

Instituto de Filosofía | Universidad Diego Portales
Número 10 | Año 2023 | ISSN online 0719-0670

La ley de la literatura



Revista

Pensamiento

Político

La ley de la literatura

Nota editorial.
La ley de la literatura
Amanda Olivares
p. 5

I'll be your mirror: el arte de
la apropiación y el plagio en
la literatura
Carlos Soto Román
p. 9

El yo en la poesía del
siglo XXI: *language poetry*,
escritura no-creativa y
desapropiación
Julieta Marchant
p. 23

Qué hacer con la literatura
de mujeres
Lorena Amaro
p. 39

Intercambio de
posiciones: dentro y fuera
del libro
Daniela Escobar y
Andrés Florit
p. 51

Leer la crítica: inteligencia y
puesta en escena
Nicolás Ried
p. 61

Entrevista a Alejandra
Matus Acuña
Tarek Mazurka y
Amanda Olivares
p. 69

Nota editorial

La ley de la literatura

La literatura no se justifica, tampoco se arrepiente. No ofrece disculpas ni pide permiso. Sin embargo, se escabulle, traiciona y pone en cuestión. Incluso apela, pero jamás es representada. Tampoco confiesa pero sí testimonia. Escribimos literatura sin preguntarnos por qué escribimos. La pregunta, aparentemente, no hace más que desviarnos de la tarea de la literatura, pero al mismo tiempo la literatura no es sino una forma de desvío. Curioso entramado de relaciones esquivas que nos remite a la interrogante que guía las reflexiones ofrecidas en esta edición de *Pensamiento Político*: ¿cómo se relaciona la literatura con la ley? Esta pregunta abre innumerables trayectorias de las cuales esperamos recorrer solo unas cuantas.

Titulamos esta edición *La ley de la literatura* buscando nombrar aquel campo donde la literatura se encuentra con la ley. Campo de encuentros furtivos pues el vínculo entre ambas nociones nunca se exhibe del todo. Tal vez lo que articula la convergencia entre ambas «instituciones» – apelando a aquella entrevista de Derek Attridge a Jacques Derrida, titulada «Esa extraña institución llamada literatura», que sin duda inspiró algunos de los principios a partir de los cuales esta reflexión se ofrece– es que tanto la ley como la literatura tienen carta blanca. De ahí, de su libertad absoluta, se deriva tal vez su sinuoso acontecer.

Más específicamente, buscamos proponer una reflexión en torno a aquellas instituciones que constituyen a la literatura

como una forma de lenguaje cuya ausencia de límites es central. Nociones como la de «autor», «crítica», «género», «libro», «plagio», «censura», entre otras, le dan a la literatura lugar y presencia en el mundo, al mismo tiempo que la constituyen abierta al gesto de cuestionamiento del sentido que le es propio. Se trata de instituciones singulares cuyos rasgos inconstantes y poco rígidos nos interesa abordar teniendo en vista esa peculiaridad a través de la cual la literatura se constituye sin afirmar una naturaleza estable, sin atribuirse una única finalidad.

En «I'll be your mirror: el arte de la apropiación y el plagio en la literatura», Carlos Soto Román apunta algunas escenas del arte de la apropiación, aquella práctica artística que juega con las fronteras entre copia y origen a través de diversos procedimientos artísticos, tanto visuales como textuales, e incluso legales, entre ellos el plagio. Así, citando al canadiense Derek Beaulieu, «los poetas inmaduros imitan, en cambio los poetas maduros roban», comprendemos que literatura y ley no solo se confrontan, sino que también se posibilitan y se burlan la una de la otra, en un juego de ingenio inacabable.

En «El yo en la poesía del siglo XXI: *language poetry*, escritura no-creativa y desapropiación», Julieta Marchant se suma a una reflexión colectiva compartida con sus contemporáneos: ¿cuál es el lugar del yo en el poema? Desde un yo fragmentado, interrumpido, «constantemente interferido por su flujo constitutivo», pasando por una pluralidad de yoes invocados por cada operación poética, hasta concebir la escritura como un ejercicio coral, este ensayo nos muestra cómo la poesía nos guía hacia una forma distinta de vivir la comunidad.

En «Qué hacer con la literatura de mujeres», Lorena Amaro reflexiona en torno al género como una categoría para pensar y escribir la literatura. Distintas tentativas mencionadas por la autora ofrecen diversas comprensiones de lo femenino. Lo transgresivo e insurrecto, lo corpóreo, entre otros rasgos que se le asocian, no están exentos, sin embargo, del influjo homogeneizador del mercado; de ahí el cuestionamiento y el ejercicio de la autora que busca manifestar el carácter verdaderamente político del género en sus vecindades con la literatura.

En «Intercambio de posiciones: dentro y fuera del libro», Daniela Escobar y Andrés Florit observan el libro desde su dimensión espacial y temporal, materialidad que, siendo más que un soporte, se posiciona como el dispositivo articulador y constructor del sentido: a través de ella nos relacionamos con el libro; sus singularidades, accidentes y nimiedades materiales lo constituyen y lo dejan ser. Visto así, el libro nace del trabajo conjunto de una colectividad: escritores, artesanos, tipógrafos, entre otros, se transforman en la medida en que transforman el libro, en un proceso de intercambio donde lectura y escritura son ejes.

En «Leer la crítica: inteligencia y puesta en escena», Nicolás Ried explora algunas de las complexiones del arte de la crítica; su carácter creador, su inteligencia, su puesta en escena. Concluye afirmando que el arte de la crítica exige una política del gesto. Remarca con ello la incompletitud del gesto crítico, quedando siempre abierto a lecturas y escrituras del porvenir.

Finalmente, ofrecemos a nuestros lectores una entrevista con Alejandra Matus Acuña, periodista, escritora y profesora. La entrevista fue realizada en septiembre del 2022, pocos días

después del triunfo del rechazo en el plebiscito de salida del proceso constituyente. Indagamos en la censura y el tabú como un motor de exploración y como una dimensión con la que lidia constantemente quien escribe. El lugar que ocupan las categorías de verdad y de ficción en su trabajo, la libertad de expresión, el rol de los medios de comunicación y el ejercicio del poder político en democracia son algunas de las cuestiones que se abordan, ofreciéndonos un testimonio vívido de la relación entre escritura y ley.

Esta es la segunda edición de *Pensamiento Político* que cuenta con el apoyo del proyecto de Fondo de Investigación Asociativa «Nomos y normas. Perspectivas sobre la articulación entre lo jurídico y lo político en el contexto del plebiscito 2020 en Chile» de la Universidad Diego Portales. El proyecto, dirigido por la profesora Aïcha Liviana Messina, propone una aproximación interdisciplinar que involucra a la filosofía, el derecho y la literatura en el planteamiento de la pregunta por cómo una nueva constitución haría posible una nueva articulación entre lo jurídico y lo político. Agradecemos enormemente el apoyo que ha hecho posible la elaboración de esta y de la anterior edición de la revista.

Esperamos sinceramente que esta nueva edición de *Pensamiento Político* sea de su interés.

Amanda Olivares
Directora y editora
Revista *Pensamiento Político*

I'll be your mirror: el arte de la apropiación y el plagio en la literatura

Carlos Soto Román

Casi a fines del año 2011, en pleno corazón de Manhattan, ocurrió una escena extraña en el Central Park de Nueva York. En uno de los recovecos del parque, tres sujetos se ubicaron en uno de los caminos de adoquines: dos sentados en una banca y un tercero de pie junto a una tela blanca extendida en el suelo en la que yacían varios ejemplares de un libro. Los sujetos eran el escritor James Frey (que estaba de pie sosteniendo uno de los ejemplares), un individuo no identificado y el famoso artista de la apropiación, Richard Prince. El llamativo libro que estaba siendo vendido (como si la escena hubiera tenido lugar en el mismísimo centro de Santiago), por la no despreciable suma de cuarenta dólares, era una copia exacta de la primera

§ Poeta y traductor. Químico farmacéutico de profesión, tiene un magister en Bioética por la Universidad de Pensilvania. Ha publicado *Haikú minero* (2007, 2021), *Chile Project: [Re-Classified]* (2013, 2015), *Antuco*, en coautoría con Carlos Cardani Parra (2019) y *11* (2018, Premio Municipal de Poesía de Santiago). Es el autor de la primera traducción íntegra al castellano de *Holocaust* de Charles Reznikoff.

edición de la novela *El guardián entre el centeno* del mítico escritor estadounidense J. D. Salinger.

Según relata Kenneth Goldsmith, otro autor asociado al arte de la apropiación y el plagio, en un artículo escrito para el blog de la Poetry Foundation, «el valor de producción del libro era asombrosamente alto, un perfecto facsímil del original, hasta el grueso y cremoso papel y el tipo de letra clásico». El texto de la sobrecubierta, con el mismo dibujo icónico del caballo rojo enfurecido, al igual que el contenido completo del libro, era exactamente igual al original, no se había modificado una sola palabra. La única diferencia era que el nombre de J. D. Salinger se había sustituido por el de Richard Prince y una curiosa cláusula de exención de responsabilidad fue incorporada en la página del colofón: «Esta es una obra de Richard Prince. Cualquier parecido con un libro es una coincidencia y no es la intención del artista». Como guinda de la torta, el colofón concluía con: © Richard Prince.

No era la primera vez que Richard Prince hacía uso (y abuso) del recurso de la apropiación como forma de arte. Aunque es posible que haya sido su intento más osado (y también el más desfachatado). Ya a mediados de los setenta se dedicaba al dibujo, la pintura y el *collage*, hasta que a fines de esa década empezó a trabajar en sus famosas «refotografías»: fotos de otras fotos tomadas por otros artistas. *Untitled (cowboy)*, una apropiación de la icónica publicidad de los cigarrillos Marlboro, es uno de sus trabajos más famosos y el que mayores dividendos económicos le ha dado (fue su primera refotografía y se vendió por más de un millón de dólares en un remate en Christie's; además, una copia reciente de la serie fue comprada por más de tres millones de dólares en Sotheby's).

El arte de la apropiación se define como un procedimiento artístico que consiste en el préstamo, la copia y la alteración intencionales de imágenes, objetos e ideas preexistentes. Se utilizan imágenes o textos creados por otros aplicando una mínima o ninguna transformación, gesto que implica una especie de recontextualización de la obra apropiada para dar lugar a una nueva. Sus orígenes se remontan a los tiempos de Séneca y, como estrategia creativa, ha jugado un rol significativo en la historia del arte.

Empiezan a surgir entonces diversos procedimientos amparados en el concepto de apropiación. La alusión, la imitación, el pastiche, la cita, la parodia y, finalmente, el plagio. Este último podría ser considerado como una de las formas más radicales de apropiación. Derivado etimológicamente de la palabra «secuestro», la RAE lo define como «copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias». Por lo tanto, el plagio es un concepto que está íntimamente ligado a las nociones tradicionales de autoría, las que a su vez se vinculan con el concepto de propiedad. Se establece, así, el plagio como una vulneración de ambos.

De acuerdo con la legislación chilena, el plagio está catalogado como delito, en la medida en que agrede el bien jurídico de la propiedad intelectual. Este concepto aparece descrito en el artículo 584 del Código Civil, que establece que «las producciones del talento o del ingenio son propiedad de sus autores», y a continuación se especifica que esto debe ser regulado por leyes especiales. Esa ley especial es la 17.336 de propiedad intelectual, que en su artículo 1° establece: «La presente ley protege los derechos que, por el solo hecho de la creación de la obra, adquieren los autores de obras de la inteligencia en

los dominios literarios, artísticos y científicos, cualquiera que sea su forma de expresión, y los derechos conexos que ella determina». El derecho de autor, continúa la ley, comprende otros dos tipos de derechos: el patrimonial (asociado a la retribución económica que un autor puede percibir por el uso de su obra por parte de terceros) y el moral (asociado a la autoría propiamente tal y a la preservación de la integridad de la obra). Se especifica también que el autor, como titular exclusivo del derecho moral, tiene de por vida la facultad de oponerse a toda deformación, mutilación u otra modificación hecha sin expreso y previo consentimiento (artículo 14, inciso 2) y se define cómo se materializa el crimen: «Comete falta o delito contra la propiedad intelectual: el que, sin estar expresamente facultado para ello, utilice obras de dominio ajeno protegidas por esta ley, inéditas o publicadas» (artículo 79) y «comete delito contra la propiedad intelectual y recibirá una sanción el que, a sabiendas, reproduzca, distribuya, ponga a disposición o comunique al público una obra perteneciente al dominio público o al patrimonio cultural común bajo un nombre que no sea el del verdadero autor» (artículo 80).

Este panorama jurídico es básicamente el mismo que se aplica en el resto del mundo. Sin embargo, a pesar de este marco legislativo tan preciso y claro, la idea del plagio como una actividad criminal y como un acto que debería gatillar una acción punitiva ha sido desafiada sistemáticamente dentro del mundo del arte y la literatura.

En el año 2001 se publica en Chile, por la entonces desconocida editorial Sarak Editions, el libro *Neoconceptualismo: el secuestro del origen*. En él, Carlos Almonte y Alan Meller (ambos licenciados en literatura hispanoamericana) plantean,

a través de diversos ejercicios literarios inspirados en el collage, la apropiación y el plagio, las bases de lo que bautizaron como el movimiento neoconceptual. «Buscamos la manera de crear un lenguaje, un estilo común, una voz propia. Descubrimos la forma de anular dicha voz usurpando segmentos textuales y uniéndolos en cadenas productoras de estilo inexistente. No escribimos con nuestras palabras. Tomamos prestadas otras ya escritas. Recombinamos la escritura del pasado para crear obras nuevas», declaran los autores en «El jardín del plagio», texto que sirve de introducción a una especie de antología temática, donde se recopilan poemas, piezas narrativas, dramaturgia y ensayos, todos contruidos a partir de otras obras ya escritas. El libro cierra con dos secciones particularmente interesantes: «Manifiestos» e «Iluminaciones». La primera, como su nombre lo indica, incluye una serie de proclamas que desmenuzan la filosofía de la técnica neoconceptual. Los títulos resultan bastante esclarecedores: «La dictadura del lenguaje», «Proclamación sin pretensión», «El gran espejo», «Sobredeterminación hiperintertextual» y «La tradición traicionada», entre otros. El primer postulado del manifiesto titulado «Las siete reglas coherentes» indica que «está prohibido utilizar una palabra que surja de la originalidad del autor neoconceptual» y se establece en el punto seis que «el montaje puede llevarse a cabo desde el perfecto azar hasta la más controlada precisión contextual y argumental». La última sección, llamada «Iluminaciones», no es más que un compendio de citas de autores famosos, todas relacionadas con el plagio, la originalidad y la autoría. Desde Borges a Valéry, pasando por los locales Parra, Bolaño, Martínez, Lastarria, hasta los universales Milton, Barthes, Sarduy, Bierce, todos definen con más o menos certeza los irregulares límites del campo en el que se plantea esta batalla: reescritura no es

plagio, disolución de la autoría, desvanecimiento del estilo personal, la hegemonía de un mundo intertextual, el texto como mosaico de citas, apropiación de conceptos ajenos, imitación, combinación, reordenamiento.

Coincidentemente, durante los mismos años en que circulaban en Chile las ideas neoconceptuales, en Norteamérica otro movimiento llamaba la atención por sus formas exageradas y su estilo provocativo. El conceptualismo o escritura conceptual (Conceptual Writing, en inglés) fue una tendencia que nació a partir de artistas relacionados con el dadaísmo, el surrealismo, el movimiento fluxus, la patafísica y el grupo OuLiPo. Supuestamente fundado por el escritor y artista estadounidense Kenneth Goldsmith, director de la página UbuWeb (un recurso educativo disponible en internet para material de vanguardia) y los escritores canadienses Christian Bök y Darren Wershler, el término se acuñó por primera vez en el año 2003, en el título de una antología publicada en la mismísima UbuWeb: *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing*, un compendio de textos de vanguardia vinculados al arte conceptual. En sí, el conceptualismo es un estilo de escritura que se basa en procesos y experimentos. A menudo incorpora textos que pueden reducirse a un conjunto de procedimientos, una instrucción, una restricción generativa o a un «concepto» que precede y que se considera más importante que el texto resultante. En esta escritura, prevalecen gestos como copiar, borrar o sustituir palabras. Tiene además una fuerte relación con el desarrollo y el auge de la computación y, especialmente, de internet, aunque se define mejor no por las estrategias utilizadas, sino a través de las expectativas de los lectores. Suele afirmarse que una obra de escritura conceptual no necesita ser leída por completo, sino que lo más importante es «la idea de la obra».

