
Dossier 31

Zurita
Ospina
Ramírez
Millet
Alemán
Montané
Moscona

Cátedra Abierta UDP
en homenaje a Roberto Bolaño 2015/2

Dossier 31

Zurita
Ospina
Ramírez
Millet
Alemán
Montané
Moscona

**Cátedra Abierta UDP en
homenaje a Roberto Bolaño
2015/2**

Presentaciones de:

**Cecilia García-Huidobro McA., Antonia Viu,
Cristián Pérez, María Cristina Jurado, Josefa Ruiz Tagle,
Rodrigo Olavarría, Alejandra Costamagna**

Revista Dossier N°31
Enero de 2016
Publicación cuatrimestral

Facultad de Comunicación y Letras
Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067
Teléfono: 2 676 2000
revista.dossier@mail.udp.cl

Directora

Cecilia García-Huidobro McA.

Editores

Andrea Palet

Javier Ortega

Editor de las ediciones de Cátedra Abierta

Rodrigo Rojas

Consejo editorial

Carlos Aldunate

Álvaro Bisama

Javier Cercas

Alejandra Costamagna

Leila Guerriero

Rafael Gumucio

Andrea Insunza

Cristián Leporati

Julio Ortega

Rodrigo Rojas

Alejandro Zambra

Asistente editorial

Cristina Varas

Diseño

Rioseco & Gaggero

Fotografía

Archivo Universidad Diego Portales

Impreso en QuadGraphics

ISSN: 0718-3011

Inscripción registro de propiedad intelectual N° 152.546

Cátedra Abierta UDP en homenaje a Roberto Bolaño 2015/2

6

Poeta, un hombre como todos
Presentación de Cecilia García-Huidobro McA.

9

Verás auroras como sangre
Hacia una poética de la muerte
Raúl Zurita

14

La selva está llena de ojos
Presentación de Antonia Viu

17

Literatura como conquista del mundo
William Ospina
Conversación con Antonia Viu

24

Obra que habla y no se pliega al poder
Presentación de Cristián Pérez

27

La literatura y sus fantasmas más cercanos
(Literatura, historia y periodismo)
Sergio Ramírez

33

Prácticas extremadamente libres
Catherine Millet
Conversación con María Cristina Jurado

39

Esta autora tiene calle
Presentación de Josefa Ruiz Tagle

42

Tres hipótesis sobre la pornografía como
trauma: de Bataille a Hernán Hoyos
Gabriela Alemán

53

La fenomenología de los desvanes
Presentación de Rodrigo Olavarría

56

Papeles de un afuerino
Bruno Montané

61

Las fronteras de Moscona
Presentación de Alejandra Costamagna

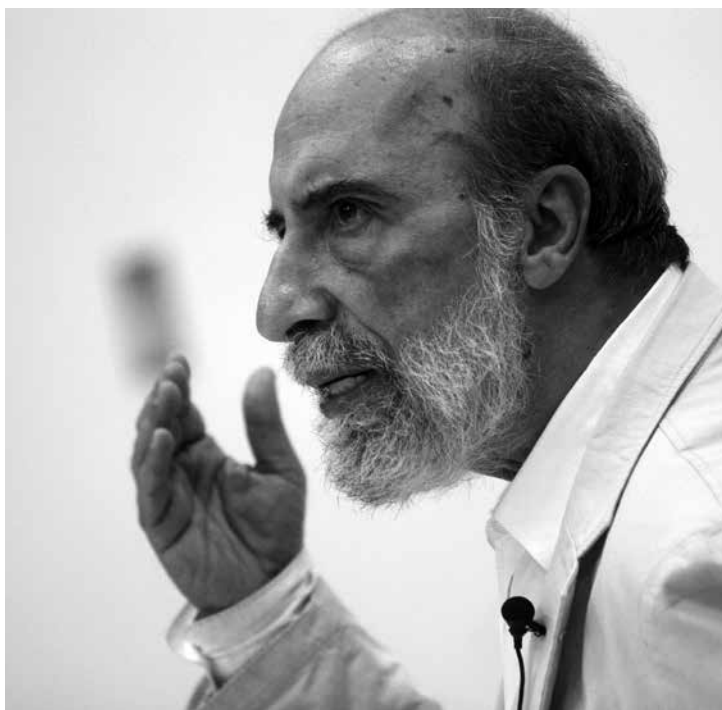
64

La memoria: un inquilino incómodo
Myriam Moscona





Zurita



Poeta, un hombre como todos **Presentación de Cecilia García-Huidobro McA.**

Por cuarto año consecutivo la Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño de la Universidad Diego Portales realiza una actividad en la prestigiosa Feria del Libro de Buenos Aires, inmejorable oportunidad para poner en práctica la conversación abierta que nos hemos propuesto tener en nuestro continente. En esta ocasión el invitado es el reconocido poeta chileno Raúl Zurita, al que voy a introducir brevemente pues no necesita presentación.

Hace algunos años, Raúl Zurita fue asaltado en su casa. Los hechos de los que hablo ocurrieron el 31 de octubre del año 2006, cuando Santiago se aprontaba para celebrar la fiesta de Halloween, en ese momento el último esnobismo importado desde el país del norte. Según él mismo me

contó unos días después, los funestos sucesos ocurrieron muy rápido, como salidos precisamente de una escena de un día de brujas. Su mujer, Paulina Wendt, llegó a la casa, se bajó de su automóvil y procedió a abrir el portón para guardar el coche. Fue en ese momento que aparecieron los malhechores, reteniendo a Paulina por la fuerza y entrando con ella a la casa. Raúl estaba dentro, escribiendo en el computador. Luego de tomar el dinero que llevaban consigo, los delincuentes les exigieron en forma agresiva que les pasaran los objetos de valor.

—¿Dónde está la caja fuerte? Entréguennos las joyas y el dinero —repetían con palabras violentas y ademanes bruscos.

—No tenemos caja fuerte, no somos gente adinerada —respondían ellos.

La cosa se tornaba cada vez más difícil, de modo que Paulina, en un intento desesperado por convencer a los bandidos de que decían la verdad, agregó como el más sólido de los argumentos para demostrarles que en realidad habían atacado a las personas equivocadas:

–Sin-ce-ra-men-te no tenemos pla-ta, mi marido es po-e-ta...

Lo más asombroso vino a continuación. Ira absoluta de los asaltantes y probablemente el momento más crítico:

–¡Qué vai a ser poeta tú, cabrón, hijo de puta!!! ¡Imposible que vos seai poeta, o creih que somos huevones!

Algún tiempo después Zurita relató la experiencia para un blog: «chuchadas, empujones, punzazos con las pistolas y al suelo mierda, nos amarran y nos tiran una alfombra encima, y las típicas, donde tenis el “oro”, conchadetumadre y etc., etc. Y yo cacho que obviamente me van a pelar el portátil y una vez cachado eso cacho *ipsofacto* que iba a cagar con el poema que había recién terminado y “dentré” a negociar amarrado, tirado en el suelo y con la alfombra encima para que me dejaran grabarlo antes de que se lo llevaran, ni te cuento el vendaval de chuchadas de respuesta y en eso oigo a la Paulina que estaba tirada al lado mío que me dice en susurros “cállate por favor que nos van a matar”, me callé *altiro*, pero me dediqué el resto del asalto a memorizármelo (esas típicas huevadas: ¿puse “desorbitantes planicies” o “desorbitadas planicies”?) mientras nos asaltaban».

A quienes les haya angustiado la terrible situación a la que se vieron enfrentados Paulina y Raúl, decirles que las cosas finalmente no terminaron tan mal como podría haberse esperado... Mucho más dura había sido la experiencia vivida 33 años antes, el 11 de septiembre de 1973. Escenas que también podrían simular una película de terror pero que en este caso obedecían a algo peor: los inicios de la dictadura de Pinochet. Una especie de noche de brujas sin happy end, ya que se supone que en Halloween la gente, y sobre todo los niños, se visten de monstruos y despliegan actitudes amenazadoras que generan una presunta atmósfera de espanto, aunque de lo que en realidad se trata es de vivir una experiencia festiva. El 73, en cambio, la cuestión fue al revés. Bajo la apariencia de normalidad se cobijaban intenciones monstruosas.

