

nº 858

Diciembre 2021

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista

RAÚL ZURITA

Mesa Revuelta

**ALAN PAULS
Y PATRICIO PRON**

Crónica

CAMILA FABBRI

Dossier

«**LOS RAROS**»

MATIAS NUÑEZ FERNÁNDEZ

JULIO PRIETO

PABLO SILVA OLAZÁBAL

CLARA OBLIGADO

“

**No hay más resurrección
que la resurrección en el lenguaje**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Edita

Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación
José Manuel Albares Bueno

Secretaria de Estado de Cooperación Internacional
Pilar Cancela Rodríguez

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo
Antón Leis García

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Guzmán Palacios Fernández

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Elena González González

Director Cuadernos Hispanoamericanos
Javier Serena

Administración Cuadernos Hispanoamericanos
Magdalena Sánchez

Suscripciones Cuadernos Hispanoamericanos
María del Carmen Fernández Poyato
suscripcion.cuadernohispanoamericanos@aecid.es

Imprime

Solana e Hijos, A.G.,S.A.U.
San Alfonso, 26
CP28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Diseño

Lara Lanceta

Fotografía de portada de Pepe Torres

Depósito Legal
M.3375/1958

ISSN
0011-250x

ISSN digital
2661-1031

Nipo digital
109-19-023-8

Nipo impreso
109-19-022-2

Avda, Reyes Católicos, 4
CP 28040, Madrid
T. 915 838 401

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

es una revista fundada en el año 1948 por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y editada de manera ininterrumpida desde entonces, con el fin de promover el diálogo cultural entre todos los países de habla hispana, siendo un espacio de encuentro para la creación literaria y el pensamiento en lengua española.

La revista puede consultarse en:

www.cuadernohispanoamericanos.com

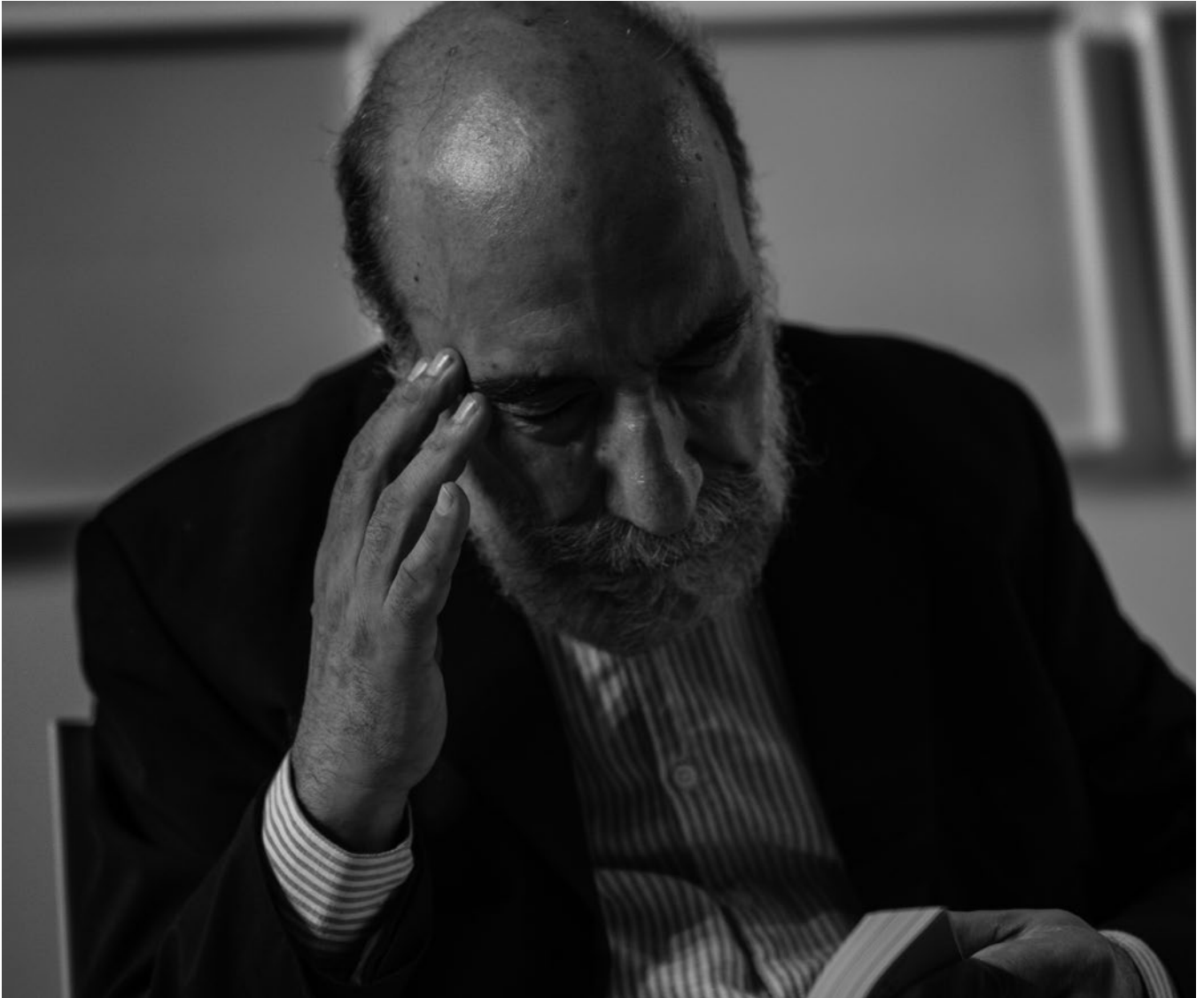
Catálogo General de Publicaciones Oficiales:
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic American Periodical Index), en la MLB Bibliography y en el catálogo de la Biblioteca.

www.cervantesvirtual.com

SUMARIO

- 4** ENTREVISTA
RAÚL ZURITA
por Pedro Pablo Guerrero
- 14** **RAÚL ZURITA: UNA POÉTICA DE LA ORFANDAD**
por Francisca Noguero
- 18** **UNA ESTÉTICA DE LA VIDA OTRA Y LA OTRA VIDA: ZURITA**
por Héctor Hernández Montecinos
- 22** MESA REVUELTA
LA POTENCIA ANACRÓNICA DE LA VANGUARDIA, EL GESTO MÁS RADICAL Y EL FIN DE LA HISTORIA
por Alan Pauls y Patricio Pron
- 30** CORRESPONDENCIAS
MARIA NEGRONI Y ALEJANDRO MORELLÓN, ESCRIBIR COMO ABRAZAR AL CUERPO INVISIBLE
por Valerie Miles
- 36** UNA PÁGINA DESDE MÁLAGA
EL CAMINO A MÁLAGA
por Rodrigo Blanco Calderón
- 38** CUESTIONARIO
«ME INTERESA MUCHO ESTA ESPECIE DE REVIVAL DEL ESTILO: DE LA ORIGINALIDAD, DE LA EXCENTRICIDAD NARRATIVA»
Marina Closs
- 40** DOSIER
“LOS RAROS”
EL OÍDO DE LOS ANORMALES
por Matías Núñez Fernández
- 46** **FOTOGRAMAS SIN TÍTULO (FELISBERTO EN TRES ESCENAS)**
por Julio Prieto
- 50** **LA VIRTUD CUÁNTICA DE MARIO LEVRERO**
por Pablo Silva Olazábal
- 50** **ARMONÍA SOMERS: MUERTE POR ALACRÁN**
por Clara Obligado
- 58** CRÓNICA
YO NO CONOZCO LA NIEVE
por Camila Fabbri
- 62** BIBLIOTECA
IR HASTA EL FONDO. José Antonio Llera
UNA INCOMODIDAD QUE FASCINA. Margarita Leoz
BUSCANDO AL PADRE. Manuel Alberca
LOS DOMINGOS, LA MIRADA DISTINTA. Anna María Iglesia
POESÍA COMO ANTÍDOTO. Juan Carlos Abril
POESÍA DE LO INSTANTÁNEO. Eduardo Moga
LOS DÍAS PERFECTOS: WILLIAM FAULKNER COMO EXCUSA PARA LA INFIDELIDAD. Michelle Roche Rodríguez



Fotografía de Pepe Torres

RAÚL ZURITA

**«No hay más resurrección
que la resurrección
en el lenguaje»**

por **Pedro Pablo Guerrero**

Tres fotografías de igual número de cicatrices preceden el texto del libro más reciente de Raúl Zurita: *Sobre la noche el cielo y al final el mar* (2021). Son el registro de las marcas que han dejado en distintas partes de su cuerpo tres cirugías, la última de ellas una intervención en el cerebro que se le practicó el 2019, en Italia, para disminuir los síntomas del párkinson diagnosticado poco antes de cumplir 50 años.

Como es habitual en la escritura de Zurita, casi un sello de autor, su nuevo libro cita pasajes anteriores de su obra poética, la que no se circunscribe al plano de la expresión verbal, sino que incorpora, como un todo, la imagen y su registro en distintos soportes.

«La portada de mi primer libro, *Purgatorio*, es la fotografía de la cicatriz de una quemadura en la cara que yo mismo me había causado», advierte el poeta, a través de Zoom, desde su casa en Santiago, ubicada en un tranquilo vecindario entre el cerro San Cristóbal y el río Mapocho, donde vive desde hace 17 años junto a la escritora Paulina Wendt, a quien dedica la novela tal como lo hizo con su anterior libro de poemas, *Zurita* (2011). «Las tres fotografías con que se inicia *Sobre la noche...* son las cicatrices que me he causado el tiempo, no yo —precisa el autor—. Esa portada inicial, en cierto sentido, entra en un diálogo con estas fotografías recientes».

En su nuevo libro, el poeta recrea el episodio sin estar seguro de que ocurriera tal como lo cuenta. El narrador dice que se infligió la herida frente a un espejo con un formón al rojo vivo, en la casa de su madre, luego de ser detenido y vejado por una patrulla militar en el invierno de 1975. «Mis amigos creen que/ estoy muy mala/ porque quemé mi mejilla», es el primer texto de *Purgatorio*, obra que conmocionó y deslumbró a la crítica literaria de su época, marcando, con el tiempo, nuevos rumbos para la poesía chilena. Al final del libro, sobre un electroencefalograma impreso en colores, se puede leer el verso «mi mejilla es el cielo

estrellado». Esa página lleva por título «INFERNNO» (en mayúsculas).

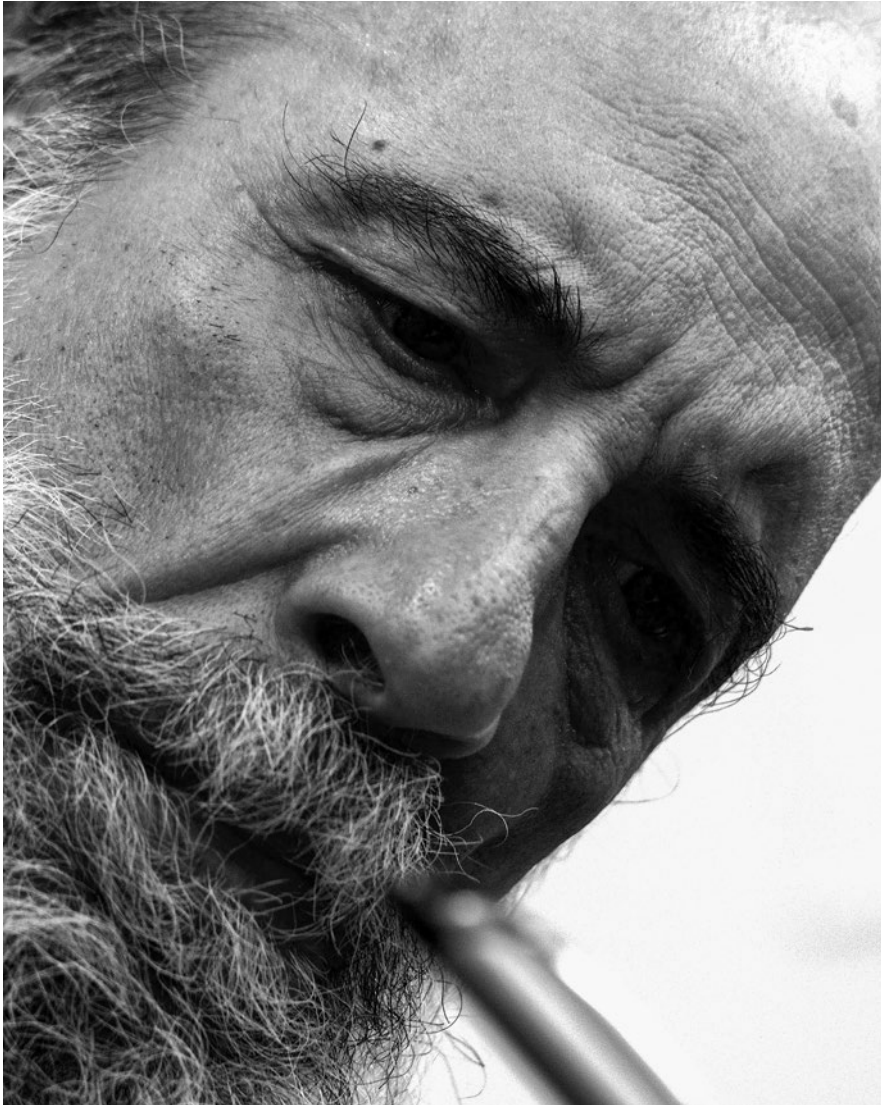
Purgatorio (1979) refleja la encrucijada personal que atravesaba Zurita en aquellos años. El tránsito imaginario por el inframundo de la *Divina Comedia* —que le leía cuando era niño su abuela materna, la inmigrante genovesa Josefina Pessolo— se encarnó para el joven autor en experiencias reales como las torturas de las que fue víctima tras el golpe de Estado de 1973, prisionero en un buque de carga, cuando era estudiante de Ingeniería Civil en Valparaíso y militante del Partido Comunista. Tras su liberación sobrevino la ruptura definitiva de su primer matrimonio y regresó a Santiago, donde fue acogido por su madre viuda. Intentó ganarse la vida como pudo, desde vendedor de máquinas de contabilidad hasta ladrón de libros caros que luego reducía. Llegó a ser tan conocido en esta última actividad que le prohibieron la entrada incluso en la librería perteneciente a la editorial que publicó su primer libro. Solo podía mirar los ejemplares del escaparate.

En 1974 conoció a la narradora Diamela Eltit mientras asistía como oyente de los cursos que se dictaban en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile, lugar que se convirtió, hasta cierto punto, en un oasis cultural durante el régimen de Pinochet. En aquel enclave académico, rigurosamente vigilado, enseñaban Enrique Lihn, Nicanor Parra y Ronald Kay, quien lo incorporó a las sesiones de poesía onomatopéyica «Tentativa Artaud», y publicó en el único número de la revista *Manuscritos* (1975) sus inéditos poemas «Áreas verdes». Junto a Eltit y un grupo de artistas, el poeta formó en 1979 el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), que desafió al poder con sus intervenciones públicas, algunas tan sonadas como repartir bolsas de leche en una población o arrojar miles de volantes poéticos sobre la periferia de Santiago, acción que anticipó la escritura en el cielo de Nueva York del poema «La Vida Nueva», acción realizada el 2 de junio de

**«No fueron
“performances”,
como las llaman
algunos, sino
acciones hechas
en la máxima
soledad, sin
fotógrafos ni
espectadores
ni nada, por
un hombre
desesperado
que está en el
límite de su
resistencia»**

1982, mediante aviones que trazaron sus versos con letras de humo, en líneas de hasta nueve kilómetros de largo. Once años más tarde, invirtiendo el punto de vista, Zurita tatuó permanentemente la frase «ni pena ni miedo» sobre el desierto de Atacama, inscripción que solo se puede leer desde el cielo.

La consagración definitiva del autor chileno llegó con obras como *Anteparaiso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *INRI* (2003) y *La Vida Nueva*, cuya versión final publicó en 2018. Luego de recibir la beca Guggenheim (1984) y frecuentes invitaciones de universidades norteamericanas, Raúl Zurita consiguió las más altas distinciones en su país: Premio de Pablo Neruda de Poesía Joven (1988), Premio Nacional de Literatura (2000), Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (2016) y Premio José Donoso (2017). Entre los galardones más



Fotografía de Pepe Torres

importantes que ha ganado en el extranjero, destacan el Premio José Lezama Lima de Cuba (2006) y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2020, que confirma el reconocimiento cada vez mayor de su obra en España, sobre todo a partir de *Zurita* y *Canto a su amor desaparecido*, ambos publicados por Editorial Delirio, y *Tu vida rompiéndose. Antología personal* (2015), editada por Lumen.

En sus más de 700 páginas, *Zurita* compila y reordena prácticamente toda la obra precedente del autor. *Sobre la noche el cielo* y *al final el mar* ofrece, a su vez, un viaje al enrarecido Chile de fines

de los años 70 y comienzos de los 80, que revela las vidas de artistas e intelectuales tras los bastidores de la «Escena de avanzada». Una pregunta, dirigida al padre del autor, muerto a los 31 años de edad, atraviesa y enmarca toda la novela: «Padre, ¿sufre usted cargándome?». La interrogante solo encuentra respuesta al final, en la penúltima página, después de llevar colgando la cabeza cercenada del hijo durante todo el relato.

Según revela Zurita en la entrevista, la idea está tomada de una historia oral que le contó el poeta mapuche Leonel Lienlaf (1969) sobre un cacique al que decapi-

taron para luego amarrar su cabeza a la cintura de otro hombre, durante la campaña de la Pacificación de la Araucanía, a fines del siglo XIX. Lienlaf también recogió la historia en uno de sus poemas más conocidos («Le sacaron la piel»).

El procedimiento de una pregunta inicial que solo se responde en las últimas páginas Zurita lo había usado en *Canto a su amor desaparecido*, donde otro padre interpela al poeta en la primera página del libro: «Ahora Zurita —me largó— ya que de puro verso/ y desgarró te pudiste entrar aquí, en nuestras/ pesadillas: ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?».

Aquella escena de ecos bíblicos, «incrustada en el inconsciente colectivo hasta formar parte de nuestra estructura mental», según Zurita, remite a un autor que el poeta chileno admira desde siempre: el Thomas Mann de *José y sus hermanos*, cuya frase «Hondo es el pozo del tiempo» se repite tres veces en *Zurita*. «Juan Rulfo es otro de mis héroes, aunque a mí se me dieron obras más extensas», reconoce.

Queda la impresión de que sus últimos dos libros son un trabajo de reescritura y reinterpretación de toda su obra anterior. ¿Siente que escribe siempre el mismo libro o que cada título que publica es uno nuevo?

Las dos cosas. Siempre voy tomando algo de lo que he hecho para desarrollarlo de otra manera, porque lo veo como una obra en progreso y tengo la sensación de que finalmente esto termina en un solo conjunto, que ni siquiera se cumple en el libro; lo más probable es que se cumpla fuera del libro. Instalaciones como «El mar del dolor», que hice hace dos años en la India, o la escritura en el cielo o en el desierto, para mí son tan poemas como el más ortodoxo de los sonetos. *Sobre la noche...* es un poema que tomó la forma de novela o una novela-poema, como alguien dijo, lo que me pareció correcto, porque no soporto lo que suele llamarse prosa poética; existen gran-

des poemas prosa, que son extraordinarios. Entiendo lo que quieren decir, pero prosa poética es un sinónimo de relamido. ¿Por qué no le habré puesto al libro el subtítulo «poema»? No me habría costado nada, pero se me ocurrió cuando ya estaba hecho.

¿Este libro es una tentativa de explicarse actos autodestructivos que hoy resultan incomprensibles?

Lo primero que quiero decir es que no fueron «performances», como las llaman algunos, sino acciones hechas en la máxima soledad, sin fotografías ni espectadores ni nada, por un hombre desesperado que está en el límite de su resistencia. En *Sobre la noche...* hay un recuerdo que me es particularmente doloroso: la escena donde la madre le pregunta al hijo: ¿cómo pudiste hacerte eso? Pero la poesía es un arte que tiene vocación de extremos. Tú en la vida puedes ser lo que quieras: un socialdemócrata, un demócratacristiano o lo que desees, pero no en el arte. Yo sobreviví a una dictadura y a mi propia autodestrucción. Si me hubiese resultado en 1980 el intento de cegarme con amoníaco como está descrito en *Sobre la noche...* lo más probable es que a las dos semanas me hubiese suicidado, pero entendí también algunas cosas: una de ellas es que el dolor físico mitiga al dolor, y que mucha de esa gente, sobre todo jóvenes, que se inflige quemaduras y se tajan lo hacen para quitarse la angustia. Después de ese intento, empecé a escribir *Ante paraíso*, donde todo tiene que ver con la mirada. Si no lo hubiera intentado nunca habría escrito ese libro atravesado por los 15 versos escritos por cinco aviones que se iban recortando contra el contra el azul del cielo de Nueva York.

¿Considera el golpe de Estado y su posterior detención como un trauma del que su obra poética ha sido un intento de cura o terapia?

A mí me apresaron en la mañana del golpe de Estado junto a miles de otras personas y fuimos llevados a la bodega

de un barco. No alcancé a estar allí 30 días pero me dije después que si iba a hablar de tal forma que la gente creería que estuve en esa bodega 30 años. No sé si escribir ha sido o no una sanación. Puedes estar en medio de una crisis, pero de pronto juntas algunas palabras que nunca ante se habían juntado y sientes una dicha tan increíble, tan enorme, que es como si el cielo se abriera. Es la emoción artística que se hace una con todo lo que se ha escrito y que se escribirá en esa simultaneidad infinita de todas las escrituras. Es el arte el que nos rescata de la tragedia y alguien, en este momento, está escribiendo el poema que nos salva del abandono, del dolor y del inevitable fin. Alguien en este segundo está escribiendo los evangelios porque no existe ni ha existido ni existirá nadie que no haya exclamado o que no exclamará «Padre, padre, ¿por qué me has abandonado?» sintiéndose el ser más solo y desdichado de la tierra. Y esa frase es tan universal, tan absoluta, que no basta un ser humano para pronunciarla, sino que hubo que inventar un Dios para que la dijera. Hace poco vi una película italiana que me maravilló: se llama *Lázaro felice*. Es la imagen más conmovedora que yo haya visto de la bondad y de la pureza. Son cosas que se me vienen para decir lo indecible, para decir que a fin de cuentas el soneto de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte» es uno de los más enigmáticos y bellos poemas ja-

más escrito y que quien haya tenido un segundo de amor se ganó su Paraíso. La muerte es definitiva y está más allá del lenguaje y el amor es exactamente la última barrera frente a ella. Es, creo, la profunda hermandad del amor y la muerte: el amor es urgente porque nos vamos a morir. Si fuéramos inmortales no necesitaríamos del amor porque tendríamos la eternidad para experimentarlo todo. Los dioses se ponen los cuernos, se violan, experimentan celos, ira, violencia, incluso compasión, pero no se aman.

Llama la atención en *Sobre la noche...* que el narrador evoque la dictadura como época de miedo y de hambre, pero a la vez afirme que se podía experimentar una extraña felicidad.

Recuerdo a Alfredo Jaar, un artista visual chileno que hoy es uno de los más notables del mundo, que a los veinte años, en plena dictadura, ponía en las vallas publicitarias la frase «¿Es usted feliz?». Yo respondería que sí, que a veces fui feliz, en medio de todo ese horror a veces fuimos felices. También había cosas cómicas, divertidas, y todos tenemos derecho a ser felices aunque sea por unos minutos, en medio del Apocalipsis. Resulta casi inimaginable lo que significaba el otro para ti. Recuerdo conversaciones al borde del toque de queda que aún me emocionan porque el otro o la otra era lo único que tenías: tu amigo, tu amor. Porque cruzar la noche solo es más difícil...

«La poesía es un arte que tiene vocación de extremos. Tú en la vida puedes ser lo que quieras: un socialdemócrata, un demócratacristiano o lo que desees, pero no en el arte»

«Alguien, en este momento, está escribiendo el poema que nos salva del abandono, del dolor y del inevitable fin»

En su novela, el CADA juega, sobre todo al principio, el papel de esa compañía para atravesar la selva oscura de aquellos años. ¿Qué rescata de esa experiencia colectiva en la que usted participó?

El CADA fue importante por algo casi invisible: demostrar que se podía salir a la calle y hacer gestos subversivos. Tan simple como eso. Después vino una serie de especulaciones teóricas, pero eso fue lo fundamental. Un desacato. Ronald Kay lo definió muy bien, le puso «la escena insumisa», un pensamiento que no se somete, que no se resigna. Para mí, el CADA termina en 1983, que es cuando alcanza su tono mayor. Siento que después las cosas se hicieron sin la misma fuerza. Me quedo con que una serie de ideas mías que participaron en ese proyecto. ¿Qué queda de todo eso? Yo creo que los afectos, a pesar de todo.

En Zurita, colocas al comienzo del libro un texto, «Qué es el Paraíso» (1978), que parece una especie de arte poética. En él se afirma que «El cielo es el lugar que llenamos con las carencias de la vida». ¿La poesía es un trabajo de compensación?

Creo que sí. Pero en el arte la compensación debe ser desmesurada o no es arte. Por ejemplo, a Miguel Ángel le pegaron un puñete en la nariz, se la aplastaron. En «El Juicio final», San Bartolomé

sostiene el pellejo de su propio cuerpo colgando de una mano, porque murió desollado vivo. Miguel Ángel pintó su cara en ese pellejo. Imagínate, el tipo se autorretrató hasta la locura. Eso ya es una compensación desmesurada que no guarda proporción con ninguna ofensa recibida ni con ningún acto cometido. Habla de violencia y belleza; la belleza es profundamente violenta.

¿Violenta con quién? ¿Con el propio artista o lo que debe ser violento es el efecto que busca conseguir en el espectador?

No busco causar ningún efecto en un espectador. Busco causar un efecto en mí. El arte es una profanación permanente, incluso el arte cortesano. El solo hecho de que exista es visto por los poderes como un peligro latente. El mercado del arte, las industrias editoriales pueden imbuirlo todo con un sentimiento de falsa seguridad, de *pax romana*, pero el conflicto está allí. El exceso de belleza es intolerable para el mundo. Ese exceso es la violencia del arte, su potencial desquiciador y de allí que la poesía sea el intento más vasto y desesperado por decir con palabras de este mundo cosas que ya no están en este mundo. A menudo cuando escribo me embarga una sensación extraña; es como si estuviera rindiendo un examen en el cual los examinadores han desaparecido. Ignoro cuáles son las preguntas, pero debo responderlas a como dé lugar sabiendo de antemano que, sea cual sea tu respuesta, será siempre una respuesta equivocada y que el castigo por ese error es horroroso. Estás en el centro de la plaza, la pira está encendida y te espera. La escritura es como las cenizas que quedan de un cuerpo quemado. Es un sacrificio absoluto y al mismo tiempo es la suspensión de la muerte. Es algo concreto, cuando se escribe se suspende la vida y por ende se suspende también la muerte. Tal vez no hay un antes y un después, y el instante en que estás siendo quemado por el error de tus respuestas es el

mismo instante en el que están siendo quemados ese cúmulo interminable de respuestas equivocadas a las que, como en un sueño, hemos llamado *El Quijote*, *Hamlet*, *Inferno*, *Los hermanos Karamazov*, *Residencia en la tierra*. La belleza total es intolerable y creo haber dicho alguna vez que cuando la humanidad entera se arrodille llorando frente a *La Pietà*, el mundo habrá llegado a su fin. Entre tanto solo tenemos nuestras ruinas, nuestras mínimas desventuras, nuestros pequeños y grandes amores, nuestras canciones, nuestro horror, nuestras muertes.

A fines de los 70, te definías como un «trabajador del arte» que laboraba en la corrección de su propia experiencia. ¿Dice en un sentido figurado o en un sentido literal que los muertos también participan de esta posibilidad de corrección? de esta posibilidad de corrección?

En ambos. Estamos rodeados de muertos. Eso no significa que los muertos estén vivos, pero si uno piensa en esa frase de Salvador Allende poco antes de morir, «Sigan ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, se abrirán las anchas alamedas por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor», te das cuenta de que esas palabras afectaron profundamente el corazón de tantos chilenos, que por esa frase el triunfo del fascismo no fue absoluto. Entonces yo creo que estamos rodeados de muertos, y es en ese sentido que hablo de los muertos y los vivos. Cada vez que uno habla le da la oportunidad a quienes han hablado antes, de que vuelvan a tomarse la palabra. Es algo, después de todo, bastante simple: venimos, somos, y cada uno es el resultado de una saga inmemorial de difuntos que terminan en nosotros. Es una cadena que no se cortó, pero que se podía haber cortado si alguien en el año 100.000 a.C. —que iba a engendrar un hijo o una hija que a su vez sería la madre o el padre de... y así hasta llegar a ti— se hubiese muerto antes, y enton-

«La escritura es como las cenizas que quedan de un cuerpo quemado. Es un sacrificio absoluto y al mismo tiempo es la suspensión de la muerte. Es algo concreto, cuando se escribe se suspende la vida y por ende se suspende también la muerte»

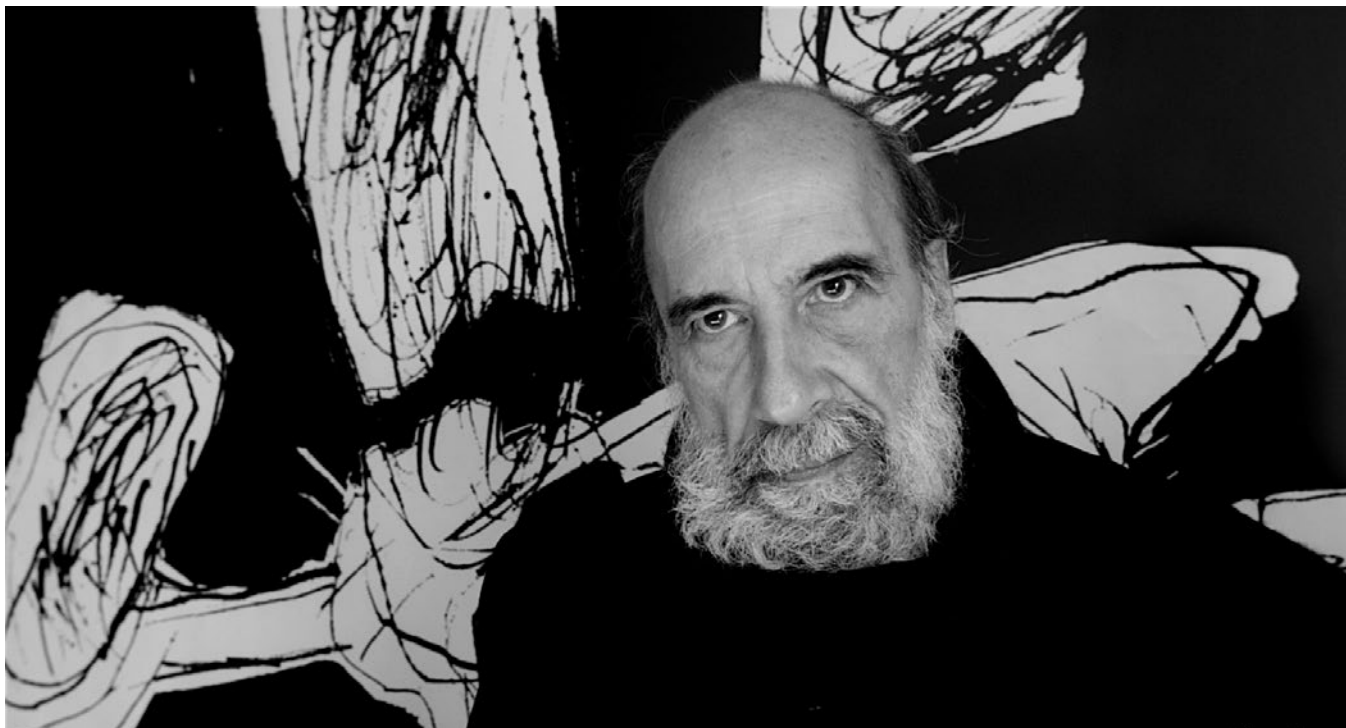
ces es tan concreto como que tú o yo no estaríamos. Somos sobrevivientes de una larga cadena de difuntos y a través de esa cadena se van traspasando las hablas, los lenguajes, con todas las modificaciones que tienen; yo puedo decir «papá» porque muchos han dicho «papá», una montaña es una montaña porque una infinidad de seres ya han dicho «es una montaña». Ello implica una cierta dimensión moral porque de nuestras acciones depende que toda esa cohorte de seres que nos han precedido vuelva o no a tener una nueva vida.