En su introducción a *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, antología coeditada con el escritor y académico Craig Dworkin, Kenneth Goldsmith plantea lo siguiente: «Con el auge de internet, la escritura se enfrenta a su mayor reto desde Gutenberg. Lo que ha ocurrido en los últimos quince años ha obligado a los escritores a concebir el lenguaje de maneras impensadas (...). Ante una avalancha de lenguaje sin precedentes (a menudo calificada como exceso de información), el escritor se enfrenta al reto de saber cuál es la mejor manera de responder». Ante este dilema Goldsmith esboza su propia conjetura: «¿Por qué tantos escritores exploran ahora las estrategias de copia y apropiación? La respuesta es simple: el computador nos anima a imitar su funcionamiento». El artista conceptual Douglas Huebler alguna vez escribió que «el mundo está lleno de objetos, más o menos interesantes, no deseo agregar ni uno más». Fiel a sus predicamentos, Goldsmith, el hombre que introdujo el concepto de «escritura no creativa» (que consiste en crear arte a partir de textos «encontrados», los que copiaba a cabalidad) y el profesor que ponía malas notas a los estudiantes que le presentaban trabajos originales y no copiados, se apropia del refrán y lo parafrasea: «El mundo está lleno de textos, más o menos interesantes, no deseo agregar ni uno más», al tiempo que da por inaugurada la temporada de pillaje.

Dentro de la amplia gama de procedimientos que los conceptualistas reconocen como parte de su práctica están la apropiación, la reescritura, el *sampling*, la remezcla, la imitación, la traslación, la mediación, el versionado, la fórmula, el patrón, la intertextualidad, el *copy-paste* y, por supuesto, el plagio. Las motivaciones para el uso de tales estrategias van desde el sincero homenaje, pasando por la creación de nuevos sistemas de relaciones intertextuales, hasta la provocación pura.

Kirby Ferguson, director de *Everything is a Remix*, un documental sobre la historia y la importancia cultural del *sampling* y la creación colaborativa, analiza las nociones actuales de la propiedad intelectual y cómo estos enfoques sofocan la creatividad en lugar de fomentarla. Ferguson postula que toda creación requiere de una influencia que se busca en elementos ya creados, los cuales simplemente son transformados y combinados entre sí dando como resultado un producto nuevo y original. De esta manera, pone en tela de juicio que la creación venga de la inspiración o que tan solo sea producto de genios, asociando de esta forma la creación a la copia. Copiar es un instinto que tenemos desde que nacemos: desde pequeños es uno de los métodos que inconscientemente empleamos en el proceso natural de aprendizaje.

Ferguson discute además cómo las leyes que originalmente estaban destinadas a proteger un bien común y de uso público terminaron beneficiando a especuladores, dando paso a una era extremadamente litigante, en la que cualquier cosa que se diga o se haga puede potencialmente violar derechos de propiedad y provocar acciones legales y penas financieras.

En esa misma línea, encontramos otro caso curioso que sin duda vale la pena mencionar cuando se habla de plagio literario. Este es el bullado pleito judicial que enfrentó al escritor argentino Pablo Katchadjian con la polémica viuda, heredera y exclusiva titular de la propiedad intelectual de la obra de Jorge Luis Borges, la escritora, traductora y profesora de literatura argentina María Kodama. En el 2009 Katchadjian publicó en su pequeña editorial experimental IAP (Imprenta Argentina de Poesía) un cuento titulado *El aleph engordado*, una especie de ejercicio literario que consistía en nada más

que literalmente «engordar» el cuento «El aleph» de Borges, agregando cerca de 5.600 palabras, sin intención de alterar la trama ni el desenlace. La idea era intercalar palabras nuevas, entre las 4.000 originales del cuento, de manera que el texto de Borges permaneciera intacto, en tanto estaba cruzado por las adiciones de Katchadjian. Este ejercicio no fue del agrado de María Kodama, que, en su calidad de celosa guardiana, decidió interponer una demanda por plagio contra Pablo Katchadjian.

La denuncia penal, interpuesta en junio del 2011, acusaba a Katchadjian de violar los artículos 72 y 73 de la ley 11.723 por defraudación a los derechos de propiedad intelectual, imputando al autor de *El aleph engordado* por la edición, venta o reproducción de una obra sin autorización de su autor original o de sus herederos, constituyendo además defraudación a la propiedad intelectual la edición, venta o reproducción de una obra suprimiendo o cambiando el nombre del autor, el título de la misma o alterando dolosamente su texto. La defensa, liderada por el abogado y también escritor Ricardo Strafacce, argumentó en primera instancia la ausencia de dolo del gesto: cuando se comete un delito, la culpabilidad se puede establecer teniendo en cuenta el dolo y la culpa. Según Strafacce, «el dolo es la intención de cometer el hecho; la culpa es hacerlo por imprudencia o negligencia. Hay delitos (y la defraudación es uno de ellos) que solo admiten la forma dolosa; nadie defrauda por imprudencia o negligencia». Luego de varios años de alegatos, en los que el caso dio varios giros inesperados, la justicia argentina resolvió en el 2021 sobreseer de los cargos a Pablo Katchadjian y determinó que María Kodama debía pagar cerca de 888.000 pesos argentinos en gastos del juicio, además de resolver el embargo de los derechos de Borges.

En el texto del fallo final, el juez Ricardo Matías Pinto sostuvo, entre otros aspectos, que «tanto en el título de la obra como en su posdata, el imputado aclara que se trata de un experimento literario conocido como “engorde” realizado a partir del texto de Borges, circunstancia que permite afirmar que no hubo plagio. Que la denuncia formulada se centró en las hipótesis de una supuesta reproducción y/o alteración indebida de la obra pero que, el estudio pericial llevado a cabo señaló que si bien se había transcrito la obra en su totalidad, el “engordamiento” era un procedimiento o experimento literario extremo pero legítimo en el cual el autor lo que hace es tomar en préstamo las palabras de un texto para producir una nueva obra literaria, dando como resultado un estilo que se contrapone de manera radical al de Borges». Agregó también que penalizar dicho procedimiento literario afectaría la libertad de expresión, desconociendo el funcionamiento del arte y la literatura en el mundo contemporáneo. Finalmente, concluyó el juez que la aceptación legítima de dicho procedimiento, sumado a que su edición fue con fines educativos, demuestran de manera notoria que el imputado actuó sin dolo directo, es decir, sin la voluntad de defraudar los derechos de autor, animado exclusivamente por fines literarios y educativos, todo lo cual permite revocar su procesamiento y disponer el sobreseimiento.

En los casos analizados, resultan claves los conceptos de usurpación, montaje, préstamo, recombinación, reciclaje, pero también, tanto en el caso del neoconceptualismo como en el de la querrela contra Katchadjian, el concepto de no dolo. Plagiar, tomar prestada sin permiso una obra no para robarla, no para hacer usufructo de los derechos patrimoniales del autor verdadero, sino como un gesto literario libre y desinhibido.

El poeta chileno Juan Luis Martínez publicó de manera póstuma el libro *Poemas del otro* y, años después de su aparición, se descubrió que pertenecía a otro autor, un suizo-catalán que compartía su mismo nombre. Martínez había traducido los poemas y dejó instrucciones precisas a sus herederos para que publicaran el libro como si fuera suyo. Considerado inicialmente como plagio, en realidad, este gesto corresponde a otra estrategia, la de suplantación o engaño (conocida como «hoax», en inglés), la cual, a pesar de ser tildada como un recurso poco ético, no es nada más que un juego. Esto nos recuerda a la larga que la literatura también es un juego, un juego con el lenguaje donde no hay reglas escritas, de paso también nos recuerda que la autoría y la identidad son meros constructos.

El plagio creativo —o, como algunos han osado llamarlo, «el plagio inteligente»— tiene la particularidad de ser poroso y transparente, es decir, deja de manifiesto (de forma sutil a veces y otras explícitamente) la fuente de lo plagiado y constituye, así, uno de los gestos más radicales de intertextualidad, de cita, de homenaje. El plagio como estrategia artística o literaria, a diferencia de otros tipos de plagio (por ejemplo, el plagio académico, que es culposo, vergonzoso y cuyo objetivo ideal es no ser descubierto), siempre deja huellas y no está completo hasta evidenciar su origen. Esta sería la única forma de validarse como tal, como una suerte de acto de magia a la inversa, que no es del todo exitoso o que no puede ser apreciado en su real dimensión hasta que el truco se revela y la ilusión se desvanece. Solo así el verdadero peso específico de la afrenta, la osadía del gesto y las formas en que esas rebeliones son logradas adquieren sentido. Solo así podría diferenciarse un plagio creativo, diáfano y honesto, que busca nuevas formas más drásticas de comunicar y entretener un nuevo sistema de

relaciones, de un plagio culposo y mezquino, que solo busca el beneficio de un particular. Como plantea el poeta canadiense Derek Beaulieu en su ensayo *Por favor no más poesía*: «El arte es una conversación, no una oficina de patentes», porque finalmente «los poetas inmaduros imitan, en cambio los poetas maduros roban».

Bibliografía

Almonte, Carlos y Alan Meller. 2001. *Neoconceptualismo: el secuestro del origen*. Delhi: Sarak Editions.

Código Civil de Chile. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile/BCN. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=172986&idParte=8717776>

Dworkin, Craig y Kenneth Goldsmith. 2011. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Illinois: Northwestern University Press.

Ferguson, Kirby. *Everything is a Remix*. <https://www.everythingisaremix.info/?offset=1641268590182>

Goldsmith, Kenneth. 2012. «Richard Prince's Latest Act of Appropriation: The Catcher in the Rye». *Poetry Foundation*, 19 de abril del 2012. <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2012/04/richard-princes-latest-act-of-appropriation-the-catcher-in-the-rye>

Ley 17336 Propiedad Intelectual. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile/ BCN. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=28933>

«María Kodama y juicio por el Aleph engordado: pierde los derechos de Borges y debe pagar cuantiosa suma». *La*

Tercera, 30 junio del 2021. <https://www.latercera.com/culto/2021/06/30/maria-kodama-y-juicio-por-el-aleph-engordado-pierde-los-derechos-de-borges-y-debe-pagar-cuantiosa-suma/>

MoMA Learning. «Glosary of Art Terms». https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/

«Propiedad Intelectual. Finalidad Literaria. Ausencia de dolo». 2017. *Revista Pensamiento Penal*. <https://www.pensamiento-penal.com.ar/fallos/45431-propiedad-intelectual-finalidad-literaria-ausencia-dolo>

Saavedra Galindo, Alexandra. 2018. «Retóricas de la intervención literaria: *El aleph engordado* de Pablo Katchadjian». *Revista Chilena de Literatura*, n.º 97: 269-295.

El yo en la poesía del siglo XXI: *language poetry*, escritura no-creativa y desapropiación

Julieta Marchant

1.

Después de preguntarle a un número considerable de poetas por textos sobre el yo poético, llego a una conclusión preliminar: los textos sobre el yo poético son tan esquivos como el yo en la poesía contemporánea. «No sé si existe en la literatura una investigación del yo y de los muchos yoes. No conozco ninguna» (2012, 169), dice la poeta Ingeborg Bachmann. Pero Bachmann, a pesar de ser una reconocida poeta, no se refiere al yo en el poema, sino en la narrativa. Yo tampoco sé si existe en la poesía una investigación del yo y de los muchos

§ Codirectora de los sellos Cuadro de Tiza Ediciones y Editorial Bisturí 10. Coordina talleres de poesía. Ha publicado, entre otros, los libros de poesía *El nacimiento de la hebra* (Edicola, 2015), *Reclamar el derecho a decirlo todo* (Pez Espiral, 2017), *En el lugar de la mano el ímpetu de un río* (Bisturí 10, 2020) y el ensayo *Contra el cliché: genio y técnica en la poesía* (Mundana, 2022).

yo es. No conozco ninguna. Lo que sí conozco es el trabajo en talleres literarios y las dificultades con las que se encuentran los poetas hoy para trabajar el yo: después de la caída de los grandes relatos y del yo como zona estable, ¿cómo se dispone la partícula «yo» en el poema?; en la era de la información, donde estamos colmados de datos, ¿cómo hacerle lugar al yo en esa ruma de palabras?; ¿cómo seguir escribiendo desde el yo sin caer en el cliché, sin obviar los límites –parafraseo a Denise Levertov– entre el diario de vida y el poema?; luego del enorme apogeo de la poesía confesional, ¿qué es lo privado?, ¿es siquiera posible escribir de «lo privado» sin que la intimidad se vuelva un dispositivo efectista?; ¿el yo es acaso ese garante de que una vida ha sido vivida y que vale la pena exponerla, o más bien habría que retirarlo y *dejar que el lenguaje hable por nosotros*?; ¿cómo regular el yo para que este no dilapide el poema y evitar un soliloquio que quizá le cierra la puerta en la cara al tú? Hace unos meses, una alumna me preguntó, después de hacernos todas estas preguntas: ¿qué están pensando los poetas hoy sobre el yo? Empecé a buscar textos para hacernos un camino y, como no encontré ninguno que diera con un sendero para responder esa pregunta, me pareció necesario ensayar uno.

No se trata aquí de una investigación del yo y de los muchos yo es, como quería Bachmann; cosa que, en todo caso, ella tampoco hace. Tomaré una hebra desde la cual es posible acceder a una de las múltiples maneras en que los poetas han puesto en cuestión la estabilidad de un yo soberano; primero, para abrirlo más allá del plano de la conciencia; después, para elaborar un yo plural, hecho de un tejido de textos; y, finalmente, para pensar ese tejido en cuanto comunidad. Como corte metodológico, y también como propuesta de lectura,

propongo un camino centrado en lo contemporáneo, que comienza en la *language poetry* estadounidense (que se establece como escuela desde los setenta, que permea fuertemente las últimas décadas del siglo xx y cuyos representantes siguen activos hasta hoy), pasando por la escritura no-creativa (que pormenoriza Kenneth Goldsmith en el libro *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*) y llegando a la propuesta de la desapropiación (postulada en Latinoamérica por Cristina Rivera Garza). Este marco comprende, aproximadamente, cuatro décadas, en las que la poesía estadounidense y, en menor medida, la latinoamericana, parece haber acusado recibo de la caída del sujeto moderno, figura que, traducida a la poesía, podría leerse como un yo estable, erigido sobre la función simbólica del lenguaje.

Quizá sí hay un texto, en medio de esta madeja de referencias, desde el cual pueda decirse algo del yo poético: «El tema en cuestión: el lenguaje poético» de Julia Kristeva. Aunque a partir de él podría desprenderse la cualidad con la que Kristeva inviste al lenguaje poético *en sí*, lo que ocurre, como consecuencia, es que este —el lenguaje poético— pone en tela de juicio la identidad del sujeto parlante (1981, 250). Para Kristeva, el lenguaje operaría entre dos modalidades de la significancia: la simbólica y la semiótica. La primera signa «ese elemento ineluctable del sentido, del signo, del objeto significado para la conciencia del ego trascendental» (1981, 260) y estaría representada por la ley del padre. La segunda implica «una *distintividad* susceptible de articulación incierta e indeterminada porque no remite todavía (en los niños) y porque ya no remite más (en el discurso psicótico) a un objeto significado por una conciencia tética» (1981, 259); se trataría, así, de una modalidad «anterior a la nominación, al Uno, al padre» y

«heterogénea respecto del sentido, pero siempre vinculada a él o en relación de negación o de exceso» (1981, 260), asociada al cuerpo, a lo pulsional y a la madre. Todo acto de lenguaje oscilaría entre estas dos modalidades, pero es en el lenguaje poético donde «lo semiótico (lógicamente anterior al signo y a la predicación) es no solo una coerción, igual que lo simbólico, sino que lo semiótico tiene tendencia a imponerse» (1981, 260). Me quedo, entonces, con la compleja dialéctica entre lo simbólico y lo semiótico, propia del lenguaje poético, para precisar un último asunto:

El lenguaje poético, si bien ha conmovido la posición del significado y del ego trascendental, afirma de todos modos no la tesis de un ser o de un sentido, sino la de un dispositivo significante: sitúa su propio proceso como indecible entre el sentido y el sinsentido, entre la lengua y el ritmo, entre lo simbólico y lo semiótico (...). Si bien es cierto que habría infaliblemente un *sujeto* parlante, puesto que el conjunto significante existe, no es menos evidente que este sujeto, para corresponder a su heterogeneidad, debe ser, digamos, un *sujeto en proceso* (Kristeva 1981, 261-262).