Esa madrugada del 11 de septiembre de 1973, Zurita es arrestado en la ciudad de Valparaíso sin un motivo concreto. Cuenta en una entrevista para *Letras Libres* que al ser detenido llevaba una carpeta de poemas y vivió la humillación de ser revisado por un soldado tras otro y cada uno procedía a inspeccionarla y a interrogarlo:

–¿Qué es esto?

–Son poemas.

–¿Tú crees que somos tontos?

«Creían que esos poemas visuales –concluye Zurita– eran escritos en clave, aunque mirándolo bien tenían razón para dudar».

En mi opinión el asalto que mencioné al principio vino a cerrar un círculo en la vida de Zurita, un círculo que abarca con gran consistencia su viaje literario, ya que entre esos dos episodios de impresionante sincronía –pese a que hay más de tres décadas entre uno y otro– está contenida la poética de Raúl Zurita y muy especialmente su concepción del rol del poeta en la sociedad actual, que claramente no coincide con la mirada de soldados ni de antisociales, como hemos podido constatar. «Qué vai a ser poeta voh», le decían estos ladrones que parecían estar convencidos que no se entra a una casa del barrio de Providencia para encontrarse así como así con un poeta. Quizá para ellos, el poeta debía estar en algún tipo especial de morada, jamás en una casa con antejardín en un sector céntrico. Como si nunca Nicanor Parra hubiera escrito su «Manifiesto» que advierte:

A diferencia de nuestros mayores

–Y esto lo digo con todo respeto–

Nosotros sostenemos

Que el poeta (...) es un hombre como todos

Un albañil que construye su muro:

Un constructor de puertas y ventanas.

Aunque violento, quiero pensar que los malandrines que entraron por asalto a su casa le brindaron un homenaje. De manera oblicua y profiriendo los peores insultos suscribieron involuntariamente el plan maestro del poeta Zurita.

Porque Raúl, inspirado quizás en los versos de Parra, movilizó los límites de la poesía para extenderla hacia los cielos, la geografía, su cuerpo, la experiencia, el acontecer... Abrió así una suerte de brecha por donde avizorar lo poético a partir de sus propias estrías, como un juego de espejos. Lo poético como un habitar cotidiano, muchas veces llevado a extremos como el estar en medio de un asalto intentando atrapar un verso. El poeta no practica la poesía, es ese albañil del que habla Parra que abre ventanas y que al hacerlo se funde con los andamiajes de su creación. Es el cartógrafo que pulveriza los deslindes desde la calle, en un escaño de la plaza o en medio del desierto de Atacama. Porque como dijo Raúl recientemente, «el sueño final es que la vida misma sea un obra de arte. Es decir, la tarea no es escribir poemas ni pintar cuadros, sino hacer una obra de arte de la vida misma. Y esa tarea ha sido una derrota permanente».¹

Una derrota que sin embargo no desanima a nuestro poeta. Zurita continúa como el primer día, con esa carpeta en la mano apostando a poner un par de mínimas cosas en el mundo, y así va a ser hasta el último momento.

Es que Zurita no puede hacer otra cosa, y lo sabe. Como lo declaró al *The Clinic*:

Mi vida humana concreta,
particular, es una vida feliz y
calma, he encontrado cosas

que ya creía que no iba a encontrar, he encontrado el amor, la paz. Pero la vida me cuece por dentro, me estruja el corazón. Entonces necesito todavía decir un par de cosas...

Seguramente se va a perder, como tantas otras, pero persistir en el poema, persistir en el arte, es la única esperanza de que algún día esto se revierta y volvamos a encontrarnos con los grandes significados, con las grandes pasiones, con los grandes amores.²

Veamos, pues, qué sale hoy de esa carpeta de la poesía de Raúl Zurita, que no suelta de sus manos ni cuando lo apuntan con fusiles...

1 Raúl Zurita, «Estamos pegados en los tiempos de la ira», en *The Clinic*, 2 de abril de 2015, entrevista de Daniel Hopenhayn, pp. 22-25.

2 *Ibidem*, página 23.

Verás auroras como sangre Hacia una poética de la muerte Raúl Zurita

En la madrugada del 11 de septiembre de 1973, día del golpe militar en Chile, fui detenido en Valparaíso mientras me dirigía, después de una noche en blanco, a la Universidad Técnica Federico Santa María, donde estudiaba Ingeniería, y encarcelado en la bodega del carguero Maipo, uno de los tantos barcos que fueron usados como campos de detención y de tortura. Seríamos al menos ochocientos en un lugar en el que apenas cabrían cincuenta y el hacinamiento y el cansancio nos hacía doblarnos unos contra otros sin que pudiéramos terminar de caer por la falta de espacio. Las paredes de acero del buque nos aislaban completamente y el único contacto que teníamos con el exterior, fuera de las golpizas cuando nos subían a cubierta, era el cuadrado del cielo que, diez metros más arriba, recortaba la escotilla del techo desde donde nos vigilaban. En ese pequeño trozo de cielo se veía amanecer, avanzar la mañana, caer la tarde. En las noches despejadas se alcanzaban a ver algunas estrellas, unos opacos puntos de luz infinitamente lejanos, que es como se pueden ver las estrellas desde el fondo de la bodega de un barco. A veces cerraban la escotilla y echaban a andar los motores del barco. La oscuridad era absoluta y en el hacinamiento solo sentía la masa multiforme de los cuerpos estrechados con el mío que se deformaban y volvían a formarse como una ameba negra. Nada hay que palpite más que ese amasijo de estómagos, de torsos, de brazos, de piernas, pegados en la más completa oscuridad. Es un latido casi ensordecedor, como si no fuera solo el presente sino que fuese el palpito de la humanidad entera confinada en la bodega de un barco.

*

A diferencia de esas sombras que creen haberlos escrito, esos restos a menudo sobrecogedores que llamamos poemas no aspiran a la inmortalidad sino al olvido. No es el *Non omnis moriar*, «No moriré del todo» de la famosa Oda 30 del libro tercero de Horacio, sino el sueño de que —absuelta finalmente de la condena de testificar los actos humanos— la poesía, tal como la entendemos, se disuelva en un mundo que ya no la requiere porque cada segundo de la existencia ha pasado a ser un acto creativo. A esa distancia entonces, que media entre el poema que escribo y el horizonte final de la vida misma como la más grande obra de arte, es a lo que he llamado «la adversidad».

*

Hablo entonces de esa resistencia instalada en el corazón de las cosas que nos impide la dicha y que, como un vaticinio o una constatación, parecía ya instalada en el primer verso del primer poema de una historia que también nos incluiría: «La cólera canta, oh diosa, la de Aquiles hijo de Peleo». No dice 'diosa canta la belleza', el heroísmo, la compasión de Aquiles. No; dice canta la cólera. Y la cólera es la cólera. Porque cómo se podría escribir algo así si no fuese porque es el correlato de una furia que no ha cesado ni un segundo; en este momento, en algún lugar, hay una ciudad que está siendo bombardeada, un barrio que está siendo arrasado, y es la permanente reiteración de esa violencia la que pareciera mostrarnos que no hemos salido de la época homérica. Más aun, es como si cegados en un amanecer lleno de sangre, toda esa amalgama de tiempos contrapuestos, de visiones, de avances y oscuridades, que sin más llamamos Antigüedad, Medioevo, Renacimiento, Modernidad, no fuesen más que los retazos de un sueño repetido una y mil veces donde la vista de Troya y de su inminente destrucción era también el anuncio de las infinidades de Troyas que aún le aguardaban al mundo. Detenidos frente a los muros de una misma ciudad desde hace tres mil años, permanentemente sitiada y permanentemente destruida, la historia de la poesía es el gran catastro de la adversidad y de los incontables nombres que toman las desgracias: Helena, Menelao, Héctor, Andrómaca y las cenizas de sus palacios arrasados: Auschwitz, Hiroshima, Nagasaki, Bagdad, Gaza.