Yo creo que en «Alturas de Macchu Picchu», ese poema de Neruda, eso está expresado de un modo magistral. Cuando él siente que los muertos vienen a hablar a través de su boca nos dice eso; que todos los que nos han precedido toman la palabra cuando nosotros hablamos. No hay más resurrección que la resurrección en la lenguaje. Todos volvemos a vivir en nuestras lenguas.

No puedo dejar de preguntarle algo. ¿Qué opina de la crítica sistemática de la que viene siendo objeto la poesía de

Neruda desde hace décadas, sobre todo desde la antipoesía, y los llamados a la cancelación de los últimos años?

La lectura común de la antipoesía es que sí a duras penas uno puede hablar por uno mismo, cómo se va a ser tan engreído de creer que habla por los demás. No, es todo lo contrario; el engreído es el que cree que habla por sí solo. Respecto de la cancelación, creo que es una idiotez. Yo entiendo que la misión de los poetas y las poetisas, de los artistas y las artistas, no es la santidad ni la iluminación. Ahora bien, de lo que se acusa



Fotografía de Pepe Torres

«Todos los que nos han precedido toman la palabra cuando nosotros hablamos. No hay más resurrección que la resurrección en la lenguaje. Todos volvemos a vivir en nuestras lenguas»

a Neruda es, sobre todo, de aquel episodio con la muchacha de Java, un acto de lo más deplorable, pero admitamos que no es algo de lo que Neruda se sienta orgulloso; por lo menos se arrepiente y lo dice. Si él no lo hubiera contado, nadie lo hubiera sabido. Entonces hay una voluntad real de enmendar. Recuerdo, por último, una frase muy inteligente de la poeta canadiense Anne Carson cuando vino a Chile y le preguntaron sobre lo mismo: «Tenemos suerte de no saber nada de la vida privada de Platón». Cierro. No sabemos qué pasaría si conociéramos su vida privada.

¿Qué pensaba usted de la antipoesía en los años de su apogeo?

«Los poetas bajaron del Olimpo», decía Nicanor Parra. Esa frase fue el emblema de la antipoesía. Bien, me dije entonces, ya bajaron, se tomaron sus buenas vacaciones, ya se emborracharon y farrearon lo suficiente, y ahora de nuevo al Olimpo, de nuevo a subir, a trabajar. La poesía es un arte mayor que en la forma que la conocemos tiene más de tres mil años y esa forma se está muriendo. No la poesía, porque ella comienza con lo humano y se apagará con él, sino ese gran arte que nació con la escritura y que se plasmó en Homero y en los grandes textos arcaicos; me refiero a la poesía en la forma en que la conocemos hasta hoy y lo que menos se merece es morir con una cierta grandeza. Nicanor Parra trajo una cosa tan vital precisamente porque desató, desmarró esa visión del poeta que tiene contacto directo con las alturas. La poesía de Nicanor Parra es la reivindicación de las palabras obreras frente a las palabras sagradas. Allí aparecen los chistes, las fra-

ses escritas en los baños, los discursos de los charlatanes y de los predicadores de feria, es decir, incorpora el lenguaje de la calle en su sentido amplio, y representa este fin. Su proyecto no era menor en su ambición que el de otros grandes poetas chilenos. Está muy bien, pero es algo que descansaba en gran parte en su magnetismo personal. Se sostienen mejor sus poemas que sus antipoemas, pero sabemos tan pocas cosas, y es posible que yo y todos nuestros afanes, sean parte de algo aún impensable: y que nosotros, yo, todos los poetas de los últimos tiempos seamos los rapsodas de un nuevo Homero que fijando nuestros poemas, nuestros textos, nuestras novelas, relatará un nuevo comienzo, una edad futura emergiendo desde las cenizas y ruinas en las que nos hemos convertido. Es posible que si sumáramos todo lo que estamos escribiendo posiblemente esa suma entonarían un canto a un nuevo mundo. O bien a su final. Pero si va a ser un final, tiene que ser un final terrible y esplendoroso como lo ha sido la historia humana.

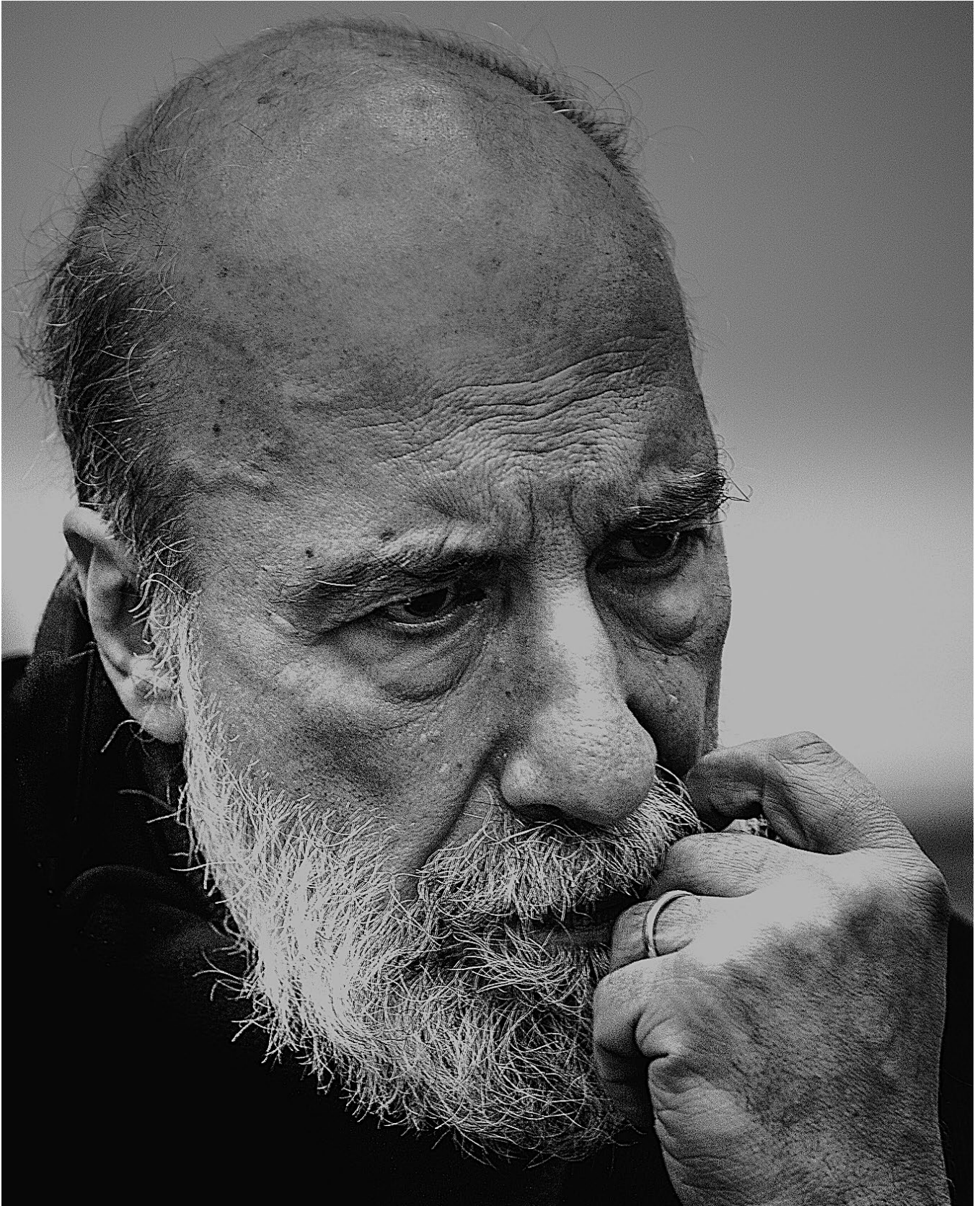
Acabas de decir que la poesía en la forma que la conocemos se está muriendo. ¿En qué reconoces esta agonía?

La poesía agoniza sepultada bajo montañas y montañas de poemas autistas, de poemas que no traspasan el ámbito de las emociones privadas, de mi angustia, de *mi* dolor, de *mis* incertidumbres, poemas opacos sin vuelo ni belleza de la que generalmente no se entiende nada y no porque toquen las esferas más altas de la realidad, sino porque se refugian en las zonas más pobres y fáciles de la irrealidad. La antipoesía fue precisamente la gran crítica a

toda esa palabrería de loros en la que no se entiende nada. Yo como lector quiero entender, quiero ver, quiero sentir. Los grandes poemas son como esos sueños que no mueren al despertar. Ahora la grandeza es la grandeza. En una imagen recurrente veo a muchedumbres recitando en voz alta a Walt Whitman frente al estruendo del mar y en otra a un ser solitario que inclinado sobre el cuerpo de un moribundo le recita al oído el soneto de Quevedo. Para mí esas son como imágenes de la grandeza: no son me parece malas imágenes para el fin de la poesía.

Desde «Áreas verdes» y *Purgatorio* hasta «Últimos sueños para Kurosawa», uno de los últimos textos de Zurita, ¿cómo explica el desplazamiento desde formas como el teorema, procedente de la lógica matemática, hacia un lenguaje cada vez más narrativo?

Sí, mira, eso se lo debo fundamentalmente a la literatura norteamericana: la gran poesía de Charles Olson y otros poetas que manejan un coloquialismo, distinto al de Parra, que te permite hablar de cosas tremendas con el lenguaje de todos los días. La narrativa norteamericana también ha sido importantísima para mí. He leído con devoción a Hemingway y a Faulkner, como sigo leyendo con devoción a Dante, Rimbaud y Joyce, quizás los tres autores que más me han marcado. Sé que Joyce es un autor que a muchos les cuesta leer, pero es genial incluso en el *Retrato de un artista adolescente* y para qué decir en el monólogo final del *Ulises*. Admito que *Finnegans Wake* es un libro que no he leído, pero si algo te



Fotografía de Pepe Torres

«En una imagen recurrente veo a muchedumbres recitando en voz alta a Walt Whitman frente al estruendo del mar y en otra a un ser solitario que inclinado sobre el cuerpo de un moribundo le recita al oído el soneto de Quevedo. Para mí esas son como imágenes de la grandeza: no son me parece malas imágenes para el fin de la poesía»

puede influir más que un libro que has leído es uno que no has leído.

Has dicho en entrevistas anteriores que, a partir de Rulfo y García Márquez, la narrativa, y sobre todo la novela, se convirtió en la gran protagonista la literatura latinoamericana desplazando a la poesía de su lugar central. ¿Crees que ha llegado la hora de disputarle nuevamente el campo?

No es una disputa. Las grandes apuestas y las grandes visiones se estaban jugando en Hispanoamérica en la narrativa, y la poesía, entre tanto, se había vuelto sobre sí misma, se interrogaba sobre sí misma, pero de tanto mirarse extravió el mundo. Pero esto tampoco es absoluto, hay grandes poetas que escribieron paralelamente cosas extraordinarias como Joan Margarit o Antonio Gamoneda en España o Jorge Teillier y Enrique Lihn en Chile, pero es un tono y ambición, ambición artística menor. Aunque, después de todo, ¿qué otra cosa son las obras de García Márquez, de Rulfo, de Vargas Llosa, sino extraordinarios poemas que tomaron la forma de una narración, su respiración, su ritmo, su turbulenta inmensidad? De pronto un poema de dos líneas como los de Alejandra Pizarnik demuele las miles de páginas de la más ambiciosa de las novelas, pero eso sucede rara vez y frente a eso solo nos queda la mudez y la emoción. No puedes añadir nada. Pero

creo que, más que su perfección, son las imperfecciones de las obras maestras lo que las hace legibles y por ende las hace participar de la historia. Creo que la primera condición para saber que lo que uno hace podría tener una validez para otro es que la tenga para uno, aunque eso signifique tu destrucción. Si lo que uno hace, con todas sus limitaciones, te importa al punto de la autodestrucción o de la locura, entonces tendrá sentido que publiques. Aunque jamás sepas, más allá de las típicas firmas de libros, quiénes son los que te leen, esos lectores son los que curan las palabras que escribes, las alivian, las acomodan. Nunca pienso en el lector cuando escribo, pero sé que ese hipotético lector al leerme y cuidar tus palabras, de un modo misterioso te está curando a ti, y aunque jamás lo veas ni sepas quién es, se lo agradezco.

¿En qué proyecto trabaja ahora, después de publicar *Sobre la noche el cielo y al final el mar*?

Fue un libro pesado, con el que tuve una serie de dificultades, enfermedades y esas cosas, que me lo hizo muy difícil incluso físicamente: me costaba mucho, por ejemplo, apuntarle a las letras del teclado, y el dictado no era opción. Ahora estoy haciendo una cosa nueva, que me tiene fascinado: letras de canciones. Fue la forma de salir un poco de *Sobre la noche...* y entrar en algo distin-

to y más entretenido. Escribir esas letras fue un respiro, un alivio, un nuevo aliento. La historia es simple: un amigo joven que es un notable guitarrista, el editor Aldo Perán, me hizo escuchar unos acordes que le había sacado a la guitarra eléctrica y, de inmediato, sin haberlo hecho nunca antes, se me vino una letra y decidí seguirla. Se la mostré y empezamos a juntarnos; comenzaron a salir otras canciones, y de pronto éramos un grupo, que se llama «Unidad Popular». Mientras dure estará bien. Me he referido a esas canciones como canciones de locura, de amor, de la cercanía vertiginosa de la muerte y que esté allí quien amo.

Hace siete años publicaste una versión de *Hamlet*, pero siempre has dicho que su gran proyecto es traducir la *Divina comedia*. ¿En qué va eso?

Lo tengo suspendido. Es demasiado trabajo y he visto que siguen apareciendo traducciones, algunas de ellas muy buenas, como la de José María Micó, aunque él opta por no seguir la *terza rima* y —no lo digo como una crítica—, pero sin rima la *Divina comedia* se desarma. Luego pienso, ¿lo que he estado haciendo será mejor que esto que acabo de ver? Tengo partes de las que me siento orgulloso: algunos fragmentos, unos cantos, más o menos terminé el *Inferno*, pero en un momento se me hizo todo un poco cuesta arriba.

A sus setenta años, con todo lo que ha pasado, con heridas, operaciones y sus cicatrices auestas, ¿se considera un sobreviviente?

Es tan breve todo esto, es tan rápido vivir; estamos hablando y esto pasa en un segundo. La sensación es que voy dejando las huellas de mi existencia y no porque crea que ella tiene algo especial, sino porque más allá de todos los juicios, es una existencia común. El tiempo va dibujando obras absolutas y paradójales que solo viven en mí, hasta que de tanto en tanto algunas salen a la superficie y las ves; una de ellas fue la escritura en el cielo, otra fue la escritura en el desierto, otra son 22 frases proyectadas con luz sobre los acantilados, que probablemente se haga, pero hay tantas otras que son imposibles. Entonces te preguntas cómo volcarse entero, no guardarse nada, porque de pronto me apena el haber sido el único espectador de obras alucinantes que se irán conmigo. Todo ser humano es el único espectador de escenas increíbles, de novelas fabulosas, y que irremediablemente morirán para siempre. Todo pende de un presente, de un hilo infinitamente tenue, pero en cada segundo de nuestras vidas están contenidas todas las vidas. Es como si en el pasado todo existiera menos el pasado. En rigor, *Sobre la noche...* es un capítulo de *Zurita* como lo es también *El día más blanco*. Es el afán de totalizar, pero es algo que a veces no se entiende porque es finalmente el intento de construir una obra que sea paralela a la vida. Los tipos que no te quieren hablan de grandilocuencia, vanidad, egolatría, pero eso es entender tan poco. Puesto en la disyuntiva totalmente inverosímil de que te dijeran usted en esta vida va a ser Miguel Ángel, pero su condena es que se va a llamar Raúl Zurita y nadie, absolutamente nadie va a saber ni ahora ni nunca que usted pintó los frescos de la capilla Sixtina ¿usted los habría pintado igual? Y creo que mi respuesta, al igual que la de muchos, habría sido sí.



Fotografía de Pepe Torres

RAÚL ZURITA: UNA POÉTICA DE LA ORFANDAD

por **Francisca Noguero**

Todos decían tu papá era esto o esto otro, o hizo tal cosa o hizo tal otra, y me doy cuenta de que era esa palabra la que me lo hacía incorpóreo. Qué es papá. Nada, un golpe de aire en dos sílabas que explotan: pá-pá.

El día más blanco (1999, p. 126)

Si existe un sentimiento que recorra de principio a fin la escritura de Raúl Zurita, este es el de la orfandad. La imposibilidad (y el deseo) de aferrarse a una figura protectora –se llame «padre», «país», «pareja» o «Dios»– resulta clave para entender una creación marcada por el desamparo: de ahí su impronta existencial, intensificada desde la conclusión de *La Vida Nueva*. «No hemos sido felices, es posible que esa sea la única razón de por qué se escribe, del porqué de la literatura. Es ese trazo entonces, esa corrección de la muerte, la que le otorga a la poesía su carácter desmesurado y su enloquecedor silencio», señala el autor en *Los poemas muertos* (2006, p. 9).

En otra ocasión, declarará: «Mi autor más significativo es Juan Rulfo. Sus personajes hablan y uno tiene la sensación de que sus conflictos en la tierra eran tan irresolubles que seguían rumiándolos después de muertos» (2016, n.p.). Cuando leemos a Zurita experimentamos, en efecto, el sentimiento de orfandad y culpa inherentes a la obra de Rulfo, quien coincide con el chileno en

su búsqueda del padre. No en vano, la revolucionaria *Zurita* homenajea a *Pedro Páramo* en «Sueño 57. A Kurosawa», texto escrito en la variante mexicana del español y protagonizado por el hijo –muerto– de un «espalda mojada» llamado Juan Preciado, tan ausente para su vástago como lo fue Pedro Páramo para Preciado. Además, ambos autores se muestran deudores del «cristianismo en ruinas», por el que el peso del pecado, inoculado en la infancia, impide asumir la idea de redención. De ahí la frecuencia con que leemos en la obra del chileno la imprecación «Eli Eli lama sabachtani» –o, lo que es lo mismo, «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?»–, inicio del salmo 22 y una de las siete frases pronunciadas por Cristo en la cruz. En ella se resume la ansiedad de un sujeto arrasado por la falta de respuestas que, en una imagen muy propia de su literatura, «clama ante el desierto», recibiendo como única recompensa el eco de su voz.

Zurita, que quedó huérfano a los dos años (con dos días de diferencia entre la muerte de su padre y su abuelo), dedica *El día más blanco* a escarbar en los

recuerdos de infancia. Ahí conocemos a un niño añorante de su progenitor (presente en la vida del chico y de su hermana a través del cuadro ante el que los exponen para premiar o reprimir sus acciones); un muchacho asustado por la idea del infierno –marcada a fuego en su conciencia por la abuela Josefina Canessa, la Veli de sus poemas–; desolado por las frecuentes ausencias de una madre que trabaja a destajo, y que vive en conflicto permanente con la abuela.

Las huellas del desvalimiento se repiten a lo largo de toda su obra. Así se aprecia, por ejemplo, en los versos que comienzan «Canto de amor a los países»: «¿Te acuerdas chileno del primer abandono cuando niño?/ Sí, dice/ ¿Te acuerdas del segundo ya a los veinte y tantos?/ Sí, dice/ ¿Sabes chileno y pailomo que estamos muertos?/ Sí, dice [...]» (2021a, p. 206); o en las palabras de la madre, a medio camino entre el italiano y el español, inscritas en el conmovedor «Ana Canessa rompe a llorar frente a su hijo»: «Bimbo mío te arrancabas porque querías ver de/ nuevo a tu padre que tan joven se me fue, río

«Zurita, que quedó huérfano a los dos años (con dos días de diferencia entre la muerte de su padre y su abuelo), dedica *El día más blanco* a escarbar en los recuerdos de infancia. Ahí conocemos a un niño añorante de su progenitor»

de/ mis estrellas, como tú ahora te has marchado, fli/fli, figlio mío. Volviste tras padre comido y llegó/ el aguacero» (2021a, p. 224).

Pero, sin duda, el mejor testimonio de este hecho lo ofrece *Zurita*. El libro se abre y se cierra con el reclamo del hablante a un padre ausente: «Mañana me marchó papá [...] / No me hablas papá» (2021a, p. 259); «Está amaneciendo y yo me marchó papá [...] Nunca me dices nada papá» (2021a, p. 263). Incluidos ambos textos en la sección «Cielo abajo» –donde se revelan aspectos biográficos del escritor–, el *ri-tornello* recuerda la frase que inicia y concluye el *Finnegans Wake* joyceano, manifestando la imposibilidad de acabar con el desamparo. La violencia de la pregunta sin respuesta encuentra su mejor expresión en «¿Eras tú papá?» (2021a, p. 295), poema que revela la estrecha relación existente entre la escritura material en los acantilados –las olas chocando contra el abismo de rocas desde el crepúsculo hasta el amanecer escenifican la falta de respuestas– y el sentimiento de desolación por la temprana pérdida del progenitor.

La orfandad se extiende a los tres hijos mayores del autor. En un ejercicio de radical sinceridad, Zurita recuerda con frecuencia su separación de la primera esposa a los veintitrés años, lo que supuso el abandono de Iván, Sileba y Gaspar, nacidos con apenas un año de diferencia. Así se aprecia en la pregunta que concluye «*In Memoriam*. Con más tipos llorando»: «¿Sabías que yo también dejé a mis hijos papá?»

(2021a, p. 260). De ese modo, el título de *Purgatorio* asume, en una de sus más importantes acepciones, la necesidad de expiar la culpa por el abandono de los niños, como reconoce en una reveladora entrevista: «El año 74 lo viví como un zombie [...] Pensaba que no es tan fuerte el sufrimiento que a ti te puedan ocasionar como el sufrimiento que tú puedas ocasionar en otros. En ese sentido yo batallaba con una vida dura que había significado abandono de hijos [...], historias de las que yo nunca pude quedar en paz (2017, pp. 664- 665).

Algunos de los poemas más desoladores del autor están dedicados, de hecho, a Iván Zurita, su primogénito, al que se presenta perdido en «Retrato entre los témpanos» –«es algo infinitamente remoto,/ glacial, su cara ya abandonada entre los hielos» (2021a, p. 226)–; incapaz de comprender el inminente abandono paterno en «Zurita-Poema de amor» –«Él se/ríe sujetándome de los pantalones/ y es tan pequeño, es tan pequeñito» (2021a, p. 280)–; rabioso –junto a sus hermanos– en «*In memoriam*: tu nevada mejilla»: «Hijo de puta nos dejaste. Grandísimo hijo de puta nos dejaste/ –Iván, Sileba y Sebastián esfumándose sobre las/ nieves de los Andes (2021a, p. 272)». El lenguaje se hace especialmente violento para escarbar en la culpa. Así ocurre en el «Vidrios rotos» de *Zurita*, donde compara la actitud de la madre –que abortó cuando el autor tenía catorce años– con la suya propia por abandonar a sus hijos.

Pronto, el sentimiento de orfandad se amplía a los otros. Así, encontramos imágenes alucinadas, vinculadas a la pérdida de los padres, en la conclusión del poema-film «El paraíso vacío»:

Nada. Una multitud de seres familiares agitan tarros vacíos gritando «Está muerta, está muerta». Es sólo la figura de un niño encogido. [...]

Dice Mutter, no, dice Muerte. Un intenso fulgor quema la imagen y todo se va al negro. La multitud sigue gritando, pero no se ve. Sobre ellos se alza el hongo de una gigantesca explosión atómica, no, es la cara de una bella mujer proyectada en la pared. Las manos del niño se acercan y palpan a tuestas el muro: madre, madre (2021a, p. 192)

Puesto que el dolor es biyectivo, en la obra que comentamos los padres también quedan huérfanos de sus hijos. Así ocurre en la interpelación que abre *Canto a su amor desaparecido*, memorial del represaliado sin tumba escrito con palabras arrasadas: «Ahora Zurita –me largó– ya que de puro verso y desgarrero pudiste entrar aquí, en nuestras pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?» (2021a, p. 199). Aquí, la voz de la madre huérfana se encara con «Zurita» para hacerlo partícipe de su dolor, planteando una cuestión que recuerda el «¿dónde están?» utilizado en las campañas de interpelación a la sociedad chilena impulsadas por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD).

«La tragedia de la orfandad adquiere especial relevancia cuando afecta a los niños. Es el caso de Yazuhiko, la pequeña víctima de la bomba atómica cuya historia ocupa bastantes fragmentos de *Zurita*. En la misma línea se encuentra Galip Kurdi, el sirio de cinco años protagonista de la instalación “El mar del dolor”, que se mostró en la Bienal artística de Kochi»

En el terreno del testimonio, sobresale la sección «Canto de los hijos solos» en *La Vida Nueva*, donde un puñado de huérfanos cuenta la historia de sus familiares desaparecidos. Entre ellos, resultan especialmente relevantes las palabras de Basilio Lienlaf,

suprimidas de la primera edición de la obra y afortunadamente recuperadas para la publicada por Lumen en 2019. Lienlaf, conocido como «el hombre que hablaba con su cintura», lleva la cabeza de su hijo colgada del cinturón como consecuencia del atroz castigo a que es sometido por los soldados que represalian su pueblo. A pesar de la dureza de la historia, vivida por un ancestro del poeta mapuche Leonel Lienlaf y narrada por este a Zurita, el texto se descubre como un excepcional canto al amor paternofilial, en el que el poeta termina identificando a Basilio Lienlaf con su progenitor para recalcar los indisolubles lazos que unen a un padre con su hijo. Este hecho explica que *Sobre la noche el cielo y al final el mar*, novela autobiográfica aparecida este mismo año y recuento de los años más duros -bajo dictadura- en la existencia de Zurita, comience con la línea «Padre, ¿usted sufre cargándome?» (2021b: 9) y concluya con «*In Memoriam*. Raúl Zurita Inostroza 1921-1952», donde leemos como respuesta a la pregunta formulada al inicio: «Sí -me respondió-, pero yo siempre estaré contigo, contigo que fuiste desmembrado» (2021b, p. 237).

La tragedia de la orfandad adquiere especial relevancia cuando afecta a los niños. Es el caso de Yazuhiko, la pequeña víctima de la bomba atómica cuya historia ocupa bastantes fragmentos de *Zurita*. En la misma línea se encuentra Galip Kurdi, el sirio de cinco años protagonista de la instalación «El mar del dolor», que se mostró en la Bienal artística de Kochi (2016-2017). La obra presentó las siguientes preguntas en ocho grandes telas blancas colgadas de una pared: «¿No me escuchas? ¿No me miras? ¿No me oyes? ¿No me ves? ¿No me sientes? ¿No volverás nunca? ¿Nunca nuevamente? ¿Nunca? ¿Nunca? ¿Nunca?» (2021a, p. 305). Al fondo, una tela de iguales dimensiones recogía el poema «A Galip Kurdi». El suelo del recinto fue recubierto por

agua de mar hasta los cuarenta centímetros de altura, de modo que los visitantes debían desplazarse, con los pies mojados y leyendo las preguntas, hasta el poema final.

Para comprender el sentido de la exposición, debemos recordar a Amin Kurdi, el niño de tres años que apareció ahogado en una playa turca, y cuya foto de bruceos dio la vuelta al mundo. Galip, su hermano, era solo dos años mayor que Amin, pero al carecer de una imagen que testimoniara su muerte, se convirtió en una de las muchas víctimas anónimas de la tragedia del Mediterráneo, a las que Zurita, con su creación, pretendió devolver la dignidad. Las preguntas sin respuesta intercambiadas entre Galip y su padre, recogidas en las primeras telas de la instalación, recuerdan la tachadura de la historia sufrida por el niño, tan desvalido como el hablante poético que in-quiere al progenitor ausente en Zurita.

Leemos en el poema central de la instalación: «No hay fotografías de Galip Kurdi, él no puede oír, no puede ver, no puede sentir, y el silencio cae como inmensas telas blancas» (2021a, p. 306). El poeta manifiesta su empatía con el padre, reconociendo que no puede ponerse en su lugar: «Cuando la barca repleta de emigrantes sirios se dio vuelta, el/ padre nadó de uno a otro niño tratando desesperadamente de/ salvarlos, pero solo pudo ver cómo desaparecían. Yo no estaba/ allí. Yo no soy su padre» (2021a, p. 306). Sin embargo, esto no impide que el texto concluya con una emocionante muestra de piedad, sin duda uno de los rasgos más memorables de la obra que comentamos: «Abajo del silencio se ve un trozo del mar, del mar del dolor./ Yo no soy su padre, pero Galip Kurdi es mi hijo» (2021a, p. 306).

Basten estas conmovedoras palabras para probar, una vez más, que la extraordinaria poética de Zurita se encuentra signada por el sentimiento de orfandad.



Fotografía de Paulina Wendt

UNA ESTÉTICA DE LA VIDA OTRA Y LA OTRA VIDA: ZURITA

por **Héctor Hernández Montecinos**

Desde cierta mirada, se podría pensar la poesía en unidades de medida: una que es el poema, otra que es el libro y, finalmente la obra total. Ninguna es mejor que la otra, sin embargo, son distintas, muy distintas, casi antagónicas en muchos sentidos. Desde quien cree que el mundo cabe en una página hasta quienes el universo no les es suficiente. Ciertamente, las diferencias son enormes desde el paisaje escritural hasta los juegos con las autorías, pero algo los une. A ellos, con todos los y las poetas a lo largo de la historia: el dispositivo que las convierte en poética.

Entiendo la obra como una especie de cuerpo, de proyecto. La poesía entendida como la unidad del poema es algo que no me llama mayormente la atención, y me siento más colindante de otros géneros que de los que se entienden por poesía propiamente tal, es decir, el libro concebido como una colección de poemas. (260)

Más allá de la obra y del libro, nos interesa por ahora la noción del poema no tanto como una mera realización de la poesía o como artefacto lingüístico sino justamente como ese

incompleto, esa carencia e imposibilidad que cobra forma para dirigir toda atención a lo que le es exterior poniendo a funcionar lo que el lenguaje hace en él. Zurita es claro en que la poesía no puede ser explicada por parte de su autor. No se debe porque es innecesario, pero tampoco es posible porque cuando un autor habla de su creación está hablando de la creación de sí mismo como sujeto.

Eso fue lo que hizo Poe en *Filosofía de la composición*. Analizar un texto suyo como «El cuervo», las decisiones que tuvo que optar y los efectos que esperaba conseguir optimizando una serie de recursos estilísticos. Ciertamente analiza desde el tema hasta las aliteraciones y sin duda pudo seguir con más y más capas del poema, pero esa suerte de muñecas rusas nunca iba a concluir en poder definir la poesía. De hecho, todo el ejercicio analítico que realiza lo que hace es alejarlo de ella. Se trata de lo que Foucault llama «elecciones radicales» y que se emparenta a lo que Zurita piensa como la lucha de la voluntad de la lengua y la de quien escribe como hemos visto.

Que un autor hable de sus poemas en este sentido es probable, pero explicar la poesía no lo es por el hecho de que él está en un límite que es el límite entre lo conocido y lo que no,

lo que el/la poeta puede mirar y nombrar y lo que justamente no puede. Esa posición en el borde del lenguaje es lo que le permite contemplar el abismo, ya sea del universo o del inconsciente, pero no explicarlo. Y probablemente esa sea una forma de entender la poesía: la imposibilidad de nombrar la visión o al revés, de ver más allá cuando quiere darle palabras. Esa es la razón de la advertencia de Zurita, pero es también una constatación.

El poema es lo que lograste rescatar de algo, pero que al mismo tiempo es muy precario porque tú no quieres hablar del abrazo, quieres abrazarte a alguien, no hablar de eso. El poema es la posibilidad, la pobre posibilidad que se nos dio en un mundo fragmentado, en un mundo roto. (407)

Foucault hace de esa imposibilidad una metodología. Justamente ver los pliegues de los saberes y los poderes, mirar sus zonas oscuras, bordear sus márgenes y posiblemente por contraste se logra una imagen como la de ese rostro de un hombre en la arena que es como termina *Las palabras y las cosas* y que coincidentemente era el proyecto original de Zurita en el desierto, es decir, una frase más un rostro.