Llevado a lo que nos compete: en la poesía, el yo está por hacerse en la enunciación —o haciéndose *cada vez* en la enunciación—, no se trata de una garantía del significado. Está en proceso porque ocurre en la medida en que ocurre el lenguaje y porque no está asentado en la razón como certeza de toda realidad —parafraseo irresponsablemente a Hegel—, sino que —enlazo aquí con la escisión que implica el «nacimiento» del sujeto moderno y Descartes— este yo no se ha retirado de su cuerpo para pensarse *racionalmente* y responder a la pregunta

quién soy, sino que se construye en el vínculo entre pulsión y razón. O, como dice Levertov mucho más sintéticamente, la poesía «incorpora y revela el *proceso* de pensar/sentir, sentir/pensar» (2017, 44).

2.

Este discurso sobre el lenguaje poético pertenece a las últimas décadas del siglo xx y es consciente de la caída de los grandes relatos y de la agonía que sufre la noción de sujeto. Pero qué nos queda, entonces, terminado el siglo y entrando al siguiente, con el proyecto del sujeto soberano golpeado. Una forma de ingresar al problema ha sido desde la poesía del lenguaje —o la *language poetry*—, de la cual tomaré solo una hebra teórica: el poema como mente, abordado en «La medida del pensamiento» de Charles Bernstein:

El sueño y el pensamiento son los principales temas de las *Meditaciones* de René Descartes. La forma de la meditación, de la contemplación, tan vívidamente realizada hace trescientos años por Descartes, es retomada de maneras inquietantemente similares en una serie de textos recientes de poesía. Descartes utiliza la meditación escrita para hacerte sentir que estás con él en su estudio, y el efecto es para que te identifiques con su pensamiento, de manera que piensas que tú también lo estás pensando. Pero a pesar de la asombrosa perspicacia de Descartes para trazar el proceso de pensamiento por medio de un problema, sus meditaciones son una representación más formal del proceso de pensamiento que una inmersión en este; y esta idealización del razonamiento y la claridad

tienden a mediar el peso de la energía ociosa del pensamiento (2013, 55).

Esta *mediación* a la que se refiere Bernstein es lo que la poesía intenta despejar para ser algo más allá o más acá de la filosofía. La concepción del poema como mente no decanta en un discurso racional, mucho menos teórico, sino que su gesto implica imitar los ritmos espontáneos de la mente, incluso cuando ella involucra destellos, ideas sueltas, imágenes contradictorias, pensamientos impensados que interrumpen pensamientos pensados. Podríamos inferir que para entonces la poesía ha perdido dos medidas: la medida métrica (las formas heredadas de composición versal) y la medida del sujeto (la estabilidad de un yo) y que este texto se pregunta por maneras de hallar otra medida en la escritura: «¿Qué, entonces, es la *medida*, siendo esta la unidad u ordenamiento? La medida siendo algo que descubrimos al escribir poesía, no algo que asumimos. (...) Eso excluiría a una caracterización común de la poesía como aquella escritura que utiliza una medida heredada por la tradición, por ejemplo, el pentámetro yámbico. Pero estoy poniendo al frente una poesía que no asume una medida sino que la encuentra» (2013, 64). Y esa medida se encuentra en cómo la mente vincula, inconsciente o azarosamente, se interrumpe a sí misma, piensa varias cosas a la vez, hace relaciones inauditas. No se trata del retiro del yo hacia sí mismo, ni siquiera de la formulación *yo es otro*, del yo conversando consigo, buscando lugares de certeza afuera de los engaños sensibles a los cuales el cuerpo lo somete, sino que es una mente que está en una cabeza, una cabeza sostenida por un cuello, clavículas, hombros, tronco, brazos, etcétera. Una mente que no opera como un imbunche ante los estímulos o ante la sensibilidad, pues se sabe también de su cuerpo. Lo

que generan estos poemas involucra lo que anhelaba Pound muchas décadas antes: la danza del intelecto entre las palabras o, como dice Charles Olson, «¿no será el juego de una mente lo que buscamos?».

Bernstein se refiere a dos maneras generales en que este tipo de poema puede componerse en términos técnicos. La primera ocurre desde adentro, mediante los vaivenes del orden libre-asociativo; la segunda ocurre desde afuera, eligiendo una estructura de antemano que emule la plasticidad del pensamiento. Para este segundo caso, creo atingente lo que trabaja Lyn Hejinian a partir de la yuxtaposición de campos discretos, en “Resistance”, *Mi vida* y *Mi vida en los noventa* —«el poema es una mente», dice—. Lo primero que hace es elegir una unidad: «Me propuse el párrafo como una unidad que representase un momento único de tiempo, un momento único en la mente, su contenido: todos los pensamientos, partículas de pensamiento, impresiones, impulsos (...) que están incluidos en una mente emocional y activa en cualquier instante dado». El párrafo acá opera como una unidad sintáctica y, a la vez, genera un corte temporal, esto es, dicho en sencillo: escribir lo que ocurre el lunes 2 de octubre desde las seis de la mañana a las seis de la tarde en la mente, todo lo que ingresa a esa mente, *partículas de pensamiento, impresiones, impulsos*, etcétera. Para llevar esto a cabo, Hejinian formula una manera de composición mediante campos discretos: «Uno de los resultados de esta técnica de composición, construyendo un trabajo a partir de campos discretos, es la creación de huecos medibles entre las unidades. Para salvar este abrupto terreno, el lector (y podría decir que el escritor también) debe saltar hasta el detenimiento final, el periodo, y cubrir la distancia hasta la siguiente oración. Sin embargo, lo que permanece en el hueco sigue siendo crucial e

informativo». Los campos discretos son enunciados con sentido, y la dificultad no es *comprender* cada unidad, sino la relación entre unidades, en tanto lo que media el espacio entre ellas son huecos medibles o, diría Levertov, grietas. La relación entre tales campos no es lógica ni causal, sino que emula el ritmo de la mente. Asistimos, así, en la concepción del poema como mente a un yo que no es soberano del caudal mental, que se ve constantemente interferido por su flujo constitutivo.

Esto es lo que propongo como un primer momento, dentro del marco que me impuse, de apertura del yo. Como segundo momento, y ya propiamente tal en el siglo XXI, la escritura no-creativa saca al yo de la mente y lo moviliza hacia otro remolino: el de la información, de la pantalla y de la vastedad de textos a los que nos enfrentamos diariamente. Escribe Goldsmith: «Confrontados con una cantidad sin precedentes de textos disponibles, el problema ya no es escribir más; en cambio, tenemos que aprender a manejar la vasta cantidad ya existente. Cómo atravieso ese matorral de información —cómo lo administro, cómo lo analizo y cómo lo distribuyo— es lo que distingue mi escritura de la tuya» (2015, 21). Más que escribir, en el sentido tradicional del término, se trataría de «mover información de un lado a otro» al tiempo que se es conmovido por ese proceso. El mundo es un vertedero de palabras y la inmensidad de ese océano verbal nos invita a componer con palabras de otros. Una de las críticas estadounidenses más interesadas en esta corriente literaria, Marjorie Perloff, ha acuñado el término genio no-original, que desplaza la noción moderna de genio como sujeto autónomo, aislado y, a la vez, como quien genera su propia regla, llevándola a la figura de quien administra y mueve la información —*moving information*—. Es decir, el poeta no-creativo se asemeja a una especie

de DJ que compone mediante pistas de otros, que mezcla, yuxtapone, plagia y se apropia de materiales que encuentra en el mundo para generar una obra —la novedad aquí sería cómo se recontextualiza el contenido y no el contenido *mismo*—.

Existen algunas ideas en Goldsmith que extreman el argumento al máximo nivel: «¿Serán todos los textos, en el futuro, anónimos, sin autor, escritos por máquinas para máquinas?» (2015, 34), provocación que no me interesa demasiado y que nos conduce al transhumanismo. Quedándonos en lo humano: existen versiones análogas hace al menos un siglo de lo que hoy se conoce como escritura no-creativa (pienso de inmediato en que uno de los referentes que retoma Perloff y también Goldsmith es el *Libro de los pasajes* de Benjamin como antecedente de la técnica del montaje), aunque diría que hoy esta tendencia se ha extendido justamente porque se ha institucionalizado —la escritura no-creativa comporta, en parte, una respuesta a las decenas de escuelas de escritura creativa que pueblan las universidades estadounidenses y latinoamericanas, y ya existen talleres y seminarios de escritura no-creativa, es decir, esta práctica también ha ingresado a programas de estudio—. Para el eje que nos convoca (es decir, el yo), pienso quizá muy especulativamente que es irrelevante si el autor tomó la información de internet o si la seleccionó de los libros que tiene en casa o en su Kindle. La versión más contemporánea de este poeta es quien ha aprendido a programar y que genera un dispositivo capaz de seleccionar palabras al azar del vertedero de lenguaje y datos que es internet. Pero también, diría yo, y por asuntos técnicos, la escritura no-creativa que se ha extendido más es la compuesta por un lector que recolecta versos, una especie de cazador-recolector de palabras, que reúne y luego compone mediante la técnica del montaje. Ejemplos en la

poesía hay centenares, y no quisiera hacer un catálogo, solo dejo un poema para botar el prejuicio de que los poemas que surgen de esta corriente son fríos, o demasiado calculados, o poco líricos, o hechos por autómatas:

Una fuente de agua donde debo llamear por mí misma hasta que todo se apague mucho, como si estuviera agonizando, casi un cuerpo sin boca ni ojos ni corazón ni etcétera, lanzado a su propia turbulencia en cero beatitud. Otra vez Eros, quién si no —cerca de mí y lejos de mí— *irresistible bicho*. ¿Qué hacer para amar sus heridas doquier? Mi casa bebe enardecida y animales erróneos por toda partitura (Negroni 2018, 9).

Con este poema, titulado «Dolor», María Negroni comienza el libro *Archivo Dickinson*. Para la composición de este volumen, Negroni usó el archivo digital elaborado por la Universidad de Harvard, el cual contiene todas las palabras que Dickinson utilizó en sus poemas. Con esa lista de palabras en mano, seleccionó un número considerable y con ellas compuso el libro. El tono lírico y afectado viene del campo semántico de Dickinson, es decir, no podemos obviar que el material con el cual trabajemos influirá directamente en el proceso de producción y también en la obra misma. «Toda la vida quise que el yo estuviera ausente, que las abejas —ciegas— dieran ser al ser. Por ese anhelo, pasa un panal de silencio, y un coraje nace, para el que no existe una forma pronominal» (2018, 10), escribe Negroni en el poema «Extravagancia», o «Hagamos una cosa: yo me presento de pronto en el jardín con nada y, por una vez, soy más grande que yo, soy casi un no soy» (2018, 86), en «Pactos». ¿Quién es este yo que desea un yo ausente y que impulsa un coraje inclasificable para un pronombre?

¿Quién es este yo que signa un «casi un no soy» o un no yo? Pensaría que el yo en la escritura no-creativa se asemeja más a una función que a una fuente generadora de subjetividad. No deja de haber un sujeto que escoge, selecciona, clasifica y hace un montaje –incluso si ese sujeto es un programador, debe tomar decisiones de corte–, pero el yo propiamente tal –el de la escritura– se abre al campo semántico del otro, deja de estar en el ritmo de su mente y, de manera voluntaria, se sumerge en el ritmo de otras mentes, y la partícula «yo» se vuelve, quizá más que nunca, un lazo que ata enunciados y que, gozosamente, extravía su referente. En otras palabras, es un yo plural no porque *yo es otro*, sino porque *yo es otros*. Lo pienso como una función en la medida en que sirve de ancla para que los enunciados no queden desperdigados o flotando en el mar verbal, para generar la sensación de unidad o incluso como una estrategia y un recurso.

El entusiasmo de Goldsmith, para quien la escritura no-creativa no significa una resignación, sino más bien una fiesta, una capacidad de mirar la información como un cúmulo cargado de potencialidades para el arte, y que celebra la apropiación y el plagio, posee un revés. Y acá ingreso al último de los nudos: la desapropiación, concepto postulado por Rivera Garza. El contrapunto entre la escritura no-creativa y la desapropiación es que la primera asume una pluralidad del yo, en la medida en que sus materiales son múltiples y compuestos por muchos yoes, mientras que la segunda involucra una ética respecto de las procedencias de los materiales y la noción de autor:

El autor que pretende hacer pasar como propio o de su autoría el texto de una autoría ajena ha dejado el sistema autoral intacto. Este es el caso del plagiario. El autor que,

con base en un sistema jerárquico, se apropia textos de autorías no prestigiosas –como es el caso de documentos de archivo o de textos transcritos de la tradición oral– sin siquiera preocuparse por trabajar con o aclarar que su proceso escritural es producto de una coautoría, ha dejado, también, el sistema autoral intacto. Este es el caso del apropiacionista. De ahí que sea del todo relevante, y esto por motivos tanto estéticos como políticos, que los autores a los que les interese hacer estallar la base misma de esas altas murallas de jerarquía y privilegio detrás de las cuales se resguarda una literatura mansa y apropiada aprendan ahora a hacer ajeno lo propio y a hacer, de la misma manera, ajeno lo ajeno (Rivera Garza 2020, 97-98).

El asunto aquí sería que plagiarios y apropiacionistas no necesariamente revelan sus fuentes y, con ello, *dejan el sistema autoral intacto*. O, llevado a nuestro asunto, ese yo abierto, ese yo que opera como una función, parecería, en esos casos, disfrazarse de «uno». Así, la desapropiación propone regresar al origen plural de toda escritura –¿quién acaso escribe solo, sin un contexto, una biblioteca, una comunidad?– y evidenciar esa pluralidad en la obra. Se trata de dejar de subsumir la escritura a la figura de autoridad del autor, hacerle espacio a la experiencia colectiva y «renunciar críticamente a lo que la Literatura (con L mayúscula) hace y ha hecho: apropiarse de las experiencias y voces de otros en beneficio de ella misma y sus propias jerarquías de influencia» (Rivera Garza 2020, 135). Este giro político respecto de la escritura no-creativa nos hace cuestionarnos qué es tuyo y qué es mío, es decir, relevar lo ajeno como parte del trabajo, pero, sobre todo, concebir la escritura como una práctica del estar-en-común, desfondar

el reino de lo propio y entender cada proceso de producción de una obra como una experiencia del estar en comunidad:

La desapropiación vuelve visible, mejor: tangible, la apropiación autorial y, al hacerlo, hace perceptible el trabajo de los practicantes de una lengua cuando otros, algunos entre ellos, la vuelven escritura. La desapropiación, así, desentraña la pluralidad que antecede a lo individual en el proceso creativo. Al hacerlo, la desapropiación expone el trabajo comunitario de los practicantes de una lengua como base ineludible del trabajo creativo. Deja ver, pues, las formas de autoproducción y las tramas en común de los sujetos colectivos de enunciación. Más que denunciar la apropiación desde un discurso adyacente (...), la desapropiación la anuncia, es decir, la pone de manifiesto de maneras estéticamente relevantes (Rivera Garza 2020, 139-140).