*

Es lo que he tratado débil, precariamente, de mostrar en lo que he escrito. He imaginado en medio del horror de la dictadura sagas inacabables que se me borraban al amanecer, poemas alucinados y heridos donde el Pacífico flota suspendido sobre las cumbres de los Andes y donde el desierto de Atacama se eleva como un pájaro sobre el horizonte. Escribir esos poemas fue mi forma íntima de resistir, de no enloquecer, de no resignarme. Sentí que frente al dolor y al daño había que responder con un arte y una poesía que fuese más fuerte que el dolor y el daño que se nos estaba causando. No se trataba de lanzar

andanadas de pequeños poemas de combate, sino de algo mucho más arrasado, más luminoso, más sordo y violento. Pero para eso había que aprender a hablar de nuevo, comenzar desde cada letra, porque ninguno de los lenguajes que existían antes servía para dar cuenta de la magnitud de lo que había sucedido y continuaba sucediendo. Siento que los escombros de esos años están allí, en esos intentos, y que dictados por un deseo que nos sobrepasa, los poemas no son sino los sueños que sueña la Tierra, los sueños con los que intenta lavarse del sufrimiento humano, y que uno no puede nada frente a eso sino apenas grabar unas pequeñas marcas, unos mínimos retazos que quizás sobrevivan al despertar.

*

Yo viví en Chile en los años de la dictadura y sobreviví a ella y a mi propia autodestrucción. El año 1975 después de un episodio humillante con unos soldados, me acordé de la frase del Evangelio de poner la otra mejilla y entonces fui y quemé la mía. Estaba completamente solo encerrado en un baño, pero sentía el mismo latido de los cuerpos pegados al mío en la oscuridad de la bodega del Maipo, como una ameba negra, volví a pensar. No sabía bien por qué lo hacía, pero allí comenzó algo. Recordé que de niño había visto un avión que volaba en círculos trazando con humo blanco el nombre de un jabón para lavar ropa e imaginé de golpe un poema escribiéndose en el cielo. Por qué justo en ese momento me acordé de esa escena, nunca lo sabré, pero fue instantáneo y en no más de diez minutos tenía las frases que lo compondrían. Supe entonces que aquello que se había iniciado en la oscuridad total de una bodega repleta de prisioneros a la que acababan de cerrar la compuerta, debía concluir algún día con el vislumbre de la felicidad. Dos años más tarde pensé en una escritura sobre el desierto que solo pudiese ser vista desde lo alto. Solo diría «ni pena ni miedo», y estaría surcando un país donde casi lo único que había era pena y miedo.

*

Nadie debe dañarse, para eso bastan los otros. Sin embargo, hay imágenes de todos esos años que no me abandonan. En 1982 vi recortarse sobre Nueva York las quince frases del poema en el

cielo y su registro forma parte del libro *Anteparaíso*. En estos días, mirando esas fotografías, me di cuenta de que el trasfondo de ese poema no es el cielo iluminado sino la noche, la oscuridad de todas las prisiones, de todas las cárceles clandestinas, de todas las bodegas usadas como jaulas de hombre, de todos los cuartos donde hay seres humanos que van a matar. Las quince frases del poema no están trazadas sobre el azul del cielo de esas fotografías, están trazadas sobre lo más oscuro de nuestro mundo.

*

Es, como les digo, parte de lo que he intentado. Un poeta español, aún joven y sin duda bueno, planteó que quien no era capaz de escribir un soneto no era un poeta. Quisiera creerle, yo mismo he escrito decenas de sonetos, desgraciadamente ninguno que iguale a los de Francisco de Quevedo, por lo que los he roto sin piedad. Ignoro si este poeta lo ha logrado, pero me temo que su requisito no es suficiente. No se trata de escribir o no un soneto, se trata de matar a un hombre. Quien no es capaz de matar a otro hombre jamás será un artista; pero quien lo hace es infinitamente menos que eso: es un asesino. En ese borde habita el arte. No hemos sido felices, tal vez esa es la única frase que podamos sacar en limpio de la historia y la única razón del por qué se escribe, del por qué de la literatura. Y sin embargo esos restos, esas montañas de cuadros y poemas, de frescos y sinfonías, son también la única prueba de que ha habido una batalla y que ella continúa dándose: la que segundo a segundo libran millones y millones de seres humanos sobre la faz de la Tierra por convertirse en seres humanos y por continuar siéndolo.

*

Creo que todo lo que puedo haber hecho está allí, en esos intentos. He escrito desde un cuerpo que envejece, que se dobla, se rigidiza, tiembla, pero también sobre ese cuerpo, sobre sus dolores, sobre los dolores que yo mismo he causado a otros y los que yo me he infligido, sobre su piel. Siento que se escribe desde una cierta irreparable desesperación y, a la vez, desde una extraña alegría. Extraña porque es como si naciera de la imposibilidad de la dicha. Del encuentro de esos fantasmas nace la escritura. La escritura es como

las cenizas que quedan de un cuerpo quemado. Para escribir es preciso quemarse entero, consumirse hasta que no quede una brizna de músculo ni de huesos ni de carne. 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. Escribo porque es mi ejercicio privado de resurrección.

*

Pero en rigor, toda obra es un ejercicio de resurrección; emerge por un segundo del mar general del habla, del que todo surge y al que todo vuelve. Porque, en suma, sea lo que sea que afirme o desmienta una obra, lo que nos está diciendo es que no hemos sido felices, que si lo hubiésemos sido el arte no habría sido necesario porque cada instante de la vida habría sido la más impresionante de las sinfonías, el más vasto de los poemas. Todos los poemas, entonces, desde las primeras epopeyas, son el intento más desesperado por levantar desde la vida, desde el rostro de lo humano, una misericordia por cada detalle del mundo. Por nuestra indefensión, por nuestra necesidad de amor, por nuestra indescriptible y tímida ternura, y por intentar la demente pasión de la esperanza. Y no me refiero a una esperanza a medias, a una esperanza cautelosa, sino a una arrasadora esperanza, tan fuerte que sea igual en tamaño a todo lo que hemos sufrido. En 1993, veinte años después de la madrugada en que se inició el golpe de Estado en Chile, vi la escritura en el desierto de Atacama y efectivamente solo podía ser vista completa desde la altura.

*

En un mundo de víctimas y victimarios la poesía es la esperanza de lo que no tiene esperanza, es la posibilidad de lo que no tiene absolutamente ninguna posibilidad, es el amor de lo que no tiene amor. Quemada en ciudades que siguen ardiendo para siempre, triturada en sagas que jamás debieron haber existido, en cantos que nunca debieron haber sido cantados, en tragedias que debieron evitarse, la poesía ha sido mi militancia en la construcción del Paraíso, aunque absolutamente todas las evidencias que tenemos a mano nos indiquen que ese propósito es una locura.

Termino con el poema final de *Anteparáiso*:

Entonces, aplastando la mejilla quemada
 contra los ásperos granos de este suelo
 pedregoso
 –como un buen sudamericano–
 alzaré por un minuto más mi cara hacia el
 cielo
 llorando
 porque yo que creí en la felicidad
 habré vuelto a ver de nuevo las irrefutables
 estrellas.

Me refiero a las opacas estrellas que desde hace
 42 años continúo mirando desde el fondo de
 un barco, en mis pesadillas, en mi horror, en mi
 amor y en mi esperanza.

Corte.

EL ÚLTIMO PROYECTO
 Veintidós frases proyectadas sobre los
 acantilados
 de la costa norte de Chile

VERÁS UN MAR DE PIEDRAS
 VERÁS MARGARITAS EN EL MAR
 VERÁS UN DIOS DE HAMBRE
 VERÁS EL HAMBRE
 VERÁS UN PAÍS DE SED
 VERÁS CUMBRES
 VERÁS EL MAR EN LAS CUMBRES
 VERÁS ESFUMADOS RÍOS
 VERÁS AMORES EN FUGA
 VERÁS MONTAÑAS EN FUGA
 VERÁS IMBORRABLES ERRATAS
 VERÁS EL ALBA
 VERÁS SOLDADOS EN EL ALBA
 VERÁS AURORAS COMO SANGRE
 VERÁS BORRADAS FLORES
 VERÁS FLOTAS ALEJÁNDOSE
 VERÁS LAS NIEVES DEL FIN
 VERÁS CIUDADES DE AGUA
 VERÁS CIELOS EN FUGA
 VERÁS QUE SE VA
 VERÁS NO VER
 Y LLORARÁS

Son veintidós frases que se proyectarán con luz
 sobre los enormes acantilados de la costa norte
 de Chile entre Pisagua e Iquique. Solo podrán
 ser leídas desde el mar.