Todas las citas corresponden a: Zurita, Raúl. *Un mar de piedras*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2018, 452 páginas.



Fotografía de Ana María López

«Esa posición en el borde del lenguaje es lo que le permite contemplar el abismo, ya sea del universo o del inconsciente, pero no explicarlo»

Justamente acá el tema tiene que ver nuevamente con la autoría. ¿Quién habla? Para Zurita el poeta es el medio por donde llegan las voces de los que nos han precedido, es decir, son los muertos quienes hablan a través de él. El poeta en este sentido es ese límite entre las «infinitas miradas y los infinitos cuerpos» (251) de quienes ya no existen y las palabras que tienen esa doble condición de escucharse y verse, esto es, regímenes de enunciabilidad y visibilidad del archivo.

En este sentido, el lenguaje es ese archivo no solo de las prácticas discursivas sino también de miradas, gestos, susurros, gritos, gemidos de quienes ya no están presentes. Este mar de las hablas que es como Zurita nombra a estas visiones y estas voces de los muertos son infinitamente más de las palabras que están inscritas ahí.

El archivo en este punto tendría un carácter funerario que está presente en una de las condiciones de la que habla Derrida. (Cf. *Mal de archivo*)

La oportunidad de una nueva vida sería a través de esas palabras y posiblemente nuestra propia vida sean las palabras y las miradas que otros en el futuro también pronunciarán para que volvamos al lenguaje desde la imposibilidad enunciar, de mirar: «Después, como en la reconstrucción de los sueños, le podrás dar un orden y descubrir su causalidad. Pero la creación misma es ingobernable y misteriosa, frente a la cual lo único que le cabe al poeta es mantener una cierta disposición» (350).

El poema en este punto no hace solo visible esa otra vida sino que le da sentido a esta, «hace que tu vida se parezca a lo que escribas» (381), ya que se

«Mediante la poesía recuperamos una experiencia común que hace palidecer cualquier forma de autoría, ya que el lenguaje es intraducible, inenarrable sino solo a través de él y en él, y en ese espacio, señala Zurita, que somos todos contemporáneos tanto Shakespeare, Rimbaud, Whitman y quienes escriben en este momento»

escribe un poema y en efecto puede que él sea más real que lo que lo incitó, esto es, la emoción al escribirlo es tal vez mayor a la emoción de lo sucedido o referido. De este modo, se abre la posibilidad de que se esté más vivo no en lo que creemos estarlo sino en la posibilidad de habitar el archivo del cual somos parte y totalidad. «Al escribir, uno está tratando que la gente no se fije en el poema, sino que en la gente que está leyendo ese poema. O sea, que se fije en la vida. Y que este segundo que nos tocó estar acá es atemorizante y deslumbrador a la vez» (382).

Dicho de otro modo, el poema se inmola para permitirnos acceder a un mundo que no se parece al real, pero donde lo somos indefectiblemente más allá de lo que creemos es una autoría porque es el lenguaje ese espacio donde lo humano puede llamarse a sí mismo, la posibilidad de que lo vivo pueda nombrarse y observarse.

Como decíamos anteriormente, la poesía no se puede explicar en el sentido de que no es posible porque supondría que es propiedad de quien lo intente y no es así. El autor no es el creador de ella sino un intérprete, un punto de conexión, un bucle más en una red mucho mayor. Esta idea es clave en Zurita porque será lo que permite entender que quien habla un idioma se convierte en el idioma, es decir, en todos quienes lo compar-

ten. Especialmente, en quienes lo han hablado. Los muertos son lo que en definitiva están vivos en una lengua. Son ellos quienes están ahí y usar el lenguaje es devolverles una posibilidad de resurrección.

Pasa algo similar con la mirada. Vemos lo que han visto millones de hombres y mujeres que nos anteceden. Cada cosa o lugar porta esas miradas que se nos devuelven. Participar en lo real mediante el lenguaje o la percepción implica que lo real está justamente cimentado en eso que podemos llamar o nombrar, que no es otra cosa que ver. El nombre de algo es la delimitación que hacemos no en la realidad sino que en el lenguaje. Dicho de otro modo, la experiencia solo es posible porque otros ya la han vivido. La experiencia, y lo que la hace propiamente humana, es que está construida sobre una red, una cadena de otras que le anteceden y que confieren a lo real un carácter de unidad que no separa, por ejemplo, a los vivos y los muertos.

No estamos preparados para absorber en la vida ese exceso de pasión que depositamos en los sueños y en el arte. La poesía es el género más frágil porque depende del lenguaje en un mundo en que el lenguaje agoniza y el más poderoso porque es el único que puede darle a esa agonía sus nuevos significados. (270)

Mediante la poesía recuperamos una experiencia común que hace palidecer cualquier forma de autoría, ya que el lenguaje es intraducible, inenarrable sino solo a través de él y en él, y en ese espacio, señala Zurita, que somos todos contemporáneos tanto Shakespeare, Rimbaud, Whitman y quienes escriben en este momento. La lengua es un tiempo y vimos que también un espacio, pero sobre todo un tiempo que es urgente y que obliga a que cada poema sea extraordinario tanto en la pasión extraordinaria que hay allí como en su extraordinaria piedad pues «es la esperanza de lo que no tiene esperanza, es la posibilidad de lo que no tiene ninguna posibilidad, es el amor de lo que no tiene amor» (145) y ese resto de utopía es un mundo donde el sueño es aún parte de él.

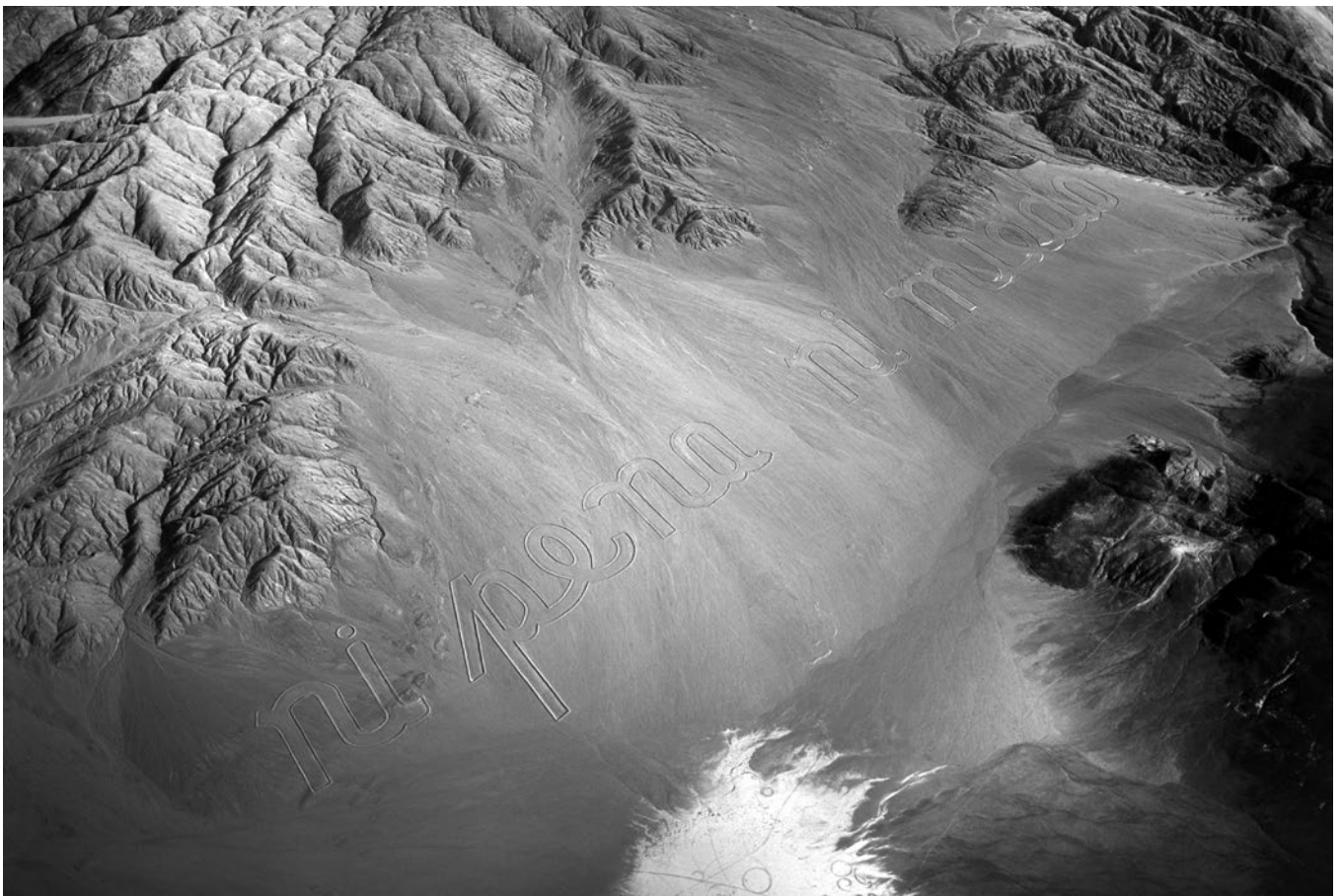
La poesía para Zurita debe ser extrema porque justamente radica en la libertad de todos los sueños que no son otra cosa que las posibilidades de ese nuevo mundo, un Paraíso construido por todos los que han soñado: «el esfuerzo de transcribir esos grandes sueños y esas grandes pesadillas que gesta una comunidad o una colectividad y que siempre tienen relación con aquellas cosas que al final más le importan: el deseo de ser felices y que esa felicidad se perpetúe» (205).

Esa es la militancia de la poesía: corroborar la barbarie de la barbarie y la

violencia de la violencia en el contraste de la belleza de la belleza y del amor del amor. En toda su superlatividad lo que hace es poner en evidencia la posibilidad del bien, de lo más que puede dar un ser humano al escribirla o al leerla y en ese gesto de comunión se funda el mundo, en la compasión ante el dolor y ante la emoción y el arrobó, «un trato de delicadeza con las cosas que nada podía presagiar» (244). Una delicadeza que atraviesa todo el horror de cada una de las vidas por lo que somos ocupados por ella, el cuerpo, la mente, los afectos, el *bíos* total, lo que la convierte en un rito que nos involucra por completo desde tiempos inmemoriales en que el lenguaje era la propia vida y que el árbol era el árbol y no una palabra.

«Hablamos porque estamos separados. El lenguaje es lo que cubre la separación de los seres humanos» y por eso «la poesía es el intento más vasto, y tal vez más desesperado, por decir con palabras de este mundo cosas que ya están fuera de las palabras» (271). Eso que está fuera es el silencio y es ante lo cual un poema es un viaje de retorno como lo es en el mito el regreso a casa, al origen luego de haberse enfrentado a lo más hondo de uno mismo que es lo otro. Por tal, Orfeo encarna el sentido más profundo de la poesía que es para Zurita «la intención más descomunal que se ha hecho por resurgirle a los muertos su lugar de nuevo en el mundo» (344).

**«Por tal, Orfeo
encarna el sentido
más profundo
de la poesía que
es para Zurita
“la intención más
descomunal que
se ha hecho por
resurgirle a los
muertos su lugar
de nuevo en
el mundo”»**



Fotografía de Guy Wenborne



LA POTENCIA ANACRÓNICA DE LA VANGUARDIA, EL GESTO MÁS RADICAL Y EL FIN DE LA HISTORIA

Alan Pauls y Patricio Pron en diálogo

Después de ser invitados a conversar en Madrid acerca del centenario del manifiesto ultraísta que Jorge Luis Borges escribió en 1921, los escritores argentinos Alan Pauls (Buenos Aires, 1959) y Patricio Pron (Rosario, 1975) decidieron intentar responder a la pregunta de dónde y cómo encontrar en la literatura hispanoamericana contemporánea algo del «espíritu» de las vanguardias. La conversación tuvo lugar en la Casa de América el primero de octubre de 2021.

Patricio Pron

Frank Kermode sostuvo en una ocasión que el punto de partida de las vanguardias debe buscarse en el año 1900, cuando muere Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud publica *La interpretación de los sueños*, Max Planck continúa con investigaciones en el ámbito de la física cuántica que cambiarían nuestra forma de concebir el tiempo, Edmund Husserl publica su *Lógica* y ve la luz la *Exposición crítica de la filosofía de Leibniz* de Bertrand Russell. Son acontecimientos fuertes, importantes, que producen y a su vez son producto de lo que Kermode denomina «una angustia de fin de siglo». Las vanguardias históricas —el ultraísmo, el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo, el cubismo, el estridentismo y todos los demás ismos— se caracterizaron por el deseo de huir de esa angustia, así como por un intento de mezclar arte y vida en el que tal vez hayan tenido más éxito del que podríamos creer. Pero para los expertos el tiempo de las vanguardias es corto,

Fotografía cedida por Casa de América

la primera mitad del siglo XX: todo habría terminado con la Segunda Guerra Mundial, sostienen. Y sin embargo, las acciones de Carolee Schneemann, Hannah Wilke y Judy Chicago, el teatro del absurdo, los Beatles, el Colectivo Acciones de Arte chileno de la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el *Nouveau Roman*, el cine de vanguardia, el videoarte, el biodrama, el arte multimedia, los cómics de Chris Ware, Dash Shaw, Gary Panter y Craig Thompson y muchas otras cosas parecen claramente deudoras —y continuadoras, quizás— de las vanguardias, como si la ruptura no hubiese tenido lugar...

Alan Pauls

En rigor se podría pensar más bien al revés, que a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial empieza un reflujo vanguardista. Pensemos en el situacionismo, por ejemplo, que aparece en los años 50, en un momento de estabilidad, de «bienestar», digamos, y es como la primera pista de la marea vanguardista que estalla en los años 60 y 70, cuando el mundo vuelve a entrar en un estado de turbulencia revolucionaria parecido al de las primeras décadas del siglo, las de las vanguardias históricas. Mayo del 68 sería ahí un punto histórico clave, con todas sus esquivas artísticas: el pop, el happening, la performance. Habría que problematizar la idea de que las vanguardias históricas fueron las únicas, las «verdaderas» vanguardias, y que, como surgieron ligadas a ciertas condiciones históricas, murieron también con ellas. Y problematizar sobre todo el corolario melancólico de esa idea, según el cual todo lo que vino después fue resabio, repetición, copia pálida de aquella intensidad irrepetible de las primeras décadas del siglo XX. Me parece que hay ahí una discusión estética y política que habría que dar.

Patricio Pron

Las vanguardias históricas se caracterizaron por la negación de todo lo precedente y circundante, la desnaturalización de las convenciones sociales que determinan el «buen gusto» de la época, la ruptura con la idea romántica de que el arte serviría a la expresión individual y la búsqueda de nuevas formas artísticas que diesen cuenta del inconsciente, del azar y de la velocidad de la vida moderna. Y da la impresión de que cierto tipo de producción artística vinculada explícita o implícitamente con la negatividad estética que T.W. Adorno y otros asociaron a la crítica de la modernidad siguió negándose a morir incluso tras la Segunda Guerra Mundial. O que, habiendo muerto, ha retornado para subvertir una razón instrumental que se convirtió en la legitimación última del mundo posterior a 1945.

«En rigor se podría pensar más bien al revés, que a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial empieza un reflujo vanguardista. Pensemos en el situacionismo, por ejemplo, que aparece en los años 50, en un momento de estabilidad, de “bienestar”, digamos, y es como la primera pista de la marea vanguardista que estalla en los años 60 y 70»



Fotografía cedida por Casa de América

«Las vanguardias históricas se caracterizaron por la negación de todo lo precedente y circundante, la desnaturalización de las convenciones sociales que determinan el “buen gusto” de la época, la ruptura con la idea romántica de que el arte serviría a la expresión individual y la búsqueda de nuevas formas artísticas que diesen cuenta»

Alan Pauls

Basta con decretar que algo ha muerto para garantizar su retorno. Pensemos en todas las cosas que se dieron por muertas en el siglo XX: la novela, la pintura, el teatro, el cine, la Historia... Son sentencias que conviene tomar con cautela o con ironía, y también, quizá, con suspicacia, porque firmar el certificado de defunción de algo puede ser un gesto más prescriptivo que una constatación: declarar que la vanguardia ha muerto para que la vanguardia muera, para que nada pueda cambiar del todo, para que las exigencias de radicalidad desaparezcan del horizonte. Evitando a la vez las trampas del esencialismo y del historicismo, se puede pensar, en cambio, en la vanguardia —en el punto cero de la vanguardia— como una posición en un determinado campo, capaz de aparecer, desaparecer y reaparecer con formas distintas, siempre nuevas, que exigen siempre lecturas específicas (y no la comparación, de antemano fatalmente desfavorable, con la intensidad primordial de las vanguardias históricas). Nada muere; todo es inmortal. Todo vuelve, sólo que no en el mismo lugar, y eso es justamente lo interesante del asunto.

El eclipse de la vanguardia, en todo caso, yo lo marcaría a partir de los años 80, con el famoso ensayo de Francis Fukuyama sobre el fin de la Historia como síntoma. Gran momento de prescripción disfrazado de constatación que inaugura la «era posmoderna»: caída de la Unión Soviética y la alternativa comunista, caída de la idea de la historia como antagonismo, caída de la teleología de izquierda, crisis de los deseos radicales, etcétera. El fin de la Historia es la paz perpetua (el capitalismo como interior absoluto). El 11 de septiembre de 2001 probó hasta qué punto era frágil esa paz y ese fin provisorio, pero lo cierto es que los 80 plantean problemas serios para la posición vanguardista, en política, en arte y en el efecto que las prácticas artística y política puedan tener en la sociedad. Ese desencanto de los 80 planea todavía hoy sobre las hipótesis de transformación radical. Pero es muy evidente, creo, que el vaticinio de Fukuyama está

lejos de haberse cumplido. Las cosas siguen moviéndose. Y el fin del bipolarismo no ha hecho más que hacer aparecer tensiones, violencias y polaridades nuevas.

Patricio Pron

Quizás el texto de Fukuyama del que hablas («El fin de la Historia y el último hombre») pudiera ser visto como una manifestación de que el supuesto triunfo del capitalismo en realidad no ponía punto final a la Historia sino que la relanzaba, abocándonos a violencias y conflictos producto de sus contradicciones y de ese supuesto triunfo. Ahora bien, volviendo sobre la radicalidad del arte a la que te referías hace un momento, estaba pensando en la distinción entre modernismo y vanguardia que hace Hal Foster. Para Foster, la vanguardia sería la formación más explícitamente radical, más agresiva y militante, del movimiento modernista anglosajón. La tesis de Foster es compartida al menos parcialmente por la especialista en literatura hispanoamericana Elzbieta Sklodowska, para quien una parte considerable del arte post-1945 es una contestación a las vanguardias históricas y, por lo tanto, puede ser llamada «posvanguardia», una palabra que Sklodowska prefiere a «posmodernismo» pese a que, como recuerda siguiendo a Foster, el «modernismo» incluía a las vanguardias. Lo interesante de esta postura es que, de aceptarla, nos permite tender un puente sobre la enorme ruptura de la Segunda Guerra Mundial y pensar en cosas como el Letrismo, el Situacionismo y el *happening* como expresiones de la continuidad de la vanguardia. O, como sostiene Sklodowska, como su contestación.

Alan Pauls

Creo que entre modernismo y vanguardia hay una discusión todavía no saldada, pero no estoy del todo convencido de que sean lo mismo. El modernismo es «específis-

ta»: presupone la idea de que el arte se realiza plenamente cuando lleva sus propios medios al límite, hasta las últimas consecuencias. La pintura como colmo del color o la pinclada, la literatura como crispación lingüística máxima, etc. No es una idea muy compatible con la vanguardia, que piensa más bien el arte en relación con su exterior, su afuera, todo lo que no es arte. De ahí la hostilidad, en los años 60, entre Clement Greenberg (ideólogo del modernismo norteamericano) y el pop art, entre Pollock y Warhol, entre la archisingularidad del *dripping* y la serialidad de la reproducción técnica. Es cierto que la tensión tenía que ver con que el pop empezaba a destronar al expresionismo abstracto de la hegemonía en el campo del arte, pero también respondía a un antagonismo conceptual, un diferendo de poética y política artística importante. Al revés que los modernistas, el vanguardista es alguien cuya práctica artística sólo se realiza plenamente cuando se funde con su exterior, con lo que no es ella, es decir: cuando se extingue. De ahí el axioma vanguardista –antimodernista– de la fusión arte-vida.

Así que, recapitulando, están el situacionismo, el pop, el happening, la performance, el arte de acciones, y todo eso podemos pensarlo como actualizaciones de la vanguardia. Y a partir de fines de los 70, principios de los 80, se impone la posmodernidad, un estado de cosas marcado por lo que Lyotard llamaba el fin de los grandes relatos. Acabado el

«Basta con decretar que algo ha muerto para garantizar su retorno. Pensemos en todas las cosas que se dieron por muertas en el siglo XX: la novela, la pintura, el teatro, el cine, la Historia...»

Relato Comunista (pero también el Relato Radical, el Relato Teórico, etc.), lo que hay es una proliferación de relatos pequeños, menores, modestos. Acabado el aullido, llega la hora del susurro. La pintura, por ejemplo, se vuelve narrativa (el caso de la transvanguardia italiana); la literatura retoma la tradición del relato clásico, equilibrado, legible (el realismo sucio norteamericano); la danza se vuelve fi-



Fotografía cedida por Casa de América

«Estaba pensando en la distinción entre modernismo y vanguardia que hace Hal Foster. Para Foster, la vanguardia sería la formación más explícitamente radical, más agresiva y militante, del movimiento modernista anglosajón»

gurativa, se pone a hacer teatro (Pina Bausch). Se trata de narrar, no de llevar los lenguajes más allá de los lenguajes. Pero han pasado 40 años desde entonces, y las cosas se han seguido moviendo, no necesariamente en direcciones conservadoras. Pienso en escritores como Mario Bellatin o César Aira, por ejemplo, cuyas obras implican prácticas, procedimientos y concepciones muy afines a la radicalidad de la vanguardia. Son individuos, es cierto, y la vanguardia suele moverse en banda. Pero para recuperar esa tradición grupal tenemos el activismo, formidable campo contemporáneo donde acciones artísticas y acciones políticas se entrelazan hasta volverse indisolubles. Esa zona de indistinción es cien por ciento vanguardista, y se alimenta de prácticas y poéticas que en muchos casos proceden del situacionismo y el happening.

Patricio Pron

Ratificando ese desplazamiento de lo colectivo a lo individual como ámbito de producción de la radicalidad artística que mencionas, Ricardo Piglia hablaba en la década de 1990 de tres vanguardias que habrían caracterizado la literatura argentina a partir de la década de 1960: la de Juan José Saer, conectada con la poética de la negatividad y la resistencia a las demandas de facilidad y accesibilidad del mercado; la de Manuel Puig, vinculada con la línea (posmoderna) que tiende a unir la cultura de masas y la alta cultura; y la de Rodolfo Walsh, conectada con la no-ficción. Pero la obra de Piglia también tiene un componente vanguardista fuerte, en el sentido de que también asume los rasgos de negatividad, intransigencia y estilo propio de las vanguardias. Quizás podamos de-

cir que la suya también es una «posvanguardia», o, mejor aún, lo que Foster llama «un posmodernismo de resistencia», una deconstrucción crítica de la tradición, los códigos culturales y el orden de las representaciones.

Alan Pauls

Veo a Piglia como la gran cabeza que lo piensa todo. Me parece que su legado es esa capacidad fenomenal para mapear problemas, tradiciones, situaciones artístico-culturales, digamos, y más específicamente literarias. Hay que recordar que el ensayo sobre las tres vanguardias deriva de un seminario que dio en la Universidad de Buenos Aires en los años 90. Ese contexto explica el énfasis militante con que Piglia afirma la vitalidad de la posición vanguardista. El contexto es el debate que se daba en Argentina en esa época alrededor del poder de la literatura y el arte. Y Piglia afirma la estrategia vanguardista *contra*, precisamente, la opinión más o menos dominante según la cual era hora de archivar la experimentación y contar pequeñas historias, atraer, satisfacer, producir efectos de consenso y reconocimiento. «OK, ya tuvimos los 60 y los 70, ya pataleamos bastante y así nos fue, nos metimos en un callejón sin salida, no hicimos la revolución, sufrimos una dictadura sangrienta. Es tiempo de quedarse quietos, hacer cosas menos pretenciosas, recuperar públicos, etc». Ése es el *Zeitgeist* contra el que carga Piglia cuando reivindica la posición vanguardista. Y lo interesante del caso es que las tres líneas en las que lee la supervivencia de la vanguardia son líneas que difícilmente se hubieran reconocido y aceptado entre sí como tales. Dudo de que Saer aceptara compartir podio con Puig (a quien casi no consideraba un escritor), y no creo que Puig fuera un ejemplo de vanguardia literaria para Walsh, que, en un raptó de activismo literario, había renunciado a la ficción. (A su manera, Saer y Puig bien podrían encarnar la misma hostilidad incurable entre modernismo y vanguardia que oponía a Pollock y a Warhol.) ¿Por qué entonces Piglia los junta? En parte porque lo que le interesa no son los escritores, qué tipo de escritores son, sino las prácticas, lo que hacen y cómo lo hacen, las poéticas y las políticas de la lengua, etc. Y en el campo de la práctica literaria esos escritores que no podían ni verse ofrecen más confluencias que muchos que andan a los abrazos. Y en parte, por supuesto, porque funcionan como un frente que Piglia —en una operación estratégica típica de la vanguardia— opone al estado de cosas conformista de los años 90.

Patricio Pron

Resulta muy interesante que en ese texto («Las tres vanguardias») no mencionase a quienes eran considerados en el período los auténticos vanguardistas de la década de 1960: Osvaldo Lamborghini, Luis Guzmán y Ricardo Zelarayán. Tal vez hubiese en ello un recorte



Fotografía cedida por Casa de América

deliberado, estratégico, que, como dices, fuese parte de lo que las vanguardias dejaron en él. Esa «lectura de vanguardia» de la que Piglia habló en alguna ocasión.

Alan Pauls

El mismo Piglia pensó bastante la cuestión. Cómo hay que leer lo que los escritores dicen sobre los demás escritores y sobre la literatura en general. Cómo hay que tomar a los aliados de que se rodean y los enemigos con los que se enfrentan, las familias que arman, los panteones personales, etc. Ahí no hay inocencia, dice Piglia. Esas declaraciones siempre obedecen a la relación de fuerzas que hay en el campo literario o artístico en un momento dado. Son intentos de marcar posiciones, de desmarcarse, de configurar y reconfigurar lugares. Elegir a Lamborghini o a Guzmán habría sido demasiado evidente. Piglia busca a sus vanguardistas en zonas menos obvias: Saer, un escritor muy ligado a la alta cultura; Puig, un escritor incómodo, siempre tensionado por la relación con la cultura de masas, el éxito, el mercado; Walsh, un escritor un poco eclipsado, casi devorado por la acción política radical. Y al elegirlos en zonas menos obvias queda más en primer plano la intervención de su lectura vanguardista.

Patricio Pron

Uno de los escritores que nunca estuvieron entre las elecciones o las preferencias de Piglia es César Aira. Aira recupera de una manera absolutamente personal, intrans-

ferible, varios elementos de las vanguardias históricas: lo que Ana María Amar Sánchez llamó «la pretendida candidez programática del surrealismo», la búsqueda de «el gran arte menor», la técnica surrealista del montaje, la invención como criterio de valor absoluto asociado con la libertad de, como todo ha sido inventado ya, inventarlo todo de nuevo y que la narrativa escape del control del narrador movida por una potencia y una lógica que son las del lenguaje.

Alan Pauls

Hay en Aira la reivindicación de la potencia anacrónica de la vanguardia. Es como si Aira dijera: ahora que está muerta, vamos a hacer algo con la vanguardia. O bien: voy a escribir encarnando el fantasma de la vanguardia. Como Borges, que cuando habla de sus escritores favoritos nombra siempre escritores menores, Aira arma su canon personal con escritores casi secretos, y los lee para detectar en ellos una tasa de radicalidad mucho más alta que la que solemos reconocerles a los escritores radicales. Creo que en breve va a publicar un libro sobre Emeterio Cerro, por ejemplo: un escritor, dramaturgo y actor argentino muy activo en la escena *underground* de Buenos Aires de los años 80, que escribía sus obras en una lengua inventada. Alguien bastante olvidado, digamos, que Aira seguramente leerá como a un genio imperceptible y libre, perfecto para integrar la estirpe de raros únicos (Roussel, Edward Lear, etc.) en la que el mismo Aira quiere ser leído. En ese sentido, es nuestro vanguardista máximo, sólo que ha cambiado el aullido y la violencia —dos retóricas típicas

de principios del siglo XX— por la media voz distraída de un solitario lleno de ideas extremas.

Aira *duchampizó* la literatura argentina y le imprimió un giro conceptual. Abrió espacio para el error, el desastre y los genios idiotas en una literatura, la argentina, que hasta los años 80 estaba regida por la aseveración, la destreza y la respetabilidad. Promovió la escritura mala, *outsider*, y la poética de la imperfección y la incompetencia. Aira es nuestro dadaísta empecinado. De hecho, es el único escritor contemporáneo que se da el lujo de reivindicar el surrealismo.

Patricio Pron

En Aira hay muy claramente lo que hace un momento llamabas «actitudes», un «posicionamiento» o una «estrategia» vanguardistas que son prácticamente antitéticos a los de Piglia y, por esa razón, complementarios. Y, a su vez, ha escrito mucho acerca de las vanguardias, aunque nunca tal vez con tanta claridad como en *Continuación de ideas diversas*; allí dice que las vanguardias históricas no condujeron a nada, «lo que no impide admirar, y hasta exaltarse con el valiente extremismo de la actitud, sobre todo en vista del enemigo al que apuntaban, que sigue siendo nuestro enemigo: el pasatismo, la demagogia, la apropiación comercial del arte. [...] Toda vanguardia, llevadas sus premisas a las últimas consecuencias, desemboca en la muerte del arte tal como lo conocemos: actividad pequeño burguesa, individualista, casi siempre mercenaria, vanidosa, capitalista. El camino hacia esa conclusión fatal es el de una progresiva reducción del tiempo que lleva a realizar la obra de arte. [...] De ahí que me pregunte si no

sería posible “traducir” esas actitudes, sin traicionarlas (y hasta radicalizándolas más todavía), al idioma de la vieja literatura que decidió nuestra vocación». La pregunta es meramente retórica, por supuesto: «Me gustaría pensar que es lo que he venido haciendo yo todos estos años», dice a continuación.

Pienso que no es difícil darle la razón en este último punto también en relación con otro aspecto de su vanguardismo, que es el interés por las artes visuales y el arte contemporáneo. Aira no es un artista visual, pero cuando habla de arte visual sabe de lo que está hablando, algo que no es muy frecuente.

Alan Pauls

Por supuesto que sabe. Pero en rigor lo único que hace es escribir. Como él mismo dice, la literatura le sirve para hacer todo lo demás: cine, música, teatro, danza... Hay que decir que la obra de Aira cubre precisamente el período del que estuvimos hablando, desde fines de los 70-principios de los 80 hasta ahora, y que en ese sentido es ejemplar para pensar una posible supervivencia de la posición de vanguardia en una época que la repele. En un punto, es como si Aira hubiera «aceptado» el dogma del retorno al relato (sus libros son puro entusiasmo narrativo) pero con una condición: intervenirlo con una veta, una línea, un tóxico conceptual, que no destruye la narración pero la perverte irremediablemente.

El caso Bellatin es distinto. Bellatin se la pasa huyendo de la literatura, desterrándose, migrando hacia alguna otra parte: la performance (el famoso congreso de dobles de



Fotografía cedida por Casa de América

«Pienso en escritores como Mario Bellatin o César Aira, por ejemplo, cuyas obras implican prácticas, procedimientos y concepciones muy afines a la radicalidad de la vanguardia»

París), el teatro, la fundación de instituciones utópicas (la Escuela Dinámica de Escritores de México), el *tableau vivant*, la escultura viva... Su obra literaria no se entiende sin la relación siempre equívoca que establece con una especie de exterior escénico, pictórico, fotográfico o audiovisual un poco fantasmal que él mismo construye con paciencia, minuciosidad y, quizá, la astucia de un concienzudo estafador. Es una literatura expandida, un poco en el sentido en que en los 60 se hablaba de «cine expandido». Por no hablar del trabajo de producción de sí mismo y la puesta en escena a la que suele entregarse, que convierte al «escritor Bellatin» en un portador de teatralidad ambulatoria.