El giro no está motivado por denunciar a los plagiarios y, con ello, volverse un dispositivo policial respecto de la escritura no-creativa, sino que Rivera Garza está, de hecho, haciéndose una pregunta práctica que casi todo escritor apropiacionista se hace —¿cito esto en alguna parte, pongo una nota al pie, lo indico en la contraportada, uso comillas o itálicas?— y también sugiere posibilidades para ello (derivadas, por ejemplo, de lo digital, aunque tampoco descarta las formas tradicionales de citar). Sin embargo, el motor de la pregunta no es técnico, sino político y ético: cada autor está en deuda con su comunidad, con su lengua, con los hablantes de esa lengua, con su biblioteca y, en vez de saldar esa deuda, se trataría de acrecentarla al máximo nivel, hasta que se vuelva impagable. Esto es, no esconderla, sino exhibirla: la escritura desapropiativa, dirá Rivera

Garza, es, de hecho, la deuda misma. Y, como Goldsmith que extrema su argumento, aquí ocurre algo semejante: «Acaso no sería descabellado pensar ahora mismo en libros cuya sección de agradecimientos (...) será incluso mayor a, además de estar entreverada con, la sección todavía conocida como cuerpo del libro. (...) No será impensable concebir libros que sean, y esto de manera abierta, eso precisamente: un puro reconocimiento» (Rivera Garza 2020, 112). Lo que pone en obra la escritura desapropiativa es abrir y transparentar las fuentes, los canales que posibilitan la hechura de una obra y, con ello, generar un sistema de reconocimiento. Visto así, más allá de los dispositivos que se utilicen para dar cuenta de la deuda, lo que subyace es una noción de individuo, retomando a Nancy, como «residuo de la experiencia de la disolución de la comunidad». Y el gesto político de la desapropiación implica encontrar una manera en que la comunidad se reúna en el libro.

Así leído, el yo que articula la escritura desapropiativa se sabe primeramente perteneciente a una zona común, que le es constitutiva. Lo que le da sentido a la escritura no es un yo, sino un nosotros. Ya no *yo es otros*, sino *yo es nosotros*. Y no un nosotros disfrazado de yo, sino un nosotros que tendría la potencia de volver un libro coral: una trenza de pronombres y de nombres propios. Eso, a su vez, dispara el sentido; en su pluralidad, el sentido, que ya en la noción del poema como mente se opacaba mediante el flujo de pensamientos, acá se abre al máximo nivel, puesto que incluye «mis» pensamientos y los pensamientos de otros, sin hacerlos pasar por propios.

Pienso estas tres maneras contemporáneas de reflexionar acerca de la composición como modos que dejan filtrar una comprensión de un yo laxo, abierto, en contraposición a un

yo estable y sostenido en la función simbólica del lenguaje, y que algunas corrientes han asociado a lo masculino, a la poesía cerrada, protegida de los embates que la brevísima partícula «yo» no alcanza a contener en sí misma. Y quizá, después de todo, siempre ha sido así. Granos de mente. Yo es otros. Yo es nosotros.

Bibliografía

- Bachmann, Ingeborg. 2012. *Literatura como utopía*. Valencia: Pre-Textos.
- Bernstein, Charles. 2013. *L=A=N=G=U=A=G=E. ¡Contraataca!* Ciudad de México: Aldus.
- Goldsmith, Kenneth. 2015. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hejinian, Lyn. «El rechazo al cierre». Disponible en <https://circulodepoesia.com/2014/09/poetica-lyn-hejinian-el-rechazo-al-cierre/>
- Kristeva, Julia. 1981. «El tema en cuestión: el lenguaje poético». En *La identidad*, editado por Lévi-Strauss, 249-287. Barcelona: Petrel.
- Levertov, Denise. 2017. *Pausa versal. Ensayos escogidos*. Traducción de José Luis Piquero. Madrid: Vaso Roto.
- Negroni, María. 2018. *Archivo Dickinson*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Olson, Charles. «El verso proyectivo». Disponible en <http://www.vallejoandcompany.com/el-verso-proyectivo-por-charles-olson/>
- Perloff, Marjorie. 2019. *El genio no original*. Valencia: Greylock.

Richard, Nelly. 1993. «¿Tiene sexo la escritura?». En *Masculino/ Femenino*, 31-45. Santiago: Francisco Zegers Editor.

Rivera Garza, Cristina. 2020. *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. Santiago: Los Libros de la Mujer Rota.

Qué hacer con la literatura de mujeres

Lorena Amaro

El canon, siempre

Hace casi veinte años ya, Damián Tabarovsky publicó *Literatura de izquierda* (2004), un ensayo que se sustentaba, en gran medida, en una lectura de la literatura de los noventa en Argentina, oscilante entre dos polos casi por igual poco satisfactorios: el mercado y la academia. La argumentación, teñida de resabios formalistas, propiciaba una forma de escritura que, en vez de dirigirse al público, se enfocara en el lenguaje (Tabarovsky 2010, 20-21). Distinguía, también, como Jacques Rancière, política de la literatura de política de los escritores y como todo autor que evita ser conservador invitaba, claro está, a desmarcarse del canon, a transgredir «la misma idea de orden

§ Doctora en Filosofía y profesora titular del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha escrito los libros *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía* (Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009), *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena* (Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018) y *El espejo del gólem. De la biografía a la fábula biográfica* (USACH, 2022), además de numerosos artículos y capítulos de libros nacionales e internacionales. Hace crítica literaria en la revista *Palabra Pública*.

literario, cualquiera sea ese orden» (Tabarovsky 2010, 20). Pero como suele ocurrir con estas bienintencionadas llamadas al desorden –más usuales de lo que pensamos– la fascinación por las listas puede con la iconoclastia de Tabarovsky para acabar, como muchas diatribas del canon, en un inevitable *name-dropping*, bajo el humilde rótulo de un «programa de lectura» (2010, 66):

... algunas novelas de Daniel Guebel, como *El terrorista* y *El perseguido*, y también novelas como *El amor enfermo* de Gustavo Nielsen, *Santo* de Juan Becerra, *Versiones del Niágara* de Guillermo Piro, *Cinco* y *El llamado de la especie* de Sergio Chejfec, *¡Nítida esa euforia!* de Marcelo Eckhardt, *En esa época* de Sergio Bizzio, *Los cautivos* de Martín Kohan, cuentos como los de *El resorte de novia* de Sebastián Bianchi o incluso poemas como «La ruptura» de Ezequiel Alemian o los de *40 watt* de Oscar Taborda. Es decir: textos diversos y muchas veces contradictorios, pero escritos todos en el espacio del riesgo del fracaso, como desafío a esa imposibilidad (Tabarovsky 2010, 66-67).

Sería demasiado fácil decir, una vez más, que en esta lista supuestamente diversa no hay una sola mujer que escriba la literatura de izquierda que le atrae a Tabarovsky. O que, escarbando más en el libro, son realmente muy pocas. Lo que más llama la atención de esta exclusión no es, por cierto, la exclusión en sí misma (un gesto tantas veces reiterado por la escritura patriarcal), sino el contexto en que aparece, de teorización y crítica radical al mercado y a la academia (por su alianza con el mercado), y de valoración de formas escriturales que, de hecho, dialogarían muy bien con algunos conceptos de la escritura feminista.

Literatura de izquierda y *écriture féminine*

Las jerarquías tampoco fueron del agrado de las críticas y escritoras que propiciaron la teoría literaria feminista entre los años sesenta y ochenta. Conocida es la labor de diversas autoras que han deconstruido los binarismos sobre los que pivota gran parte de nuestra cultura. En *La risa de la medusa*, obra angular de la *écriture féminine*, Hélène Cixous dismantela la cuestión de la jerarquía, invitando a explorar la escritura (que no la literatura) y el lenguaje con ambivalencias e imágenes brillantes. «“Volar” [dice Cixous potenciando la ambigüedad del robo y el vuelo en la lengua francesa] es el gesto propio de la mujer, volar en la lengua, hacerla volar. Hemos aprendido las mil maneras de poner en práctica el arte de volar y sus variadas técnicas, hace siglos que sólo tenemos acceso a él mediante el *vuelo* (...) desconcertando a los guardianes del sentido» (1995, 60). Como Tabarovsky, Cixous propicia la transgresión y la desobediencia: «Un texto femenino no puede ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. Es incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia» (1995, 60). Una utopía de la escritura que le devuelve al cuerpo de la mujer —antes objeto del deseo y la imaginación masculina— una potencia y posibilidad creadora.

Como en este texto, las discusiones por mucho tiempo giraron en torno al sexo o al género de la escritura. ¿Era diferente la escritura de las mujeres? Una consecuencia indeseada de la discusión la observó muy tempranamente Nelly Richard,

autora del importante ensayo «¿Tiene sexo la escritura?» (1993, 2008), donde advertía, ya entonces, mucho antes del actual *boom* de literatura escrita por mujeres, que el mercado promovería «insidiosamente» lo que ella llama «simulacro de una “diferencia” (de gusto y sensibilidad)» (2008, 10), con el fin de diversificar los nichos de consumo (2008, 10). El problema es, y coincido en esto con Richard, que «no basta con la determinante sexual del “ser mujer” para que el texto se cargue de la potencialidad transgresora de las escrituras minoritarias» (2008, 22). Es lo que se ha puesto en evidencia en las últimas semanas a propósito de la elección de la fascista Giorgia Meloni en las elecciones italianas: mujerismo no es feminismo y muchas veces la agenda de una mujer puede ir contra la política de las mujeres.

Si bien con el tiempo se ha llegado a discutir incluso cierto esencialismo implícito en el feminismo de la diferencia, lo cierto es que la intervención de las críticas feministas de los años setenta permitió recuperar del olimpo de los conceptos universales de la teoría la corporalidad, desaparecida de las elucubraciones posestructuralistas sobre el autor, la firma, la biografía, el sujeto, el texto. En tanto Roland Barthes le ponía una losa al «autor» («La muerte del autor», 1968), justamente en esos años las escritoras iniciaban un trabajo de re-visión (Rich 1971) y reescritura fundamental para pensar todos estos conceptos. No podía morir el autor, no, precisamente en un momento de convulsión y fecundidad teórica feminista que invitaba a pensar a quienes de puntillas comenzaban a instalarse en el mundo de la teoría, las autoras, como lo han planteado Aina Pérez y Meri Torras en un título que alude a los problemas del universalismo conceptual en la teoría literaria francesa: *Qué es una autora* (2019).

El concepto de género, entendido interseccionalmente, sin duda ha propiciado una serie de reflexiones sobre las marcas culturales vinculadas al sexo, la etnicidad, la clase social. Años después de la pregunta de Richard por el sexo de la escritura, se ha reformulado, además, la inscripción corporal en la escritura, para buscar ya no solamente las marcas del cuerpo en la escritura, sino, como escribe la crítica argentina Andrea Ostrov, «las marcas de la escritura en el cuerpo»:

El punto de partida, la antigua pregunta por la sexualización del texto, encontraba respuesta en la *textualización del cuerpo sexuado*. Por consiguiente, esa particular economía libidinal de las mujeres, esa erogeneidad difusa que las teóricas de la *écriture féminine* proponían como marca específica de femineidad textual, ya resultaba ser en sí misma un texto, una construcción discursiva, una marca escrita en el cuerpo. Es decir, la materialidad misma del cuerpo femenino surgía como efecto de ese discurso sobre el cuerpo, cuyos trazos, marcas e incisiones cartografían, establecen, materializan, en definitiva, el cuerpo que en apariencia simplemente «describen» (2008, 12).

Para esta autora, lo que se puede observar en muchos textos es una reescritura como «instancia que posibilita remarcar (en los dos sentidos, es decir, escribir de nuevo y al mismo tiempo subrayar) la dimensión textual del cuerpo» (2008, 12). ¿Cómo estas marcas y remarcas en la escritura de las mujeres podrían, eventualmente, incidir en un programa emancipador o democratizador de la escritura, contemplando, además, que el foco de las discusiones se ha desplazado considerablemente y que hoy hablamos también de la escritura de las disidencias sexuales y de estéticas *queer*, marrones y migrantes, y de cre-

cientes resistencias, desde esos espacios teóricos, al feminismo blanco europeo y norteamericano? Un nuevo enfoque sobre la escritura, al menos a mi modo de ver, no puede evitar pensar las determinaciones y marcas que sobre estas escrituras pone el mercado, gran regulador no solo de lo que se publica, se lee, circula, premia, traduce y «mundializa», sino también, me parece a mí, de lo que se escribe.

Literatura a la carta

En el 2021 una escritora chilena escribió una columna donde resentía la acción de mujeres que, desde la crítica literaria (y a su modo de ver), comentaban negativamente los textos literarios escritos por otras mujeres. No mencionaba nombres ni casos específicos, ni fueron estos aparentemente necesarios para que la escritora pidiera, en el fondo, que la crítica —particularmente aquella escrita por mujeres, como se puede ver no todas las autorías se defienden por igual— renunciara a su ejercicio reflexivo en pos de dar publicidad a la literatura escrita por otras autoras mujeres. Su propuesta se resume así: las críticas solo deben escribir sobre aquellos libros de otras mujeres que les parece que son buenos, que les hayan gustado. Desde luego que la figura que propone esta autora poco y nada tiene ya que ver con la crítica: es reemplazada, al menos en su ejercicio mediático, masivo y no académico, por el *marketing*.

Cabe preguntarse si esta eventual desaparición de la crítica (insisto: sobre todo la que escribimos las mujeres) o al menos del programa que la caracterizó desde sus inicios (hacer juicios sobre el valor estético de un texto y cumplir una función de mediación) no comportaría, también, la desaparición de

su gemela: la literatura. Ambas nacieron en el marco de las transformaciones culturales vividas en el siglo XVIII y respondían, al menos en su origen —blanco, eurocéntrico, colonial—, a ciertas ambiciones y valores emancipatorios, ¿por qué no habrían de desaparecer alguna vez, *en tanto las instituciones que son*, para dar lugar a otra cosa? Puedo aventurar que un estudio detenido del trabajo investigativo en la academia, así como un análisis de los espacios de reconocimiento como los premios otorgados por jurados especializados, muchos de ellos académicos, revelaría hasta qué punto se ha impuesto un *mainstream* literario hasta cierto punto dócil, domesticado y totalmente ajeno a lo que Tabarovsky llamó, hace ya dos décadas que parecen muchas más, «literatura de izquierda». En América Latina, este proceso se ve aparejado, además, por el acatamiento más o menos sumiso respecto de las tendencias de la academia norteamericana, cuya agenda y perspectivas críticas, por más que nos parezcan muchas veces políticamente ajenas a los conflictos políticos y estéticos del sur, marcan no solo la producción investigativa sino también los propios textos literarios (poshumanismo, ecologismos, nuevos materialismos, entre los ismos más recientes).

Por lo mismo, es legítimo volver a Tabarovsky, volver a Cixous, y preguntarnos: ¿a quién le importan hoy la «literatura de izquierda» o la *écriture féminine*? ¿Tiene todo esto algo que ver con el llamado *boom* de las narradoras latinoamericanas? ¿Produce esta literatura lo que Rancière llama un nuevo «reparto de lo sensible», una «distribución y redistribución de los espacios y tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible», operada por el arte? (2010, 16). ¿O ya no se aspira a producir tales transformaciones?

Hay muchas formas de pensar la estética, pero es precisamente desde reflexiones como el feminismo o el anticolonialismo que, a despecho de lo que piensen aquellas escritoras a las que no parece acomodarles la existencia de las críticas, se revela un abanico de inquietudes políticas y posibles horizontes de ruptura y cambio social. La estética *es* política, y aunque la percepción sensible no puede ser indiferente del todo a las directrices del mercado, es allí donde se juega una posible resistencia a sus consignas. En los «tiempos de algoritmos» (Vanoli) que vivimos, cuesta pensar cualquier tipo de discurso (o de literatura) libre de las formas globalizadas y más o menos homogéneas, estandarizadas, de escritura. Sospecho que el dominio de los algoritmos y la preeminencia del espejo como imagen que grafica nuestra relación con las redes sociales inscriben sus marcas y nos anteceden en cualquier consideración sobre el lenguaje literario y los muchos hechos que lo determinan.