Las veintidós frases son imágenes de lo que
 verá un ser humano en su paso por la Tierra.
 Comenzarán a ser distinguibles al atardecer:
*Verás un mar de piedras... Verás margaritas en el
 mar... Verás un Dios de hambre...*

Verás el hambre... Verás un país de sed... Las
 frases se irán sucediendo una tras otra, ha-
 ciéndose cada vez más nítidas a medida que el
 atardecer avanza, hasta alcanzar su máxima vi-
 sibilidad en plena noche, cuando el mar, el cielo
 y los acantilados sean una sola masa negra. En
 ese momento estarán proyectándose las últimas
 frases: *Verás cielos en fuga... Verás que se va... Ve-
 rás no ver...* hasta detenerse en la última frase,
Y llorarás, la que permanecerá proyectada y co-
 menzará a borrarse poco a poco con el amanecer
 hasta desaparecer completamente en la luz del
 nuevo día.

El poema escrito en el cielo («La vida nueva»,
 Nueva York, 1982) y el poema trazado en for-
 ma permanente sobre el desierto («Ni pena ni
 miedo», desierto de Atacama, 1993) son obras
 a plena luz, son obras del día. Esta es una obra
 del crepúsculo y de la noche. Si he trabajado con
 mi vida también debo trabajar con la imagen de
 mi muerte.

Cuando todo termine solo quedará el sonido
 del mar.



Ospina



La selva está llena de ojos **Presentación de Antonia Viu**

William Ospina, escritor colombiano que nos acompaña hoy, es autor de poemas, ensayos y novelas por los que ha merecido prestigiosos premios, como el Rómulo Gallegos (2009), el Premio Nacional de Poesía y el Premio Nacional de Ensayo, entre otros. Ha sido columnista de diarios como *El Espectador* y *Cromos*, redactor de la edición dominical del diario *La Prensa* en Bogotá, y fundador de la revista cultural colombiana *Número*. Entre sus ensayos más recientes está *Pa' que se acabe la vaina* (2013), el que ha sido leído como un agudo diagnóstico de las raíces históricas y culturales de la violencia actual en Colombia.

Su trilogía sobre la conquista de la región que hoy llamamos Amazonas, publicada por Mondadori, reúne las novelas *Ursúa* (2005), *El país de la*

canela (2009) y *La serpiente sin ojos* (2012). La primera relata la llegada de Pedro de Ursúa en 1543 al Perú, las guerras que lideró en defensa de la Corona y su siempre postergado viaje hacia El Dorado; *El país de la canela*, en tanto, narra la primera expedición exitosa a lo que se llamó desde entonces río de Orellana o Marañón, y que quedó registrada en la crónica de Fray Gaspar de Carvajal; por último, *La serpiente sin ojos* concluye la saga con el viaje de Ursúa hacia el río Amazonas en la expedición de 1559, que finalmente protagonizará no Ursúa sino Lope de Aguirre y que desplaza la búsqueda del Dorado hacia la lucha por el poder y la reivindicación frente a España.

Ospina ha señalado que este proyecto narrativo, que le llevó veinte años, surgió de su

descubrimiento, hacia 1992, de la crónica de Juan de Castellanos *Elegía de varones ilustres de América*. Esa lectura de la crónica, cuando se conmemoraban los quinientos años del «encuentro de dos mundos», como comenzó a llamarse la colonización española de América, da origen a su poemario *El país del viento* (1992) y recién en 2005 a *Ursúa*, la primera novela de la trilogía.

Desde 1979 y hasta la década del noventa, muchos narradores latinoamericanos anteriores a Ospina revisitaron los primeros encuentros y los momentos fundacionales de la historia de América a partir de la crónica. Un lugar central aquí lo ocupa Alejo Carpentier, quien ya en ese año abogaba por la necesidad de que los escritores latinoamericanos contemporáneos se hicieran cargo de la historia del continente y se convirtieran en nuevos cronistas de Indias. El corpus de novelas es enorme y desde teorizaciones posteriores a Carpentier, como las de Ángel Rama, Fernando Aínsa o Seymour Menton, configura una literatura en la que el homenaje a las crónicas cede a un discurso crítico que asume una estética carnavalesca y una mirada paródica que la ve como instrumento del discurso colonizador: *El mar de las lentejas* de Antonio Benítez Rojo (Cuba, 1979); *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* de Miguel Otero Silva (Venezuela, 1979); *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier (Cuba, 1980); *El entenado* de Juan José Saer (Argentina, 1983); *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*

(México, 1985) y *Crónicas del Nuevo Mundo* (México, 1988) de Homero Aridjis, son todas novelas que integran este corpus.

Una pregunta surge desde este contexto: ¿Por qué retomar la crónica en 2005, cuando parece estar todo dicho al respecto y cuando, además, desde una mirada crítica puede pensarse que la reescritura del género en las últimas décadas del siglo xx deconstruyó estigmas fundacionales, pero también contribuyó a esencializar posiciones desde un poscolonialismo a veces ingenuo, que vio en el mestizaje una solución armónica para el conflicto que por esos años planteaba la identidad latinoamericana?

El discurso de Ospina al recibir el Premio Rómulo Gallegos, cuando se refirió a la crónica de Castellanos que ya aludíamos, permite aventurar una respuesta: «Una de las cosas más conmovedoras de aquel descubrimiento poético es que nos hace sentir que estas patrias nuestras son una sola. Para Castellanos hablar de Cubagua y de Manaure, de Pamplona y de Coro, del Chocó y de Maracaibo, de Mocoa y de El Tocuyo, de Cumaná y de Vélez, de Cartagena y de Margarita, es hablar del mismo territorio y de la misma aventura».

Efectivamente, en estos tiempos posnacionales, los nuestros, adquiere mucho sentido pensar la región del Amazonas, la región andina o del Caribe más allá de las fronteras desde las que nos hemos constituido, e ir, con Ana Pizarro entre otros, a la noción

de área geográfico-cultural. Si lo nacional pierde vigencia aquí no es solo por una conclusión teórica generalizada a partir de los escritos de Benedict Anderson, sino porque en el caso particular de Colombia, Ospina advierte que la nación siempre ha sido el discurso forjado por unos pocos que se sintieron portadores y defensores de la modernidad y que desde su situación de poder renegaron de todo lo que no fuera moderno. Los capitanes de la conquista que transitan por las novelas de su trilogía recuerdan mucho a estas élites en su afán de ver únicamente el oro allí donde había un mundo plural, diverso, pero que nunca parece reconocerse del todo.

Desde una prosa que no evoca en nada la parodia y el carnaval y que ha sido elogiada, entre muchos otros, por Fernando Vallejo, Ospina vuelve a la crónica como origen de la tradición poética latinoamericana, pero ejerciendo opciones que parecen significativas y que marcan la distancia no solo respecto de la narrativa de fines del siglo xx sino también de esos primeros relatos. La Amazonía ya no es construida discursivamente como un imaginario utópico, o como el lugar en el que el paraíso y el infierno se alternan; la denuncia de los crímenes de la conquista tampoco es el centro de atención del narrador ya que se los asume como parte del sentido común actual, con una condena ya instalada socialmente: «Los enfrentamientos fueron muchos, y hablar de ellos será una vez más menudear en las atrocidades que ya todos conocen»

(*Ursúa*, 309). La descripción de los indios tampoco se narra desde la extrañeza que los ve como seres mitológicos o feroces, desde el exotismo o desde una mirada victimizadora, sino desde una relación evidente entre cultura y territorio, construida a lo largo de siglos (*Ursúa*, 93), y desde saberes y prácticas que niegan los estereotipos españoles, «carne de servidumbre si se someten, cerros de sediciosos si se resisten y, cuando se alzan en selvas de plumajes y cascabeles para la rebelión, criaturas de la estirpe de los demonios» (*Ursúa*, 43).