Patricio Pron

Me gusta que menciones a Bellatin porque, como dices bien, la mayor parte de las veces, cuando leemos uno de sus textos, no sabemos si éste constituye un *statement* o un soporte textual de algún tipo de acción artística no realizada pero que, por el hecho de conformar el objeto del libro que estamos leyendo, sí ha sido realizada de alguna manera, como sucede con las *Obras* nunca llevadas a cabo de Édouard Levé. Podríamos ver en la constatación de que no es necesario que una obra tenga una existencia material más allá de su concepción, en ese giro conceptual del arte y la literatura contemporáneos, algo de lo que *queda* de las vanguardias junto con la noción de obra abierta, la concepción del lector como productor de sentido —en igual medida o más que el autor— de la que escribirían Michel Foucault, Roland Barthes y Jacques Derrida, cierta desconfianza del lenguaje, la discontinuidad, la simultaneidad en la que se pone lo que no es simultáneo, el collage que preside buena parte de la literatura contemporánea... Para terminar, sin embargo, quisiera presentarte una pequeña hipótesis personal de lectura, a ver si estás de acuerdo con ella. Mi impresión es que, al tiempo que ciertos textos no necesariamente vanguardistas desde el punto de vista formal ponen de manifiesto o dan cuenta de una especie de nostalgia de las vanguardias —pienso en libros de Enrique Vila-Matas y de Roberto Bolaño, pero también en algunos libros de Jorge Volpi, de Miguel Ángel Hernández Navarro, de Javier Cercas, tal vez algunos míos...—, lo que podríamos denominar, como hizo Damián Tabarovsky, «el fantasma de la vanguardia» se encuentra allí donde el gesto, la radicali-

dad vanguardista no son explícitos: en los libros de Luis Chitarroni, Antonio José Ponte, Sergio Chejfec, Juan Cárdenas, Cynthia Rimsky, Mike Wilson, Álvaro Bisama, Mercedes Cebrián, Francisco Ferrer Lerín, Cristina Rivera Garza, Verónica Gerber, Marina Closs, en Pablo Katchadjian, en algunos libros tuyos, quizás en algunos míos... (Pero también en la producción del Grupo de Arte Callejero argentino puesta al servicio de la visibilización del colectivo H.I.J.O.S. y en las acciones de Las Tesis y de otros grupos feministas, que hacen evidente que las vanguardias consiguieron, efectivamente, unir los hilos dispersos de arte y vida, política y arte.) ¿Lo ves tú también así? ¿El gesto radical persiste y continúa tras el supuesto fin de la Historia a condición de adoptar el ocultamiento?

Alan Pauls

Persiste, sí, pero persiste como práctica, en un cierto silencio, sin manifiestos, sin exortaciones, sin toda esa parafernalia estentórea que solía ser uno de los fuertes de la vanguardia. Nadie se dice vanguardista hoy día. Es un término difícil de decir en primera persona; difícil de decir, al menos, sin que se lo entienda entrecomillado, irónicamente, un poco como pasaba hasta hace un tiempo con el adjetivo «comunista». Persiste como una radicalidad sutil, en modo caballo de Troya o posesión diabólica. «No sé si somos de vanguardia, pero la vanguardia nos acecha, nos ronda, nos posee». Pienso ahora en algunas de las cosas que hoy se escriben bajo la categoría «escritura de mujeres», ligadas a la autoficción, un género del que también podríamos haber hablado aquí (para bien y para mal), género muy antivanguardista pero que puede, a la vez, ser reapropiado y reescrito en direcciones discretamente radicales, cuando el yo que apuntala todo su andamiaje imaginario, por ejemplo, deja de ser un factor de identificación y reconocimiento para convertirse en un objeto, un campo quirúrgico, un nudo problemático que la ficción, de pronto, se pone a interrogar con las armas de la teoría, la vieja Teoría (social, cultural, psicoanalítica, posmarxista) que los años 80 habían dado por muerta. En manos de escritoras como María Moreno, Tamara Kamenszain, Chris Kraus o McKenzie Wark, la autoficción —formato conformista por excelencia— empieza a temblar, atravesado por una inestabilidad que perfectamente podemos llamar de vanguardia. hace es es



Fotografía de Nina Subin

Valerie Miles

Nacida en Estados Unidos y radicada en Barcelona, Valerie Miles es escritora, editora, y traductora. Dirige *Granta* en español desde 2003 y fundó la colección de clásicos contemporáneos en español de *The New York Review of Books* durante su periodo como subdirectora de Alfaguara. Es colaboradora de *The New Yorker*, *The New York Times*, *El País*, *The Paris Review*, y Fellow del Fondo Nacional de las Artes de Estados Unidos, por su traducción de *Crematorio* de Rafael Chirbes. Fue comisaria de la exposición *Archivo Bolaño, 1977-2003*, con el equipo del CCCB de Barcelona, fruto de una larga investigación en los archivos privados del escritor. Su primer libro, *Mil bosques en una bellota*, fue publicado con el título *A Thousand Forests in One Acorn* en inglés.



Fotografía cedida por la autora

María Negroni

María Negroni publicó numerosos libros, entre otros: *Islandia*, *Arte y Fuga*, *Cantar la nada*, *Elegía Joseph Cornell*, *Archivo Dickinson*, *Exilium* y *Oratorio* (poesía); *Ciudad Gótica*, *Museo Negro*, *Galería Fantástica*, *Pequeño Mundo Ilustrado* y *El arte del error* (ensayo); *El sueño de Úrsula* y *La Anunciación* (ficción). Beca Guggenheim y beca Fundación Octavio Paz en poesía y Premio Internacional de Ensayo Siglo XXI (México), su obra ha sido traducida al inglés, francés, italiano, sueco y portugués. Actualmente dirige la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF en Buenos Aires. Su última novela, *El corazón del daño*, acaba de ser publicada por Penguin Random House.



Fotografía de Evelyn Pacheco

Alejandro Morellón

(Madrid, 1985) Ha publicado los libros de relatos *La noche en que caemos* (Premio Monteleón 2012), *El estado natural de las cosas* (Premio Hispanoamericano Gabriel García Márquez 2017), y la novela *Caballo sea la noche* (Candaya, 2019). En 2019 fue elegido para el proyecto «10 de 30», emprendido por la AECID y, más recientemente, en 2021 ha sido seleccionado por la revista *GRANTA* como uno de los mejores escritores jóvenes en español. Vive en Madrid.

María Negroni y Alejandro Morellón

ESCRIBIR COMO ABRAZAR AL CUERPO INVISIBLE

Coordinado por **Valerie Miles**

VALERIE MILES

María Negroni es poeta, ensayista y pensadora argentina, polifacética, cuya obra a menudo se carga con imágenes bellas, o terribles, pero también en tensión con su opuesto; lo ciego, lo ausente. *Coniunctio oppositorum, contradictio in adiecto*. Alejandro Morellón está al otro lado del Atlántico, español, un escritor emergente aún construyendo su poética. También utiliza la potencia de la imagen en su prosa, a menudo onírica, como centro, formulando las preguntas ontológicas, epistemológicas, pero también metodológicas de este extraño compulsión del escritor por captar –por intentar captar, aunque sea un fracaso– la realidad a través de las palabras. O a través de su ausencia. Exploramos. Eso. Exploramos la «fiesta de un vacío».

ALEJANDRO MORELLÓN

Hola, María:

Me gustaría empezar por una frase de Bernard Noël que recoges en tu libro *El arte del error* y que dice: escribir es como abrazar un cuerpo que no se ve. Me parece que aquello que nos mueve a la escritura, a la exploración del sentido, es justamente lo inaprensible, lo que no puede conocerse sino a través de las sombras. Como un niño que camina a oscuras con las manos por delante, escribir como quien tantea el espacio indefinido, intentando comprender la realidad del universo, «hurgando lentamente en el asombro» que decía Enrique Verástegui.

En ese sentido, pienso, la escritura es un presagio de nosotros mismos, una

proyección más o menos desesperada por encontrar una experiencia futura. A modo de los antiguos arúspices, desentrañamos la verdad a partir de nuestras profundidades, y por medio de la palabra intentamos ponerle un orden al mundo, pero también cuestionar la posibilidad de otros mundos.

Esto me lleva de nuevo a la frase de Noël, abrazar al cuerpo invisible, y me pregunto si el acto de escribir no está acaso familiarizado con el ejercicio de rezar. ¿Es la escritura un intento por convocar —invocar— una luz que nos dé una respuesta, una luz en la que disolverse (Weil)? ¿O, al revés, se escribe para permanecer en las sombras, para comprender lo universal en lo individual, para reducirse a un plano íntimamente nuestro, a un instante en el que no tiene cabida el resto del tiempo?

Recuerdo mucho una frase tuya que he sido incapaz de encontrar ahora pero que creo haber leído en *Museo negro*: «escribir equivale a dejarse trabajar por una enfermedad sin nombre». Entonces, ¿escribir es el remedio o la enfermedad? ¿Es el enigma o la palabra que lo revela? ¿O quizá forma parte de un continuo hurgar en el asombro, un llamar a la puerta no con los nudillos sino con las uñas?

En todo caso, me fascina esta idea de dejarse habitar por una enfermedad, por una idea, una pulsión, y compartirla en silencio, en el silencio de las palabras escritas.

Un abrazo.

«Recuerdo mucho una frase tuya que he sido incapaz de encontrar ahora pero que creo haber leído en *Museo negro*: “escribir equivale a dejarse trabajar por una enfermedad sin nombre”. Entonces, ¿escribir es el remedio o la enfermedad? ¿Es el enigma o la palabra que lo revela? ¿O quizá forma parte de un continuo hurgar en el asombro, un llamar a la puerta no con los nudillos sino con las uñas?»

MARÍA NEGONI

Hola Alejandro,

Me he demorado unos días en responderte, pero no he dejado de pensar en los interrogantes que vas planteando en tu carta, con la misma urgencia de un niño súbitamente sobresaltado ante un juego peligroso. Señal de que ya estamos dentro de lo que importa.

Si no he comprendido mal, todas tus preguntas apuntan, en el fondo, a lo mismo: qué es escribir. La frase de Bernard Noel que encontraste en *El arte del error* – «escribir es como abrazar un cuerpo que no se ve» es espléndida y terrible. Siempre pensé que iluminaba una de las paradojas más complejas de la escritura. Escribir sería, desde esta perspectiva, dejarse embeber por una ceguera trabajosa, aceptar que no tenemos más prerrogativas que el desaprendizaje

y la intuición. Pienso en todas las *catábasis* que los héroes emprenden en las grandes obras de la literatura. No solo en Homero, en Virgilio o en Dante, también en el Gilgamesh, por citar solo algunos casos, hay un viaje indefenso al fondo de lo desconocido, donde están los muertos que no es posible abrazar, pero sí, tal vez, escuchar. Clarice Lispector aludió a la misma paradoja con un *dictum* tajante, no desprovisto de humor. «¿Escribir es así?», dijo, y dejó flotando el signo de interrogación sobre la página. Por otro lado, te preguntas si el acto de escribir no estaría acaso familiarizado con el ejercicio de rezar. Por supuesto que sí. Lo dijo Malebranche: «La atención es la plegaria natural del alma». ¿Y qué otra cosa sería la escritura sino una atención exacerbada, una disposición y un acatamiento absolutos a algo que exige una disciplina tan rigurosa que hasta es necesario renunciar a escribir, para escribir? Aquí podría-

mos, si te parece, detenernos por un momento en el instrumento con el que contamos. Me refiero a la encarnizada lucha que la escritura instauro, no con las palabras sino contra las palabras, a sabiendas de que existe un real que se escabulle siempre cuando intentamos asir el mundo o, como diría Alejandra Pizarnik, una distancia insalvable entre decir «agua» y «beber».

Te abrazo,

María.

ALEJANDRO MORELLÓN

Querida María,

Reconozco, aunque pueda parecer algo ingenuo, que me alegra la comparación de ese niño sobresaltado ante un juego peligroso. En cierto sentido relaciono el entusiasmo de la escritura con la capacidad para el asombro de nuestros primeros años —ese «madurar hacia la infancia» de Bruno Schulz—, y me recuerda a un diálogo que aparece en la novela *El asesino ciego*, de Margaret Atwood. En un momento le preguntan a un personaje escritor que para quién escribe en realidad, a lo que él contesta: «A lo mejor no escribo para nadie. A lo mejor escribo para la misma persona a quien escriben los niños cuando garabatean su nombre en la nieve». Quizá se escriba, entonces, para ubicarnos en un espacio y en un tiempo, para sabernos algo, para identificarnos con un instante preciso y decirle al mundo: estoy aquí.

Pero luego la nieve se funde, claro, y la palabra que encarna la posibilidad de lo otro se desvanece, o queda incompleta. Como propones, coincido totalmente contigo en cierta incapacidad del lenguaje por representar la realidad (aunque sea la realidad inventada), y creo que ese mismo concepto de lo inaprensible, como funciona con el deseo, es el motor de nuestra escritura y de nuestra búsqueda. En *El Mono Gramático* se lee que el fin es la refutación y la condenación del camino, y por eso mismo entiendo que lo que está fuera de nuestro alcance alimenta el fervor escritural y da sentido al desplazamiento; aquello que no tiene fin nos obliga a buscar incansablemente nuevas maneras de lenguaje, otras formas de constituir la idea por medio de la palabra.

En el correo anterior te/nos preguntaba si acaso el acto de escribir no estaba familiarizado con el ejercicio de rezar. Ahora, a través de tu reflexión en torno a lo real que se escabulle, se me sugiere esa misma semejanza con el deseo, con el eros griego. ¿Escribimos por una atracción subliminal hacia aquello que no podemos poner orden? ¿Escribimos porque no alcanzamos a ver el final del paisaje?

En fin, tantas preguntas.

Un abrazo grande,
A.

«Clarice Lispector aludió a la misma paradoja con un *dictum* tajante, no desprovisto de humor. “¿Escribir es así:?” dijo, y dejó flotando el signo de interrogación sobre la página»

«Ahora, a través de tu reflexión en torno a lo real que se escabulle, se me sugiere esa misma semejanza con el deseo, con el eros griego. ¿Escribimos por una atracción subliminal hacia aquello que no podemos poner orden? ¿Escribimos porque no alcanzamos a ver el final del paisaje?»

MARÍA NEGRONI

Querido Alejandro,

¡Cuánta riqueza en lo que dices! Me encanta el modo en que vas articulando tu pensamiento, enhebrando una idea a otra, tratando de rodear ese núcleo oscuro (y luminoso) que, por ahora, estamos llamando escritura.

La imagen del niño garabateando en la nieve es magnífica. No solo porque anuncia, sin que el niño lo sepa todavía, el momento en que algo se ausentará (si es que alguna vez estuvo ahí), sino porque contiene, en germen, la conciencia un poco atroz de que el deseo está relacionado con la pérdida o, lo que es igual, con la carencia.

Mencionas en tu correo a Octavio Paz. Siempre me pareció fascinante su interpretación del mito de Sísifo en relación a este tema. Sísifo, sabemos, acarrea su piedra hasta la cumbre solo para constatar, una y otra vez, que volverá a caer. ¿Estamos en presencia de un castigo o de un don? Sin duda de un don, se apresura a responder Paz, porque paradójicamente es gracias a ese fracaso que el deseo se relanza y podemos volver a empezar.

Y aquí tocamos otro punto crucial, porque podríamos pensar que ese desfasaje o imposibilidad ontológica de «cerrar» la grieta del sentido, es el antídoto más eficaz que tenemos contra el autoritarismo. Es esa conciencia desgarrada, y no otra cosa, la que, al hacer visible la inadecuación, preserva la incertidumbre que es siempre más fecunda que lo asertivo, y confiere a la escritura su carácter inesperadamente político y necesario.

Me viene a la cabeza ahora un film del cineasta británico Derek Jarman, que tal vez hayas visto. Se llama *Blue* y

lo filmó en 1993, cuando le diagnosticaron sida, apenas un año antes de morir. No hay imágenes en la película. Durante una hora y diecinueve minutos, no vemos otra cosa que una pantalla azul. En off, los ruidos de un hospital y la propia voz del director diciendo cosas como éstas: «Quiero compartir con ustedes este vacío, no quiero llenar el silencio con notas falsas, no quiero inventarles senderos para atravesar el vacío. Quiero compartir con ustedes este desierto, esta desolación del fracaso. Otros les han construido una autopista con carriles rápidos en ambas direcciones, yo les ofrezco un viaje sin dirección, un camino hacia lo desconocido, sin certezas, sin conclusión».

¿No te parece que esta voz podría dialogar con la del niño en la nieve? ¿con la del propio Sísifo?

Te abrazo,

M.

«Mencionas en tu correo a Octavio Paz. Siempre me pareció fascinante su interpretación del mito de Sísifo en relación a este tema. Sísifo, sabemos, acarrea su piedra hasta la cumbre solo para constatar, una y otra vez, que volverá a caer. ¿Estamos en presencia de un castigo o de un don? Sin duda de un don, se apresura a responder Paz, porque paradójicamente es gracias a ese fracaso que el deseo se relanza y podemos volver a empezar»

ALEJANDRO MORELLÓN

Querida María:

Adoro la idea de ese diálogo plausible entre el niño en la nieve, el Sísifo de Octavio Paz, y la sentencia hermosa y profunda de Derek Jarman que me compartes (no he visto *Blue* pero lo haré pronto, prometido). Él, por lo que entiendo, no quiere llenar un vacío sino compartir ese vacío con los demás, ofrecernos la experiencia genuina de su dolor a través de la expresión artística. Y me pregunto si acaso no sea esa —la pantalla azul—, la forma más pura del arte, sin pirotécnicas, sin artificios; la manifestación de un grito a la vez único y universal.

Por otro lado, me encanta cuando te referes a la imposibilidad ontológica de cerrar la grieta del sentido, ese sentido en el que nos proyectamos, a través de la palabra y su mentalidad, por imposible que sea llegar a él. Entonces, sobrevuela la pregunta, ¿qué nos queda? A lo que me gustaría responder,

para despedirme, con una frase epifánica de Karen Blixen: nos queda «escribir sin esperanza y sin desesperación».

Un abrazo fuerte, María
A.

MARÍA NEGRONI

Querido Alejandro,

Mucho podríamos decir todavía sobre Jarman y su pantalla azul. Tú conjeturas que esa ausencia deliberada de imágenes podría representar «la forma más pura del arte, sin pirotécnicas, sin artificios». Sin duda, tienes razón. (También Mallarmé concibió la «obra perfecta» como un libro en blanco). Pero me atrevería a ir más allá: encuentro aquí, sobre todo, a un artista capaz de reflexionar sobre su instrumento (en este caso, la cámara). Esto me parece fundamental. No solo porque pone en tensión las presuntas certezas del cine,

sino porque lo fuerza a extremar su propia apuesta estética. En realidad, con su parquedad y su decisión de escamotear lo visible, Jarman nos está diciendo, una vez más, que la obra de arte es siempre un salto a lo inasible y un campo de prueba para las ideas. Y esto, en los tiempos que corren, me parece prometedor.

Hemos vuelto, como ves, al punto de partida. No importa. Tal vez podríamos quedarnos con esta figura de artista y con tu cita de Karen Blixen. En ambos casos, la impronta es la misma: lo que se busca es el advenimiento escueto y asombrado de un sí, la fiesta de un vacío, la dicha de encarnar una primera persona, cada vez más imbuida de su propia ausencia.

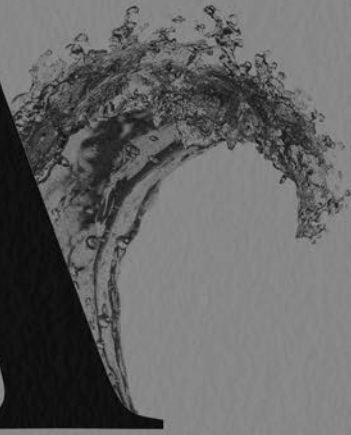
Te abrazo, hasta muy pronto,

M.

MIA

A

GA



EL CAMINO A MÁLAGA

«Ese hombre lleva sin levantar la cabeza del portátil desde que hemos salido de Madrid. Y eso que es un AVE de exasperante lentitud con parada en todas las estaciones posibles en su camino a Málaga». Así comienza *La buena suerte* (Alfaguara, 2020), la novela de Rosa Montero que narra la historia de un arquitecto exitoso, que de pronto decide bajarse del tren para comenzar una nueva vida. En Málaga lo esperarán en vano los anfitriones de La Térmica, donde debía dictar una conferencia.

Como una versión de este personaje, aunque con mucha menos fama y dinero, tomé un vuelo de París a Málaga el primero de diciembre de 2018. Sin oportunidad ni tentación de «bajarme» a medio camino, llegué a esta ciudad guiado por y en busca de mi buena suerte. Pero, ¿por qué no Barcelona o Madrid? Cuando los amigos vienen a Málaga y perciben el cielo despejado, la belleza del paisaje, el cálido clima, la liviandad contagiosa de los malagueños, el olor irresistible de unos boquerones al espeto, entienden. Y más allá de esta visión de postal, está la otra gran razón que me trajo hasta acá: la vigorosa vida cultural de la ciudad. Uno de cuyos núcleos es, precisamente, La Térmica, un antiguo hospicio reconvertido en un espacio donde se realizan exposiciones, presentaciones de libros y conferencias.

Este año, La Térmica estrenó un sello editorial con un título maravilloso: *Excéntricos en la Costa del Sol*, coescrito por José Luis Cabrera y Carlos G. Pranger, con ilustraciones de Cintia Gutiérrez. El libro es una enciclopedia de visitantes ilustres y no tan ilustres que ha tenido la región. Entre ellos, Brigitte Bardot, Ernest Hemingway y John Lennon. Esta obra permite reconstruir el momento cuando la Costa del Sol era «la meca del mundo». Los lugares principales de interés eran balnearios como Torremolinos y Marbella. Una época en la que recalar en estos rincones era todavía un lujo y una excentricidad.

Coincidiendo con el inicio del siglo XXI, y la de mano del alcalde Francisco de la Torre, la ciudad de Málaga ha experimentado en los últimos veinte años una transformación que ha impresionado a propios y ajenos, convirtiéndola en un punto indispensable de paso para turistas, empresas, inmigrantes y escritores. Málaga está llena de poetas, narradores, ensayistas y traductores de primer nivel. Su nutrido circuito de librerías brinda ocasión de encontrarse con los autores, o con sus obras o con la que esté buscando el lector más melindroso. Me ha pasado más de una vez que determinado título específico que estoy buscando, alguno, incluso, descatalogado, lo encuentro en la librería de mi barrio.

Además de tener adonde ir, Málaga me ha permitido tener un lugar donde estar. Ha sido aquí que al fin he tenido eso que Virginia Woolf reclamaba para las mujeres escritoras, pero que en estos tiempos también suele ser esquivo para los hombres por igual: un cuarto propio para escribir. Una habitación específica, dentro del hogar, para escribir.

Por ironías y contrapesos de la vida, la habitación propia me ha absorbido hasta el punto de que apenas conozco la ciudad de Málaga y mucho menos la provincia. En momentos de euforia me siento como los *beats* en su etapa parisina, que en todo ese tiempo hicieron un universo de unas cuantas calles alrededor del número 9 de la rue Gît-le-Coeur.

De seguir así, solo espero escribir una obra que justifique encerrarse mientras afuera está el paraíso. Si mi buena suerte me acompaña, quizás mi nombre se incorpore a una futura recopilación de excéntricos atraídos por el Sol.



Rodrigo Blanco Calderón

Caracas, 1981

Escritor venezolano. Ha publicado los libros de cuentos *Una larga fila de hombres* (Monte Ávila, 2005), *Los Invencibles* (Random House Mondadori, 2007), *Las rayas* (Punto Cero, 2011), y *Los terneros* (Páginas de Espuma, 2018). En 2007 fue seleccionado por el Hay Festival para formar parte de la primera edición de Bogotá 39. En 2013 fue escritor invitado del *International Writing Program* de la Universidad de Iowa. En 2016 publicó su primera novela, *The Night*, en la editorial Alfaguara, con una excelente recepción que le ha valido elogiosas críticas, diversas traducciones y varios premios internacionales, como el «Rive Gauche à Paris a la mejor novela extranjera», en 2016; el Premio de la Crítica en Venezuela, a la mejor novela, en 2018; y el premio III Bienal de Novela Mario Vargas Llosa, en 2019. En 2021, Alfaguara publicó *Simpatía*, su segunda novela. Vive en Málaga, España.

Fotografía cedida por el autor

Marina



Closs

Marina Closs nació en Aristóbulo del Valle, Misiones en 1990. Es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. En el 2018 ganó el primer premio del concurso de cuentos del Fondo Nacional de las Artes por *Tres truenos*; y el premio Angélica Gorodischer por la novela *Álvar Núñez: trabajos de sed y de hambre*. Ambos libros fueron publicados durante el 2019 en Argentina. En 2021 se publicaron además los conjuntos de relatos *Tascá Skromeda* y *Monchi Mesa* en Argentina y *Tres truenos* fue reeditado en España y México.

«Me interesa mucho esta especie de revival del estilo: de la originalidad, de la excentricidad narrativa»

¿Cuándo y por qué empezaste a escribir?

Empecé porque me gustaba mucho leer y siempre quería inventarles finales distintos o partes nuevas a lo que leía. También me gustaba agregar personajes. Empecé de muy chica y como un juego: a mí me resultaba totalmente entretenido, entonces a veces hasta ponía a mis amigas y amigos a escribir. Lo cual me hacía muy impopular, claro. Siempre escribí pensando que no basta el mundo tal y como es, que está incompleto y que escribir es una manera de repararlo.

¿Cuáles son tus preocupaciones temáticas?

No sé si son preocupaciones. No escribo preocupada. De hecho, si estuviese realmente preocupada, me parecería un poco ridículo ponerme a escribir. Creo que, en el fondo, escribir es como llorar: se hace solo por desesperación y más bien no sirve para nada. Así que escribo despreocupada y desesperando. O quizá sí me preocupo, una vez que escribo. Pero lo que escribo es lo que me preocupa, antes que algo exterior. Hay temas que me convocan más, creo que por cuestiones biográficas, quizá a veces hasta un poco circunstanciales. Algo no circunstancial, en todo caso, es una especie de limitación que tengo: solo puedo escribir sobre excéntricos, locos, marginados, excluidos, seres fantásticos, mutantes. La normalidad me resulta muy incómoda, casi inenarrable.

¿Cuáles son los autores de cabecera: quiénes te influyeron más en tus comienzos?

Nadie más que Kafka. Que no llegó tan al comienzo, porque escribo desde

muy chica, pero que a partir de que llegó, nunca se fue. Me gustan sus muchas facetas y esa cosa retorcida hasta el infinito que reaparece en todas. Su melancolía y su alegría siempre un poco ahogada. Por otra parte, me acuerdo de haber leído por primera vez la obra de Marosa Di Giorgio y de haber sentido como si me la arrancaran: fue casi encontrarme con lo que siempre quise escribir, ya hecho. Esa fue siempre una influencia dolorosa: un non plus ultra. Después, por mucho tiempo (y creo que para siempre también), fui muy maniática de Flaubert. Muy maniática de Guimarães Rosa, de Francisco Madariaga. De Marina Tsviétaieva que tiene también algo irresistible, imposible de no (intentar) emular. Últimamente, le encontré también la vuelta a Clarice Lispector, que no me gustaba tanto, pero que en sus cuentos me convenció de que no se puede escribir igual después de ella.

Como autora de narrativa, ¿qué innovaciones encuentras en los libros editados en los últimos años: qué tendencias te interesan más?

Me interesa mucho esta especie de revival del estilo: de la originalidad, de la excentricidad narrativa. Aparece en autores bien jóvenes como en Andrea Abreu, en Mónica Ojeda, en Argentina en Emilio Jurado Naón, Marina Berri o Ana Ojeda. Quiero que este fenómeno se quede. Que la experimentación desvergonzada se quede. Creo que por mucho tiempo la prosa estaba totalmente entregada a los prosistas, y a todos los seres extraños nos mandaban a escribir poesía. En Argentina, Elvira Orphée, Ricardo Zelarayán casi desaparecieron de tan marginales. Sara Gallardo, por

ejemplo, era conocida por sus obras más “clásicas” como *Los galgos*, cuando la revolución sucede en *Eisejuaz*. Y en el podio, Piglia, Fogwill, prosa y pura prosa. Puta prosa. Ahora es nuestra venganza.

¿En qué época y país te hubiera gustado ser escritora?

Me hubiera gustado batirme a duelo con un crítico y escribir con seudónimo de varón. Me encanta el Siglo XIX por lo remilgado y lo apasionado, lo desaforado. Lo ridículo. O la desazón de principios del Siglo XX en Rusia, esas vidas totalmente horribles que solo servían para hacer literatura. Creo que me hubiera gustado probar suerte ahí. Los tiempos en que la literatura importaba tanto que a los escritores la vida se les derrumbaba alrededor y ellos seguían escribiendo como condenados. Esa hora de los héroes, no sé, era hermosa.

Si tienes algún proyecto entre manos, ¿podrías hacer un avance de lo que estás escribiendo?

Estoy corrigiendo una novela histórica y absurda al mismo tiempo, se llama *La despoblación*. Es un intento de escribir perfecto, de ir de una frase a otra con la música justa. Todo en tercera persona, con la correspondiente ironía y distancia. No sé, es un ejercicio: sacarme la máscara de salvaje pajuerana. Estoy harta de lo que escribí, ese yo asociado a lo caótico, a lo primitivo creo que se está repitiendo mucho. Y hay como una construcción muy mercantilizada de la mujer, lo salvaje, lo americano de la que no quiero participar. Me sumé a eso sin querer, pero ya me bajo.





DOSIER

“Los raros”

El oído de los anormales

por **Matías Núñez Fernández**

Fotogramas sin título (Felisberto en tres escenas)

por **Julio Prieto**

La virtud cuántica de Mario Levrero

por **Pablo Silva Olazábal**

Armonía Somers: muerte por alacrán

por **Clara Obligado**

EL OÍDO DE LOS ANORMALES

por **Matías Núñez Fernández**

Hace exactamente diez años estaba cursando un máster en literatura comparada en Castilla y León. En una de las clases, entré en contacto con la literatura fantástica española, especialmente, en su forma de microrrelato: un texto breve y con un comienzo abrupto o con la cosa empezada (*in media res*) para ganar tiempo, personajes conocidos (provenientes de la literatura, del cine o la mitología) para ahorrar en descripciones, un final contrario a las expectativas sembradas en las pocas líneas que antecedían al punto final para sorprender al lector. Se suponía que esas eran las características generales de un nuevo tipo de ficción, pero yo no podía dejar de pensar que, para quienes crecimos leyendo el real visceralismo de Roberto Bolaño, todo esto tenía un cierto aire conservador. Y la sensación de extrañamiento que me generó el marco teórico en el que la crítica local inscribía estas obras fue aun mayor y estuvo menos relacionada con el tema que con el momento y el lugar. En 2011, en España, el realismo se ponía en cuestión en favor de distintas variantes de la literatura de imaginación. Viniendo de Uruguay, esto me produjo una primera sensación de orgullo chauvinista en el que una deficiente contextualización de mi parte me hizo pensar que en la península se estaba llegando bastante tarde a la literatura fantástica. Lo conversé con algún profesor que, con mucha paciencia, me puso al día con respecto al proceso de las letras españolas para sacarse de encima el lastre del realismo, algo en lo que el aislamiento franquista parecía estar muy implicado. Aun así, y a pesar de conocer la postura de Ernesto Sábato a la hora de negar la noción de progreso en las artes, durante un tiempo más conservé la ingenua convicción de que en América Latina se había producido un terremoto primigenio y que, varias décadas después, la réplica había llegado a España.

En esos días, gracias a un artículo de David Roas, di con el cuento «Venció a la Molinera», de Félix J. Palma. La cosa mejoraba gracias al humor. La irrupción de lo fantástico en esta historia era prácticamente imperceptible y estaba basada en un evento casi trivial, una cuestión me-

ramente léxica, una de esas sutiles diferencias al hablar que se suscitan, por ejemplo, cuando uno se aleja unos kilómetros de su ciudad y se encuentra con que unos heterodoxos vecinos hacen circular términos inesperados para un par de pinzas o una escalera.