Desde los años noventa en Chile queremos creer en una creciente democratización de la cultura, a pesar incluso de que se han ido cerrando, progresivamente, espacios de reflexión y discusión en los medios de comunicación masivos tradicionales. Queremos creer, también, que disponemos de otras fuentes de información y discusión. Pero ¿no ocurre que esa creciente variación de voces y lugares de enunciación, además de estar asediada, como hemos visto en el último tiempo, por las llamadas *fake news* y sus bots, está modulada por el mercado y el lugar común (que, precisamente, no es común)? ¿No es, acaso, todo esto, un espejismo de democratización?

Estamos «infectados de carisma» (Vanoli) y por eso no parece tan raro que la aparición en el horizonte de un potente grupo de escritoras en América Latina (irrupción a la que he dedicado

los últimos cuatro años de investigación) sea tomada por el periodismo como un nuevo *boom* de autoras que tienen una llegada cada vez mayor entre los lectores, gracias al trabajo editorial transfronterizo y la labor de traducción que se está llevando a cabo en distintos centros metropolitanos, ingente trabajo que, no tan casualmente, ha descuidado obras como la de la escritora argentina María Moreno, figura fundamental del feminismo latinoamericano y de la escritura neobarroca, cuya obra, al menos hasta el momento de publicar este artículo, no ha sido traducida a ninguna otra lengua, más que cuatro páginas –¡cuatro páginas!– de *El affair Skeffington*, en una revista académica norteamericana.

En uno de los reportajes que abordan el llamado *boom* –publicado por la revista *Lengua*, de Penguin Random House– la periodista Leila Guerriero recoge varios testimonios, entre ellos el de Paula Vázquez, escritora y dueña de la librería Lata Peinada en España, que me resulta muy llamativo. Para ella, las escrituras de mujeres que hoy se legitiman son

... las que trabajan con materiales que tradicionalmente estaban en el campo de lo masculino: el terror, la violencia, lo fantástico. Por otro lado, ¿qué pasa con la literatura escrita por hombres? Se invierte ese fenómeno: Alejandro Zambra, Federico Falco, cautivan porque exhiben «nuevas masculinidades», por los temas (ruptura amorosa, paternidad), porque trabajan materiales autobiográficos. Celebramos a las autoras que trabajan con materiales «masculinos» y a los hombres que trabajan con materiales «femeninos» (...). Temo que la corrección política haya girado a que las mujeres tengamos que escribir (si queremos que alguien nos edite) sobre oscuridad y terror y violencia.

Subrayo el «si queremos que alguien nos edite», verdadero norte de una sociedad cada día más orientada a los logros, *likes*, seguidores, indicadores: éxito. Del mismo párrafo destaco la vinculación de este nuevo *boom* con la violencia, ese rasgo que retorna y que hizo del boom de los sesenta un lugar común europeo de lo que podía ser la literatura latinoamericana. También de lo que se demanda de ella (y ahora, de sus escritoras).

Todo esto no quiere decir que no podamos propiciar los espacios para que leamos más literatura escrita por mujeres, invisibilizada por décadas y si leída, leída con descuido y condescendencia. Pero el ejercicio crítico, como escribía Josefina Ludmer, es «la escritura de un modo de leer» (2021, 307), y me preocupa que conceptos como los de «agencia», «sororidad» e incluso «democratización», muy caros a ciertas formas de feminismo liberal, opaquen la necesidad de establecer no un catálogo de temas o estéticas «a la carta», vinculados particularmente con autorías de mujeres (entre los temas: maternidades, violencia intrafamiliar, enfermedad; entre las estéticas: «gótico andino», «neogótico», «neofantástico», «nueva ciencia ficción»), sino diálogo y pensamiento sobre las políticas de la literatura (Rancière), los neoconservadurismos y los nuevos espacios en disputa, confrontando de manera más amplia y en cruce con otras cuestiones el fenómeno de la escritura. En un país donde se vivió un estallido social y luego el aplastante triunfo del rechazo a la posibilidad de una constitución —un texto fundamental— que cambiaría radicalmente la política chilena, sería deseable reflexionar un poco más sobre presentes y futuros de la literatura, los imaginarios por ella creados y las resistencias conservadoras, también neoliberales, que hoy esgrimen escritoras y escritores con tal de detener la necesidad urgente de un cambio social.

Bibliografía

- Barthes, Roland. 1987. «La muerte del autor». En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, 65-72. Barcelona: Paidós.
- Pérez Fontdevila, Aina. 2019. *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.
- Cixous, Hélène. 1995. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Guerrero, Leila. «Algo está pasando. Escritoras latinoamericanas». *Lengua*. <https://www.penguinlibros.com/es/revista-lengua/escritoras-latinoamericanas/escritoras-latinoamericanas#>
- Ludmer, Josefina. 2021. «La crítica como autobiografía». En *Lo que vendrá*, 307-313. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ostrov, Andrea. 2008. *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Alción Editora.
- Pérez, Aina y Meri Torras. 2019. *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.
- Rancière, Jacques. 2010. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Richard, Nelly. 2008. «¿Tiene sexo la escritura?». En *Feminismo, género y diferencia(s)*, 9-28. Santiago: Palinodia.
- Tabarovsky, Damián. 2010. *Literatura de izquierda*. Cáceres: Periférica.
- Vanoli, Hernán. 2019. *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. 11 hipótesis para discutir con escritores, editores, lectores, gestores y demás militantes*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Intercambio de posiciones: dentro y fuera del libro

Daniela Escobar y Andrés Florit

Formato: «Una flor tiene un tamaño, lo mismo que un rostro o una mano, pero una letra no, puede tener cualquier tamaño y el propio tamaño de la letra se convierte en parte del mensaje que esta transmite» (2002), dice Edward Ruscha en relación con una serie de palabras pintadas que empequeñecen en el lienzo hasta casi desaparecer. Adiós, Rancho o Ciudad juegan con el efecto óptico de letras compuestas por líquido derramado en el cuadro en otra de sus series, las «palabras líquidas».

Dado este carácter plástico de la tipografía, sus variaciones junto con el vocabulario visual presente en las decisiones de diseño y diagramación de un libro impreso acompañan la

- § Es una de las fundadoras y directoras de la editorial Overol, sello en el que realiza labores de edición y diseño. Publicó el libro de poesía *Curvatura del ánimo* (2018, Premio Municipal Juegos Literarios Gabriela Mistral) y es coautora del libro *Una conversación con Claudio Bertoni* (2017).
- § Cofundador y codirector del sello Overol. Ha compilado y editado además otros volúmenes para distintas editoriales, de autores como Enrique Lihn, Manuel Rojas y Juan Florit. Es autor de *Fortuna* (2019) y de otros libros de poesía. Actualmente es estudiante del doctorado en Literatura de la Universidad Católica.

intención de quien escribe y contribuyen a la recepción, a la atención estética. Así, tanto el formato como los materiales: papel, hilo, pegamento, tinta; las manifestaciones icónicas digitales y físicas: piel gráfica, ilustraciones, tipografía, colores; o los elementos verbales: índice, prólogos, epígrafes, forman parte de los paratextos que Gérard Genette define como los elementos que hacen que el texto se transforme en libro y se proponga como tal a sus lectores y al público en general (ctd. en Alvarado 2006, 19-20).

+ + +

Maniobras y secuencia. A diferencia de la sensación que provoca entrar a una sala con cuadros expuestos, a un libro no se accede de manera simultánea. Girar, abrir, dar vuelta, hacer clic, poner *play*; una serie de maniobras físicas activan el objeto. La mano permite que el texto o las imágenes aparezcan, y el libro llega de a poco.

Incluso las ediciones de libros de artista que utilizan el pliegue para dejar un acordeón abierto sobre la mesa requieren de una activación para acceder –si es posible, o al menos desde la ilusión– a una totalidad. Previo a esa acción, otras manos cosen y pegan los cuadernillos. O exportan y organizan los hipervínculos; capítulos, títulos, secuencias, sonidos. O troquelan un rostro que dejará vacíos en el papel para llenar con diseños de distintas formas y colores los variados estados de ánimo de un retrato que tiene la portada de un diario visual que presenta máximas personales convertidas en obras de arte. O cortan postales que organizan, le dan un orden a una serie de fotografías reunidas dentro de una caja oscura.

+ + +

Libertad y libro comparten una raíz latina homónima, *liber*. Según el diccionario etimológico de Corominas, *liber* es un término botánico que designa la parte interior de la corteza de las plantas, empleada por los romanos a modo de papel. En el Diccionario de Autoridades de 1734, el libro se define como «volumen de papel, cosido y cubierto de pergamino o otra cosa». A su vez, para la RAE de hoy, libro es un «conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen».

Desde sus inicios, la palabra libro está ligada a su materialidad; antes de empezar a hacer libros, no nos preguntamos qué es un libro, pero sí pensamos en los materiales: el trabajo con los textos, las palabras y que el diseño justifique imprimirlos en *offset*, en tirajes de no menos de trescientas copias, regularmente de quinientas hacia arriba. Que se justifique coserlos. Que ocupen justificadamente espacio en nuestra bodega y, luego, en el mundo.

+ + +

Para Claire Armitstead, un libro es un artefacto portátil y su composición implica casi siempre decisiones colectivas y elecciones sobre el orden material, secuencial y espacial que son convencionales y están abiertas a la modificación y a la transgresión (Manrique Sabogal 2017).

+ + +

¿Qué justifica un libro? ¿Por qué un libro en vez de nada? Más allá del gusto, creíamos tener una opinión sobre lo que valía

la pena hacer circular de mano en mano. Nuestra experiencia apasionada y *amateur* como lectores e incipientes escritores nos lanzó de forma temeraria a un oficio que desconocíamos. Un oficio que, como otros, enseña sus leyes y sus secretos en el hacer, en el echar a perder y rehacer, en la insistencia. No ingresamos en él aplicando enseñanzas previas; partimos copiando lo que nos parecía bien hecho. La distancia entre el referente y la copia, entre lo que nos parece mejor hacer de una manera y no de otra, continúa moldeando la personalidad.

+ + +

El papel invita a la manipulación, a su transformación, de la misma manera que las ideas quedan disponibles en la hoja para su posterior debate. Este diálogo de ambas versatilidades, este encuentro entre material y material, contenidos y fibra, coincide en el libro. También el sonido o la imagen de lo que yo registro en mi memoria, una captura que se irá adhiriendo como una capa más a otros paisajes, recuerdos o pensamientos. «Al reunir en una publicación estas hojas dispersas, quiero afirmar mi misión y mi pasión como artista, que es: ¿cómo tomar una Posición? ¿Cómo dar Forma a esta Posición? ¿Cómo puede esta Forma ser una Forma universal? ¿Y cómo esta Forma universal puede tocar al otro a la altura de los ojos y más allá de los hábitos culturales, políticos, económicos y estéticos?» (2022), dice Thomas Hirschhorn en una entrevista acerca de la edición de su libro de artista *V.C.R.T.* (Violent Crime Response Team), que consiste en una selección de escritos, dibujos, cartas, correos electrónicos y notas que recorren todo su trabajo hasta hoy.

+ + +

La marca que dejan nuestros dedos en una superficie y el rastro que vamos dejando en el espacio virtual han duplicado nuestras huellas digitales. Puede haber libros sin papel, así como hay hojas encuadernadas. La corteza de los romanos era utilizada para inscribir en ella un registro; nuestros archivos digitales de hoy cumplen una función similar. En ese contexto, ¿cuándo vale la pena imprimir? ¿Todo registro debe entrar a imprenta? ¿Cualquier libro es un registro? Registro, nos dice la RAE, «proviene del lat. mediev. *registum*, y este del lat. tardío *regesta, -orum* “registros”, “memorias”, der. del lat. *regerere* “consignar, transcribir”». ¿Qué es lo que queremos recordar? Y, sobre todo, ¿cómo?

+ + +

Conversando con un conductor sobre nuestros respectivos oficios, nos explica que su relación con los libros y la lectura es conflictiva, similar a cuando se comía de niño un plato de porotos: «Sabes que te los tienes que comer aunque no te gusten, te los comes igual porque alimentan».

+ + +

Se lee una obra ya escrita, se construye el texto al leer. En *Paratexto*, Maite Alvarado recuerda que este contribuye a concretar la lectura del libro. Dispositivo pragmático que, por una parte, predispone –o condiciona– para la lectura y, por otra, acompaña en el trayecto, cooperando con el lector en su trabajo de construcción –o reconstrucción– del sentido (2006, 19-20).

Por su lado, Derrida habla de *párergon* para referirse a lo que está pegado a una obra, un concepto «que no se limita a estar

fuera de obra, puesto que actúa también al lado, pegada contra la obra (*ergon*)» (2001, 65). No es ajeno, pues afecta el interior y coopera con él desde afuera.

+ + +

«Quiero tenerlo en físico», comentan algunas personas luego de leer un *ebook*. Lo buscan primero, por ejemplo, en la Biblioteca Pública Digital y, para volver a leerlo o regalarlo, para que ocupe un lugar próximo dentro del espacio de la casa, desean adquirir la versión en papel. Pasó lo mismo con el borrador de Nueva Constitución, que estuvo todo el tiempo disponible gratis en PDF y, sin embargo, en papel ingresó a la lista de los más vendidos. También escuchamos: «Quiero publicarlo en físico», si se trata de autores o autoras que se autoeditaron en Amazon o plataformas similares, como el último eslabón de una cadena de lecturas que evalúan satisfactoria, pero requieren amplificar, permitirle el azar a un contenido que a veces de maneras muy extrañas o impensadas encuentra a su lector. Dicho de otra manera: permitirle el accidente. Al plantearle la alternativa de realizar un *ebook* a un autor que proyectaba autopublicarse, nos respondió que no le entusiasmaba. Leyó a un editor español en una entrevista que explicaba que retiene más lo que lee en papel; lo que lee en pantalla se le olvida más rápido.

+ + +

«Ni folletos ni cuadernos ni libelos ni panfletos ni plaquettes ni opúsculos son libros: son lo que son. Y los libros, también, son lo que son», plantea categórico el mexicano Juan Domingo (2019), quien recuerda otra de las acepciones con que la mis-

ma RAE define al libro: «Para los efectos legales, en España, todo impreso no periódico que contiene 49 páginas o más, excluidas las cubiertas». Juan Domingo está de acuerdo con la ley: «Libros, entonces, los hay de 49 páginas en adelante: desde los más breves, hasta los de cientos y miles de páginas, pero todos los demás, de 48 páginas o menos, son folletos o, con mayor elegancia, si de literatura se trata, plaquettes». Nosotros tenemos varios libros que, legalmente en España, no serían libros. Pero nuestra tradición nos ampara: ¿los *Veinte poemas* de Neruda no son un libro? ¿*Alamiro* de Adolfo Couve no es un libro?

+ + +

Utilizamos la palabra título como sinónimo de libro, para evitar su repetición en determinados contextos. Pero un título ¿podría tomar un camino distinto al del libro que nombra?, ¿dispararlo hacia otro lado? Una lectora nos confesó que se sentía estafada por todos los títulos que leía en cada *stand* de una feria reciente. Cuando leía la contratapa no había «coherencia» entre lo que prometía el título y su contenido: ¿acá realmente se enseña a cuidar un pato?, ¿esto cuenta la historia de una hiedra?, ¿dónde están los monstruos marinos? Cómo orientar o desorientar el camino hacia un libro. Al mismo tiempo, los textos de contratapa irritan a sus lectores, los atraen o los alejan. Los colores y sus imágenes, el prestigio y lo que rodea a quienes escriben, también. De la misma manera, ¿las portadas deberían tener *algo* de lo que *hay* en el contenido del libro? El ritmo de los poemas, los lugares, las temperaturas y tonos de un texto pueden guiar, o también podemos proponerle una imagen aleatoria a una palabra y sentarnos a ver cómo se unen.