El protagonismo en las novelas de Ospina se desplaza en una economía de la narración que podríamos definir como hidrológica, en tanto la trilogía puede leerse como un territorio fluvial al que es posible entrar por distintos puntos, desde fragmentos de historia intercambiables en la memoria del narrador que llevan a la sabana y a las montañas, pero que siempre pulsan por volver al cauce del río: «En Europa aprendí que todos los caminos llevan a Roma: aquí, que todas las aguas buscan el río» (*Ursúa*, 487). Cada historia lleva a otra historia y son infinitas las posibilidades de abordar el relato de esas expediciones, o como dice el narrador de *El país de la canela*, «aquí los cuentos desvelan más que los insectos» (89), pero el narrador vuelve al eje que se traza como trayecto posible, en la convicción de que tarde o temprano todo termina uniéndose.

Como literatura en movimiento, la crónica no puede sino ser el relato de uno o de

muchos viajes, la expedición militar como un deber que para los capitanes de la conquista como Gonzalo Pizarro, Pedro de Ursúa, Heredia, Lugo o Belalcázar, siempre encubre otro viaje, el del oro, un viaje personal que dibuja mapas muchas veces reñidos con los mapas políticos y que pone en acción una densa textualidad que, como muestran estas novelas, más que la dominación territorial debió asegurar el disciplinamiento de los mismos emisarios de la Corona.

Como relato de viajes, la narrativa de Ospina no busca dibujar un desierto para la nación, para usar la expresión a partir de la cual el argentino Fermín Rodríguez se ha referido a las prácticas discursivas que eligieron ver el vacío en territorios largamente poblados; la selva de Ospina está llena de ojos que no habitan una temporalidad anterior remontable al navegar el río, como en el Conrad de *El corazón de las tinieblas* o como en el Carpentier de *Los pasos perdidos*; ellos, en cambio, habitan el mismo presente de los conquistadores. Se trata de poblaciones e individuos con los que a veces ni siquiera se establece contacto, otros con los que se combate y otros muchos que actúan como intermediarios para posibilitar el viaje: «Desde el río Magdalena hasta las alturas nevadas de la cordillera del Este, todas las mercaderías de España se llevaban a lomo de indio por las pendientes de barro y los peñascos de musgo, y a veces iban sobre ese mismo lomo los obispos y los negociantes» (*Ursúa*, 41).

Ospina destaca la importancia de los intermediarios en este sentido concreto y material (270) –guías, traductores o cargadores–, y la índole de las políticas que rigen dichas mediaciones condicionando su éxito o fracaso (lingüísticas, sexuales, etc.), pero también de los intermediarios en otros sentidos: las tecnologías cartográficas y de desplazamientos como agentes no humanos que alteran visiblemente las experiencias entre un viaje y otro, y la narración como mediación entre el espacio y el lector, o entre una pesquisa subjetiva y la documentación objetiva.

Leída desde Chile, la trilogía cumple esta función mediadora también, una suerte de guía hacia un territorio que culturalmente nos resulta mucho más opaco de lo que la distancia real permitiría suponer en estos primeros encuentros, pero lamentablemente también en lo poco que lo incorporamos en los mapas culturales y literarios actuales de Sudamérica desde los que seguimos pensándonos hoy.

Literatura como conquista del mundo

William Ospina

Conversación
con Antonia Viu

William Ospina: Primero, muchísimas gracias a Antonia por sus palabras. Me han hecho pensar que, la verdad, cuando uno está escribiendo una novela o varias novelas va muy arrastrado por su propio impulso y no siempre alcanza a ver el contexto ni a ver en perspectiva que un relato se trenza con otro, ni qué panorama va apareciendo en conjunto. De manera que me ha parecido muy estimulante su lectura de mi obra. A instantes me iba por uno de los caminos que sugería, donde el tejido ideológico de la novela me llamó mucho la atención porque la verdad es que sí hay unos cauces de agua que también tienen que ver con los campos del lenguaje, que para mí fueron muy importantes en ese momento.

Antonia Viu: El marco en el que por lo menos yo comencé a leer la novela fue el de la narrativa histórica de los años noventa en Latinoamérica. Ese movimiento fue de una envergadura enorme, con autores muy importantes, los del *boom*, los del post *boom*, todos escribieron novelas históricas, pues todos se sintieron motivados –después del llamado de Carpentier– a escribir este tipo de novela. Entonces en un primer momento me surgió la pregunta, ¿tú piensas en esa tradición, te sientes cercano o más bien crítico de ella?

WO: Algo que me ha interesado siempre es el proceso que ha vivido la América Latina de construcción de un lenguaje que le permita hablar de sí misma. Yo creo que todos los escritores latinoamericanos nos encontramos en algún momento con la pregunta de si la lengua que hablamos se parece al mundo en que vivimos; en particular en Colombia, y en la región equinoccial de América, las diferencias tan notables entre el mundo americano y el mundo europeo hacen que uno no siempre esté convencido de que la lengua que se habla corresponda al territorio en que se vive. Cuando yo me encontré con la obra de Juan de Castellanos –el gran poeta de esa región en el siglo XVI, que intentó contar todo lo que había pasado, desde los viajes de Colón hasta los primeros ataques de los piratas ingleses en los puertos del Caribe–, comprendí que él se había encontrado con una gran dificultad, y es que la lengua que hablaba, la lengua que había llegado a América, era ya una lengua muy madura, estaba en vísperas de escribir el *Quijote*. Y sin embargo, era una lengua que enmudecía ante América porque no tenía palabras para nombrar nada de lo que era específicamente americano. Si en Europa hay veinte mil variedades de plantas y solo en la región amazónica hay cien mil variedades de plantas, ¿cómo abarcar con esa lengua, que venía de los ingleses y de Roma, ese mundo tan exuberante y tan diverso?

En Colombia existe la mayor variedad de aves del mundo y el diccionario nos traía unos gorriones que no estaban en la realidad, estaban solamente en el discurso. En Colombia abundan los ruiñesores en las canciones, pero era el único sitio donde estaban, porque en la realidad esos pájaros no son ruiñesores. De manera que esa llegada a un mundo tan distinto... yo compararía la conquista de América con la conquista de otro planeta. Dos mundos tan distintos, el avance por un mundo desconocido lleno de lenguas, religiones, mitologías, ciudades y avanzar protegiéndose de todo esto con un rezo, recursos del lenguaje y de la memoria, debió ser algo muy apasionante.

Yo escribí estas novelas sobre todo para tratar de imaginar qué fue lo que pasó realmente, cómo fue ese choque de mundos, cómo fue ese pasmo recíproco de esas humanidades que se encontraban, que no se habían visto nunca, y esas largas tradiciones culturales que no se habían visto nunca, y cómo configuró todo un

choque muy violento y muy terrible, de manera que ese primer asombro de una lengua que no corresponde a un territorio y que tiene que aprender a ahondarlo, a mí me atrajo siempre y comprendí que Juan de Castellanos tuvo razón cuando, al no tener palabras para nombrar nada de lo que era específicamente americano, tomó prestadas palabras de las lenguas indígenas del Caribe y de los Andes para llamar todo lo que no tenía nombre en español. Entonces comenzó a hablar de iguanas, canoas, tiburones, huracanes, bohíos, anacondas, jaguares, y cuando el poema llegó a España, nadie entendió nada. Todavía en el siglo XIX don Marcelino Menéndez Pelayo, que tuvo el heroísmo de leerse el poema completo —es el poema más extenso de la lengua castellana—, todavía él, a pesar de su hospitalidad mental, dijo o resumió lo que había sido la actitud de España frente a ese poema durante cuatro siglos: «Eso está lleno de palabras bárbaras y exóticas que afean la sonoridad clásica de la lengua, de manera que este señor no ha hecho un poema sino un engendro monstruoso». Y claro, uno entiende que con tantas palabras que no tienen ninguna equivalencia en la realidad, a él solo le hayan parecido sonoridades terribles. Pero entonces, si me preguntas qué tanto se parece la lengua que hablamos al mundo en que vivimos... ¿o no ha sido ese el principal trabajo de nuestros escritores? Y no solo de nuestros escritores, por supuesto, sino de todas las generaciones que han vivido el esfuerzo por convertir esa lengua que llegó hace cinco siglos, tan ilustre, solemne, tan autoritaria, en una lengua hábil para nombrar a América, para nombrar no solamente la naturaleza americana sino también estas fusiones culturales que somos nosotros y la sensibilidad nuestra. A mí me parece apasionante ver la historia de la literatura latinoamericana sobre todo como esa gesta de una lengua dejándose invadir por un territorio, aprendiendo a nombrarlo y aprendiendo, como creo que ha aprendido finalmente, a ser la lengua natural desde ese punto.