Precisamente, poco a poco, me ocurrió lo que sucede en algunos viajes: atravesé las primeras impresiones sobre los usos y costumbres del lugar de llegada por una comparación con lo que sabía de mi propio mundo de referencia, para que ese nuevo espacio que habitaba quedara debidamente catalogado y ordenado. De un modo bastante incómodo, sin embargo, lo que comenzó a volverse desconocido o poco familiar fue mi lugar de origen. A la distancia y con una nueva perspectiva, no me pareció tan natural que el recorrido usual de lectura en Uruguay transitara tanto a Horacio Quiroga y Juan Carlos Onetti como a Felisberto Hernández, Armonía Somers y Mario Levrero. Algo extraño se había filtrado en nuestro canon literario y llevábamos conviviendo con eso tanto tiempo que habíamos perdido de vista la irrupción de lo desconocido. Y entonces esa realidad distorsionada de la literatura uruguaya se me hizo evidente. No podía creer que el libro con el que Ángel Rama sistematizó esa genealogía de escritores de lo ominoso ofrecía, ya en su título, una pista muy clara de la alteración de la realidad en la que hemos vivido los uruguayos: *Aquí. 100 años de raros (1966)*. Porque incluso para una comunidad poco habituada a los cambios como es la uruguaya, un siglo de rareza constituye una costumbre.

La antología de escritores uruguayos de Ángel Rama estaba inspirada en *Los raros (1896)*, de Rubén Darío, que rastreaba la línea del malditismo para reflexionar sobre la práctica vital y artística de los escritores. Este asunto atraía especialmente a Darío ya que, para el modernismo, la vida como obra de arte y la reflexión sobre la literatura como una ética y una forma de vida eran elementos que configuraban al escritor. Estos postulados recogidos por Darío, en palabras de Michel Foucault, son una forma de subvertir la enajenación de la biopolítica. Es decir, más allá de los artistas profesionales que se dedican a producir objetos artísticos, para Foucault, la vida del hombre

«La antología de escritores uruguayos de Ángel Rama estaba inspirada en *Los raros* (1896), de Rubén Darío, que rastreaba la línea del malditismo para reflexionar sobre la práctica vital y artística de los escritores. Este asunto atraía especialmente a Darío ya que, para el modernismo, la vida como obra de arte y la reflexión sobre la literatura como una ética y una forma de vida eran elementos que configuraban al escritor»

ordinario podía convertirse en una obra de arte. Para ello, el dominio del yo, de uno mismo, era un camino indispensable para escapar a las instituciones de secuestro que rigen el tiempo y el cuerpo de los individuos.

Para el crítico Hugo Achugar, esta perspectiva de la actualización de las obras y la figura de escritor que conforman la categoría de *raro* ya no estaría asociada al poeta maldito que, en los márgenes, aún formaba parte de la comunidad letrada. Para Achugar, los raros contemporáneos son los nuevos sujetos sociales surgidos durante este milenio tras las crisis socioeconómicas cíclicas padecidas en Uruguay. Siguiendo este esquema, los nuevos raros serían los personajes que, por ejemplo, habitan las historias de terror de Mariana Enríquez, donde los monstruos (adictos al paco, niños desnutridos, prostitutas y personas sin hogar) son, en realidad, un reflejo obscuro de la sociedad que los crea al expulsarlos. En palabras de Gilles Deleuze, los excluidos de la manada del consumo.

En este sentido, la contemporaneidad de escritores como Felisberto Hernández, Armonía Somers y de Mario Levrero parece estar basada en que sus obras están dotadas de una capacidad similar a la de los mitos para reflejar el inconsciente colectivo o la sociedad que sueña esas pesadillas. Contrario a lo que se podría suponer, los mecanismos de estas poéticas no surgen a partir del análisis del contexto inmediato sino que están basados en la exploración del yo más íntimo, de las dimensiones subterráneas de la personalidad. Paradójicamente, la excepcionalidad de estas voces termina por exponer algo oculto y enraizado en el sustrato comunitario, tribal.

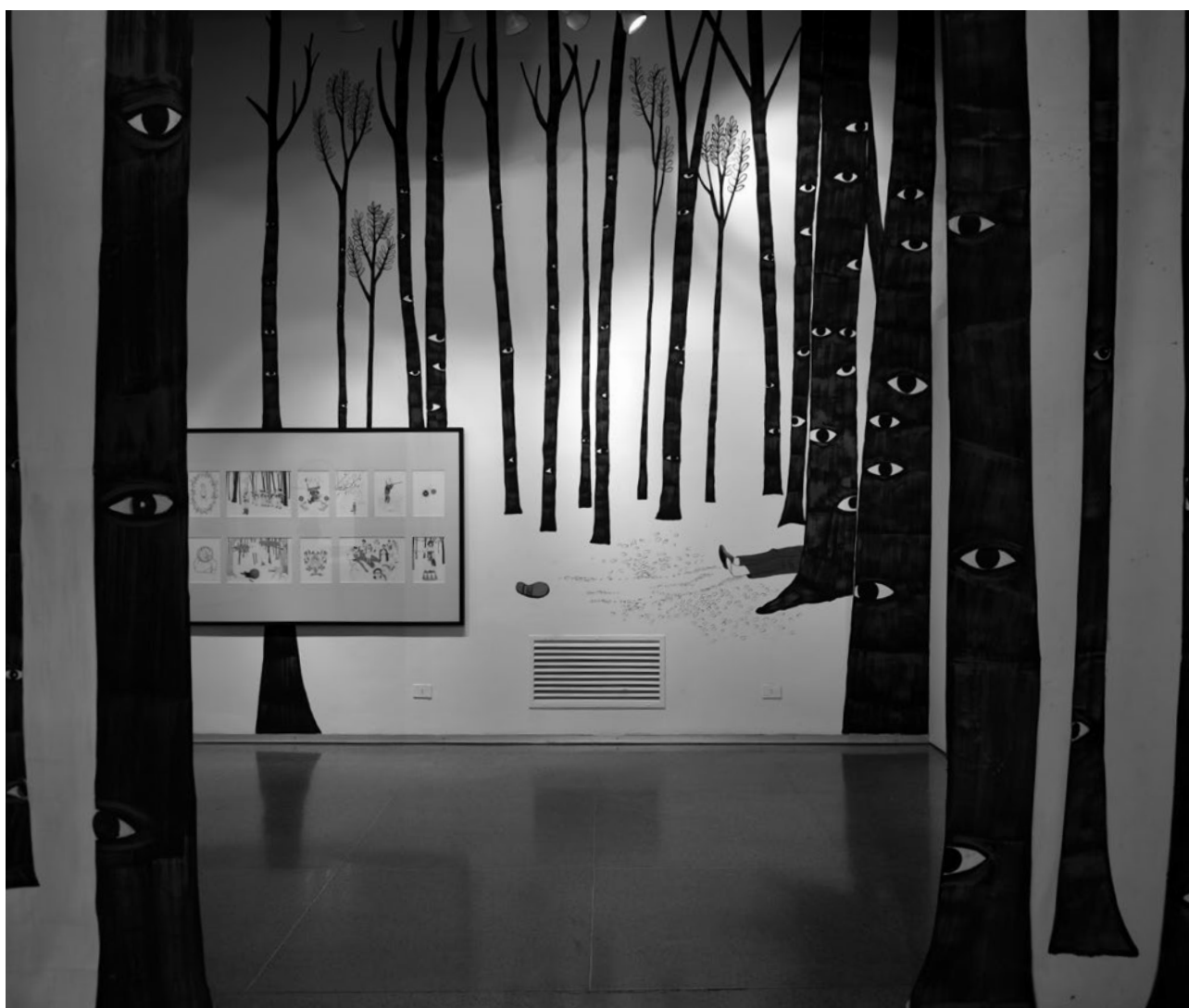
En esta perspectiva, Ana Inés Larre Borges dice de Felisberto Hernández: «No pretendo contrariar una tendencia que he compartido con modestia y sin culpa, pero me gustaría señalar que la consagración de Felisberto como verdugo del regionalismo y ejecutor del paradigma realista o como precursor de la autoficción, el minimalismo narrativo o la literatura fantástica, ha postergado el estudio de su diálogo con la historia». Y Felisberto Hernández, con su oído musical, con sus composiciones que entran en la frecuencia de la Historia, suscita la inmersión en la sensibilidad contemporánea —la hipermedia fragmentaria, por ejemplo— a partir de textos en los que, siguiendo al crítico Juan Carlos Mondragón, la escritura fluye como una improvisación de jazz hasta volverse digresiva como la propia memoria en sus relatos autoficcionales. O también, construyendo lo fantástico desde lo ominoso, desde algo tan extrañamente familiar como puede ser una publicidad que se inyecta e invade el organismo más allá de nuestra voluntad («Muebles el canario») —y pensemos cuántas veces escuchamos y vemos comerciales en la vía pública sin oportunidad de decidir si deseamos recibir esos mensajes— o el desplazamiento del deseo sexual a una belleza artificial, hacia un objeto («Las Hortensias»).

En el caso de Armonía Somers, el rechazo de la autora a explicar su obra es lo que Cristina Dalmagro, en el prólogo a sus *Cuentos completos* (2021, Páginas de Espuma), destaca en particular como la clave de unos textos que instalan un misterio a partir de «una manera de ampliar la mirada, un modo de denuncia y, a la vez, de expandir

significados, por momentos liberación de ataduras; vivir entre dos mundos, recorrer tradiciones, retomarlas y subvertirlas, descorrer velos y desmoronar mitos; una exploración en los recursos expresivos que la imaginación ofrece para trascender lo apariencial y producir fracturas en los estereotipos». En este sentido, su novela *La mujer desnuda* (1950) causó revuelo en la aldea montevideana menos por exponer el cuerpo de la mujer al goce de otros que por mostrar la exploración y el placer del cuerpo por parte de la propia mujer, algo que sigue suscitando incomodidad sino escándalo. Una autora que rehuía a las categorías como *feminista*, por ejemplo, atrincherada tras un seudónimo de aire anglosajón, en medio de la represión brutal de los derechos de las mujeres, pudo escuchar y hacerse eco del llamado liberador

que había empezado a sonar en tiempos ancestrales y encontraría recién en este siglo una caja de resonancia de grandes dimensiones.

En Mario Levrero, los textos de la trilogía involuntaria (*La ciudad*, *El lugar* y *París*) hacen de la sucesión de imágenes oníricas un dispositivo tan atrapante e hipnótico como una película proyectándose desde nuestro inconsciente. Y si nos acercamos a sus obras autoficcionales, por otro lado, nos enfrentamos a los avatares de una vida contemporánea de aislamiento donde el trabajo, el ocio y el contacto con los otros se da a través de la escritura o las pantallas y se teme la calle como si un cataclismo —o una pandemia— hubiesen caído sobre el mundo. En palabras de Hugo Verani, la escrituras del yo desarrolladas por Levrero surgen, una vez más, del borramiento de los límites



entre arte y vida: «Es evidente, no obstante, que la práctica metanarrativa de un texto consciente de sí mismo no excluye, por cierto, una decidida atención a la vida diaria, no como reflejo pasivo del trasfondo biográfico, porque lo que se cuenta no es lo que realmente importa; lo que narra remite más allá de lo incidental y cotidiano, intenta recobrar secretos reprimidos que pugnan por emerger».

En 2020, junto a Ricardo Ramón Jarne curamos la muestra *Levrero hipnótico* en el Centro Cultural de España (CCE) de Montevideo. A partir de los materiales presentes en el Servicio de Documentación y Archivo del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades, sobre el plano escala 1 a 1 de su apartamento de la calle Bartolomé Mitre (el lugar donde retomó la escritura de *La novela luminosa*), se montaron las ilustraciones del propio Levrero y las realizadas por distintos artistas para las diferentes ediciones de sus obras (como los bellísimos trabajos de Sonia Pulido para *Caza de conejos*, editada por Libros del Zorro Rojo), fotografías tomadas por Levrero y mencionadas en sus textos, manuscritos e incluso muebles (entre otros, el sillón que Levrero se compró con la beca Guggenheim, como registró en el desmesurado prólogo de *La novela luminosa*). En la parte de la muestra que correspondía al baño, por ejemplo, en diálogo con las mujercitas diminutas que salen del grifo a nadar en la pileta en el relato «La casa abandonada» (en *La máquina de pensar en Gladys*), había un lavamanos donde se proyectaba una película de nado sincronizado de Esther Williams. Y así con las demás obras. Una de ellas, *Gelatina* (1968), fue motivo de largas y disparatadas conversaciones entre los comisarios de la muestra. Esta *nouvelle* trata de una masa amorfa —una especie de gelatina— que invade una ciudad y lo va devorando todo mientras los ciudadanos mantienen las rutinas de siempre e integran nuevos rituales surgidos, claro, de la lenta avalancha que los cubre de a poco. Desde las columnas del edificio del CCE de Montevideo, entonces, para aludir a esta obra, se montaron unas bulbosas estalactitas que no sabíamos de qué color pintar. Uno de nosotros proponía el verde camuflaje y el otro simplemente un verde fluorescente, que remitiera a la gelatina que comen los niños. En entrevista con Carlos María Domínguez, Levrero había dicho que esa nueva realidad que los invadía desde un terror silencioso, la gelatina, tuvo algo de presagio del golpe de Estado que ocurriría unos años después en Uruguay (por eso la idea del verde camuflaje). Ese oído puesto en el inconsciente colectivo, en el miedo y las pasiones comunitarias no articulados ni enunciados racionalmente es lo que sobrevive en las obras de Mario Levrero, Felisberto Hernández y Armonía Somers y lo que hace que sus textos sean atemporales como las leyendas y mitos que surgen de pesadillas y deseos indecibles.

«Ese oído puesto en el inconsciente colectivo, en el miedo y las pasiones comunitarias no articulados ni enunciados racionalmente es lo que sobrevive en las obras de Mario Levrero, Felisberto Hernández y Armonía Somers y lo que hace que sus textos sean atemporales como las leyendas y mitos que surgen de pesadillas y deseos indecibles»

FOTOGRAMAS SIN TÍTULO (FELISBERTO EN TRES ESCENAS)

por **Julio Prieto**

Felisberto Hernández fue pianista antes que escritor –y luego, de algún modo, escritor pianista. Por un tiempo, en su juventud, se ganó la vida poniendo música a películas mudas. Es tentador imaginarlo sentado al piano, aderezando con temas de su heteróclito repertorio *El gabinete del doctor Caligari*, *El acorazado Potemkin...* Me gusta imaginarlo así, improvisando compases al hilo de las imágenes, porque esa escena cinematográfica sugiere algo básico de su escritura. Algo de ese libre discurrir, esa cualidad de espontánea ocurrencia (cultivada con tanto arte, sin embargo), esas ligeras arritmias y ese no encajar del todo que son experiencia común de tantas vidas y de muchos de sus relatos.

Me lo figuro así, no solo por cómo ese anacrónico pianista reverbera en el escritor que llegó a ser –un escritor que buscó tonalidades acordes con sus recuerdos y percepciones más íntimas, y en cierto modo llegó a encontrar en la escritura otra música. También porque la disyunción de esa escena, lo exterior de la música traída al cine de manera más o menos azarosa, sugiere el específico destiempo, el descompás de una escritura que viene de otra parte. Es importante no olvidar que Felisberto es un escritor que viene de fuera de la literatura, y que nunca abandonó su vocación musical. Como otros escritores geniales –Macedonio, Kafka, Emily Dickinson– no fue un profesional de la literatura sino alguien en gran medida exterior a ella, que cultivó la composición de relatos como una pasión compartida con un reducido círculo de amigos. Cuando alguien viene de fuera –o de muy adentro– hay que escuchar con atención: el extranjero, el extemporáneo, suele traer consigo saludables dosis de aire fresco.

*

Coleridge, en su *Biographia literaria*, distingue dos tipos de poesía –y quien dice poesía, dice literatura–: la poesía fantástica, que hace verosímil lo inconcebible, y la poesía realista, que

nos hace ver lo fantástico de lo cotidiano, las pequeñas magias y misterios del mundo que nos rodea. Hay, pues, dos clases de poetas –pongamos por caso: Jorge Luis Borges y Felisberto Hernández. Borges es un poeta fantástico, Felisberto es un poeta realista.

And yet, and yet... Felisberto fue a menudo víctima de un malentendido. Como lo que hacía era muy raro, de inmediato se le endosó la etiqueta de la «literatura fantástica», cuando su arte tiene poco que ver (salvo en la grandeza) con el de Borges, el más notorio adalid de esa categoría. Suele ocurrir cuando un escritor hace algo verdaderamente nuevo: los críticos, sin saber muy bien qué hacer con ello, se apresuran a meterlo en el cajón que tienen más a mano –y en este caso el más propicio era la mentada «literatura fantástica». Metida la rareza en el cajón, se acabó la rabia.

Borges es un poeta fantástico tan poderoso que consigue hacer creíble lo más inconcebible: el infinito (su tema predilecto) o el más complejo laberinto hipertextual (baste recordar el doble desenlace de «El Aleph»). A Felisberto le interesan poco esos artificios que brillan con tanta verdad en Borges. Él tiene otro modo de hacer posible lo imposible. Su tema es lo desacompañado y desafinado de la vida cotidiana, «lo maravilloso y oscuro» del mundo de todos los días, como inmejorablemente lo expresa la escritora uruguaya Paulina Medeiros, que lo conoció bien: «Las más sutiles relaciones de las cosas, la danza sin ojos de los más antiguos elementos; el fuego y el humo inaprehensible; la alta cúpula de la nube y el mensaje del azar en una simple hierba; todo lo maravilloso y oscuro del mundo estaba en ti».

En las narraciones de Felisberto buscaremos en balde algo que pueda describirse como imposible o inconcebible. Lo que más se le acercaría sería la luz que proyecta el protagonista de «El acomodador», fácilmente atribuible a la imaginación del personaje, que es también el narrador de la historia y no en vano se refiere a su «lujuria de ver» –un rasgo distintivo de la mirada hernandiana. En las historias de Felisberto encontramos, sí, y en abundancia, la inquietante extrañeza de lo

cotidiano. En ellas proliferan las rarezas y las excentricidades, pero éstas no suelen exceder el ámbito de lo posible y remiten a un mundo y a una sociedad perfectamente identificables –«Lucrecia» y «La mujer parecida a mí» serían las excepciones que confirman la regla. Ciertamente esas historias tienen poco que ver con la tradición de la novela realista, tan poco como con la literatura fantástica a la manera de Borges o incluso a la de Cortázar, en quien tanto influyeron, por lo que no es de extrañar que sea precisamente este último quien rechace la etiqueta de la literatura fantástica: «Nadie como él para disolverla en un increíble enriquecimiento de la realidad total que no sólo contiene lo verificable sino que lo apunta en el lomo del misterio», afirma en «Carta en mano propia», un entrañable homenaje que es también uno de los textos imprescindibles sobre el escritor uruguayo.

Felisberto bien podría decir como Eisenstein (otro cineasta intempestivo): «huyo del realismo para ir hacia la realidad». Es que Felisberto va muy lejos en la penetración de una realidad concreta (la que le tocó vivir) pero lo hace desde una perspectiva excéntrica: desde la sensibilidad y la experiencia de un escritor-pianista, es decir, desde la perspectiva de un artista fuera de lugar en un sociedad chata y provinciana –un artista varado, por así decir, en la periferia del capitalismo en las primeras décadas del siglo XX. Esa perspectiva tiene poco de típica, pero en su otredad se proyecta hacia otras inadaptaciones –hacia otros «otros». De ahí la melancólica y maravillosa cohorte de marginales, maniáticos e incomprendidos que deambulan por sus relatos. Una mujer solitaria que tiene una relación sentimental con su balcón, una viuda quiijotesca que inunda su casa para cultivar recuerdos en el agua, un fetichista que gusta de palpar rostros en la oscuridad, un coleccionista y escenógrafo de muñecas de tamaño natural, un acomodador de cine que incorpora a su mirada la luz de su linterna (un poco como el obrero chaplinesco de *Tiempos modernos* incorpora el tic del trabajo repetitivo al salir de la fábrica), un pianista que fracasa como músico pero triunfa como vendedor de medias de mujer gracias a su talento para llorar a voluntad –inolvidable aquel eslogan (un eslogan para la vida moderna): «¿Quién no acaricia hoy una media *Ilusión?*».

Es decir, Felisberto excava en una realidad muy concreta, pero lo hace desde la perspectiva del otro. Y esa perspectiva implica un enriquecimiento: el que conlleva el

«deseo de compartir algo común» con otro(s), como dice el narrador de «La casa inundada» sobre su estafalaria protagonista –el de hacer creíble y querible lo incomprensible del otro, el de atender a su descuidado encanto. Un increíble enriquecimiento de la realidad, como dice Cortázar, que pasa por desaturar las nociones de normalidad, por darle la vuelta al guante de lo creíble y llevarnos al otro lado de lo cotidiano, que no es lo mágico o lo fantástico sino lo increíblemente extraño de todos los días. Toda su filosofía, en la que se condensan una ética

«Me gusta imaginarlo así, improvisando compases al hilo de las imágenes, porque esa escena cinematográfica sugiere algo básico de su escritura. Algo de ese libre discurrir, esa cualidad de espontánea ocurrencia (cultivada con tanto arte, sin embargo), esas ligeras arritmias y ese no encajar del todo que son experiencia común de tantas vidas y de muchos de sus relatos»

y una poética de la narración, se reduce a esto: no es preciso apelar a lo sobrenatural para darse de bruces con el misterio, basta con dirigir la mirada hacia lo que nos rodea para adentrarnos en la ilimitada llanura de lo que no se sabe. Felisberto es un poeta de la llanura del misterio, un baqueano de lo conocido que no se sabe, de lo otro y de los otros que andan muy cerca. Si fuera un poeta fantástico, lo sería tal vez en el sentido de Sartre, que afirmó: «nada más fantástico que el ser humano».

*

Qué ironía: Felisberto, que tanto buscó comprender lo incomprensido, hubo de enfrentarse a no pocas incomprensiones. Suele ocurrir con los creadores adelantados a su tiempo. Una de esas incomprensiones es la cantinela de que Felisberto era un escritor *naïf*. Pronto le cayó encima ese sambenito y aún no consigue librarse de él del todo. El origen del malentendido se remonta a una temprana reseña de su libro de cuentos *Na-*



die encendía las lámparas, en la que el reputado crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal pone en la balanza el binomio Borges-Felisberto y con pasmosa dureza de corazón y oído dicta sentencia en contra de su compatriota: «Toda su inmadurez, su absurda precocidad, se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada (a ratos) por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, flácida siempre, abrumada de vulgaridades, pleonasmos, incorrecciones» (revista *Clinamen*, n° 5, 1948). Se instala aquí una idea que traería larga cola: Felisberto el inmaduro, el escritor-niño frente al adulto Borges, el viejo escritor que acarrea una sabiduría de siglos. De poco sirvió que el reputado crítico se retractara muchos años después de tan calamitoso juicio: *the deed was done*.

Las comparaciones son odiosas, dicen. Algunas desde luego más que otras. De hecho la comparación Borges-Felisberto es muy instructiva para cualquiera que se interese en eso tan elusivo que es el estilo. Cuando Monegal afirma que en los cuentos de Felisberto hay «vulgaridades, pleonasmos, incorrecciones» no sostiene, en rigor, nada falso; Felisberto sin duda escribe con cierto desaliño, es sólo que ese desaliño tiene un sentido muy distinto al que le atribuyera aquella infeliz reseña. Sería la diferencia entre un defecto inconsciente, una falla sobrevenida por incuria del escritor (insértese aquí la cantinela del escritor *naïf*), y una decisión artística, un efecto buscado deliberadamente. Ese efecto de desaliño desde luego se acentúa en la comparación con Borges, artífice de uno de los más depurados estilos que se hayan escrito en castellano, y cabe preguntarse hasta qué punto Felisberto lo quiso así justamente para diferenciarse, desde su orilla oriental, del impecable estilo del porteño. El torpe aliño indumentario de Felisberto, para decirlo machadianamente, contrasta con el intachable atuendo borgiano, y no sólo en lo que concierne a la corrección gramatical y al decoro estilístico: también en el gusto del porteño por lucir en la solapa sus numerosas lecturas. En comparación con la discreta y algo raída casaca hernandiana, el traje de Borges sugiere la pechera de un general repleta de medallas tintineantes de hazañas fraguadas en incontables batallas de lectura... Hay escritores que tienen el gusto o la manía de la cita, como también los hay que no le profesan particular devoción y más bien tienden a borrar las huellas de lo que leyeron. Felisberto es de éstos últimos, y eso de algún modo contribuyó a inflar el monigote del escritor *naïf*. Como, a diferencia de Borges, rehuía la cita, se supuso que no tenía lecturas, obviando el hecho elemental de que no hacer ostentación de algo no equivale a no poseerlo. Hoy sabemos que leyó con amplitud –y lo que es más importante, con extrema atención–, si bien sus preferencias se decantaban tal vez más por la filosofía y la psicología que por la literatura.

Puede debatirse si ese desaliño lo motivó un deseo de diferenciarse de Borges. De lo que no cabe duda es de que Felisberto lo quiso así, pues abundan en su obra certeras reflexiones sobre la espontaneidad, el gesto y la forma de la escritura

«En las narraciones de Felisberto buscaremos en balde algo que pueda describirse como imposible o inconcebible. Lo que más se le acercaría sería la luz que proyecta el protagonista de “El acomodador”, fácilmente atribuible a la imaginación del personaje, que es también el narrador de la historia y no en vano se refiere a su “lujuria de ver”»

(el lector curioso puede revisar textos como «Filosofía de gánster» o «Diario del sinvergüenza»). La teatralidad de la escritura –la atención a lo performativo del gesto, a la pose del artista– es un motivo recurrente en sus narraciones, enriquecido por su doble visión de escritor e intérprete musical. Numerosos relatos vuelven sobre esta escena: un pianista se dispone a dar un concierto, un escritor lee en público uno de sus cuentos. En Felisberto hay una aguda conciencia del estilo, una extrema autoconciencia de todo lo que implica el acto de escribir, incluyendo sus modos de presentación –todo lo contrario, diríamos, de un escritor inconsciente o *naïf*. A menudo leyendo sus cuentos –esos cuentos cuya anécdota suele reducirse a nada o casi nada– tenemos la impresión de que el relato, en su extremo detenimiento, en las lentísimas velocidades que alcanza, se narra a sí mismo, como si hablara sobre el propio discursar, sobre la propia forma de la escritura en proceso de formación. Es por cierto uno de los hallazgos de este escritor, y una especie de milagro que nunca acabaremos de entender bien, el que una narración pueda funcionar a tan ínfimas velocidades y con tal grado de autoconciencia.

No, en Felisberto no hay falta de trabajo estilístico, lo que hay es un sentido más avanzado del estilo. El aire de descuido de sus cuentos es una sutil forma de la elegancia, una suerte de dandismo a la inversa. Lo que hallamos por doquier en su escritura no es negligencia o incuria, sino un *efecto* de desaliño, un gesto de calculada espontaneidad. Por lo demás, las «vulgaridades» que cultiva –el lenguaje llano y el registro coloquial, el tono informal que da cabida a las pequeñas incoherencias e incorrecciones de cualquier conversación– son un instrumento ajustado al efecto de realidad que quiere conseguir. Su estilo bajo y por momentos desprolijo es el atuendo adecuado para un explorador de llanuras, un poeta de los pequeños misterios y desconciertos de la vida cotidiana. Las narraciones de Felisberto no deberían tener que avergonzarse de su aire de descui-

do: sin él perderían no poco de su indefinible encanto. Leyéndolas tenemos la sensación de que ese aire es lo más natural del mundo. Y qué demonios, les sienta de maravilla.



LA VIRTUD CUÁNTICA DE MARIO LEVRERO

por **Pablo Silva Olazábal**

En uno de los tantos homenajes a Levrero en el que me tocó participar, ocurrió algo llamativo. Fue en el 2015, en la Feria del Libro de Montevideo, yo estaba sentado al lado del editor y traductor Marcial Souto, junto a otros invitados, frente a una sala atestada de público, en su mayoría jóvenes. Además de haber sido amigo personal Levrero, Marcial posee un palmarés asombroso: fue el responsable de la primera edición de *La ciudad* en tres países, Uruguay, Argentina y España. En aquella sala repleta, señaló lo irónico que resultaba hablar, frente a tanto entusiasmo público, de Mario («Jorge» decía, llamándolo por su nombre civil), alguien que en vida obtuvo escasos y tardíos reconocimientos. De pronto enmudeció: las lágrimas le impedían hablar. Tras minutos que parecieron siglos, logró superar el embate y terminó su intervención, centrada en la injusticia –palabra que repitió varias veces– de comprobar que mérito y fama no coinciden casi nunca. Cuento esto porque me llamó la atención que un veterano editor como él, que sabe cómo se cuecen las habas en el mundillo literario, estuviera tan afectado por aquel contraste. Porque hay que aceptarlo, los libros de los grandes escritores apuntan al futuro y pocas veces son aclamados por sus contemporáneos. Es otra de las virtudes del libro, traspasar el tiempo y alcanzar a generaciones que todavía no existen.

En el caso de Levrero está particularmente claro que su literatura no estaba conectada con la época ni con las corrientes de pensamiento hegemónicas en un país como el Uruguay de los '60 y '70, atravesado por una gran crisis política y por la Guerra Fría –que en Sudamérica fue más bien caliente. Mario Levrero desarrolló en solitario una escritura a contrapelo, que parece prescindir de la realidad social circundante, y que estuvo regida por la búsqueda espiritual y la construcción del yo –lo que tal vez sean dos formas de decir lo mismo. «Escribo» dijo «para escribirme; es un acto de autoconstrucción».

Nacido en Montevideo en 1940, el mismo año y en la misma ciudad que Eduardo Galeano –otro escritor que también firmaba sus libros con el apellido materno– Le-

vrero fue durante décadas un autor poco o mal conocido. (Con respecto a Galeano, sus trayectorias en cierto modo podrían pensarse como paralelas y antitéticas, o como las caras de una misma moneda: la literatura uruguaya).

¿Cómo pasó de ser ignorado, o publicado por editoriales pequeñas, a alcanzar el impacto internacional que tiene en la actualidad? Libros, homenajes, traducciones, tesis, ensayos y semblanzas para un autor que vivió gran parte de su vida en aislamiento, que tenía trato difícil con los editores y que no buscaba ningún tipo de promoción. Un escritor que de manera indirecta colaboró para no ser difundido y que sostenía que su única meta era alcanzar a los lectores que realmente se interesaran por su obra. «Llegar a 200 lectores», decía, «con eso ya está».

¿Por qué ahora tantos jóvenes lo leen con fruición? ¿Por qué ese hambre de saber más sobre él? Hay una suerte de fetichización sobre su figura, que ha desarrollado una arqueología de datos en la web y que es el síntoma de una creciente avidez por acercarse y conocer más sobre su vida y en particular, sobre su manera de pensar. No solo se lo lee; se establece una relación de simpatía y cercanía con él.

Es fenómeno de índole personal no se da, creo, con el otro gran renovador de la narrativa latinoamericana, Roberto Bolaño.

Un latinoamericano del siglo XXI

Los dos escribieron, según Ignacio Echevarría, las novelas cumbres en castellano en el siglo XXI, ambas póstumas, *2666* y *La novela luminosa*.

Se ha sostenido que Bolaño puede verse como el último escritor latinoamericano del siglo XX, el eslabón final y brillante de una cadena que conocimos a través del boom y que en su caso pareciera nacer con Borges y Bioy Casares. El chileno forjó su figura de escritor, como quiere la tradición latinoamericana, con firme pensamiento político y estético. Fue un temperamento literario, ganó premios internacionales, apareció en grandes sellos editoriales, generó polémicas, opinó fuertemente sobre la

realidad política y se codeó con grandes figuras. En resumen, cumplió con el mandato de ser un escritor *en serio*, un integrante de un grupo selecto, un depositario de una tradición, un (escéptico) aspirante a la posteridad literaria que murió demasiado joven.