+ + +

Como en una negociación entre mano e información, alguien piensa en el peso del libro sobre la mano al momento de decidir su tamaño. También, al momento de escribir un libro breve, alguien piensa en sus ganancias, en el miserable porcentaje de dinero que recibirá como autor tras suponer que será un libro liviano, económico. También hay autoras y autores que sienten vergüenza cuando sus libros son «demasiado cortos». Imaginan que lectores o familiares les preguntarán: ¿para esto tanto *show*?

+ + +

Ulises Carrión plantea: «En el arte viejo el escritor se cree inocente del libro real. Él escribe el texto. El resto lo hacen los lacayos, los artesanos, los obreros, los otros. En el arte nuevo la escritura del texto es sólo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero» (2012, 39). Conforme. Pero ¿por qué no mejor asumir que cada libro nace de un trabajo colectivo, en el que la firma autorial es el resultado de un proceso que excede la autoría individual? En el *viejo arte nuevo* de hacer libros, el escritor asume la responsabilidad del proceso entero; en el *nuevo arte nuevo*, el o la escritora tiene conciencia de que su firma es solo un eslabón, que se construye escuchando lo que tienen que decir los demás oficios: se deja tachar y transformar, así como quienes hacen los libros se transforman en el mismo intercambio.

+ + +

Parece no haber justificación etimológica para esta idea, pero durante la pandemia se hizo patente que no podemos vivir sin intercambio. El intercambio entendido como la manera en que nos dejamos transformar y transformamos: cambiamos constantemente y no solo dinero. La mirada pesimista puede hacer énfasis en la ubicuidad del capitalismo que se adapta a todas las circunstancias para mantenerse fagocitante y vivo. Pero de habernos quedado encerrados en (y con) lo que ya teníamos al momento de iniciarse las cuarentenas, es dable imaginar un alza en la tasa de suicidios o un indetectable marchitarse que culmina en el mismo final. Parece ser que necesitamos a los demás para cambiar y mantenernos vivos. Vivos en el sentido de poder escribir y leer de manera no pasiva. Por eso, a pesar de que a estas alturas la cantidad de libros por leer sea humanamente inalcanzable, seguimos haciendo nuevos libros y seguimos transformando los libros ya escritos con nuevas lecturas. Los libros se leen y se escriben y se reinventan en las relecturas gracias a estos intercambios; si no, ¿quién tendrá algo nuevo que decir después de un par de semanas? Por ende, nada nuevo habría para leer, aunque hubiera anaqueles llenos en todos los barrios del mundo.

Bibliografía

- Alvarado, Maite. 2006. *Paratexto*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Carrión, Ulises. 2012. *El arte nuevo de hacer libros*. Ciudad de México: Tumbona.
- Derrida, Jacques. 2001. *La verdad en pintura*. Traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino. Barcelona: Paidós.
- Domingo, Juan. 2019. «Tradición de la plaquette en México». *La Razón*, 21 de junio del 2019. <https://www.razon.com.mx/el-cultural/tradicion-de-la-plaquette-en-mexico/>

«Entrevista: Ed Ruscha. “En arte, todo lo que molesta es bueno”». 2002. *El País*, 20 de julio del 2002. https://elpais.com/diario/2002/07/20/babelia/1027119967_850215.html

Manrique Sabogal, Winston. 2017. «¿Qué es un libro en el siglo XXI? Diccionario elaborado por escritores y expertos del mundo (1)». *WMagazín*, 24 de abril del 2017. <https://wmagazin.com/que-es-un-libro-en-el-siglo-xxi-diccionario-elaborado-por-escriitores-y-expertos-del-mundo/>

«Thomas Hirschhorn lanza su libro de artista en colaboración con Fundació Per Amor a l’Art». 2022. *Exibart*, 13 de mayo del 2022. <https://www.exibart.es/noticias/thomas-hirschhorn-lanza-su-libro-de-artista-en-colaboracion-con-fundacio-per-a-lart/>

Leer la crítica: inteligencia y puesta en escena

Nicolás Ried

1. En 1966, en medio de un álgido debate acerca de lo viejo y lo nuevo, Roland Barthes publicó un polémico escrito que sirvió como manifiesto. Se trata de *Critique et vérité*, un texto teórico que ha sido interpretado como un manifiesto en favor de la denominada «nueva crítica», un movimiento que buscaba distanciarse de un modo tradicional de producir crítica literaria (Deltel 1980). Lo que la nueva crítica reconocía en la antigua como un punto insalvable de separación y desacuerdo era que esta basaba su producción en la noción de *juicio*, en cuanto operación científica primordial para la escritura de la crítica literaria. Barthes lo presenta de esta manera:

Mientras la crítica tuvo por función tradicional el juzgar, sólo podía ser conformista, es decir conforme a los intereses de los jueces. Sin embargo, la verdadera «crítica» de las

§ Doctorando en Filosofía por la Universidad Diego Portales, magíster en Pensamiento Contemporáneo por la Universidad Diego Portales y abogado por la Universidad de Chile. Profesor de Teoría de la Justicia en la Universidad Alberto Hurtado, crítico de cine en *La Mirada de los Comunes* y autor del libro *¿Qué es la crítica? Michel Foucault, leer el presente sin juicio* (Metales Pesados, 2022).

instituciones y de los lenguajes no consiste en «juzgarlos», sino en *distinguirlos*, en *separarlos*, en *desdoblarlos*. Para ser subversiva, la crítica no necesita juzgar: le basta hablar del lenguaje, en vez de servirse de él (2006, 14).

La distancia que presenta Barthes entre las dos formas de la crítica que analiza se da en función de dos operaciones diferentes, las cuales a su vez exhiben modelos políticos diferentes: la crítica relacionada con el juicio será la del orden que busca el derecho; mientras que la nueva crítica será la de lo político, que busca imaginar nuevas formas de redistribución de los espacios en la escritura. Por una parte, el orden de la escritura científica; por otra, el desacuerdo imaginativo de las artes. Lo que le interesa a Barthes, en este punto, es demostrar que la nueva crítica conserva una potencia para producir los objetos literarios. No se trata de una «ciencia literaria», afirma, sino que de un arte.

El arte de la crítica que expone Barthes se funda en una tensión entre ciencia y lectura. Mientras la ciencia aplica un método que tiene por premisa la determinación de su objeto, la lectura es un arte que –en la producción de una forma– diseña un objeto distinto en la medida en que despliega su método. La diferencia entre los dos modelos de crítica estaría dada por una diferente comprensión del método. Barthes lo escribe de este modo:

La crítica no es la ciencia. Ésta trata de los sentidos; aquélla los produce. Ocupa, como se ha dicho, un lugar intermedio entre la ciencia y la lectura; da una lengua a la pura habla que lee y da un habla (entre otras) a la lengua mítica de que está hecha la obra y de la cual trata la ciencia (2006, 66).

La operación de la lectura será lo que caracterice a la *nouvelle critique*. Aunque aquí «leer» significa algo muy particular. La lectura de la crítica no será una simple acción pasiva en la que un sujeto acumula información, en un sentido meramente cognitivo. Lo polémico de la propuesta de Barthes radica en lo siguiente: la lectura es la verdadera forma de la escritura. La acción de leer, desde un punto de vista crítico, consiste en la operación de entregar una lectura: la labor de quien se dedica a la crítica literaria, por tanto, es la de superar los estadios del simple comentario de gusto y de las ciencias de la literatura, para dar paso a una dimensión creativa, poética. Leer, en definitiva, significa escribir. Así, Barthes cierra su texto: «Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no ya la obra, sino su propio lenguaje (...). La crítica no es sino un momento de esta historia en la cual entramos y que nos conduce a la unidad —a la verdad de la escritura» (2006, 82).

2. En su corazón, la crítica conserva un juicio. La palabra griega *κριτικός* hace referencia a la facultad del juicio, atribuida en tanto capacidad de discernir de los jueces (*κριτής*). En este sentido, la crítica ha sido entendida como heredera directa del juicio, en cuanto actividad de determinar lo verdadero, lo justo o lo bello entre alternativas: la facultad de ver lo verdadero entre lo falso. Sin embargo, en el griego clásico la palabra *κριτοί* también era usada para referir una buena elección, entre otras elecciones también buenas. Como relata Homero en la *Odisea*, Alcínoo escogió (*κριτοί*) nueve oficiales entre los excelentes soldados (8.258). De este modo, podemos pensar una forma de la crítica más cercana a la potencia de decidir; una forma de la crítica que, en su elección, está planteando una lectura del panorama, del paisaje, de la escena. Si pensamos en el ejemplo de Homero, Alcínoo leyó la potencia de

sus soldados y eligió a nueve de ellos por sobre los demás. La decisión de Alcínoo no es tan relevante como su capacidad de leer. ¿Qué es lo que lee Alcínoo? Lee el contexto en el que toma una decisión. Este contexto toma forma, aparece en la elección de Alcínoo: el contexto, como figura del presente en que vive Alcínoo, adquiere una forma determinada con la elección, con la crítica. Sin ir más lejos, esa es la correcta descripción de la labor de un juez: su trabajo no consiste en tomar una decisión, porque eso lo puede hacer cualquiera; el verdadero trabajo de un juez implica leer el mundo en que esa decisión cobra sentido.

La tarea de la crítica, en este sentido, conserva su carácter de juicio. En la medida en que juzgar significa leer, la crítica es la actividad de producir una lectura del presente donde una elección tiene sentido. Así, la crítica es una *inteligencia*. La raíz de la palabra «inteligencia» se reconduce a la expresión *intellegere*, utilizada para referir una elección sabia entre más de una cosa. Cicerón utilizaba esta expresión en su *De natura deorum* para hacer referencia a algo que no se logra distinguir con facilidad, algo que no se deja leer (3.15). Algo «ininteligible». La inteligibilidad está dada no por el objeto, sino por la incapacidad de quien lee (Cicerón escribe en ese pasaje: «Incluso los médicos fallan» al leerlo), incapacidad que está dada por asumir que el asunto se trata de elegir entre una alternativa y otra, lo que implica no ver que se trata de algo más que eso. La facultad de leer, es decir la *inteligencia*, está determinada por una cierta técnica que implica ampliar la mirada, que requiere ver más. El *intellectus*, que es la recuperación medieval del *intellegere* latino, se refiere a la capacidad de ver el alma, de ver aquello que está por fuera del campo de sensibilidad propio de lo humano. Esta facultad de leer, por tanto, requiere

de una facultad de producir una lectura, de abrir un campo de experiencia que permita ver lo que no estaba siendo visto: leer significa producir un campo de inteligibilidad.

Una operación de la crítica consiste en producir campos de inteligibilidad. La experiencia que produce la literatura, en tanto arte, es una forma de expansión de los campos de experiencia en el lenguaje. La crítica, al leer un objeto, está produciendo una lectura del presente de ese objeto; o, de otro modo, está imaginando de manera material un campo de inteligibilidad para que ese objeto ocupe un lugar. Como si se tratara de diseño teatral, la crítica diseña una escena en la que un acto tiene lugar.

3. En un sentido, de hecho, la crítica es un diseño teatral. A propósito del teatro de Carmelo Bene, Gilles Deleuze descifró la operación de la dramaturgia: «La obra se confunde desde el principio con la fabricación del personaje, su preparación, su nacimiento, sus balbuceos, sus variaciones, su desarrollo. Este teatro crítico es un teatro constituyente, la crítica es una Constitución» (2020, 14). La relación entre la crítica y la puesta en escena es presentada por Deleuze como una operación filosófica en la que se confunde la resta con la suma, la destrucción con la producción, la negatividad con la positividad. La característica que destacó del teatro de Bene es, precisamente, su capacidad de poner en escena una ausencia de manera constitutiva: cuando Bene restaba algún elemento a las tragedias de Shakespeare como la monarquía o las relaciones de parentesco, por ejemplo, no se trataba de una simple amputación, sino de una acción específica en la que esa ausencia de un elemento articulador establece una nueva forma de configurar la escena. La puesta en escena no

desaparece con el recorte, sino que se constituye una nueva escena, diferente de la diseñada por Shakespeare. Esta operación doble destacó Deleuze en relación con la crítica: esta será el arte de producción constitutiva de puesta en escena.

La dimensión teatral, o dramática, de la crítica ha sido destacada a lo largo de su obra por Judith Butler. La teoría del género como performatividad, central en su libro *El género en disputa* (1990), se funda en una doble comprensión de los actos de habla ilocucionarios o performativos: por una parte, los performativos no hacen referencia a un hecho en el mundo, razón por la cual escapan de la lógica verdad/falsedad de los actos constataivos y descriptivos; por otra, son actos del lenguaje que operan como una repetición estilizada de actos, como la interpretación de un rol teatral (Butler 1998). Por esto, afirma Butler, los actos de habla ilocucionarios, descritos por J. L. Austin en su famoso *Cómo hacer cosas con palabras* (1955), son actos no referenciales y dramáticos. Para decirlo de otro modo, son propiamente performativos y también son performáticos (*performance*). Erika Fischer-Lichte, en *Estética de lo performativo* (2004), precisa este argumento, sosteniendo lo siguiente:

Las condiciones a cumplir para que un enunciado sea performativo no son, por lo tanto, sólo lingüísticas, sino sobre todo institucionales y sociales. La enunciación performativa se dirige siempre a una comunidad en una situación dada en la que alguno de sus miembros ha de estar presente representándola. En este sentido implica la realización de un acto social (2011, 49).

Es en este sentido performático que la crítica expresa una dimensión teatral: en su operar, la crítica pone en escena una

lectura de la comunidad, dándole una forma determinada que no agota todas sus formas posibles. Cuando Deleuze afirma que la crítica es constituyente, destaca la confusión que se da entre la obra y los gestos de los actores: cada gesto, cada acción menor, contiene una lectura total y acabada del mundo. Si no fuera así, no podríamos dedicarnos a la lectura como lo hacemos: no podría haber crítica literaria, sino simple comentario. La función de la crítica, desde este punto de vista, es la de producir una escena donde los gestos tengan sentido. Por cierto, no un sentido cerrado, sino un sentido que reconoce su apertura a los desacuerdos que constituyen la vida en común, la experiencia compartida.

4. El arte de la crítica exige una política del gesto. La pregunta por el gesto es lo que está en el fondo de la crítica: cada gesto exige un mundo donde tenga lugar. Los gestos no son objetos dados, sino formas incompletas de la acción, carentes de medios y de fines. La crítica, como arte de la lectura, tiene que imaginar los ojos con los que podremos ver y mirar los gestos de un mundo que aún no existe.

Bibliografía

- Barthes, Roland. 2006. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Butler, Judith. 1998. «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista». *Debate Feminista*, vol. 18: 296-314.
- Cicerón. *De natura deorum*. Original en latín disponible en www.perseus.tufts.edu

Deleuze, Gilles. 2020. «Un manifiesto de menos». En *Superposiciones*, Carmelo Bene y Gilles Deleuze, 11-37. Buenos Aires: Cactus.

Deltel, Danielle. 1980. «*Critique et vérité* de Roland Barthes: stratégie d'un manifeste». *Littérature*, n°. 40: 122-127.

Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

Homero. *Odisea*. Original en griego disponible en www.perseus.tufts.edu

Entrevista a Alejandra Matus Acuña:

**«La literatura tiene muchas
más herramientas, más
artilugios, para evadir
la censura. Pero la
autocensura opera igual»**

Tarek Mazurka y Amanda Olivares

Alejandra Matus Acuña es periodista, escritora y docente. Estudió periodismo en la Pontificia Universidad Católica de Chile, fue becaria Nieman de la Universidad de Harvard, tiene

- § Abogado. Entre sus estudios tiene el grado de Bachiller con mención en Humanidades y Ciencias Sociales y la Licenciatura en Ciencias Jurídicas y Sociales por la Universidad de Chile. Fue ayudante del Centro de Derechos Humanos y del Departamento de Clínicas Jurídicas de la misma universidad. Además cuenta con un diplomado en Estudios Palestinos del Centro de Estudios Árabes, dependiente de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.
- § Abogada por la Universidad de Chile, magíster en Pensamiento Contemporáneo por la Universidad Diego Portales y estudiante del Doctorado en Filosofía de la Universidad Diego Portales en cotutela con la Université Paris Nanterre. Ha publicado algunos ensayos dedicados a pensar las relaciones entre literatura, filosofía y ley. Es autora del libro de poesía *Se ubica en un cuerpo* (Edicola, 2019).

tres másteres: en Administración Pública y en Bellas Artes por la Harvard Kennedy School of Government y en Escritura Creativa por la Universidad de Nueva York. Actualmente, es parte de la Escuela de Periodismo de la Universidad Diego Portales.