AV: Y en ese sentido, ¿cómo te sientes respecto a otros escritores que asumieron un desafío igual, como García Márquez? Tú tienes un texto más reciente sobre Simón Bolívar, que también ha sido un ícono para García Márquez, para Álvaro Mutis... ¿Cómo te sientes tú ahora, dentro de tu tradición colombiana, respecto del lenguaje

y respecto del momento en que te ha tocado ahondar ciertos temas?

WO: Bueno, yo creo que cada uno de esos autores, y los de todo el continente, desde el comienzo contribuyeron a ese proceso de una manera admirable. Por ejemplo, Juan de Castellanos no habría podido escribir su libro, su poema, sin la obra de Ercilla, que había aparecido un poco antes. En rigor, la obra de Ercilla no se proponía ser un poema americano, se proponía ser un poema sobre América, pero que pudiera ser leído, entendido y apreciado por la corte española a la que él pertenecía o había formado parte de ella. De manera que ya muy temprano Ercilla había marcado el camino, tal como lo había hecho Oviedo, los primeros cronistas, que fue intentar esa cosa admirable de que, detrás de la cabalgata terrible genocida de los conquistadores, llegaran en una cabalgata mucho más discreta y mucho más importante para el futuro de personajes asombrados tratando de nombrar un mundo. Para mí la cabalgata de los cronistas que vienen a la sombra de los conquistadores es mucho más admirable que la cabalgata de los conquistadores. Los conquistadores se parecen a todos los conquistadores de la historia, a todos los aniquiladores de pueblos, pero estos cronistas que venían detrás estaban maravillados con ese mundo nuevo que no entendían, que no conocían y que admiraban, a veces desde la sensorialidad que permite ver lo que hay, y a veces desde la imaginación, solo desde la fantasía que buscaban, que se perdió o estaba antes en la conciencia.

Yo veo la historia entera de la literatura latinoamericana como la historia de una conquista de un mundo, el proceso apasionante de cómo una lengua toma posesión de un territorio y de cómo un territorio toma posesión de una lengua también. Es una invasión y alimentación de la escritura hasta el punto de inflexión a finales del siglo XIX, cuando los modernistas trataron de recoger todo el trabajo sobre la lengua que había hecho nuestro continente, y convertir esa lengua en un instrumento moderno en sí para dialogar con el mundo. Así se dio esa cosa maravillosa que fue el diálogo de la lengua latinoamericana con la poesía de Verlaine y de Edgar Allan Poe, con el temblor, digámoslo así, de la modernidad. Todo lo que hicimos después, todo lo que hizo América Latina en el siglo XX, es descendiente

de ese modernismo, de ese establecimiento asombroso en todo el continente que fue la obra de estos modernistas, que trajeron nuevos temas, nuevos ritmos, nuevas sensibilidades y que le enseñaron a la lengua a hablar con naturalidad. Yo leo la poesía nuestra del siglo XIX y siento a unos poetas y a unos prosistas hablando todavía en la lengua que les dejaron sus enemigos cuando se fueron. Solo a partir del modernismo yo siento que ya hablamos con nuestro ritmo vital, nuestra respiración, sensibilidad, casi que directamente temblando en las palabras, y tal vez solo por eso fue posible esta aventura maravillosa que es la literatura latinoamericana de siglo XX, en el que ya la lengua es un instrumento perfectamente hábil para expresarlo prácticamente todo. Uno lo siente desde las primeras décadas del siglo pasado. En una obra, como por ejemplo, la de Gabriela Mistral, yo siento a alguien ya hablando una lengua propia con una cercanía, con una dulzura, con una pasión y un estremecimiento asombrosos, y de eso no eran capaces, todavía, los poetas del siglo XIX. Somos herederos sobre todo de una gran aventura, de una gran conquista, como la que hizo la literatura latinoamericana cuando en el siglo XX se convirtió en lo que todos sabemos ya. Esos autores habrían querido que los leyera en los países vecinos, ya habría sido lo suficientemente satisfactorio que, más allá de las fronteras, alguien conociera tus obras. Y hoy la literatura latinoamericana es de las más presentes y de las más influyentes del mundo contemporáneo, lo que se debe no a la labor de unos cuantos personajes muy notables, sino al trabajo continuado de muchas generaciones humanas. Yo creo que es cierto eso que dicen los versos de Leopoldo Lugones de «que nuestra tierra quiera salvarnos del olvido por estos cuatro siglos que en ella hemos servido».

AV: Una hipótesis que recorre tu libro es la distinción entre los cronistas y los conquistadores. Haces también un cerco entre España y su supuesta preocupación de cómo regular las prácticas de la conquista con las leyes nuevas. Por ejemplo, esa preocupación por los indígenas algo simulada, que como tú planteas, es más un mecanismo de disciplinamiento de la gente que una real preocupación.

WO: Sí, había dos cosas: España es lo suficientemente compleja y lo suficientemente

contradictoria para producir al mismo tiempo a los genocidas de América y a los apóstoles de los derechos humanitarios; a los inquisidores y a los místicos; a Franco y a Picasso. Me parece que España, cuando conquistó América, era esas dos cosas. Era Torquemada y era Cervantes, era capaz de las aniquilaciones y de los flaqueos de los que fueron capaces siempre todos los pueblos y todos los ejércitos, pero también fue capaz de un ejercicio de generosidad y abnegación asombroso, y tal vez la mejor prueba de que eso ocurrió es el hecho de que América Latina haya conservado tanto de la cultura española y haya conservado la lengua española como su principal instrumento de expresión; porque no basta una invasión militar para que una lengua permanezca en un territorio. Los árabes ocuparon por siete siglos la península ibérica y esta no terminó hablando árabe. En muchas regiones del mundo hubo invasiones militares y ocupaciones larguísimas que, sin embargo, no significaron la permanencia de una cultura y de una civilización. Aquí sí, el mundo ibérico y europeo y latino permaneció en América, y yo creo que eso no se debe a los conquistadores sino a ese humanismo que vino detrás de ellos y que a veces trataba, digamos, de corregir con los esfuerzos del espíritu y con esa expresión y belleza, todo el horror que estaba ocurriendo.

AV: Si nos vamos un poco del pasado y de la conquista, recuerdo una crónica muy actual de Juan Pablo Meneses, «Amazon boys», en la que hay una efectiva parodia del turismo en esa región, una crítica al «querer ser amazónico». Me gustaría saber qué piensas tú respecto del Amazonas y su proyección al presente, cómo tu opción estética en la novela busca sacar el Amazonas de este lugar de opacidad y conectarlo con Latinoamérica. Creo que hay varias cosas que haces a nivel estilístico por lograr ese efecto, ¿qué crees tú?

WO: Bueno, tendría que empezar diciendo que yo no ignoro que todo lo que escribimos es fatalmente contemporáneo, y no ignoro que por mucho que tratemos de hablar de otra época solo podemos hablar de la nuestra. Así como Borges dijo que la novela *Salambó* de Gustave Flaubert, con todo su esfuerzo por reconstruir lo que era la vida de Cartago en tiempos de las guerras púnicas, es una típica novela francesa del

siglo XIX, pues también nosotros cuando interrogamos el pasado, solo podemos hacerlo desde las preguntas del presente, desde las angustias del presente. Entonces, esta teología minera del Amazonas del siglo XVI no deja de responder a una angustia por el Amazonas de nuestra época. Lo que yo trato de preguntarme es: ¿cuándo empezó todo? Cuando veo los incendios arrasar con la selva, cuando veo como avanza la construcción de potreros donde antes estaba la diversidad de la jungla amazónica, me pregunto: «Esto empezó un día y por supuesto que no empezó con los descubridores de América —me refiero a los verdaderos descubridores de América, los que llegaron hace veinte mil o treinta mil años—, esto empezó después». Leyendo a Juan de Castellanos algo aprendí, y es que esos veinte mil años de ocupación del territorio por parte de unos pueblos que llegaron de Asia, no sabemos cuándo, no habrían vulnerado este territorio, no habrían vulnerado la naturaleza, todo estaba de alguna manera intacto. Digamos que si no estaba en el primer día de creación, estaba en el segundo, pero no habría ido más allá.