Por su parte Levrero también se tomó en serio –por ejemplo, llevó una cuidadosísima planilla electrónica registrando todos sus textos, publicaciones, fechas, etc.– pero lo disimuló con un constante humor autoparódico y una obstinada y compacta negación a entrar en el juego del mundo literario. Vivió en una semirreclusión y centró sus actividades en Internet, comunicándose con amigos, alumnos y escritores a través del correo electrónico. De algún modo sus gustos por los productos de la cultura de masas (dibujos animados, cómics, etc.) o su registro autobiográfico donde revela una y otra vez adicciones virtuales (pornografía, juegos como el buscaminas o el golf, programación de software) parecen presagiar y adelantarse a la era de hiperconectividad, soledad e introversión que caracteriza a los jóvenes del siglo XXI.

Es posible que su tendencia a la introspección lo conecte con centennials y millenials quienes, cambiando constantemente de actividades (vocaciones, deportes, países, etc.) llevan a cabo una búsqueda de sus propios límites. De algún modo están embarcados en la introspección, dato que comparten con el escritor uruguayo.

Otro factor que lo distanciaba del escritor latinoamericano tradicional era la política: Levrero aborrecía decididamente de cualquier tipo de planteo ideológico. Tal vez sin quererlo, se adelantó al naufragio de los grandes metarrelatos que sostuvieron –y convulsionaron– el siglo pasado. (Atención, esto no significa que no tuviera una posición política; era consciente de que en lo más profundo de su ser había «un pequeño Napoleón dispuesto a dar sus consejos a la Humanidad»). El antídoto para no caer en esa «tentación catequista» fue siempre su humor desahorado; toda su obra está atravesada por una distancia paródica que cuestiona y relativiza lo que dicen sus narradores, que genera un efecto similar a los de Felisberto Hernández. Se trata por lo general de personajes arrastrados a la deriva por circunstancias que se le imponen y que demuestran su escaso sentido práctico de la vida. Además, al contrario de lo habitual, parecen menos inteligentes, o más tontos, que el lector.

Umberto Eco señaló que Borges genera un efecto de esnobismo en los lectores, que comprenden a la perfección su prosa penetrante y compleja, y por eso creen ser tan inteligentes como él –algo que no es cierto.

En Levrero en cambio el narrador da la impresión de no saber muy bien hacia dónde va ni cómo terminará la historia que cuenta (y que generalmente sufre). Además

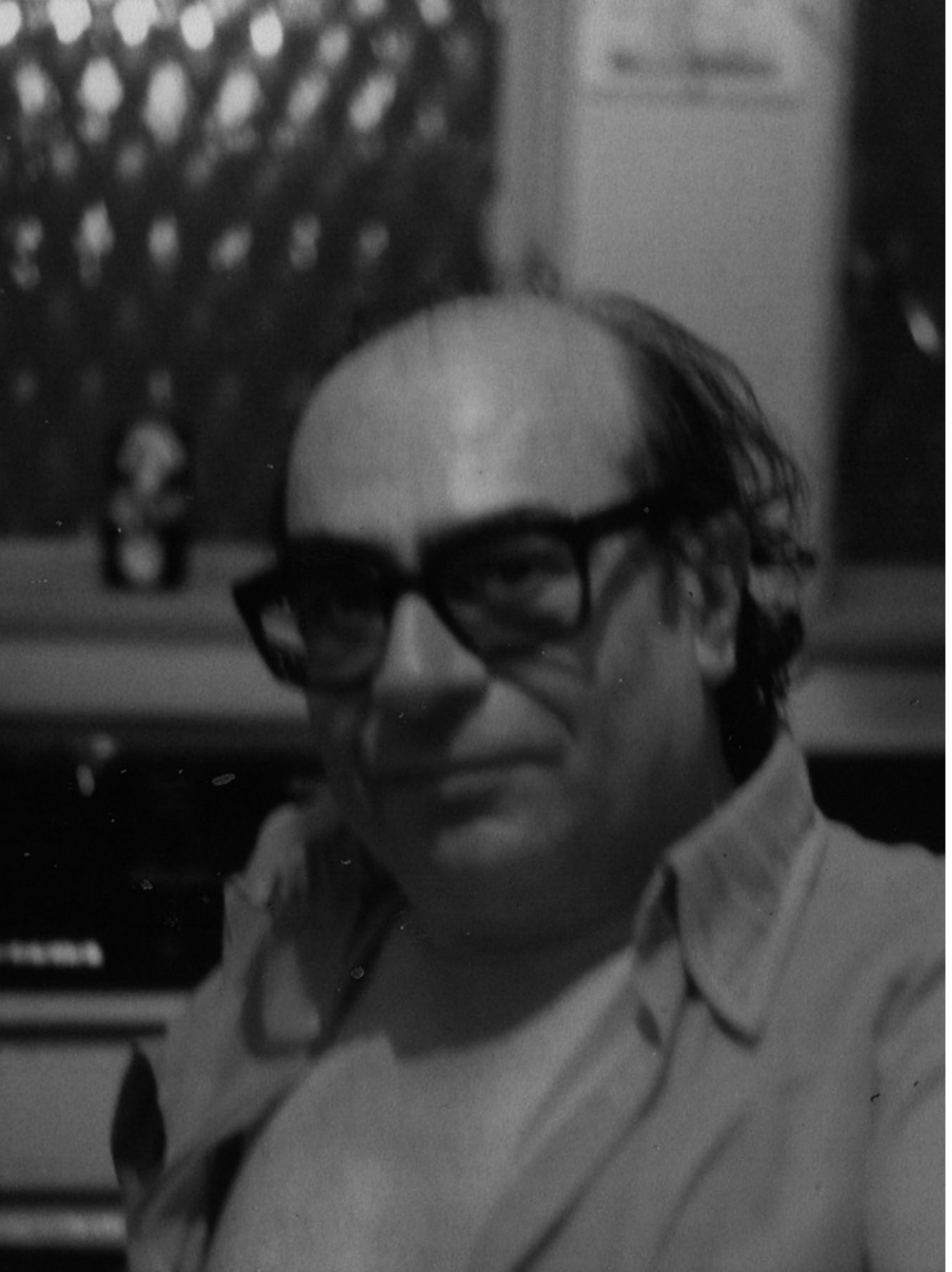
«Mario Levrero desarrolló en solitario una escritura a contrapelo, que parece prescindir de la realidad social circundante, y que estuvo regida por la búsqueda espiritual y la construcción del yo –lo que tal vez sean dos formas de decir lo mismo. “Escribo” dijo “para escribirme; es un acto de autoconstrucción”»

de llenos de fobias, sus protagonistas suelen ser cínicos y poco hábiles y son víctimas de presiones exteriores que hacen que, como dice uno de ellos, vivan «en una eterna postergación de sí mismos». Cuando algo les sale bien, es debido a un golpe de suerte o a través de una intervención inesperada.

La escritura y el Alzheimer

Un ejemplo curioso para demostrar cómo funciona este humor es comparar a Levrero con Rafael Sánchez Ferlosio. Es casi seguro que no se leyeron entre sí, pero ambos se expidieron sobre el mismo tema, la caligrafía y su (supuesto) poder terapéutico. Sin embargo, tomaron diferentes actitudes personales.

En el artículo «La forja del plumífero», Ferlosio contó su adicción a la anfetamina en los años '70; esa droga lo llevó a un furor tan desmesurado que sus manuscritos se volvieron casi imposibles de leer. Fue así que para superar su dependencia, decidió mejorar la caligrafía; después de



«Quién sabe si en esta época de crisis sistémica, donde todo lo sólido parece desvanecerse en el aire, no habrá un lugar para la obra heteróclita, intensa y proliferante de Mario Levrero. Tal vez este escritor original y excéntrico todavía tenga una palabra, o una imagen, que ofrecer para que comprendamos mejor el mundo que nos rodea»

un tiempo de prácticas logró los dos objetivos, abandonar las anfetaminas y obtener una letra clara. Con su estilo sentencioso y tajante escribió: «Yo creo que la caligrafía salva del Alzheimer».

Por su parte, en la novela autobiográfica *El discurso vacío*, Levrero se plantea una «terapia grafológica» para mejorar la mente, basándose en la misma hipótesis conductista de Ferlosio de que hay una estrecha relación entre la letra y la personalidad del que la escribe. En el libro da una serie de razones para justificar el ejercicio diario de la escritura manuscrita, pero luego proclama lo siguiente: «Debo caligrafiar. De eso se trata. Debo permitir que mi yo se agrande por el mágico influjo de la grafología. Letra grande, yo grande. Letra chica, yo chico. Letra linda, yo lindo».

Frente a la misma conclusión, Ferlosio no duda en expresar su íntima creencia mientras que Levrero se autoparodia para evitar el riesgo de caer en un manual de *new age*.

(Como anécdota, cuando le conté lo que había dicho el autor de *El Jarama* sobre la letra manuscrita, Levrero se limitó a comentar: «Sorprendente la coincidencia con el tal Ferlosio en la cuestión de la caligrafía».)

En un país como Uruguay, el más laico de América Latina, donde la Iglesia ha estado separada del Estado durante más de un siglo, y en un clima cultural fuertemente racionalista e hiperintelectualizado, planteos de esta clase no hubieran sido recibidos en serio; sin embargo *El discurso vacío*, publicado en 1996, con un protagonista casi caricaturesco que vive su crisis existencial, significó su consagración frente al sistema literario uruguayo.

Levrero declaró en una entrevista que el humor es lo único que nos permite aceptar conceptos opuestos dentro de un mismo discurso; la chispa graciosa, o de gracia, que recorre toda su obra no se debe, por cierto, a ninguna estrategia de recepción, sino que es parte integral de su temperamento y estilo literario. Sin embargo, este tono humorístico tiene excepciones, sobre todo cuando apunta a su interés central, la búsqueda de la salvación –en medio del caos de la vida cotidiana– del Espíritu.

Una visión cuántica

«Pienso que el Universo tiene una cantidad enorme de dimensiones que aparentemente no se notan» declaró en una ocasión, «salvo que caigas en cierto tipo de experiencias» (que él definió como «religiosas»). Aunque sostenía que su condición era la de «un religioso que no practica ninguna religión» (frase que suena muy ferlosiana, por cierto) su visión del mundo se transparenta a lo largo de toda su obra; en ella lo espiritual aparece como una rendija, o una promesa de rendija, por donde poder asomarse a la profundidad que subyace bajo la rutina enajenante. «Normalmente uno accede a una mínima porción de lo espiritual, pero allí todas las cosas están conectadas y organizadas de otra manera. Al entrar en esa experiencia lo personal se amplía al infinito», agregó. Además del interés por el psicoanálisis, la parapsicología y la religión, sobre todo en clave jungiana, no hay que olvidar que Levrero fue un gran lector de publicaciones científicas. La investigadora argentina Luciana Martínez, abordó en su libro *La doble rendija. Autofiguraciones científicas de la literatura en el Río de la Plata* (Prometeo, 2019) la obra de Levrero y planteó que la física cuántica tiene afinidades con la idea de que «las cosas están conectadas y organizadas de otra manera». En la visión cuántica cada una de las partes contiene la totalidad de la información y está conectada; algo así como si bajo el desarrollo constante de lo fenoménico hubiera una totalidad absoluta que se despliega en múltiples formas.

La ciencia actual, explica Luciana Martínez, necesita de la imaginación literaria para encontrar imágenes que nos permitan asimilar cultural y psicológicamente los avances cuánticos, del mismo modo que «en tiempos de Newton pudimos pensar el universo en términos de mecanismo de relojería». Quién sabe si en esta época de crisis sistémica, donde todo lo sólido parece desvanecerse en el aire, no habrá un lugar para la obra heteróclita, intensa y proliferante de Mario Levrero. Tal vez este escritor original y excéntrico todavía tenga una palabra, o una imagen, que ofrecer para que comprendamos mejor el mundo que nos rodea.

ARMONÍA SOMERS: MUERTE POR ALACRÁN

por **Clara Obligado**

El año pasado me picó un alacrán. Era muy tarde y estaba escribiendo cuando, por debajo de la mesa, sentí un dolor punzante. Tenía el bicho sobre el pie, y en el breve lapso en el que terminé con él y averigüé que los alacranes españoles difícilmente matan, me preparé a pasar uno de los peores ratos de mi vida. Así, pues, en la noche febril, mientras las agujas del veneno me subían hasta los labios, recordé dos historias. La primera, «A la deriva», de Horacio Quiroga, un cuento que empieza con un hombre picado por una yarára y que va

muriendo a lo largo del texto. La segunda, «Muerte por alacrán», también de una autora uruguaya, Armonía Somers, y en este caso el bicho elige a su víctima a lo largo de todo el relato. Es difícil pensar que ambos no están relacionados, en todo gran texto resuenan otros textos y el tono de «Cuentos de amor, de locura y de muerte» ha teñido de rojo la literatura latinoamericana.

Pienso en el alacrán y que, en nuestro continente, la naturaleza es un personaje más. Es madre protectora o jardín, pero también, y básicamente, un espacio desmesurado donde el ser humano se enfrenta con el peligro. Naturaleza y alacranes. Literatura uruguaya. En la oscuridad larga de mi pie lacerado volví a la literatura y pensé que, si bien Quiroga es un autor abundantemente leído, Armonía Somers nos resulta casi ignota.

Conocí a Armonía Somers gracias a una amiga escritora. Estaba yo de viaje en Buenos Aires y me insistió tanto en que la leyera que busqué sus libros y, como no los encontré en las librerías porteñas, crucé las aguas marrones del Río de la Plata para buscarlos en Montevideo. Siempre pienso que Uruguay es a la Argentina lo que Portugal es a España. Hay algo en esos paisitos próximos y queridos de lo que carecemos en nuestro orgullo de ciudades grandes, alguna delicadeza de su literatura que nosotros no tenemos. Así se fueron creando cadenas de imágenes: la noche, la naturaleza, los alacranes y los cuentos de Armonía Somers que incluso, en su propio país, me costó mucho encontrar.

Pienso en la autora, y pienso también que el crítico Ángel Rama la integró en la lista de los «raros». Giro sobre el concepto. ¿Qué significa ser raro? ¿Es una crítica o un elogio? En todo caso, la rareza no puede entenderse si no es confrontada con algo que llamaremos «normalidad». ¿Y qué es esto, en literatura? ¿El canon? El canon normaliza, es verdad, y actúa, en general, como un sistema regulador, un filtro. Al fin y al cabo resulta, pienso, una cartografía dibujada estratégicamente a partir de pautas económicas, raciales, históricas, políticas, de género. Es cierto que el canon facilita la difusión de una obra. La comercializa. Prestigia y desprestigia con un mismo trazo. Quedar en la ambigua zona de «los raros» me recuerda a un comentario de un amigo escritor que una vez



«Siempre pienso que Uruguay es a la Argentina lo que Portugal es a España. Hay algo en esos paisitos próximos y queridos de lo que carecemos en nuestro orgullo de ciudades grandes, alguna delicadeza de su literatura que nosotros no tenemos. Así se fueron creando cadenas de imágenes: la noche, la naturaleza, los alacranes y los cuentos de Armonía Somers que incluso, en su propio país, me costó mucho encontrar»

me dijo: «yo quería ser un escritor famoso pero, lamentablemente, me he convertido en un escritor de culto». Condenado al margen. El comentario es pertinente, porque bajo la apariencia del prestigio subyace, muchas veces, el veneno de la exclusión. El canon, y el boom que, ocupando el primer plano absoluto, no solo ocultó a grandes escritores sino que también arrasó con la escritura de las mujeres.

Vayamos también a las características de una autora que no estaba dispuesta a simplificar sus textos. Una vez le preguntaron si explicaría sus cuentos, y ella respondió:

¡Jamás! El cuento, y también la novela, deben llegar vírgenes al lector. A quien no capte hay que dejarlo en su penumbra mental.

Libros que provocan escozor, y son puestos de lado porque transitarlos es pasar por zonas olvidadas, oscuras, por una noche febril.

Armonía Somers (1914-1994) era hija de una mujer católica y de un anarquista. La poeta uruguaya Marosa di Giorgio la describe así:

En la vida cotidiana, aparente, y también importante, fue Armonía Etchepare de Henestrosa, educacionista y autora de libros de pedagogía. En 1950 salta a la notoriedad y al desconcierto público con su relato «La mujer desnuda». Luego comienzan a aparecer otros cuentos y novelas, que la colocan en un sillón alto y seguro, dentro de nuestras letras y las del mundo. Muchas veces ha sido estudiada, investigada en países extranjeros, sobre todo, en Francia, en La Sorbona y otras universidades. En 1996, Ángel Rama, su fervoroso admirador, la ubica en Cien años de raros, con un cuento, «El desvío», y dice de ella entre otras cosas: sorprende por la audacia de sus temas, el extraño lirismo de su ambiente y la riqueza de la escritura (...) Se abre a nuestro conocimiento una planicie insólita y erizada, donde todo crepita, provoca, es cruel, sexual, doloroso y desconocido. Hay un correrse de velos que dejan a la luz desvíos y torturas, contracciones y

abismo insondables del cielo y de la tierra (...) Rara vez aparece en público. La oímos decir que cree que un escritor debe guardar su enigma, vivir en los libros, solo en los libros, para sus lectores».

Habría que añadir que no pertenece ni al realismo, ni a la literatura fantástica, pero vivió en la patria del Conde de Lautréamont o de Jules Supervielle. Según sus propias palabras, siempre escribió sin intentos parricidas, a menos desde el plano consciente. Resuena en su obra cierto reflujo gótico, si de algo estoy segura es de que los recuerdos habitan las casas... o voces como la de Henry James, cuando utiliza el multiperspectivismo o describe la estructura de un texto y señala: *Es como enhebrar collares sin que se anude el hilo o se caigan las cuentas...* exige atención al hilo y a las cuentas, un comentario muy próximo a «El dibujo sobre la alfombra», en el que James habla de la estructura de sus textos y los compara con el envés de un tejido, con el hilo que sujeta las perlas de un collar.

Escuchemos lo que dice la autora de su proceso creativo: *Siempre pienso y digo que no inventamos la ficción en su sentido absoluto, sino que esa faena delirante depende algo así como del Demiurgo de los platónicos o neoplatónicos, y nosotros apenas si somos sus obedientes escribas.*

El alacrán de Armonía Somers es un asesino caprichoso que se esconde tras un relato. Fue publicado en 1963 en «La calle del viento norte, y otros cuentos» y republicado en la colección «Muerte por alacrán», en 1978. Podría leerse en clave policíaca; hay un asesino potencial y un detective, el mayordomo. Hay varias víctimas posibles. Hay culpables. Una torsión del género, que normalmente exhibe al muerto y esconde al asesino. Arrastrado por las páginas de un relato envolvente, quien lee espera que el veneno del bicho impartiera justicia y ponga en orden el universo. Que, como tiene que ser, muera el malo. Porque de orden y caos también se trata. De descifrar un enigma. *Para mí organizar la narración y*

«No he podido evitar las citas de este cuento impresionante. El alacrán que me picó en la noche mientras escribía estaba escondido bajo la mesa, como si la realidad tuviera dos estratos, uno evidente, luminoso y frontal, y un submundo que se arrastra a nuestros pies; así también fluye el texto, bajo la mesa el mayordomo del cuento descubre que las piernas de la señora de la casa se frotan contra los muslos de un invitado»

echarla a andar acabada es como llevar la armonía al caos donde comienza el Génesis.

Los personajes son pocos: dos camioneros que llevan leña a casa de unos burgueses ricos, y en la carga de leña va escondido un alacrán. Luego se suman las piezas del juego: una familia burguesa, la cocinera, el mayordomo. Algunas pinceladas develan estamentos sociales. El mayordomo, por supuesto, es el mediador y actúa como detective.

Dice la autora: *Yo pienso que detrás de cada cosa, de cada acto, de cada intención hay un símbolo oculto.*

Los camioneros *con toda la inteligencia de sus kilómetros de vida*, conocen su carga siniestra y saben que podrían morir *y si el bicho nos encaja con su podrido veneno, paciencia. Se revienta de eso, y no de otra peste cualquiera. Costumbre zonza la de andar eligiendo la forma de estirar la pata.* Así y todo, se liberan de la madera ponzoñosa sin que eso altere su conciencia.

Hay algo de cuento tradicional en esta llegada de los emisarios de la muerte, sin duda Vladimir Propp lo hubiera anotado: *...desde que se pronuncia su nombre es un conjunto de pinzas, patas, cola, estilete ponzoñoso, era lo que habían arrojado cobardemente las malas bestias, como el vaticinio de una bruja.* Antes de partir, han alertado al mayordomo sobre la existencia del alacrán. *El alacrán que habían traído con los leños estaba allí de visita, en una palabra. Un embajador de alta potencia sin haber presentado sus credenciales. Solo el nombre y la hora. Y el desafío de todos lados, y de ninguno.*

El mayordomo, desesperado, revuelve las habitaciones, pierde la compostura, con el pretexto de la búsqueda del escorpión inicia un movimiento violatorio de la intimidad de la familia y descubre, mientras revuelve sábanas buscando al asesino, la sensualidad de la madre, *el cuarto de la gran Teresa...con aquél despliegue de perfumes infernales que le salían del escote...En realidad eso de deshacer y no volver nada a su*

antiguo estado era mantener las cosas en su verdadero estado, murmuró olfateando como un perro de caza el dulce ambiente de la cama... La mujer lo llevaba encima, era una portadora de alcoba deshecha como otros lo son de la tifoidea. Desentraña, también, los deseos sexuales de la niña, a la que vio nacer, *y de pronto, desde la gaveta abierta de la cómoda, una prenda rosada más parecida a una nube.* Así comprende los tejemanejes de la familia, pero también se descubre a sí mismo, su deseo, sus pasiones, el mundo de las mujeres entretejido con la ropa íntima, *...debajo de otras nubes, de otras medusas, de otras tantas especies infernales de lo femenino,* las agendas que parecen escorpiones, y también los papeles del dueño de la casa, contaminados por el delito. A partir de estratos superpuestos y fulgurantes, el texto se convierte en un retrato social y el cosmos estático y perfecto de la casa burguesa cobra dinamismo para convertirse en un caos. Solo se salva del siniestro repaso de personalidades la cocinera, *la mujer vacuna, último baluarte de humanidad que quedaba en la casa.*

No he podido evitar las citas de este cuento impresionante. El alacrán que me picó en la noche mientras escribía estaba escondido bajo la mesa, como si la realidad tuviera dos estratos, uno evidente, luminoso y frontal, y un submundo que se arrastra a nuestros pies; así también fluye el texto, bajo la mesa el mayordomo del cuento descubre que las piernas de la señora de la casa se frotan contra los muslos de un invitado. El invitado morirá, y hay un culpable. Pero eso es ya prehistoria. ¿Qué pasará ahora? ¿Será el dueño de la casa, el gran culpable, la víctima del agujijón? ¿A quién le tocará morir? ¿Sobre quién recaerá el castigo de esa fuerza natural que flota sobre los humanos?

No voy a develar el final. En cambio citaré lo que la propia Armonía dice de él: *De repente, por lo general en los finales, salta el resorte provocativo, una especie de posesión diabólica y ya no puedo escribir para los santos, sino para los torturados hombres.*

Han pasado años desde que crucé el río ancho y marrón que separa Buenos Aires de Montevideo para buscar los libros de Armonía Somers. Desde entonces, la autora más secreta ha ido, poco a poco, encontrando el lugar que le correspondía, ciertos ajustes en el canon y el reconocimiento de la misoginia que sufrieron las escritoras está, por fin, rompiendo el cerco de fuego. La buena literatura es siempre, de alguna manera, un sistema de citas y es evidente que muchas autoras de la nueva generación latinoamericana han conocido su obra y, sin ella no habrían llegado a algunas de sus conclusiones.

Para leer sus cuentos recurro ahora a la magnífica edición de *Cuentos completos* que acaba de publicar Páginas de Espuma, con un prólogo de María Cristina Dalmagro. Allí pueden encontrarse imágenes de los manuscritos corregidos y el guion que la propia autora esbozó para que el cuento fuera trasladado al cine; allí, también, se recogen una serie de ideas muy interesantes sobre las relaciones entre el texto literario y su traducción a imágenes, y la interpretación que

la propia Armonía hace de su texto. *Porque el alacrán era, sin duda alguna para un sector adiestrado en el desentrañamiento, la Amenaza, configuraba una especie de pleito metafísico.*

Termina la noche y sus venenos: el de la lectura, el que late sobre mi pie. Por la mañana decido acercarme al ambulatorio. El médico me regaña, dice que tengo demasiada resistencia para el dolor. Intenta tocarme. Le digo que no, que no lo haga, las agujas que me punzan arden. Le ofrezco, a cambio, contarle exactamente lo que pasó. Le muestro la foto del escorpión asesinado. Le hablo de «Muerte por escorpión» El médico aparta sus manos, un poco atónito me escucha. No conoce mis lecturas, tampoco me voy a acercarme a un ambulatorio con bibliografía. Me oye y dice, un poco asombrado: pero qué bien cuenta usted. Es que soy escritora, le contesto. Y, mientras repaso las palabras de «Muerte por escorpión» pienso en la envidia que me produce el texto y me consuelo pensando que toda repetición es, al fin y al cabo, una forma de homenaje.



Fotografía de Patricio Salinas

CRÓNICA

Yo no conozco la nieve

por **Camila Fabbri**

«Hablé con la familia. Todos y todas opinaban, enviaban emojis desde sus teléfonos, algunos llamaban pero yo no atendía porque la cabeza me latía debajo de la sábana»

Tuve Covid. Sí. El virus de la época se me quedó adherido al cuerpo y nunca supe cómo llegó. Fui de las personas que se lavaban las manos permanentemente, que no se quitaban el barbijo jamás, y que apenas accedían a las reuniones. Fui de las temerosas. Recibí el resultado de mi hisopado en el teléfono celular. El positivo llegó demasiado veloz como para que pudiera emitir juicio. Me metí en la cama, abracé ese almohadón que parece devolver algún entusiasmo y lloré y lloré. Cerré los ojos y ahí estaban, todas las imágenes y las voces que había estado oyendo desde el comienzo del virus a esta parte. En pleno pico de la segunda ola y sin motivo aparente, el virus se incrustó en mi cuerpo como una astilla invisible. Hablé con la familia. Todos y todas opinaban, enviaban emojis desde sus teléfonos, algunos llamaban pero yo no atendía porque la cabeza me latía debajo de la sábana. Fui más solicitada que el día de mi cumpleaños. Me hice un té de manzanilla, comprobé que todavía olía y volví a hacerme un bollo en la cama. Fui hasta un espejo. Me miré a los ojos. Quería ver cómo lucía el rostro de alguien con el célebre virus. Esa era yo, hola, con algunas pecas del llanto igual a las que les salen a los niños después de un ataque de nervios. Volví a la cama y encendí el televisor. Ahí se movían personas con demasiado entusiasmo, escalaban montañas, alimentaban caballos, daban opiniones en paneles, se veían bellos, saludables, podían destacarse en tantas disciplinas.

La noche venía larga hasta que sonó el teléfono y del otro lado estaba el médico que me había asignado mi cobertura médica. Se llamaba Ernesto y tenía la voz grave, como un locutor amateur que abandonó las prácticas a tiempo. Me preguntó mi nombre. En ese instante me pareció que la

única voz que quería escuchar, después del positivo temerario, era esa. Ernesto me nombraba con familiaridad, como si hubiéramos sido esos viejos amigos que no se habían reencontrado jamás. Me preguntó cómo estaba y yo no supe qué responder. Tenía que hilar la sintomatología y ser sincera. Qué era producto del miedo y qué era verdadero. Tal vez una de las cosas más difíciles de la historia mía: ese discernir. Ernesto me pidió que me quedara tranquila y me dio el boleto seguro para irme a dormir. Le hice caso. La voz extraña del otro lado del teléfono ya tenía un tipo de autoridad amable y había activado en mí, demasiado pronto, el mecanismo de la imaginación. ¿Quién era ese hombre? ¿Qué lo había vuelto médico? ¿Qué otras opciones había tenido y por qué había elegido esa? ¿por qué era instantáneo ese afán de creerle? ¿Por qué se volvería una pieza fundamental durante mis catorce días de virus y encierro? En el medio del maremoto de preguntas y entusiasmos me quedé profundamente dormida. La fiebre había bajado.

El tercer día fue de la tos. Parecía que un pájaro había anidado en mi pecho. Apenas podía levantarme de la cama y reír era un acto prohibido porque ayudaba a que la tos agarrara velocidad. Volví a poner los ojos en el televisor. Esas personas moviéndose ahí parecían haber superado algunas barreras en sus vidas y ahora podían maquillarse y verse bien. Ernesto llamó al mediodía. Volvió a decirme: Camila, Camila y yo le conté el cuento del malestar. Me preguntó si había saturado bien el oxígeno y parecía que sí. Después empezó a narrar. Acerca de sus idas y vueltas de los hospitales, de las cosas que había visto, de la lluvia torrencial que se había largado esa mañana y le había impedido avanzar rápidamente por la autopista Panamericana para acercar a su hijo al colegio, de las cosas que conversaba con la criatura mientras esperaban que la tormenta amainara, de sus compañeros y compañeras médicas que iban y venían, de los protocolos, de la fortaleza de algunos cuerpos, esas anécdotas a las que tenía que responder: ¡mirá vos! Ernesto ya se había convertido en un amigo imaginario. Aunque fuera un médico matriculado, con horarios y responsabilidades impensables, había armado un discurso necesario para mí. Cuando cortamos el teléfono no me sentía mejor, pero tuve ganas de escribir: y tener ganas ya me dio una pauta noble.

Inventé una historia sobre una mujer de mediana edad que no conocía la nieve. Que aunque viviera en una gran ciudad, y tal vez solamente por ese motivo, nunca había estado en zonas blancas y heladas. En mi relato, en la fiesta de cumpleaños de unos gemelos, la mujer conocía a un hombre que bailaba y empujaba una copa de vino blanco. El hombre se le acercaba y le hablaba al oído. Ella lo conocía de alguna parte pero no podía determinar de dónde o por qué. Esa intuición era algo voraz, parecía tener vida propia. El hombre y la mujer de mediana edad terminaban a los besos en un auto y al día siguiente ya se sentían un poco enamorados. Corté el relato ahí porque el malestar nocturno se empezaba a instalar. Apagué las luces de la habitación y me quedé a oscuras y en silencio. Tenía Covid, mi cuadro era de leve a moderado, tenía un médico de seguimiento que parecía un padre, un hermano, un primo, y tenía un cuento a medio escribir.

Dormí profundo.



«Entonces sí, pasó eso tan inadecuado en la relación médico paciente, le conté a Ernesto que estaba escribiendo un relato sobre la nieve»

En el sexto día de la enfermedad sentí un síntoma extraño. El pecho me pesaba, ya no era un nido de pájaros, ahora parecía que tenía un gato dormido allí. No me costaba respirar y mi oxígeno saturaba bien, pero aun así, me pesaba. Le escribí a Ernesto para preguntarle si eso era normal, porque en definitiva la única palabra que podía calmarme -y esto me era universal, no necesariamente por el Covid- era esa afirmación de que cualquier cosa que me atravesara fuera de total normalidad. ¿Quién mejor que un médico para tremendas declaraciones? Ernesto no atendió el teléfono. Me senté a esperarlo pero la cabeza volvía a la cifras, a las imágenes de hospitalizaciones, a los respiradores, a los enfermeros vestidos con cofias, a sus gestos de amargura y a todos esos mandatarios sentados en sillones dando sentencias por televisión en la hora del prime time. Decidí escribir, entonces. Volví a la chica de mediana edad que no conocía la nieve pero quedaba prendada de aquel hombre que había conocido en esa pista de baile. Unos días después, el hombre le confesaba que era del Sur argentino, que su familia era patagónica y que su padre y madre tenían una casa al lado de un río que no dejaba de subir y bajar. La mujer de mediana edad no caía de su asombro, porque su deseo de conocer la materia fría era milenario. El hombre le decía que la nieve era blanca y fría, que eso era todo, pero ella estaba segura de que debía haber más. Entonces, en esta historia, ella y él se seguían besando durante meses hasta que decidían subirse al auto particular para recorrer grandes distancias, o la mitad del país, y en ese pico de tierra ver y tal vez oler la anhelada nieve.