Ha desarrollado su carrera profesional participando de diversos medios de comunicación, prensa escrita, radio y televisión y ha publicado libros de ficción y de periodismo de investigación. Entre sus publicaciones más conocidas, destacan *El libro negro de la justicia chilena* (1999, reeditado el 2016), *Injusticia duradera* (2000), *Doña Lucía* (2013), *La señora* (2015), su primera novela, y *Mitos y verdades de las AFP* (2017). Se ha caracterizado por publicar investigaciones asociadas a casos emblemáticos de relevancia pública y por su trabajo de difusión de violaciones a los derechos humanos en nuestro país.

La publicación de *El libro negro de la justicia chilena* culminó con uno de los más relevantes casos de censura en Chile. La publicación fue confiscada antes de su lanzamiento, y su autora fue acusada de delito de desacato, tipificado por la Ley de Seguridad del Estado. Se exilió a Estados Unidos, donde recibió asilo político. Su caso llegó hasta la Comisión Interamericana de Derechos Humanos.

Ha obtenido los premios Ortega y Gasset (1996), el Hellman/Hammett Grants otorgado por la Human Rights Watch (2001) y el de Periodismo de Excelencia de la Universidad Alberto Hurtado (2021).

Esta entrevista fue realizada el 20 de septiembre del 2022.

AO: ¿Cuál es el lugar que ocupa, en tu trabajo profesional, hablar de lo no dicho, de lo prohibido o de lo que no se debe decir?

AM: Es mi trabajo. Si uno no le atribuye una carga valórica, hay varias disciplinas que buscan avanzar desde lo desconocido a lo «por conocer». La ciencia, por ejemplo. Y es la manera en la que yo me planteo, también. En mi «sombbrero periodístico» —porque me pongo varios sombreros— me parece que «el» trabajo periodístico esencial es avanzar desde lo conocido a lo desconocido. En esa frontera, que es una frontera desnuda, no hay camino preestablecido, hay un método, pero el método es bien del sentido común. Y, como es una frontera desnuda, en general se produce una resistencia —social y también institucional— a avanzar hacia aquello que no se conoce. Esto se aplica ante cualquier tema periodístico.

Hay una subespecialidad periodística, el periodismo de investigación, que comparte los métodos periodísticos que se usan en cualquier otra rama del periodismo, pero su característica es temática: investigar algo que alguien con poder no quiere que se sepa. Entonces, no es avanzar hacia cualquier cosa desconocida, sino hacia algo de relevancia pública que alguien poderoso no quiere que se revele. Eso, en sí mismo, es una amenaza de resistencia. El poderoso o la poderosa, sea una persona o una institución, no va a querer que eso, que uno intenta develar, se conozca. Por eso siempre le digo a mis alumnos: «El periodismo es noventa por ciento resolver problemas y diez por ciento escribir». Avanzar desde lo conocido a eso desconocido, siguiendo un camino nuevo, que no está prescrito, con la resistencia de alguien que va a intentar impedir que eso se sepa, implica desarrollar una estrategia. Por ejemplo, cosas bien concretas y prácticas: hay que organizar el

reporteo para evitar el jaque mate, hay que mover las piezas sin levantar polvo, hay que rodear al sujeto principal y reunir primero todas las evidencias circunstanciales, concomitantes, y luego ir hacia el centro, hacia aquello que es lo desconocido. Eso es para mí es la esencia del trabajo periodístico. Si el periodismo pudiera dejar de hacer todo lo demás, tendría que quedarse con esta función, para tener algún sentido en la vida colectiva y social.

TM: Qué implicancias tiene aproximarse a estos lugares temáticos, tanto en términos metodológicos, en lo que se refiere a la investigación y escritura, como en términos de la recepción y las consecuencias de la publicación de un trabajo. Una cosa es escribir sobre lo desconocido, sobre lo no dicho, pero tú también haces hincapié en escribir sobre lo escondido. Es decir, no es solo que no sea conocido, sino que alguien lo está escondiendo.

AM: Tu pregunta aborda, exactamente, las tres fases del problema. La primera fase es recopilar información, en la que se aplica la estrategia de los círculos concéntricos. Uno parte del tema, desde la periferia, intoxicándose de información. Normalmente los periodistas escribimos sobre cosas que no sabemos previamente, hasta que se nos presenta la temática. Entonces, primero hay que saber; es decir, adquirir una cierta autoridad de conocimiento, saber todo lo que se sabe sobre ese tema. Eso implica leer muchas cosas, hablar con muchas personas, con expertos. Y, además, con cierta velocidad. Nadie tiene seis años para hacer una investigación periodística. Hay que ir sobre la marcha reuniendo información y siguiendo esta estrategia. Después hay que plantearse una hipótesis que voy a buscar demostrar. Y luego con esa hipótesis se busca específicamente la información para descartar o confirmar

la hipótesis. Pasa muchas veces que la hipótesis se descarta, y hay que abandonar todo ese trabajo hecho o reformular la hipótesis. Finalmente, hay que tocar la puerta de lo que podría ser, en el ámbito judicial, el imputado. Al final se cita al imputado, pero con toda la evidencia sobre la mesa, para confrontarlo con esa evidencia. Son entrevistas muy forenses, en ese sentido. La persona puede, en ese minuto, hablar o no hablar. Por lo tanto, en un paralelo con un juicio penal, la evidencia se tiene que sostener con confesión o sin confesión. Normalmente, no hay confesión, hay un «no voy a hablar» o una oficina de prensa o algún tipo de comunicado, pero que no sirve, pues no tiene un contenido válido para lo que uno quiere investigar. El contenido hay que averiguarlo por otro lado. Y una vez terminado este trabajo, finaliza la etapa de recopilar información.

Dependiendo de las espaldas que tenga el periodista, de si hay apoyo institucional o no, tiene que intervenir algún abogado. ¿Por qué? Porque la resistencia se produce también tratando de impedir la publicación. Normalmente, hay que recurrir a alguna red de apoyo que ayude a verificar las consecuencias que puede traer la publicación y contar con lo que se necesita para soportar esa reacción. Eso determina, también, la escritura.

Por ejemplo, cuando estábamos en *La Nación Domingo*, el equipo periodístico recibió la información de que había una denuncia por violencia intrafamiliar contra Ibáñez, el dueño de los supermercados Lider. Una colega, Marcela Ramos, hizo la investigación al respecto, siguiendo todos estos pasos que comenté. Primero buscó la información. Encontró la denuncia, intentó hablar con la mujer, la denunciante, que

no quiso hablar, pero confirmó que la denuncia existía, y eso ya era suficiente. Al final, le pidió la opinión al involucrado, que optó por no pronunciarse. Luego había que escribir el reportaje. La pregunta era cómo escribirlo en una institución que era administrada por el gobierno de turno sin provocar que cayera todo el equipo. En ese punto, toca determinar cuánto estás dispuesto a arriesgar en una decisión política. Uno no puede escribir el reportaje como lo escribiría si no hubiera esa presión política. Sin presión política, el titular hubiera sido muy directo: «Empresario Ibáñez acusado de violencia intrafamiliar». En el primer párrafo, se habrían ubicado los antecedentes duros y directos de qué se le acusaba exactamente. Pero, como no teníamos espalda para hacer eso, ayudé a Marcela a buscar una forma de redactar el texto de manera tal que la noticia iba en el tercer párrafo; no en el primero. El titular era un tanto ambiguo; la bajada era sugerente. Recién en el tercer párrafo venía la bomba. En el fondo, haces un intento de mitigar el efecto que sabes que igual se va a producir. Porque el efecto se produjo: la reacción del señor Ibáñez fue comprar todos los diarios, en el tiempo en que no había internet, para que nadie lo leyera. Se trata de un juego de táctica y estrategia, en el que a veces ganas y a veces pierdes. Y determina todo: la escritura, la publicación, todo.

AO: ¿Podemos hablar de lo no dicho, lo prohibido, lo que no se debe decir, como un motor de exploración para quien escribe?

AM: Es el motor de investigación en el caso del periodismo de investigación. Hay dos vertientes: está la vertiente de lo que alguien no quiere que se sepa y la de lo no dicho. Lo no dicho puede ser un tabú. Puede ser una convención social que

no queremos mirar. No se trata de que alguien lo prohíba. Moviendo ese avispero, uno sabe que también va a haber una reacción contra el mensajero o contra quien escribe. Por ejemplo, escribí un reportaje sobre los abusos sexuales de los jesuitas, sobre la defensa corporativa de la institución. Eso es algo no dicho. Los jesuitas no me iban a intentar prohibir decir. Pero decirlo tiene un costo, el costo de patear el propio avispero considerando que soy una periodista que se ubica en un sector progresista, de gente de izquierda, entre la cual hay muchos jesuitas. Entonces, escribir sobre los jesuitas es hacer enojar a tus seguidores, a tu zona de confort.

Siguiendo un trabajo que hizo Pepe Rodríguez en España, escribí un artículo para el diario *La Nación* que se llamaba «Sexo en el clero». Cuando estaba en España vi el libro de Pepe Rodríguez y dije: «Repliquemos la misma pregunta en Chile». No era un reportaje de investigación, se trataba de algo no dicho. La pregunta era simple: «¿Tienen sexo los sacerdotes?». Entrevisté a sacerdotes, puse datos. Dije algo obvio: que los sacerdotes sí tenían sexo, que sí se masturbaban, que tenían sexo heterosexual, homosexual y las consecuencias. El trabajo ni siquiera iba hacia el tema de la pedofilia y, sin embargo, quedó la escoba. En ese momento, el año 2002, el presidente era Ricardo Lagos, perteneciente a coalición donde estaba la Democracia Cristiana. Gabriel Valdés, que era el presidente del Senado, mandó una carta de «cuero de diablo», diciendo que el diario se había convertido en una asquerosidad. Y que él, personalmente, no lo iba a leer ni a recomendar más. Esto era un golpe tremendo para el diario, porque significaba perder a uno de sus pilares de apoyo institucional. Entonces, no era algo que alguien con poder no quisiera que se supiera: era algo no dicho. Y eso

también provoca consecuencias, a veces peores. En el primer caso, reacciona Ibáñez, un empresario, de derecha, muy conservador. Eso produce un respaldo cerrado entre los tuyos, entre los pilares de apoyo del diario *La Nación*. Pero cuando tocas un tema que es muy sensible para el propio sector, ahí se raja el paño, y es muy destabilizador.

TM: A partir de las consecuencias que ocurren cuando uno habla de lo no dicho, de lo prohibido, desde tu experiencia ¿cómo definirías la libertad de expresión y la opinión?

AM: En Chile, la libertad de expresión todavía es muy formal. Cuando uno toca un tema sobre algo no dicho, o sobre algo que alguien con poder no quiere que se sepa, siempre hay una reacción adversa. Yo creo que es necesario tocar estos asuntos para que la sociedad progrese tanto en sus ideas como en sus ideales de progreso democrático. Si no, los sistemas tienden a fosilizarse y a convertirse en sistemas autárquicos. Esa es la razón y ese es el motor.

Ahora, hay países como Estados Unidos, donde la libertad de expresión ocupa un lugar muy central. Es muy robusta. No es perfecta, como en ninguna parte del mundo, pero es muy robusta. El periodista y el ejercicio periodístico tienen un nivel de protección enorme frente a las patalletas de a quien no le guste y, en general, pueden continuar haciendo su trabajo. En Chile, ha habido una evolución. No hay censura previa, entonces, uno puede decir sin temor cualquier cosa de cualquier persona. Incluso con pocas consecuencias cuando debiera haberlas, por ejemplo, en el caso de la violencia verbal hacia las mujeres, hacia las mujeres ejerciendo política. Se hacen amenazas sin ningún tipo de consecuencias, hay

uso de información privilegiada, personal, íntima en redes sociales, a destajo. Para eso no hay ningún tipo de problema. El problema aparece cuando la libertad de expresión se ejerce respecto de personas con poder. Ahí aparecen los tapones, los tapujos y las represalias. Yo entiendo el derecho a la libertad de expresión como la posibilidad de decir cualquier cosa, aunque sean contenidos ofensivos, o incómodos, sin censura previa y sin temor a represalias. Esto último no se cumple. Hay represalias, muchas, y sofisticadas, cuando la expresión tiene que ver con personas con poder.

AO: ¿Hay límites que serían importantes de considerar como parte del concepto de libertad de expresión?

AM: Una de las cosas que más cuesta entender es que la amplitud de la libertad de expresión implica que hay que soportar contenidos desagradables. Todos tenemos nuestro propio mundo de afectos, lealtades, adhesiones. Nuestra propia burbuja cultural. Y es muy difícil soportar expresiones artísticas, culturales, políticas, cuando se refieren al rebaño propio, y muy fácil alentarlas cuando se usan en perjuicio o desmedro del rebaño ajeno. Sobre esto hay muy poca cultura en Chile. La libertad de expresión no es solo para decir lo que yo quiero decir, es también para que los otros tengan derecho a expresarse aunque a mí me moleste. Creo que hoy esos son los límites de la libertad de expresión. Hay pocas personas dispuestas a transgredir las normas establecidas de ciertos grupos, no por temor a una represalia legal, si no por temor a ser aislado.

TM: En tu trabajo, has transitado desde el periodismo a la literatura y viceversa. Queríamos preguntarte qué te ha motivado a

moverte de un espacio a otro. ¿Qué distingue escribir literatura de escribir periodismo?

AM: He tenido la fortuna de vivir o de estar en lugares donde no existen esas murallas, digamos. Por ejemplo, en el mundo anglosajón existe la literatura de ficción y la literatura de no ficción. Entonces, todo es literatura. No hay división de distintos oficios. Lo que distingue una cosa de otra es la materia con la que trabajas. Esta es la distinción que yo hago y que tengo que hacer con la audiencia. A la audiencia le tengo que decir, por ejemplo, «la biografía no autorizada de Lucía Hirriart es literatura de no ficción. Todo lo que se presenta en este libro, que usa técnicas narrativas para contar la historia, está reportado y tiene fuentes que usted puede consultar y puede llegar a las mismas conclusiones, o a distintas, pero va a encontrar el camino que yo hice. Yo dejo todas las miguitas de pan para que usted vaya detrás, recogiendo, y analice el peso de la evidencia que le estoy ofreciendo».

Jack Fuller, un intelectual del periodismo, director de medios, etcétera, era además novelista. Él se ponía literalmente un sombrero cuando iba a escribir literatura, para entrar en ese otro registro. ¿Y cuál es ese otro registro? Para mí es el registro de las incertidumbres. El periodismo trabaja con certidumbres. Tiene que ofrecer algún tipo de certeza. La literatura es la incertidumbre, allí es perfectamente posible ser y no ser al mismo tiempo. La humanidad vive en la incertidumbre hasta el momento previo a que algo se solidifique, a que una convención social se convierta en tal. La incertidumbre es más corriente que la certidumbre. A mí me interesa mucho escribir sobre eso, explorarlo. Normalmente, en el periodismo ese registro se usa, pero se usa en función del *plot*, del argumento. Se pregunta

sobre los sentimientos, sobre lo que la persona pensó o sintió en función de una historia, de un argumento. En la literatura se puede explorar la psicología de los personajes para entender, sumergirse y mostrar ese mundo, sin necesidad de hacerlo en función de una historia. La psicología, las percepciones, todo lo incierto, es líquido y no necesariamente tiene principio ni final, sino que está presente de forma constante. Eso lo puedes explorar a través de la literatura. La literatura me parece que tiene un afán simple: ser una expresión artística. No busca un resultado. En el periodismo, si voy a invertir mi tiempo, mi energía, si voy a poner en riesgo mi pega y mi integridad laboral, psíquica, económica, para plantear un tema, es porque lo considero valioso, socialmente, porque creo que aporta. La literatura no tiene que aportar nada. Es un espacio de libertad y de creación.