Yo creo que la depredación de la que todos somos testigos hoy es algo que comenzó, de alguna manera, hace cinco siglos pero que ha ido creciendo de un modo dramático. Tal vez comenzó con la idea de que la selva no está para vivir en ella, para convivir con ella, sino para dominarla. Por eso me interesó tanto el personaje de Pedro de Ursúa, porque lo que yo quería hacer era comparar dos tipos de viajes: los viajes de descubrimiento y los viajes de conquista. Cuando Gonzalo Pizarro y Francisco de Orellana salieron de Cusco, fueron hasta Egipto y se fueron a buscar el país de la canela, lo que se encontraron no fue el país de la canela, no había canela asiática en América, había una variedad de canela americana que no daba para la explotación comercial. Pero ellos seguían buscando, como buenos conquistadores, bosques de canela, porque creían en aquellos tiempos, como muchos creemos o creen todavía hoy, que en la América equinoccial es posible encontrar bosques de una sola especie, pero aquí no puede haber bosques de una sola especie, en esta región del mundo no la hay, solo hay diversidad, hay vida. Entonces, buscando el país de la canela que no encontraron, lo que se encontraron fue la selva amazónica. Buscaban bosques de una sola especie y encontraron una selva con todas

las especies imaginables y siguieron con la profunda frustración, pues no podían saber que era un tesoro.

En ese primer viaje de Orellana, cruzaron los riscos, bajaron por los bosques de canela, encontraron una selva despiadada, encontraron un río, se les acabaron las provisiones, armaron un barco y una parte de la gente se fue a buscar provisiones y no volvieron nunca, y a eso se llamó un viaje de descubrimiento, porque eso fue un viaje de descubrimiento. Y no solo encontraron el río, no tuvieron más remedio que hacer un barco y dejarse llevar por el río. Ocho meses bajaron por un río que crecía y crecía entre selvas que crecían y crecían alrededor y descubrieron el Amazonas, pero no lucharon contra él, al contrario, lo único que trataron de hacer fue salir lo más pronto posible y tal vez por eso salieron todos vivos. Pero veinte años después, Pedro de Ursúa, enterado de la hazaña o la aventura de Orellana, decidió volver al Amazonas, pero ya no en plan de descubridor, sino en plan de conquistador. Él concibió el proyecto totalmente demencial de ir a conquistar ese mundo, y por supuesto eso desencadenó solamente la locura de los peregrinos. Ese contraste entre un viaje de descubrimiento y la idea de conquistar interesaba mucho y es la fuerza que mueve la escritura de estas novelas y la investigación, la interrogación de cuándo comenzó esta sed de conquista que no se sacia y que ahora quizás ha llegado demasiado lejos.

AV: Tengo una última pregunta, quería saber sobre tu opción de no representar la violencia. Esta pregunta surge a propósito de que eres un escritor colombiano con una opinión identificable sobre la contingencia de tu país.

WO: Yo siento que de todas maneras en esta trilogía en particular se trasluce mucho la violencia actual de Colombia. Tal vez mi manera de ver las cosas hace que me guste más verlas en la literatura y en el arte, como diría el autor bíblico, «por espejo y el enigma». Creo que se ven mejor las cosas por espejo y el enigma que cuando se intentan representar directamente. Entonces, en estas masacres de Gonzalo Pizarro en medio de la selva sacrificando a miles de indios y entregándoselos a los perros, no puede dejar de traslucirse el horror de la violencia paramilitar en Colombia que estaba ocurriendo mientras yo escribía estas novelas. Pero claro, para mí era

más importante que no fuera ese el propósito sino algo que yo no pudiera impedir, algo que va brotando porque está ahí, es el entorno donde yo vivo, porque es el horror que yo describo y trato de releer el mundo. Si la violencia aparece en estos libros no es porque yo me lo proponga como un ejercicio de denuncia o testimonio histórico, sino porque no puede dejar de brotar más allá de mi voluntad porque viene en el torrente del lenguaje, en el impulso del lenguaje, y por esa vía se expresa el mundo en que vivo y el mundo al que pertenezco.

Pero por supuesto que yo no estoy en contra de que se hagan esfuerzos también por denunciar y retratar el horror, al fin y al cabo, si bien la realidad colombiana es muy dramática y muy dolorosa, la historia del mundo no lo es menos y siempre hubo ese sino trágico de las guerras, violencia, desplazamientos, y siempre hubo también, y es necesario que haya, ese esfuerzo de la lengua y el espíritu por captar todo eso, por descifrarlo si se quiere, y tratar de conjugarlo de alguna manera también. Cuando yo escribía esta trilogía y cuando leía las obras de Juan de Castellanos recibí con muchísima gratitud el descubrimiento de que alguien en el siglo XVI había escrito un poema casi infinito sobre los hechos de la conquista. Yo desde niño me preguntaba: «Bueno, si esa historia de la conquista fue tan terrible, tan asombrosa, maravillosa, ¿por qué no deja una huella en la poesía?», y cuando encontré este poema pues descubrí que en ningún lugar del continente se había escrito una crónica tan detallada, tan minuciosa y en verso, sobre todo lo que había sido esa conquista, y no solo hablamos de los hechos atroces, sino también de los asombros y de las cosas traviesas. Además, una cosa es que los cronistas le digan a uno cómo ocurrieron los hechos y otra cosa es que un poeta lo diga, porque los poetas se detienen en lo que los historiadores no suelen detenerse. El poeta sí le dice a uno cómo quedaron impresos los colmillos del caimán en el flanco de la canoa, que son cosas en las que no suele detenerse nadie más. De manera que a mí me pareció, cuando encontré la obra de Juan de Castellanos, que era verdad lo que había escrito Homero en la *Odisea*: «Los dioses labran desdichas para que a las generaciones humanas no les falte qué cantar».





Ramírez



Obra que habla y no se pliega al poder

Presentación de Cristián Pérez

a obra literaria debe abordarse desde la libertad y hablarle al poder, no plegarse a él...¹

El 20 de julio de 1979 ingresó a Managua la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional, para iniciar una nueva etapa en la Nicaragua liberada. El día anterior había caído la dictadura de Anastasio Somoza, y la gente esperaba con ansias a los nuevos gobernantes. La Junta estaba constituida por Daniel Ortega, Alfonso Robelo, Moisés Hassan, Violeta Barrios de Chamorro y Sergio Ramírez Mercado, quien entonces era un abogado de 37 años.

Un centenar de chilenos participaron de aquella algarabía

1 Gordo, Alberto, «Sergio Ramírez: “La literatura está reñida con la militancia”». *El Cultural*, 6 de marzo de 2015. <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Sergio-Ramirez-La-literatura-esta-renida-con-la-militancia/7493>

callejera junto a miles de nicaragüenses. Como militares formados en el campo socialista, habían llegado meses antes para ayudar a los revolucionarios a liberarse de la ancestral tiranía. Para ellos este fue su bautismo de fuego antes de volver a Chile, donde años después serían derrotados por los aparatos represivos de Augusto Pinochet.

Sergio Ramírez Mercado nació en la ciudad de Masatepe, Departamento de Masaya, distante cincuenta kilómetros de Managua, en 1942. En 1959 ingresó a la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de León. Al año siguiente, en 1960, fundó la revista *Ventana* y lideró el movimiento literario de igual nombre. Al mismo tiempo, participó en la resistencia cívica de los estudiantes

nicaragüenses contra la dictadura de la dinastía Somoza. Se graduó con el título de doctor en Derecho en 1964, recibiendo la medalla de oro como mejor estudiante de su promoción. En 1968 fundó la Editorial Universitaria Centroamericana (Educa). En 1977 encabezó el Grupo de los Doce, formado por intelectuales, empresarios, sacerdotes y dirigentes civiles como apoyo al Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en su lucha contra el régimen somocista. Fue electo vicepresidente de la nación en 1984. Desde el gobierno, presidió el Consejo Nacional de Educación y en 1981 fundó la Editorial Nueva Nicaragua. En 1996 se retiró de la política para retomar activamente su vida de escritor.