En ese instante llamó Ernesto y dejé el Google Doc de lado. El pecho seguía pesado, en ese momento eran dos gatos dormidos y un dolor agrio, como de algo que no había sentido jamás. El susto volvió a paralizarme los dedos. Ernesto me hizo varias preguntas y yo empecé a llorar. Que por qué, que entonces ahora qué, y Ernesto intentaba tranquilizarme. Le pregunté si me hospitalizaría y dijo que no. Volvió a preguntar por mi saturación de oxígeno en sangre y dijo que mientras eso estuviera bien, no habría ambulancias ni hospitales. El peso del pecho empezó a bajar. Ernesto me contó las cosas que había hecho ese día, después de una ronda incisiva por el área de terapia intensiva de la Clínica Bazterrica. Yo ya no quería hablar, solamente quería escuchar a ese hombre de voz grave que sostenía el teléfono del otro lado del éter. El mundo es un lugar tan extraño Camila, me dijo. Y yo asentí. La conversación se coronó cuando me dijo que todo lo que yo sentía era normal, que el síntoma extraño podía ser angustia y yo que la conocía de memoria y esta vez, por mareos del Covid, no la había podido reconocer. Entonces sí, pasó eso tan inadecuado en la relación médico paciente, le conté a Ernesto que estaba escribiendo un relato sobre la nieve. A Ernesto le interesó y me preguntó de qué se trataba. Apenas le conté. Me pidió que se lo mandara cuando lo terminara. Me dijo que el virus ya estaba en camino de retirada y que tratara de descansar.

Esa noche tosí mucho más de lo que hubiera deseado. Tuve flema. Empecé a tomar el mucolítico que me había aconsejado mi médico amigo y me dormí.

Para el día ocho de la enfermedad, Ernesto se comunicó muy temprano en la mañana. Me preguntó cómo estaba y mi derrotero ya no tenía demasiados vaivenes. Me preguntó, entonces, cómo seguía mi cuento y le confesé que ahora pensaba más en eso que en el Covid. Me felicitó. Volvió



a despedirse con el buen estado de ánimo y rogó que le enviara el cuento ni bien lo tuviera terminado.

El asunto es que para el día catorce de mi Covid, le hice caso. Le mandé la primera versión del cuento que el virus había impulsado. Ahora la chica de mediana edad seguía en viaje con el hombre patagónico por esas rutas que nunca había visto. Afuera del auto ya empezaba a clarear el paisaje de la provincia sureña y los picos de las montañas ya se podían ver nítidos, como esas ilustraciones de las etiquetas de agua mineral. La chica de mediana edad no cabía en su asiento, quería gritar pero le daba pudor. El hombre patagónico la había invitado a bajar del auto para beber agua de una cascada que venía directo de la nieve. Ella había acatado. Ese líquido le había congelado las amígdalas para siempre. A las horas, la pareja ya estaba en la casa de la madre y del padre de él. La chica de mediana edad les sonreía mientras achinaba los ojos. Los padres los recibían con un abrazo. La chica tenía el pecho cerrado de entusiasmo, como eso que pasa con las imágenes inmensas cuando llegan y suceden. Eso de enfermarse de ganas. La madre del hombre patagónico le preguntó cómo se sentía y ella respondió: **Yo nunca vi la nieve, pero se me ocurre que eso también es un intento de Dios de esconder la verdad.* El hombre patagónico y sus padres escondieron, en una sonrisa frágil, mucha incompreensión. A la chica de mediana edad no le importó porque sabía perfectamente qué había querido decir. Caminó con sigilo hacia la parte de atrás de esa casa familiar y tocó con la punta de sus zapatos ese cúmulo de nieve. ¡Al fin! Sonrió unos instantes pero después ya no. La nieve tampoco era la gran cosa. Era normal, tan normal, como ese hielo que se reúne en las paredes de un freezer, y ser normal era todo a lo que había que aspirar. El hombre patagónico estaba parado detrás de ella y sacaba algunas fotos, se rascaba la cabeza o se acomodaba el pelo. Era sencillo y compañero. La chica de mediana edad lo miró y quedó encandilada al darse cuenta de que él era el verdadero fenómeno. Sintió alivio.

Ernesto me dio el alta epidemiológica en un día patrio argentino. Dijo que ya podía moverme con normalidad pero que lo hiciera con mucho cuidado. Caminatas breves, poca bicicleta, tomar todo el sol que pudiera. Cuando le pregunté qué le había parecido el cuento no puso demasiado énfasis y me pareció bien. El extraño del otro lado del teléfono me mantuvo en pie y yo le hice caso. Gracias a él, yo tampoco conocía la nieve pero ahora la había escrito.

«El extraño del otro lado del teléfono me mantuvo en pie y yo le hice caso. Gracias a él, yo tampoco conocía la nieve pero ahora la había escrito»



BIBLIOTECA





Ir hasta el fondo

Cristina Piña y Patricia Venti
**Alejandra Pizarnik:
 biografía de un mito**

Lumen
 432 páginas

El biógrafo y lector de biografías tal vez deban encomendarse antes de empezar la lectura de este libro al aviso que Pascal Quignard lanza en el título de uno de sus últimos ensayos: *La vida no es una biografía* (2018). Es decir, como sucede con la pulsión y el sueño, la vida está más allá del relato, no se atiene a los principios de continuidad y coherencia, no responde a un objetivo o finalidad: «La vida está dispersa, continuamente pulsiva, impulsiva, propulsiva, atrevida, curiosa, creativa, inestable, automotriz, potencial, inacabable, inminente. [...] El texto biográfico trabaja a partir de la rigidez cadavérica y muda del cuerpo, de la facticidad de la muerte constatada socialmente, en el después de los actos y de los diferentes periodos modelizados del tiempo del dolor, en la fragmentación del lenguaje que toma la revancha del terrible silencio».

Cristina Piña, que firma junto a Patricia Venti esta excelente biografía sobre Alejandra Pizarnik, ya había realizado una primera tentativa biográfica en 1991. El principal inconveniente de aquella aproximación era sin duda

la escasez de documentación manejada y las consiguientes lagunas, aspecto que se corrige ahora: no solo se consideran los diarios y epistolarios de la poeta argentina, sino también el archivo personal depositado en la Universidad de Princeton, así como un mayor volumen de testimonios familiares. Bien es cierto que en 1998 apareció en la colección «Vidas Literarias» de la editorial catalana Omega un libro de César Aira que parecía seguir el molde biográfico, pero en realidad pergeñaba una ácida caricatura de la amiga, un fragmento memorialístico en el que ajustaba cuentas con el pasado, como si quisiera invertir adrede el tono laudatorio y fascinado que atraviesa a veces el género.

Una conclusión esencial vertebrada a modo de *leit-motiv* la narración de Piña y Venti: Alejandra Pizarnik siguió hasta el final el libreto romántico-simbolista que la impulsaba a unir la literatura y la vida, poniendo especial énfasis en los modelos heredados de los *maudits*, lo que implicaba comulgar con una ética y una estética radicales (la ruptura sistemática de

las convenciones burguesas, la locura y el suicidio, un credo donde se cruzaban los fantasmas reverenciados de Nerval y Artaud). En la literatura estaba escrito su destino, el que ella eligió para sí. Alejandra era hija de inmigrantes judíos que huían de una Europa devastada por los totalitarismos, una condición que influiría decisivamente en su obra. Su padre, Elías, era comerciante de joyas. Si atendemos a sus diarios las relaciones familiares estuvieron marcadas por la ambivalencia (amor y odio, rencor y culpa, dependencia y rechazo).

La adolescente acomplejada con su cuerpo encontró en la figura del profesor Juan Jacobo Barjalía, que dictaba Literatura Moderna en la Escuela de Periodismo, una guía providencial para adentrarse en la literatura francesa, donde los surrealistas ocupaban un lugar preeminente. Aconsejada por Barjalía, publicará su primer poemario —*La tierra más ajena* (1955), costado por su padre— bajo el nombre compuesto de Flora Alejandra, pronto tachado para alumbrar una voz propia, un nombre propio.

A esta primera etapa de formación, en la que también destacan la amistad con Porchia y Juarroz, le sigue su estancia en París a partir de 1960. Era una ciudad en la que del surrealismo solo quedaba un recuerdo muy vago, si bien resistía uno de sus más heterodoxos supervivientes, Georges Bataille, cuya visión de lo erótico y lo tanático dejarían una huella profunda en Pizarnik. Conviene recordar que estamos ante una autora próxima al surrealismo en la poética, pero no en la retórica, ya que sus preocupaciones formales divergen del automatismo psíquico: los valores fonostilísticos y visuales son para ella piedras angulares del diseño compositivo. De esta etapa parisina en la que conoce a Octavio Paz y soporta penurias económicas y desengaños amorosos, sobresale sin duda la escritura de *Árbol de Diana* (Buenos Aires, Sur, 1962), uno de sus poemarios mayores. La insuficiencia en la palabra para representar fielmente la experiencia vira aquí hacia «una confianza auroral» en el lenguaje para sondear la subjetividad.

El relato de Piña y Venti tiene el mérito de ahondar de manera muy lúcida en las múltiples contradicciones de la persona y en la elaboración del personaje literario (los distintos procesos de *autofiguración* que se dan en los diarios), sin dejar de lado por ello los análisis críticos de la obra, arrumbados en otros ejercicios biográficos en beneficio de la anécdota banal. Los términos nucleares de su poderoso imaginario lírico —el silencio, el pájaro, el ángel, la noche, el cuerpo, la casa— son estudiados como lo que son: complejos símbolos cuyo sentido es cambiante y disémico, inclinándose ya hacia el régimen diurno, ya hacia el nocturno (si usamos la terminología de Gilbert Durand). Sin embargo, no estoy de acuerdo en la adscripción de Pizarnik al dandismo, por más que las autoras maticen: «*raté*, desencajado, como en falsa escuadra». Se cumplen en cierto modo la moral rebelde, la estetización

de la vida y la provocación, sí, pero la extravagancia en el vestir de la poeta está lejos del precepto baudelairiano según el cual el dandy debe ser sublime sin interrupción y estar siempre ante el espejo, como tampoco se cumple el mandato de la imperturbabilidad, heredado del estoicismo antiguo.

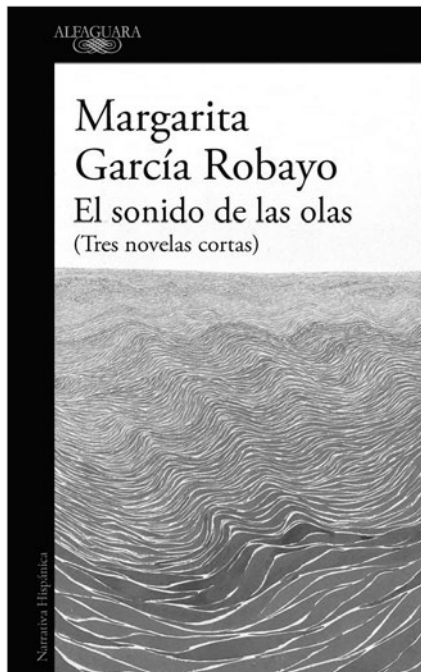
A su vuelta a Buenos Aires, saldrán a la luz libros como *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y su primer texto de creación en prosa importante: *La condesa sangrienta*, editado por la revista mexicana *Diálogos*. En él parte del libro de Valentine Penrose sobre la húngara del siglo XVI Erzsébet Báthory para indagar en los vínculos entre la crueldad, la muerte y la sexualidad perversa. Es durante este periodo de su vida cuando comienza su relación terapéutica con su segundo psicoanalista —el primero fue León Ostrov—, Pichon Rivière, una relación que Piña y Venti califican de positiva y destructiva al mismo tiempo. Por lo demás, su literatura se instala definitivamente en una zona donde conviven la alucinación y la agonía, agitada por formas especulares que laminan el yo. A pesar de que regresará a París en 1969 gracias a una Beca Guggenheim, sentirá la ciudad como irreconocible y empezará un irrefrenable proceso de desintegración psíquica que tendrá su primer acto en el intento de suicidio de 1970.

Continúan los excesos con la química —anfetaminas y barbitúricos— y se suceden los primeros ingresos en el Hospital Pirovano. Le escribe a su amigo Julio Cortázar: «Me excedí, supongo. Y he perdido, viejo amigo de tu vieja Alejandra que tiene miedo de todo salvo (ahora, oh Julio) de la locura y de la muerte. (Hace dos meses que estoy en el hospital. Excesos y luego intento de suicidio —que fracasó, *hélas*). [...] Julio, fui tan abajo. Pero no hay fondo. Julio, creo que no tolero más las perras palabras». Por estos años escribe su única obra teatral, *Los poseídos entre lilas*, trabaja ya en *La*

bucanera de Pernambuco o *Hilda la polígrafa*, que culmina el mestizaje de lo visionario con lo obscuro, y publica su último poemario, «preñado de una significación terminal»: *El infierno musical* (1971). Considero muy interesante la alusión a dos inéditos depositados en Princeton, *Otoño o los de arriba* y *La pequeña marioneta verde*, que habría que editar como ante-textos (*avant-textes*) conforme a los procedimientos de la crítica genética, y que surgen de una experiencia biográfica claramente paranoica, aunque Piña y Venti no la califiquen así (sentirse objeto del goce perverso del otro lo es).

La convivencia con la lingüista Martha Isabel Moia no aplaca la desgarradura interior. Por las últimas entradas de su diario sabemos de sus abismos y su desnudez. En los últimos días de septiembre de 1972 se quita la vida tomando Seconal sódico. En el pizarrón de su cuarto de trabajo, un poema-epitafio: «no quiero ir / nada más / que hasta el fondo».

por José Antonio Llera



Una incomodidad que fascina

Margarita García Robayo
El sonido de las olas

Alfaguara
292 páginas

«Lo bueno y lo malo de vivir frente al mar es exactamente lo mismo: que el mundo se acaba en el horizonte, o sea que el mundo nunca se acaba. Y uno siempre espera demasiado». Así empieza *El sonido de las olas*, el volumen que reúne las tres primeras novelas de la escritora colombiana afincada en Buenos Aires, Margarita García Robayo (Cartagena de Indias, 1980): *Hasta que pase un huracán*, *Lo que no aprendí* y *Educación Sexual*.

La obra de Margarita García Robayo ha sido publicada en diversas editoriales de Hispanoamérica y se ha traducido al inglés, francés, portugués, italiano, hebreo, turco, islandés y chino. En España deslumbró con su *Primera persona* (Tránsito, 2018), un conjunto de textos breves de corte autobiográfico. El libro que hoy nos ocupa no hace más que confirmar la buenísima impresión que causó aquel título.

En *Hasta que pase un huracán*, la primera de las tres *nouvelles* (aproximadamente cincuenta páginas), una joven desea a toda costa marcharse del hogar, cortar los vínculos con su

familia y huir de su país, para lo que se hará azafata («Toño tenía demasiadas ideas sobre las azafatas, pero yo tenía una sola: las azafatas se iban»). *Lo que no aprendí*, la segunda, es una novela más larga, alrededor de ciento setenta páginas, dividida en dos partes muy distintas. En la primera parte, una niña de once años va descubriéndonos su casa, el padre admirado y misterioso, la madre, los hermanos, la realidad social de una familia de clase media colombiana. En la segunda parte, la narradora —un trasunto de la propia escritora—, adulta y residente en Buenos Aires, relata cómo a raíz de la muerte de su padre decide reconstruir la memoria de su familia («El día que murió mi papá pensé que quería escribir una novela»). En *Educación Sexual* regresamos a la longitud de la primera *nouvelle*, cincuenta páginas. En ella se trata la «no educación sexual» que un grupo de alumnas debe soportar en un colegio religioso, los reveses de la amistad y del deseo juvenil en el último año de bachillerato. Como se puede comprobar, las líneas argumentales de García Robayo nunca son abigarradas, siem-

pre están muy acotadas y la trama no resulta demasiado determinante. Sin embargo, detrás de la anécdota, agazapadas en la oscuridad de lo sugerido, de lo no dicho, emergen las preguntas. No en vano no interesan tanto sus finales —en muchos casos abiertos—, sino los senderos por los que nos hace transitar.

Las tres ficciones reunidas en *El sonido de las olas* poseen puntos en común que hacen muy pertinente su recopilación. Las tres habitan un mismo espacio, un universo caribeño donde la presencia del mar siempre constante funciona como escenario y banda sonora. «Me gustaba el sonido de las olas. Tenía un nombre ese sonido. Varios: hay treinta y tres maneras de nombrar el sonido de las olas, había dicho mi papá alguna vez, mientras manejaba». Pero los personajes no se mueven en un escenario tropical idílico, de palmeras y aguas cristalinas. Por momentos el océano se muestra hostil, lleva aparejada la tormenta, los ciclones, las lluvias torrenciales, las calles enfangadas, las relaciones que se enturbian y se enrarecen. «Miraba

las olas del mar rebosantes de espuma, enfermas de rabia», sostiene una de las narradoras.

El foco de Margarita García Robayo está puesto en las mujeres. Todas sus protagonistas son jóvenes invadidas por un mismo desarraigo: pertenecen a un lugar, poseen una familia, un medio que las identifica, que las marca, pero al que no sienten pertenecer. Son chicas despiertas, observadoras, inteligentes pero sin interés por los estudios —a menudo, la llave para la huida—. Han perdido la ciega inocencia de la infancia, pero todavía no pueden asirse a las certidumbres de la madurez. Quizá para ellas nunca exista esa estabilidad, ese terreno firme sobre el que pisar, ni siquiera con el paso de los años. La narradora de *Educación Sexual* apunta: «Por un lapso muy breve nos vi crecidas. No maduras, crecidas; adultas, un poco viejas y penosas dentro de un pozo al que ahora podía asomarme y echar luz con una linterna. Vi como un chispazo de futuro. Un futuro que se entreveía chato, inocuo y oscuro. Quise imaginarnos distintas, transformadas en otra cosa. [...] No lo conseguí».

Estas jóvenes basculan entre la insatisfacción, el *spleen* y la cólera. Con sus actos disparan contra los tabúes y los eufemismos, contra el entorno circundante («Fumar era como decir: me trago este veneno y lo devuelvo al mundo porque se lo merece»), contra la religión y las profesoras del colegio («la ponzoña que nos sembraban en la cabeza»), contra los hombres y el sometimiento del cuerpo femenino o contra la asunción de conductas domésticas automáticas. Todo esto sin dejar de lado el humor: un humor cáustico, mordaz, que recuerda a la prosa afilada de Lorrie Moore. En la boda de su hermano, la protagonista de *Hasta que pase un huracán* dice: «Me lanzó el ramo directo a los brazos, pero yo me eché hacia atrás y cayó al piso. Hubo dos segundos de perplejidad en los que todos esperaron que yo me

agachara a levantarlo. Me di vuelta y caminé hacia la puerta».

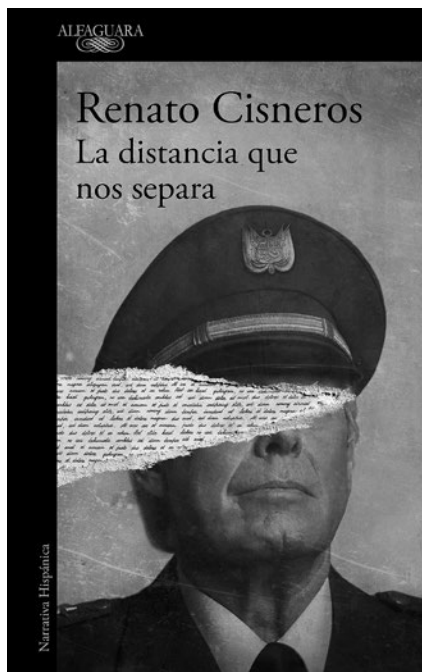
Esa misma chica señala: «Yo estaba en el medio. El medio era el peor lugar para estar: casi nadie salía del medio». El medio es también la clase media —un motivo que suscita el interés profundo de la escritora—, esa clase media de la que sus personajes principales desean tomar distancia. Por eso se aprestan a abandonar el lugar en el que el mundo (y sus familias) las han colocado, para poder mirar desde otra perspectiva, para poder ser otras. Los caminos que tomen tal vez no sean los adecuados (estarán salpicados de tropiezos, de pasos en falso, de decepciones), pero el ímpetu de la escapada es más percuciente que las contrariedades del viaje, que las inseguridades en destino.

En las tres novelas breves de *El sonido de las olas* hay mucho de la propia autora, porque la escritura de Margarita García Robayo parte del yo, si bien no se consume en lo autobiográfico. Además de las figuras femeninas y la clase media, en el centro de sus inquietudes se halla también la indagación sobre cómo se construye la memoria. En este punto entran en conflicto los recuerdos propios, los ajenos y sus interpretaciones. La primera memoria es la de la familia —caldo de cultivo literario de primer orden—, ese nido oscuro, de afectos estrechos y, en ocasiones, violentos. Casi al final de *Lo que no aprendí* se lee: «Esa noche me dormí pensando que la memoria de una familia eran muchas, tantas como miembros tuviera esa familia, tantas como secretos se guardaran entre sí. Me dieron ganas de escribirles a mis hermanos para chequear esas historias. Las de mi madre, las mías, las de ellos. Pero pensé que me pasaría la vida tratando de reconciliar versiones. Después me dio miedo, imaginé que todos tenían versiones parecidas entre sí, pero distintas a las mías».

«Antes de imaginar personajes y argumentos y giros se instala sobre

mí una nube pesada de molestia», ha declarado Margarita García Robayo. Y es que sus frases se inmiscuyen en las grietas, rascan las costras, no concilian sino desazonan. Sus protagonistas cuestionan todos los roles, tanto aquellos contra los que se rebelan como aquellos en los que se acaban convirtiendo. Su prosa puede llegar a ser cruel y tierna, cruda y cálida, descarnada y suave: para dojar solo al alcance de las grandes escritoras. En sus narraciones no hay satisfacciones ni seguridades ni confirmaciones, sino un malestar a la postre reconfortante, una incomodidad luminosa, que fascina.

por **Margarita Leoz**



Buscando al padre

Renato Cisneros
La distancia que nos separa

Alfaguara
384 páginas

Renato Cisneros se enfrenta en este libro a uno de los mayores desafíos a los que un escritor se puede arriesgar: resucitar a un muerto. Complicada aspiración la de darle vida a alguien que ya no está en el mundo, a quien se ha conocido solo superficialmente. Mucho más aún si se trata del propio padre y este es, además, un militar hispanoamericano, conocido por su protagonismo represor en su país. Lo habitual, lo adolescente y hasta lo 'progre', en estos casos, no es resucitarlo sino volver a matarlo, incluso ajusticiarlo, en la estela de tantos libros en los que el narrador de turno se encarga de liquidar al padre. Cisneros no ha caído en la trampa y ha realizado un ejercicio ejemplar. El resultado es un relato soberbio por equilibrado porque, sin ocultar las contradicciones y claroscuros paternos, nos revela su auténtico perfil íntimo. El hijo empatiza con el padre y, más aún, termina por reconocerse y conocerse en el espejo paterno. Teniendo en cuenta que el autor remaba contra corriente, hay que subrayar que ha salido airoso de este reto.

Renato Cisneros (Lima, 1976), periodista y escritor peruano, publicó este libro en su país en 2015 en la editorial Planeta, y ahora aparece en España de la mano de Alfaguara. Tuvo allí buena acogida de crítica y lectores, pero su recepción resultó por fuerza controvertida, con notables reservas de la prensa de izquierda. La edición francesa e inglesa fueron igualmente reconocidas por la crítica de estos dos países, resultando finalista del Médicis, prestigioso premio galo. En nuestro país debería tener otra acogida, distinta a la que le dispensaron sus paisanos, porque, aun siendo una historia peruana inserta en la Historia reciente del Perú, su mensaje tiene alcance universal.

El libro contiene dos historias diferentes que resultan entrelazadas con coherencia y acierto. *La distancia que nos separa* hace la crónica política del Perú del siglo XX a través del derrotero vital del general de división y ministro del Interior y de la Guerra en los gobiernos de los presidentes Belaunde y Morales Bermúdez, entre los años 1976 y 1983: Luis Federico Cisneros

Vizquerra (Buenos Aires, 1926 - Lima, 1995), conocido como «el Gaucho» por su nacimiento en la capital argentina. La formación militar en su país natal resultaría decisiva, porque en la academia militar coincidiría con los Videla, Galtieri, Viola y otros que con el paso del tiempo llegarían a ser destacados golpistas de 1976, de los que sería amigo de juventud y colaborador en los años más duros de la represión. Al mismo tiempo, es decir, fusionándola con la crónica y sin poder separarse de esta, Cisneros emprende una exhaustiva pesquisa para saber quién fue de verdad su padre, que no es otro que el Gaucho. Y de paso también para saber quién es o quién quiere llegar a ser él mismo.

Cisneros nació cuando su padre tenía 50 años, y este moriría cuando él tenía solo dieciocho. Tenía por tanto del padre un recuerdo escaso y muy mediatizado por la adolescencia. Un recuerdo hecho a partes iguales de admiración y rechazo, de curiosidad y morbo por conocer al padre, por saber quién había detrás del general y ministro que de niño veía en el tele-

visor. No resultó sencillo para el autor reconstruir el pasado paterno, tuvo que viajar a los países en los que el padre vivió, visitar las casas que habitó, buscar sus raíces genealógicas, entrevistar a los amigos y camaradas de armas, indagar en las relaciones femeninas, conocer las mujeres que amó y a los hermanos de la primera familia de su padre, incluida su esposa legítima, pues su madre sería una pareja fuera del matrimonio... Cisneros comenzó la pesquisa como una forma de contrarrestar la orfandad en que le dejaba su desaparición. Durante casi 20 años esta búsqueda se convertiría en una necesidad y en una obsesión en la que le iba mucho. Al final conseguiría descifrar casi por completo el jeroglífico paterno, cuando comprendió que, bajo la vehemencia y fortaleza del militar, había una persona de carne y hueso, un hombre emotivo, sensible, cariñoso e incluso tierno, con una blandura que le hacía propicio al llanto.

No fue una investigación fácil en lo documental ni en lo literario, sabido es que nunca se puede restituir el modelo original. Pero la mayor dificultad residiría sobre todo en lo emocional, porque, del mismo modo que un padre nunca está preparado para enterrar a un hijo, tampoco, dice Cisneros, un hijo lo está para desenterrar a un padre, mucho menos si se trata de un militar represor. Para la mayoría de los huérfanos, también para el común de los mortales, les parece un sacrilegio, remover una tumba, y escribir una biografía un acto innoble o una traición. «Se olvidan –se defiende Cisneros– esos huérfanos de que los vivos también merecemos cierta paz, una paz que a veces solo puede conseguirse a expensas de la paz de los muertos». Al mismo tiempo que descifraba el misterio del padre, el hijo indagó en sí mismo, comparándose inevitablemente con él. Sin darse cuenta buscaba, en el padre, explicación a sus propios misterios. Comprender las limitaciones del padre en las suyas propias. Escribir al

padre le franqueó el conocimiento de sí: «Mi padre era un seductor selectivo, un cazador paciente ... [...]...pero también era errático y sentimental. Si yo hubiese sabido eso, si alguna vez hubiésemos hablado de sus decepciones y de las mías, quizá me habría dolido menos esa vocación por el desbarrancamiento que surgía en mí cada vez que una mujer comenzaba a importarme».

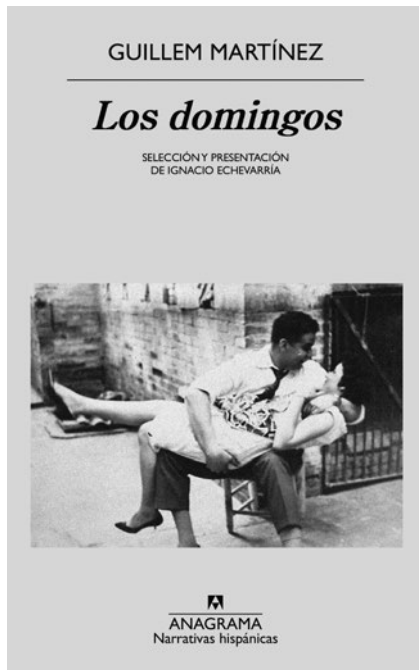
Como es sabido «lo biográfico» experimentó un notable desarrollo literario en los años ochenta del siglo pasado, pero su ola perdura y avanza hasta hoy. A partir del maridaje de autoficción, novela sin ficción, crónica y biografía, se desarrollaría el nuevo registro de la «bioficción», a la que no le faltarían precedentes en periodos anteriores (v. Alberca, *Maestras de vida. Biografías y bioficciones*, Pálido Fuego, 2021). Teniendo en cuenta esta referencia, me atrevo a decir que *La distancia que nos separa* se puede considerar una bioficción. Las bioficciones son una variante biográfica en la que el biógrafo, además de focalizar la vida de un personaje real, indaga en sí mismo a través de su personaje. Cisneros no vacila en reinventar la figura del padre con la que se siente ligado de manera estrecha. O al menos no sabe o no puede evitar construirla sino subjetivamente. La biografización de la literatura estaría propiciada por el convencimiento de que en las vidas ajenas se puede conocer la plural identidad del sujeto, que incluye un complemento imaginario o de ficción. Cisneros no ha necesitado de esta teoría tal vez para escribir este magnífico libro sobre la figura de su padre, pero su intuición y buen sentido literario le ha llevado por este camino.

Con la singularidad ya señalada, este libro –novela lo llama el autor– forma parte de la familia de los llamados relatos de filiación, que han demostrado un auge creciente en las dos últimas décadas, siendo su origen lejano, como lo es casi siempre todo lo humano en

literatura. No deja de ser paradójico que justamente cuando la familia tradicional se rompe por sus costuras y demuestra no obstante su pervivencia en un equilibrio inestable, las relaciones familiares y en particular las paterno-filiales gocen de tanto predicamento literario. No es menos cierto que se canta todo lo que se pierde y no es menos veraz que la familia en crisis permanente parece amenazada por una buenísima mala salud.

¿Por qué este auge? Hay muchas razones para explicar la vigencia de esta literatura de filiación y ninguna puede considerarse ni única ni predominante: todas juntas y de manera parcial nos explican este éxito. No en vano el ser humano está casi siempre instado a conocer sus orígenes, que la familia es la primera plataforma social en la que nos insertamos al nacer, y no menos cierto que su virtud, falta o limitaciones influyen en nuestras vidas. Y, sobre todo, porque cada familia desgraciada encierra una novela particular y un misterio por desvelar. Cisneros acomete con lucidez y rigor la investigación, y en verdad que lo consigue. Su búsqueda es también la nuestra y su historia nos ayuda a abrir la cerradura de nuestros arcanos familiares.

por **Manuel Alberca**



Los domingos, la mirada distinta

Guillem Martínez
Los domingos

Anagrama
288 páginas

Si atendemos a su etimología, «filosofía» significa «amor a la sabiduría», concepto este último sobre el que Ferrater Mora hace particular hincapié en su famoso diccionario. Recuerda el ensayista barcelonés que para los griegos la sabiduría es conocimiento teórico y práctico, a diferencia del saber, que, siempre según los griegos, es exclusivamente conocimiento teórico. La teoría y la práctica, siempre por lo que se refiere al acto de conocer, definen la experiencia que, remitiéndonos una vez más al ya citado diccionario, es «la aprehensión por un sujeto de la realidad». Por tanto, la experiencia puede definirse como conocimiento inmediato, pero también, tal y como indica la tercera acepción, como resultado de la «enseñanza adquirida con la práctica».

Puede parecer excesivamente largo este preámbulo, sin embargo, creo que resulta particularmente importante definir dichos conceptos no solo para subrayar lo acertado que está Ignacio Echevarría al definir los artículos de Guillem Martínez publicados en CTXT y reunidos ahora en

Los domingos (ed. Anagrama) como «confidencias filosóficas», sino y sobre todo para destacar el valor de estos textos, en los que Martínez se aproxima a la realidad con la práctica de quien domina el arte de la mirada para aprehenderla y, sobre todo, para profundizar en ella, comprenderla en sus más variados, ocultos y contradictorios aspectos. Y lo hace desde el yo, es decir, reivindicando precisamente la experiencia práctica. Martínez escribe desde el convencimiento de que el periodista, tal y como él mismo se define, debe «aportar una visión del mundo» y, para ello, no puede renegar de la subjetividad que constituye a cualquier individuo. Su mirada, por tanto, es «parcial, personal y subjetiva», como no puede ser de otra manera, sin embargo -y ahora volvemos al inicio- al mismo tiempo es una mirada inquisitiva, que se interroga sobre lo que observa, una mirada que, asumiendo las limitaciones del yo, lo trasciende. De ahí que sean «confesiones filosóficas»: textos que nacen del yo -de la relación confidencial y única de un yo con el entorno- para

trascenderlo, para pasar de lo práctico y puramente vivencial a lo teórico o, casi mejor, a lo universal.