AO: Entonces, ¿le darías un lugar a la ficción en el concepto de libertad de expresión?

AM: Por supuesto. La libertad de expresión es una condición básica, mínima, pero tampoco es irremediable para el periodismo. Sin libertad de expresión no puede haber periodismo, pero si no hay libertad de expresión el periodismo puede, igual, subvertir el orden. Se puede tomar la libertad de expresión como se la tomaron los periodistas en dictadura. No es que se les permitiera hacer ciertas cosas, sino que las hacían igual. Algunos iban presos, cerraban los medios, censuraban. El hecho de publicar es un alegato por la libertad de expresión. Pero la libertad de expresión no existe para que haya periodismo. La libertad de expresión existe para que haya seres humanos libres. Y es un anhelo, por supuesto, que también siempre es constante, inacabado.

Y que siempre está bajo una pregunta. El tema de la manifestación de Las Indetectables ¿era una performance artística?, ¿era una performance política?, ¿se debe prohibir?, ¿no se debe prohibir? Ahí se cruzan los dos lenguajes: el lenguaje político y el lenguaje artístico. La primera víctima del debate es la libertad de expresión. ¿Debiéramos ponerle más límites a la libertad de expresión? ¿O se deben permitir este tipo de contenidos en ciertos espacios y en otros no? ¿Qué pasa con los niños? ¿Qué pasa con los contenidos a los que los niños se ven expuestos? Son preguntas que nunca tienen una respuesta completa y total. Y me parece bien que se estén constantemente revisando.

TM: ¿Qué relevancia piensas que tiene la literatura en el ejercicio de la democracia?

AM: A mí me parece que, muchas veces, hay más verdad en la ficción que en la verdad formal, periodística. Uno puede mentir con estadísticas; uno puede mentir sin mentir. Los textos periodísticos son contruados. No existe un traslado literal de lo que consideramos o llamamos «verdad» a un texto periodístico. Es imposible. Hay técnicas. Y hemos desarrollado una ética periodística, ciertos métodos, ciertas convenciones de lo que se hace o no se hace, de lo que se debe hacer y lo que no se debe. Pero, aun respetando todas esas convenciones, puedo mentir o tergiversar. Puedo omitir, que es una gran manera de mentir. La literatura, todo el arte, en general (la música, las intervenciones, el teatro, etcétera), usando la imaginación puede decir más verdades de las que puede decir un titular de *El Mercurio*. Sí, la libertad de expresión no es un coto exclusivo del periodismo; tampoco lo es la verdad. La verdad transita en distintos formatos. Y tampoco existe la imaginación absoluta,

completa, y ajena a la realidad. En la literatura, la imaginación es lo de menos. Se transforma, se trabaja con la materia, pero uno no se puede imaginar lo que no conoce.

AO: ¿Cómo definirías la censura?

AM: Bueno, la censura es el intento de la autoridad, sea cual sea esta, de impedir que algo se sepa o se diga. A veces, las cosas se saben. Pero la censura intenta impedir que se digan –por eso hago la diferencia–. Los gobiernos autoritarios, dictatoriales, sustentan su autoridad en la censura. Pero, en los sistemas democráticos o parcialmente democráticos, como el chileno, hay muchos espacios de censura. El espacio más corrosivo de censura es la autocensura.

TM: ¿De qué maneras aparece la censura?

AM: Muchas veces son códigos sociales, normativos, que tenemos incorporados. El niño que le dice al rey que está desnudo está siempre ahí, dudando si lo dice o no lo dice. Hay alguien mirando, levantando una ceja, tratando de impedir que lo diga. Si es una dictadura, por supuesto que no lo va a poder decir. Le van a caer a palos. Pero hay otras maneras de impedir que la gente diga lo inconveniente o lo que alguien no quiere escuchar. De eso está lleno. Somos una sociedad bastante sectaria, en el sentido literal de la palabra, nos agrupamos por lotes de interés. La homogeneidad interna es deseable. La desviación del pensamiento es criticada, castigada.

AO: ¿En qué sentido la autocensura es el espacio de censura más corrosivo?

AM: Para soportar o superar la autocensura se necesita valor y coraje. Si escribo sobre Luksic, por ejemplo, voy a tener a toda mi barra apoyándome. Cualquier cosa que Luksic haga en mi contra va a ser un refuerzo positivo. Per, si voy a escribir sobre Izkia Siches tengo que hacer de tripas corazón, me van a caer a palos los míos.

En todos los medios hay un tótem. Cuando uno toca el tótem, te caen a palos, sea en *El Siglo* o en *El Mercurio*, sea donde sea. El ejercicio de la libertad intelectual está en ser capaz de escribir contra los tótems. Y no todo el mundo tiene esa libertad. No lo critico, no lo juzgo; lo comprendo. Es realmente duro estar ahí. Es el fuego que te quema, te duele y te hace arrepentirte, pedir perdón por haber cometido ese pecado. Entiendo que la gente no lo haga frecuentemente.

TM: ¿Lo consideras un pecado?

AM: Sí. Es un pecado para el sentido de pertenencia a estos grupos a los que uno pertenece. Al final, no te puedes quedar completamente solo, aislado. Ahí es donde se siente la conformación imaginaria del pecado, el bien, el mal, el castigo, el arrepentimiento, la redención. Todos esos conceptos que tenemos del catolicismo se aplican a los grupos de pertenencia.

AO: ¿Dirías que la censura opera de la misma forma en el periodismo que en la literatura?

AM: No. En general, la censura formal o institucionalizada pasa por alto la literatura. Y existen muchas formas de burlar la censura a través de expresiones artísticas. Existieron durante dictadura y eran para matarse de la risa. Reírse de la incapacidad de los censores de darse cuenta, digamos. La literatura

tiene muchas más herramientas, más artilugios, para evadir la censura. Pero la autocensura opera igual.

TM: ¿Cómo fue la respuesta mediática en el caso de la censura que viviste con El libro negro de la justicia chilena.

AM: En ese momento, se produjo un cierto consenso transversal, ya sea por convicción o por estética, de que esos actos de censura eran contraproducentes. Los medios desde la derecha, por ejemplo, tendían a omitir el contenido del libro. No hablaban del contenido, pero sí criticaban el hecho de que se hubiera aplicado la Ley de Seguridad Interior del Estado, porque perjudicaba la imagen del país en el exterior, en el momento en que Chile estaba empeñado en traer a Pinochet de vuelta.

Para los periodistas, en general, fue una causa que abrazaron. Me respaldaron mucho más de lo que yo esperaba. Yo no estaba trabajando en un medio, lo hice de manera independiente. La víctima institucional era una editorial, y no un medio de comunicación. Pero tuvimos mucho respaldo. Hubo una cierta cristalización del sentido común, tanto de sectores conservadores como de sectores progresistas, primero de que esta cuestión no produce el efecto deseado, no impide que el contenido se divulgue, al contrario; y, segundo, es contraproducente porque nadie entiende que en un país civilizado, democrático, se prohíba un libro. Llevábamos casi diez años de democracia y que todavía se estuviese aplicando la Ley de Seguridad del Estado contra los libros y que saliera un ministro de la Corte Suprema a decir que el texto intentaba destruir el poder judicial, era como «ya pues, caballero, déntrese». Fue un momento en que la censura perdió glamour, como medida, pero no desapareció, porque —como les digo— existen otras

formas de coerción legales, semilegales e informales que operan con la misma efectividad y que no hacen lucir mal a nadie.

AO: La censura, en su mejor versión, para sus propios fines, ¿es la que se disimula?

AM: Por supuesto. Es mucho más efectiva, y no puedes ir a reclamar ante nadie. No hay ningún organismo internacional que vaya a acoger tu demanda de que «me tuve que autocensurar, porque iba a perder la pega, iba a perder a mis amigos y me iba a quedar en la inopia». Si tú miras desde *El libro negro* para adelante, desde que Lagos cambió la Ley de Seguridad del Estado, estas formas de censura cayeron en total desuso. Pero yo creo que sobre todo porque se demostró que es una herramienta que produce el efecto contrario del que se busca. Entonces, ¿para qué? Si existen otros mecanismos mucho más eficientes.

TM: En relación con eso, investigando un par de cosas para la entrevista, veíamos cómo se hablaba de, en vez de censurar, borrarle las partes. Porque lo que es censurado a veces se expande mucho más, produciendo el efecto contrario.

AM: Claro, eso es «enjuagar» los textos. Lo enjuagas, lo enjuagas, lo enjuagas, hasta que no le queda color, ni sabor, ni olor. Entonces, está perfecto.

AO: Una pregunta respecto de las redes sociales, internet y la era digital. ¿Cómo piensas que la censura entra en estas nuevas tecnologías o nuevas formas de socializar?

AM: Todavía es muy cruda la interacción en las redes sociales. En el sentido, por ejemplo, de lo que les decía sobre la libertad

de expresión. Cualquiera puede decir cualquier cosa, insultos, amenazas, lo que sea. Cualquiera puede, desde su computador, impunemente decir lo que quiera. Entonces, el roce es muy brutal. Pienso en la Natalia Valdebenito, que cristaliza una manera de ser que a un amplio sector de la población no le gusta. Para ella los ataques son despiadados, brutales y tienen consecuencias en su vida cotidiana.

Junto con eso, es muy fácil hacer la mímica de la información periodística, con sus métodos, con su ética. Es muy fácil imitar el periodismo. Para distinguir un trabajo verificable de uno no verificable, tendrías que capacitar a las personas. A la mayoría no les han enseñado cómo hacerlo, a menos que hayas pasado por una escuela de periodismo. ¿Influye eso, realmente? Yo creo que hay un perjuicio en la capacidad de ejercer ciudadanía, que tiene que ver con la mala educación. No con la mala educación en términos de conocimiento, sino de no enseñar a aprender. De no enseñar a identificar, buscar, distinguir una fuente verosímil de una inverosímil. Nuestra educación formal carece de entrenamiento en pensamiento crítico. Esto se paga con ciudadanos que no pueden distinguir entre informaciones verdaderas y falsas, que no tienen suficiente conocimiento sobre cómo opera la democracia, cuál es su rol, cuáles son las consecuencias de las decisiones que se toman.

Creo que en redes sociales se manifiesta esto. Si alguien dice, por ejemplo, que el presidente Boric tiene en su casa a cinco esclavos haitianos y que se los vendió Bachelet, y alguien está dispuesto a creerlo, el problema no es que se diga, el problema es que haya alguien dispuesto a creerlo, porque no tiene las herramientas suficientes para darse cuenta de que eso es probablemente falso. Para mí eso es un problema «de arrastre». Hay

una erosión en la capacidad de ejercer la ciudadanía, que afecta toda manifestación y participación pública. Así, la posibilidad de que las mujeres tengamos igualdad de derechos en la sociedad está amenazada por esa incapacidad que tienen las personas de comprender de qué se trata la igualdad de derechos y por qué es mejor, no solamente para las mujeres, sino también para los hombres. Eso no se puede mejorar con periodismo y no se agrava con noticias falsas. Por eso a mí me gusta estar en las redes sociales, es lo más cerca que podemos estar del mundo real. De cómo es la gente, en realidad; de cómo piensa.

TM: ¿Cómo influyen el mercado y los poderes que están constituidos en lo que se puede decir?

AM: En los medios tradicionales chilenos se dice y se informa lo que ciertos sectores con poder político, económico y social autorizan a decir. Estos márgenes, por supuesto, se han ido ampliando con el tiempo. ¿Cuándo se puede decir algo en los medios tradicionales? Cuando el mensaje ya no tiene ninguna posibilidad de desestabilizar nada. Por ejemplo: cuando Pinochet estaba en la Comandancia en Jefe del Ejército, a comienzos de la transición, no se podía decir ni sugerir que él tuviera responsabilidad penal. Esta instrucción tácita llegaba hasta los ministros de la Corte Suprema. Por eso Aylwin dijo «justicia en la medida de lo posible». ¿Cuál es la medida de lo posible? Lo imposible era suponer, investigar o decir que Pinochet tenía alguna responsabilidad penal en las violaciones a los derechos humanos. Eso cambió cuando en Inglaterra tuvieron la osadía, el atrevimiento, la «tupé» —como dicen las viejas— de detenerlo. El acuerdo tácito que había en los medios establecidos chilenos se resquebrajó. Y terminó por caer con el caso Riggs. Ambos acontecimientos provocados

por acciones judiciales que tuvieron lugar fuera de Chile. No fueron ni los periodistas, ni los tribunales chilenos los que rompieron el cascarón. Pero, una vez que se rompió, todos salieron a hablar. En *El Mercurio*, en Televisión Nacional, cualquiera podía decir que Pinochet tuvo, o que era probable que tuviera, responsabilidad penal por violaciones a los derechos humanos, por fraude al fisco. Cosas que cinco años antes era imposible manifestar en los medios de comunicación tradicionales. Entonces, la desestabilización siempre se produce antes. Los medios tradicionales llegan cuando el contenido ya está enjuagado y el malestar que provoca ya sucedió. Pero sigue siendo cierto que los contenidos no salen hasta que esas elites gobernantes, que coinciden con propietarios de los grandes medios de comunicación en Chile, no autorizan los contenidos.

AO: Una última pregunta, relacionada con el tema constituyente. El proyecto de una nueva Constitución, que fue rechazado por Chile, abordaba los temas de libertad de expresión, de opinión, de buscar, difundir y recibir información e ideas, de creación, entre otros. ¿Qué opinas respecto del camino que tomó ese proyecto, en torno a esos temas? ¿Crees que iba en el camino correcto? Y ahora que estamos en una nueva etapa, si siguiéramos en la discusión constitucional, ¿qué elementos te parecerían que son importantes de agregar en el debate?

AM: Me pareció muy rescatable que no solamente se reconociera el derecho a la libertad de expresión, sino que también al derecho a recibir información. Pluralista, diversa, etcétera. Es importante porque esto implica que el Estado tiene el deber de financiar medios públicos. Qué tipo, y en qué condiciones, es una conversación que no llegamos a tener. La existencia de

medios públicos resulta indispensable porque ayuda a ampliar la agenda mediática. Voy a poner un ejemplo concreto. En 1990, cuando retornó Chile a la democracia, por una extrañeza de los últimos años de dictadura existían muchos medios opositores que siguieron existiendo por lo menos durante los primeros años de democracia. Esos medios venían con la agenda de tratar casos de derechos humanos. Por su parte, *El Mercurio*, *La Segunda*, *Las Últimas Noticias*, cada uno tenía solo un periodista de tribunales. Con el cambio de mando, llegamos hordas de periodistas de los otros medios, de *La Época*, del *Fortín Mapocho*, de las radios, de Televisión Nacional –en su primera etapa– a cubrir temas de violaciones a los derechos humanos y, particularmente, el caso Letelier, que fue el primer gran caso que se abrió. Entonces a *El Mercurio*, *La Tercera*, y a los demás, no les quedó otra opción que aumentar su planta de periodistas destinados a temas de investigación, de reporteo de tribunales y de derechos humanos. Usaban un lenguaje modificado de acuerdo con los intereses de su audiencia, pero estaban obligados a escribir sobre el caso Letelier, porque si no lo hacían, se quedaban fuera de la conversación. Hoy día, esos medios no existen, y tampoco existe un medio público que cumpla esa función morigeradora de la conversación, solo podemos conversar de lo que les interesa a los medios de derecha. No hay otros, en el mercado, que nos permitan ampliar la conversación.

Por otro lado, creer que puede haber una curatoría, aparato censor, algún ente que prohíba las informaciones falsas, me parece que es una mala comprensión del problema del fenómeno de la comunicación pública. Porque es imposible. ¿Quién va a determinar qué es falso? ¿Cuánto de falso hay? ¿Es falso el contenido de lo que alguien dice o es falso que la persona lo

haya dicho? Entonces, es entrar a un sistema de censura estatal, que para mí es el peor de los mundos. Si es por eso, prefiero que nos quedemos quietos, como estamos.