Todos los artículos, que van haciéndose más concisos en la medida que avanza el libro, abordan un tema en concreto, son, como dicta su título, sobre algo: «sobre la nada», «sobre el tiempo», «sobre la mirada», «sobre lo útil», «sobre los amigos», «sobre la infancia» ... Títulos, todos ellos, que remiten a Montaigne, que, considerado el padre del ensayo, concebía la escritura como una interrogación constante, como el espacio privilegiado para la duda. Como en Montaigne, en Martínez tampoco hay verdades absolutas, sino un yo que se interpela a sí mismo, porque, como reconoce el propio periodista en «Colofón», el último de los textos, mientras «en mis artículos en día laborable hablaba de lo que había detrás de la realidad, en los de los domingos hablaba de lo que había detrás de esos artículos que hablaban del detrás. Yo». Pero hablar del yo es -y no hace falta ponerse orteguiano para darse cuenta de ello- hablar de los otros y del entorno. De ahí

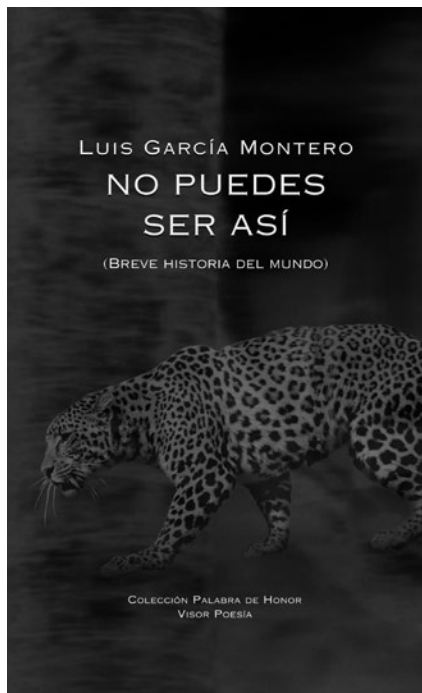
que, desde el primero de los artículos acerca de la primera vez que cogió el avión, hasta el último sobre nuestra «voluntad, férrea y consciente, de no participar en la transmisión de una cultura», apelan a lo colectivo. Son, en este sentido, artículos políticos. Profundamente políticos porque, al cuestionarse a sí mismo, cuestiona esas verdades asumidas y aparentemente indiscutible, alejándose de aquellos que, como señalaba en la introducción de *CT o la cultura de la Transición*, no se metían en política «salvo para darle la razón». Evidentemente, al primero que hay que cuestionar es a sí mismo, pero no basta. La escritura no puede ser un espacio donde sentirse cómodo. Todo lo contrario. Por esto, reconoce el propio Martínez, estos artículos dominicales lo «sometían a tensión», porque le obligaban a mirar y a mirarse, a retroceder y recuperar, como indica Echevarría, «la historia familiar, la tradición republicana y anarquista, cierta estética de la derrota y cierto swing del charneguismo asumidos durante la infancia en Cerdanyola del Vallès». Y en este retroceder, Martínez construye una mitografía personal, pero también se enfrenta a ella, interrogándose sobre esas certezas sobre las se formó él y más de una generación, sobre la caída de los dioses de juventud y la aparición de unos nuevos. «Caminar por estas calles por las que caminaba con mi amigo era, de pronto, como caminar, en fin, por unas viñas que ya no existen», relata Martínez su regreso al pueblo de su infancia, «detrás de las ventanas, cerradas a esas horas, de bloques en los que reside una generación, tal vez la única, a la que le fue bien la vida en una fábrica, quizás solo queda ese orgullo viejo e inútil. Y el estupor de contemplar a sus hijos desposeídos de palabras propias, sin un lugar en el mundo, salvo esos pisos fabricados y repletos de orgullo». A partir de ese viñedo que ya solo existe como recuerdo de infancia, Martí-

nez describe la evolución de un pueblo en el que esas fábricas en las que, gracias a la Huelga General Política y a los convenios ganados, trabajaban hombres y mujeres que «compraron muebles, pisos más grandes» y dieron a sus hijos estudios, cerraron. Y, ahora, los hijos de quienes prosperaron ven como a ellos les va peor en la vida.

Esta mirada que parte del yo y del propio recuerdo para alejarse y mirar cuanto acontece alrededor es lo que define a cada uno de estos artículos, en los que Martínez aborda cuestiones como la memoria histórica, la precariedad, el socialismo, las izquierdas, la igualdad, la explotación laboral, el capitalismo, al que define como «la explotación de uno mismo por uno mismo» o la identidad, concepto al que dedica un artículo en el que leemos: «El nosotros, en fin, ha crecido, pero también los yo. Son tan grandes que, en fin, resulta imposible no pisarlos», y nos recuerda que no solo «ninguno de nosotros es demasiado importante», sino que «tanto yo es la muerte del tú». En cada uno de estos artículos, sin embargo, el tú está siempre presente, el tú, el otro, el nosotros. Martínez no se olvida en ningún momento de esto y no se olvida porque, como recuerda Echevarría en el prólogo, el periodista nacido en Cerdanyola del Vallés en 1965 reivindica esa tradición intelectual tan poco presente tanto en la prensa como en la cultura de este país. Escribir es para Martínez «destrozar el canon de lo políticamente correcto», mirar ahí donde no se mira, decir lo que se oculta, escapar de toda comodidad y observar el mundo, consciente de que, a pesar de los horrores que lo envuelven, hay belleza en él. «Es lógico que si el mundo es brutal, y emite explosiones de convulsa brutalidad, también sea hermoso y emita explosiones de belleza convulsa». Los artículos reunidos en *Los domingos* rescatan esta belleza convulsa y, sin negar ni lo convulso ni lo sórdido, nos

reconfortan, son una puerta abierta hacia una realidad que puede ser distinta. Nos hacen pensar, pero, sobre todo, nos hacen pensar de manera distinta, escapar de lo establecido, dudar e interrogarnos como individuos y como colectivo sobre nosotros mismos, nuestro pasado y nuestro entorno más próximo.

por Anna María Iglesia



Poesía como antídoto

Luis García Montero
No puedes ser así
(Breve historia del mundo)

Visor
 146 páginas

En *No puedes ser así* (*Breve historia del mundo*), el último poemario de Luis García Montero, se combate otra manera de mirar este tiempo de reafeudalización en el que se ha instalado la sociedad contemporánea, esclavizados por el consumismo y aprisionados por las leyes despiadadas del dinero y las prisas en la era de la reproductibilidad tecnológica, con sus correspondientes contrapartidas y contradicciones. Son otras supersticiones, de acuerdo, pero el pueblo sigue estando —otras particulares formas de vasallaje— enajenado. El clasismo imperante deslegitima las instituciones, como bien observó Lyotard, a lo que hay que sumarle el cinismo y la falsedad de la palabra dada. ¿Cómo vamos a creer ningún discurso legitimador cuando se siguen reproduciendo los mismos modelos, y la misma gente, las mismas familias, los mismos mediocres ocupan los cargos, y siguen medrando los de siempre? Aun así, no todo está perdido, nos dice Luis García Montero, y no es una frase hecha, sino una manera de mirar el mundo, igual que una manera de entender desde una perspectiva crí-

tica (Jameson, Baudrillard, Said et alii) esa posmodernidad que quiso acabar con los grandes relatos, y que consecuentemente pretendió borrar la huella de la Historia, postulando su final. Por eso este poemario se titula *Breve historia del mundo*, demandando releer la historia de nuevo, actualizándola desde la poesía, y estableciendo una responsabilidad en nuestra mirada, en nuestra conciencia y en nuestro compromiso. «El ángel de la historia» (31-32) nos introduce directamente en ello.

Algunos capítulos sustanciales en la historia de la humanidad, que el autor ha seleccionado de manera antológica, como reflexiones en una lectura —y lección— íntima y privada, nos indican por dónde transita esa revisión. Respecto a episodios más recientes, y aunque el tiempo pase demasiado deprisa como para tener perspectiva o, mejor dicho, aunque sucedan demasiadas cosas como para adquirir conciencia de lo que ocurre, y poder realizar un balance, también se nos brinda un repaso. Y

es que nosotros, lectores, lo vamos a hacer de cualquier manera, pues se nos estimula a saltar de acá para allá con curiosidad... Se abordan momentos de diverso calado, combinando escenas que forman parte de la humanidad, no solo Historia en sentido estricto, también mitos, y primordialmente de nuestro ámbito hispano. En «1492» (43-44) se superpone la historia de los Reyes Católicos y el Nuevo Mundo, con «el niño que repite la lección / con la España de Franco sentada en sus rodillas.» (44), y en «Magallanes» (46-47) se da cuenta de la aventura de la primera vuelta al mundo (1519-1522), de la que se celebran en estas fechas 500 años, y en la que perdió la vida Fernando de Magallanes, siendo completada por Juan Sebastián Elcano, capitán que asumió el mando a bordo tras la muerte de aquel. «Al cruzar el estrecho que ahora lleva su nombre [...] despreció con soberbia / la diminuta isla de Mactán. / Allí perdió la vida / a manos del rajá Silapulapu. / Lo recibió la muerte con un disfraz humilde.» Y concluye: «Magallanes probó / que llamamos historia / a nuestra vo-

cación de sufrimiento.» (47). La historia personal y la historia colectiva.

Poemas como «Galileo» (49-50) o «Siglo de Oro» (52-53) revisitan acontecimientos muy conocidos y controvertidos, que se han querido ver desde una sola cara, pero la realidad es más poliédrica de como la pintan. Pues aunque «pasó» la Inquisición, que tanto daño hizo a hombres y mujeres, a Occidente, a la ciencia en general y en particular a Galileo, seguimos ligados a otras supersticiones que nos han refeedalizado más que nunca, en esta onda neoliberal que mal nos gobierna desde la caída de la URSS y el declive genérico de las utopías, es decir, la deslegitimación de cualquier discurso que hable de lo público o colectividad. «Siglo de Oro» ofrece la otra versión, de la que menos se habla cuando se olvida que tanto exploradores como Colón, o conquistadores, fueron pasados a espada, encarcelados o muertos. Luis García Montero parte de Cristóbal Colón para hablarnos de Núñez de Balboa, fray Luis de León, Juan de la Cruz, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo... La lista se queda ahí, pero podríamos completarla nosotros sin grandes dificultades, por ejemplo el marinero Antón de Alaminos, descubridor de la corriente del Golfo, o el expedicionario Francisco Hernández de Córdoba, que fundó ciudades en la actual Nicaragua, ya que la historia de España —y de otros países sin excepción— es profusa en iniquidades, ignominias y oprobios. Sentencia García Montero, a propósito del encarcelamiento de Quevedo en 1639, que «[...] Los años 39 / no suelen ser felices en España.» (53), con clara alusión al final de la Guerra Civil, ya que «Here-damos los siglos, sus metales preciosos, / épica de una historia que quiere ser novela, / dorada calidad hecha de barro / y carne de cañón.» (ibíd.). La historia de todos los pueblos se ha construido lamentablemente con sangre y ambiciones desmedidas.

Luis García Montero realiza su balance con honestidad, sin ambiciones de

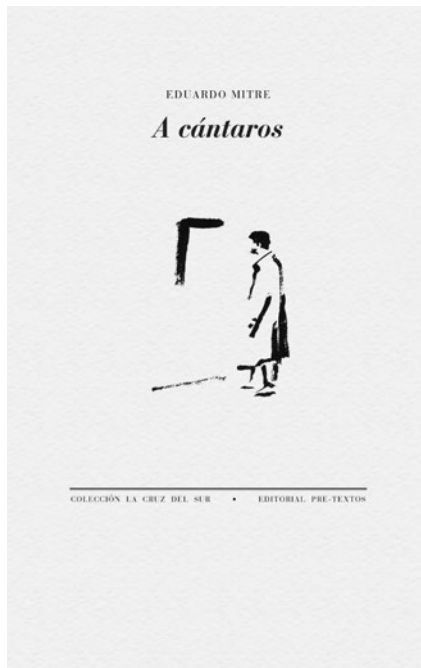
ningún tipo, ya que propone su propio examen de las cosas y el mundo... Gran conocedor de la Historia con mayúsculas, huelga decir que quedan demasiados asuntos pendientes, los cuales sido mal explicados por la historiografía y la academia, instrumentalizados por ideologías, bandos opuestos o tendencias, y que quizás hoy solo a través de la poesía podemos entender en su hondura, complejidad y problemáticas. Así que la poesía, que se define eminentemente como subjetiva, portadora de la óptica subjetiva del sujeto verbal y de los sentimientos más inefables, es aquí la que vehicula la objetividad y la medida. No se trata de sacar partido: «Son las cosas que pasan, / las inevitables esquinas del mundo, / ayer, hoy, mañana, / esas sombras que esperan muchos días / a que las preguntas caigan en su tierra.» (de «Sin vocación de triste», 20). El poeta no adopta una actitud bohemia o rebelde, sino profundamente cívica, implicada con una palabra constructiva para delimitar sus puntos —cardinales— éticos y no cesar. Ya escribió nuestro poeta en un poema de *Habitaciones separadas* que «El poder envejece», repitiendo en sus versos finales «No vas a cambiar nunca, no vas a cambiar nunca», para ahora afirmar también del mismo modo que «Y no, no hay remedio» (20). La poesía es la respuesta a las preguntas más urgentes que nos atosigan cotidianamente, esas preguntas que no se pueden responder con facilidad. Interrogantes de un mundo donde se han disuelto las identidades y los vínculos hasta límites insospechados: ¿por qué moralmente seguimos sin avanzar un milímetro? ¿Y qué quiere decir esto? ¿Y hacia dónde nos llevaría el final —en sus extremos— de este interrogante? Con un juego efectivo, nos dice: «Por arrimar la llama a mi memoria, / hace ya muchos años / que la llamo poesía.» (27).

El segundo poema de *No puedes ser así así*, es «Adán y Eva» (21-22), una canción que traslada la historia de amor de los primeros humanos sobre la faz de la Tierra, desde la mitología

del Génesis, al horror de un campo de refugiados, posiblemente sirio, por la cercanía «del ejército turco» (21), contándonos que también el amor triunfa en medio de las condiciones más duras, la miseria moral que define la geopolítica internacional, y las circunstancias humanitarias más adversas, sin olvidar la pandemia que ha asolado el planeta en los últimos dos años (véase «El virus», 137-139). Esta suerte de optimismo a pesar de todo, podría erigirse como la clave más destacada de *No puedes ser así*. Es un optimismo sencillo, un optimismo melancólico, como se ha definido nuestro autor en innumerables ocasiones. Poesía como antídoto. Y al igual que el resto de palabras gastadas por la modernidad, insiste, resiste y persiste en sus modestas reivindicaciones. Luis García Montero ha ensayado las canciones en otros libros de poemas, y en esta entrega que nos ocupa aparecen varias como contrapunto a aquellos textos en que la narratividad es más clásica, antes citados. En canciones como «Adán y Eva» se nos ofrece una sucinta historia de amor a partir de algunas imágenes, con sus convenientes recortes narrativos en la diégesis para dotar de un calado más expresivo el conjunto. A través de los fragmentos el lector puede recomponer el suceso originario. «Canción Pasolini» (120) sería otra muestra de esto.

En fin. Muchas más cosas podríamos apuntar de un volumen extenso e intenso, como apuntamos más arriba. Nos quedamos con que, a pesar de todo lo expuesto, a pesar de toda esa brutalidad que define la condición humana, sea lo que sea eso, «Convivir con la muerte fue también / la única manera de celebrar la vida» (78). Por eso el poeta se mantiene firme gracias a la poesía. Necesaria como el pan.

por **Juan Carlos Abril**



Poesía de lo instantáneo

Eduardo Mitre
A cántaros

Pre-Textos, 2021
78 páginas

La poesía de Eduardo Mitre (Oruro, Bolivia, 1943) navega por lo cotidiano. Narrativa, autobiográfica en buena medida, prosaica —sin que esto signifique demérito, sino mera caracterización: inclinada al pragmatismo, razonablemente antilírica— y coloquial, en *A cántaros* da cuenta de una conciencia que aúna el recuerdo y la contemplación, que evoca lo pasado con dolor y pasión contenidos y atiende, a la vez, con ojos hospitalarios, al discreto drama de los días voladores, a los detalles insignificantes, pero cargados de sentido, de una vida que transcurre, silenciosa, en una gran ciudad, que es Nueva York.

La primera sección del libro, «Elegías», canta a seres queridos y muertos. Tres poetas, el gran Jaime Sáenz —el mayor poeta boliviano del siglo XX, si no de siempre—, Rubén Vargas Portugal y Jorge Zabala, protagonizan sendos poemas. Otros amigos o artistas desaparecidos —François Jacquemin, Jesús Urzagasti, Emmanuelle Riva— comparecen en «La nieve», un largo poema en tercetos polisilábicos y blancos. Y en «El profesor jubilado»,

Mitre recuerda su propia y pretérita condición de maestro, a la que llevó «una extraña devoción a las palabras», aunque la memoria se le haya vuelto ya «la pizarra / que al final de cada clase borraba». Pero los recuerdos no recaen solo en las personas que ha conocido y que ya no están, sino también en la Bolivia en la que nació y se crio el poeta, hasta que dejó el país para vivir y trabajar en Francia y los Estados Unidos. Así sucede en muchas composiciones de *A cántaros* y, singularmente, en la que da título al libro, la última del volumen, donde rememora el cielo de Oruro, el jardín de alcachofas de su casa, la madre embarazada («esperando que yo nazca»), el primer viaje a Cochabamba, el río Viloma, el cerro San Pedro, la plaza 10 de Febrero. La melancolía, que atraviesa *A cántaros*, se acendra en esta parte inicial: se materializa en cuerpos y lugares idos, pero aún palpitan en la inteligencia y en la piel de quien los recuerda. La desaparición de estas figuras es un hiriente recordatorio del paso del tiempo («¡cómo nos veja / la cruel nevada del

tiempo!», dice Mitre, villonianamente, en «La nieve») y de la constante amenaza —o más bien promesa— de la muerte, que alienta en todos los rincones de la vida. En «Aún», el primer poema de la segunda sección del libro, «Mi ventana en Brooklyn», se resume la oposición a esa promesa de la muerte: el poeta expresa su alegría por seguir vivo un día más: «Y aunque cada día más lento, / entre incrédulo y agradecido / aparta con ímpetu / la sábana diaria de la resurrección».

La poesía de Eduardo Mitre no aspira a decir la grandeza, sino a su-surrarla con lo cotidiano e incluso lo nimio: minimalista, construida con el menor número de elementos posible, persigue que la grandeza se constituya por humilde o lo leve, si es dicho con fervor, si cunde, colmado de sentido. *Per aspera ad astra*, sostuvieron Séneca y luego la heráldica; por lo pequeño a las estrellas, podría ser el lema de Mitre. En varios poemas de «Mi ventana en Brooklyn», el poeta describe a las ardillas que ve en los árboles y jardines de la calle, «súbitas como un relámpago, / rezando como

monjitas / —una bellota de rosario». Acredita en estos versos, y en los que les siguen —«pasada la verja, la calle-ligera / como una canoa-fluye con niños»— su aptitud para el símil, con el que consigue aventajadas imágenes, al igual que con algunas metáforas, que en ocasiones alcanzan la condición de greguerías («Mi paraguas florece: esbelto tulipán negro»). En la serie inicial de poemas de la tercera sección de *A cántaros*, «Íntimas», la atención de Eduardo Mitre recae en otro objeto intrascendente, pero significativo de la voluntad de juego y de vuelo, esenciales para todo poeta (y para toda persona), como son los columpios de los parques de la ciudad. Un haiku titulado «La nana» dice: «¡Dios, qué tristura: / su columpio otra noche / bajo la lluvia!». Y en el poema siguiente, «Mutaciones», atravesado por la pesadumbre de la muerte, leemos: «Era un parque inmenso / lleno de lápidas / convertidas en columpios. // Y los muertos se columpiaban / alborozados como niños». La poesía de Mitre es poesía del instante. Es revelador que utilice el haiku (y, en general, el poema muy breve, de tres o cuatro versos, como hace a menudo en «Íntimas»), porque eso es lo que pretende justamente el poema japonés, según la clásica definición de Basho: captar el instante, eso que, ingrátido, mínimo, casi inaprensible, ocurre aquí y ahora. Y así, con esta misma expresión, acaba el libro: «Pido seguir andando / con la pluma de mi paraguas, / apuntando / bajo el sol o la lluvia: / el aquí, el ahora». En otro poema, «El ángel del instante», Mitre poetiza ese segundo pasajero pero eterno —un reflejo, un ruido, un pájaro— que, engarzado con otros, tan huidizos y tan perdurables como él, constituye la existencia, y vuelve a emplear «el aquí y el ahora», que «son el espacio y el tiempo / de su efímero reino». El instante es la pila en la que el poeta inclina la cabeza, como sucede en «Advenimientos», en

el que Mitre canta a la sonrisa de su hija Sofía cuando lo bautiza abuelo. Pero el poeta todo lo hace a ras de suelo, marchando por la tierra y las calles: «Pido seguir andando», ha dicho en «A cántaros». Ese «andando» es otra clave de la obra mitriana, que, además de poesía de lo instantáneo, como un fognazo o un rayo, es poesía paseante o paseada, poesía ambulatoria. Mitre camina por la ciudad en la que vive y por las ciudades en las que ha vivido, y lo hace con los ojos y los oídos y los poros de la piel bien abiertos. Su sensibilidad penetrante, su mirada y su escucha acogedoras, su memoria vivaz, le permiten apresar las hebras que configuran el tapiz claroscuro de los días, los estallidos callados que nos sacuden a cada momento, pero que pasan, para quien no sabe sentirlos, inadvertidos.

Sin embargo, este conjunto de estímulos, captados por el fértil vagabundeo del poeta, no se despliega linealmente, sino que conoce la mixtura y la multiplicación. El aquí y el ahora de Mitre son muchos aquí y muchos ahora: los de los tiempos y los lugares en que ha derramado la vida, unidos en el presente absoluto del poema. En «Apuntes de un viaje», las horas pasadas en Italia, junto al Tíber y al Arno, desembocan, sin apenas solución de continuidad, en el East River, el Hudson y el puente de Brooklyn. Algunos de esos columpios a los que canta Mitre valsan «entre los árboles / en un parque de Brooklyn / y allá / en el Altiplano». En «A cántaros», ve un avión ascender desde el aeropuerto de La Guardia, en Nueva York, y entrar «en el cielo azul / que se desliza hasta volverse / el de Oruro sobre mi casa». A veces, lo que se funde no son dos espacios o momentos distintos, sino el sueño y la vigilia, o un ser y otros seres, como cuando habla de aquellos estudiantes que tuvo y que ahora regresan, «de la vigilia al sueño», y que «esperan que concluya la clase, / como yo, entre ellos sentado».

Mitre lucha por recobrar el pasado y vencer al tiempo, ese objetivo inevitable pero inevitablemente fracasado. No abandona los estratos del ayer, sino que los vivifica con la evocación, la amalgama y el latido: «Desandar la senda del tiempo / hasta que el niño que fui / vuelva su mirada hacia mí / y me reconozca de viejo», escribe en «Hoja de ruta». El poema que lo sigue, «Caja negra», reminiscente del «Lleno de vida ahora», de Whitman —un autor con el que Mitre tiene mucho más que ver de lo que su laconismo, frente al carácter torrencial del norteamericano, pueda sugerir—, recuerda su voluntad de perdurar, que se plasma en la supervivencia que le concede la literatura, en la conexión entre las almas que rescate a la suya de la muerte: «Entonces, cuando me toque, / si abren un libro mío / y leen algunas líneas, // no dirán lo que me habrá / o no sucedido, pero sí donde / —contigo— respiro todavía».

por Eduardo Moga



Los días perfectos: William Faulkner como excusa para la infidelidad

Jacobo Bergareche
Los días perfectos

Libros del Asteroide
184 páginas

Lo mejor de *Los días perfectos* de Jacobo Bergareche (Londres, 1976) es que ofrece una imagen bastante más humana de William Faulkner que aquella que muestran las entrevistas que diera en vida el autor fallecido a los 64 años en 1962. Lo hace a través de la referencia a las cartas que envió a Meta Carpenter, su amante. Allí aparece como un enamorado menos inquieto por lo que escribe que por el juego de la seducción. Faulkner conoció y sostuvo una relación con ella entre las décadas de los años treinta y cincuenta, cuando vivió en Hollywood trabajando como guionista; era la secretaria de su amigo Howard Hawks, el director de la popular película *Scarface* (1932). Carpenter misma se refirió a esto en el libro de memorias *A Loving Gentleman* [Un caballero enamorado], el cual escribió a cuatro manos con el publicista Orin Borsten y publicó el mismo año en que Bergareche nació.

El problema es que las cartas de Faulkner no pasan de ser un dato anecdótico en la trama sin complicaciones de *Los días perfectos*. En su

nouvelle de 184 páginas, Bergareche cuenta la historia de un periodista español llamado Luis que está aburrido de todo, en especial de su matrimonio. Su única emoción es la perspectiva de encontrarse durante un congreso en Texas con su amante, una arquitecta mexicana. Cuando ella le informa que viajará con su marido y que mejor corten la relación, su mundo afectivo se desmorona. Como él ya no puede cancelar el viaje ni tiene excusa para no asistir a la conferencia, aprovecha el tiempo para revisar la correspondencia entre Faulkner y Carpenter en el archivo Harry Ransom Center de la Universidad de Austin. Es entonces cuando decide hacer algo insólito en una época de redes sociales y de constante conexión digital: escribir dos extensas cartas a mano. La primera es para su amante, la arquitecta mexicana llamada Camila; la otra, para su esposa, Paula, con quien tiene tres hijos: Carlos, Sergio y Carmen. «Lo que se solicita de quien nos escribe [una carta] es que cuente cómo ha estado, cómo está y qué piensa hacer», según justifica Luis el

anacronismo en su epístola: «En definitiva, que nos ponga al día, que nos cuente qué es de su vida. Algo que jamás perdonaríamos que nos detallara en un email».

A través de las cartas de Faulkner, Luis pretende darle sentido a la ruptura de su relación extramarital y a su crisis de la mediana edad. Pero nada en el material seleccionado anticipa al ganador del Premio Nobel de Literatura de 1949. Por eso, para los fanáticos del autor de *Mientras agonizo* (1930), el interés en *Los días perfectos* podría terminar allí. Bergareche utiliza la anécdota del enamoramiento del célebre escritor sureño para darle un poco de profundidad a un protagonista que de otra manera habría resultado completamente anodino.

Si *Los días perfectos* no está dirigida a los amantes de Faulkner, sí que puede interesar a quienes todavía creen en las relaciones de pareja. La apuesta de Bergareche por el amor romántico parece arriesgada en una época cuando el tema se encuentra en intensa revisión, principalmente desde la perspectiva de la crítica de género.

«La historia ha de ser contada para que haya algo que uno pueda quedarse, lo contrario es vagar hacia el olvido, y olvidar es entregar nuestra vida a la nada», escribe Luis a Camila: «Lo dice en otra carta el propio Faulkner». Su reflexión sobre el olvido tiene resonancias a la frase final de *Las palmeras salvajes* (1939): «Entre la pena y la nada, elijo la pena». Allí Faulkner cuenta dos historias en paralelo, la de una pareja de enamorados que huyen del marido de la mujer y la de un preso que después de escaparse de la cárcel pone en peligro su libertad por ayudar a una mujer embarazada. *Los días perfectos* también ofrece una estructura dual, pero no se alterna en capítulos como la otra. La cita de *Las palmeras salvajes* solo sirve para que Luis especule sobre aquello que la relación con Camila añade a su vida: le espanta que todo lo que quede para él sea la inercia del matrimonio.

Luis se ha encontrado con Camila por espacio de tres o cuatro días durante los dos últimos años en Austin, con la excusa de un congreso de periodismo digital. El recuento de esos días compone la primera carta a partir de la referencia a otras dos escritas por Faulkner en el año 1936, una fechada en abril y otra en junio. En una hay dos extensos párrafos cuya entrada señala dos horas: las ocho de la noche y las diez y media. La otra ocupa dos páginas pero solo tiene tres líneas escritas, el resto son viñetas, una colección de ilustraciones en donde resume lo que parece un día perfecto para dos enamorados. «Es ahora, al ver esta carta, que cuento los días que pasé contigo, siete en total, y se me aparecen como días que podría dibujar, días perfectos, días no solo memorables, sino memorizados que podrían engendrar fácilmente un *morning paper*, como el de Faulkner», señala Luis antes de dibujar las viñetas correspondientes a su relación con Camila. En la novela hay un total de veinticinco imágenes, entre dibu-

jos y fotocopias de sobres y cartas manuscritas.

También la carta que Luis escribe a su esposa toma como referencia a Faulkner. Allí Bergareche muestra un atisbo de su verdadero drama. «Hemos olvidado cómo hacer juntos un día perfecto, somos incapaces de arrancar espontáneamente con esa vieja melodía sobre la que improvisar a dúo, nos salimos de la canción todo el rato, estamos tocando sin escucharnos, la intensidad se pierde pronto y todo parece previsible y recitado a media voz como recitan las viejas en misa», escribe. Su problema es que no sabe cómo encontrarse dentro de la relación con su esposa. No queda claro si todavía le queda el amor, lo único seguro por las anécdotas contadas es que la convivencia ya no le resulta para nada estimulante. Visto de esta manera, la pequeñez del personaje emerge. Como es Luis quien escribe ambas cartas no se sabe cómo Camila y Paula lo ven a él, así que su discurso egoísta se tiñe de androcentrismo. Cabría preguntarse por qué prefirió el tópico de la infidelidad al autoexamen y el rescate de los momentos felices con su pareja. La carta a la esposa expone una lista de desencuentros y poco más; es la amante a quien quiere conservar en el recuerdo, porque entre «la pena» de perderla y «la nada» de nunca haberla conocido, elige «la pena», como ocurre en la novela de Faulkner.

No solo la infidelidad se presenta como lugar común en *Los días felices*. Camila y Paula no aparecen como personajes de carne y hueso, sino como proyecciones de los deseos del narrador protagonista. Esto las convierte en estereotipos: la amante y la esposa. Si esta sirve para que Luis forme parte de la sociedad a través de la institución del matrimonio, aquella es la distracción que le permite mantener la cordura dentro de la rutina, una *cana al aire* para hacer llevadera la inercia. Tópica y todo, esta novela

ha estado entre las más vendidas del *stand* de Libros del Asteroide en la Feria de Madrid y ha cosechado alabanzas de importantes figuras literarias o críticos de distinguidos periódicos. Es como si la historia del hombre que por tedio busca aventuras fuera del matrimonio no se agotara nunca ni se hubiera contado ya miles de veces en la literatura, el cine o la televisión. Y es que los tópicos son tópicos por algo: la gente los adora. Quizá aquí lo trivial lo fuera menos si las cartas las hubieran escrito Camila o Paula. Queda la duda de cuáles habrían sido los días felices de la amante y la esposa de un hombre que cita por encima a Faulkner.

por **Michelle Roche Rodríguez**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Para suscribirse, enviar por correo electrónico a suscripción.cuadernohispanoamericanos@aecid.es o a Administración. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. AECID, Avenida Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid. España (Tlf. 915827945), la siguiente información:

Don / Doña _____

Con residencia en _____

Ciudad _____

CP _____

País _____

DNI/Pasaporte _____

Email _____

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS a partir del número _____

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN (IVA no incluido)

ESPAÑA

Anual (11 números): 52 euros
Ejemplar mes: 5 euros

EUROPA

Anual (11 números): 109 euros
Ejemplar mes: 10 euros

RESTO DEL MUNDO

Anual (11 números): 120 euros
Ejemplar mes: 12 euros

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en Ley Orgánica 372018, de 5 de diciembre 2018 de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros de titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, denominados "Publicaciones", cuyo objeto es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para el ejercicio de sus derechos o para realizar consultadas relaciones con protección de datos, por favor, consulte con el Delegado de Protección de Datos de AECID en esta dirección de correo electrónico: datos.personales@aecid.es



Precio: 5 €



40181 700982