Ramírez ha recibido múltiples reconocimientos, como el Premio Latinoamericano de Cuento de la revista *Imagen*, Caracas, por su libro de cuentos *De tropeles y tropelías* (1971); el Premio Dashiell Hammett 1990 por la novela *Castigo Divino* (Mondadori, 1988); el Premio Laure Ba-taillon 1998 a la mejor novela extranjera publicada en Francia, por *Un baile de máscaras* (Alfaguara, 1995; Payot-Rivage, París, 1997); el Premio Internacional de Novela Alfaguara 1998, con un jurado presidido por Carlos Fuentes, por *Margarita, está linda la mar*, y por el mismo libro, el Premio Latinoamericano de Novela José María Arguedas 2000, otorgado por Casa de las Américas en La Habana, Cuba; el Premio del Festival Internacional Metrópolis Bleu

(Montreal, Canadá) por la novela *La fugitiva* (Alfaguara, 2011), y el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso 2011, otorgado por la Universidad de Talca, Chile, entre otras distinciones.

Obras

Entre sus obras, que son muchas, resaltamos *Castigo divino*, 1988; *Margarita, está linda la mar*, 1998, y *Adiós muchachos. Memoria de la Revolución sandinista*, 1999. Esta última obra es la memoria de una generación que luchó por unos ideales de rebeldía comunes que, si bien no pudo ver cumplidos todos sus objetivos de justicia y desarrollo de la nación, siente el orgullo de haber traído la democracia a su país.

Además, se ha dado el tiempo para escribir, entre muchos otros textos, el prólogo para las *Nuevas odas* de Pablo Neruda, en *Obras completas* de la Editorial Sudamericana (Buenos Aires, 2004); el epílogo para la edición conmemorativa de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, de la Real Academia Española de la Lengua (Madrid, 2007); el prólogo para *Años con Laura Díaz* de Carlos Fuentes, en *Obras completas* del Fondo de Cultura Económica (México, 2007).

Literatura y política

Sergio Ramírez pasó parte importante de su vida en la política, sin embargo, hoy parece ser muy crítico a esta actividad, como lo dijo en una entrevista:

No escribí ni una palabra entre los 35 y los 45 años, porque entonces era joven y

lo que más me importaba era la revolución. Ese sacrificio no lo volvería hacer por nada del mundo, ni aunque me ofrecieran, qué se yo, la presidencia de la General Motors (...) Si la literatura está reñida con algo, es precisamente con la militancia.²

(...) Yo recomiendo siempre a los alumnos que me encuentro en talleres y seminarios que no se metan en política, lo cual no quiere decir que no opinen. Uno tiene que tener una conciencia abierta y crítica, sobre todo en países con tantas anormalidades públicas como los de América Latina. Pero la obra literaria debe abordarse desde la libertad y hablarle al poder, no plegarse a él; y eso es algo que, si uno pertenece a un partido o forma parte de un régimen, se ve notablemente limitado.³

En este punto de su concepción acerca de la literatura y la política, surge la pregunta de si estas ideas lo alejan definitivamente del intelectual latinoamericano político y militante de izquierda. Al parecer no, pues él reivindica su lucha revolucionaria y solo se distancia de la política actual de su país.

Su novela más reciente es *Sara* (2015), y en ella Ramírez recrea la historia de Sara, el personaje que aparece en la historia del pueblo de Israel, una persona sumisa y al mismo tiempo astuta, que sigue a su marido Abraham en la obra encomendada por Dios para crear un nuevo pueblo.

2 Ibidem.

3 Ibidem.

«Siempre encontré en esta mujer una gran astucia. Es una presencia invisible, siempre está callada» y debido a ello el nombre original de la obra era *Astucia*, pero la editorial le dio el título final, comentó Ramírez durante un conversatorio organizado en Managua.⁴

Al dar protagonismo a Sara «no me sentí ningún transgresor» de los preceptos bíblicos, «aquí la transgresora es Sara», afirmó con ironía el premio Alfaguara de Novela 1998.

«Trato de entrar en Sara, qué hay en su cabeza y en su corazón» para terminar asumiendo que «yo soy Sara», añadió.⁵

El escritor nicaragüense Sergio Ramírez ha afirmado también que su novela *Sara* es una obra «transgresora» porque «reinterpreta el papel de una mujer» y narra cómo esta vivió junto al patriarca Abraham «como una mujer marginada, cuya vida está llena de silencios, que vivía escuchando las conversaciones masculinas detrás de una cortina».⁶

«La novela se ocupa de cómo esta mujer intenta ingresar en este mundo que le está vedado y cómo busca su libertad, su independencia, insertándose dentro de este mundo en el que aun le está prohibido reír, porque la primera gran

prohibición es reírse y reír es una transgresión».⁷

Entonces, para la Cátedra Bolaños de la Universidad Diego Portales es un honor tener a Sergio Ramírez Mercado, abogado, político revolucionario, ex vicepresidente de Nicaragua y escritor. Le cedo la palabra a nuestro invitado para que nos hable de la Literatura con mayúscula.

4 Ramírez, Sergio, «Siempre encontré en Sara una gran astucia». *ElNuevoDiario.com.ni* <http://www.elnuevodiario.com.ni/variedades/363285-sergio-ramirez-siempre-encontre-sara-gran-astucia/>

5 *Ibidem*.

6 *20 Minutos*, «El escritor Sergio Ramírez dice que su última novela es “transgresora” porque “reinterpreta el papel de la mujer”». <http://www.20minutos.es/noticia/2513615/0/escritor-sergio-ramirez-dice-que-su-ultima-novela-es-transgresora-porque-reinterpreta-papel-mujer/#xtor=AD-158cxts=467263>

7 *Ibidem*.

La literatura y sus fantasmas más cercanos (Literatura, historia y periodismo)

Sergio
Ramírez

Heródoto, quien vivió tres mil quinientos años atrás, ha pasado a la posteridad como el primero de los historiadores, pero en realidad fue mucho más que eso. O fue eso, y además narrador literario, y además periodista, tres virtudes fundamentales que en sus *Nueve libros de la historia* vienen a ser una sola; y cuando digo periodista estoy hablando de sus calidades de reportero y cronista, oficios que entonces estaban lejos de ser reconocidos como tales. Por si fuera poco, también fue explorador, geógrafo, arqueólogo, etnólogo y paleontólogo, pues al adentrarse en territorios que eran desconocidos, registraba de manera acuciosa y metódica todo lo visto y oído.

La historia, contada entonces como epopeya, se hallaba al amparo de la musa Clío, dispensadora de la gloria; mientras tanto la narración se encontraba confiada a su hermana Calíope y se expresaba por medio de la canción épica. Calíope, la de la trompeta en la mano, hija de la Memoria y la más poderosa de las musas, tendría hoy la égida del relato literario y a la vez del relato de los acontecimientos dignos de ser comunicados. Es decir, del relato periodístico.

En aquel tiempo no era posible distinguir entre quien contaba hechos auténticos, vistos o vividos, y quien contaba historias hijas de la invención, pues no existían reglas para medir las distancias entre verdades y mentiras. Historia, novela y mitología son así una misma cosa

porque las fronteras del mundo son difusas y distantes, y esa bruma de la lejanía desconocida crea la duda, el asombro y el misterio, pero también la curiosidad.

La primera regla del narrador es creer en la autenticidad de lo que cuenta, sin importar que parezcan hechos fantásticos; y cuando no los ha visto con sus propios ojos, acude a testigos que puedan ofrecer testimonios creíbles o verificables, sin importar tampoco que esos hechos parezcan más mentiras que verdades. Es lo que hace Heródoto. Su pretensión es que la veracidad quede establecida frente a los ojos del lector.

Heródoto nunca pretende la mentira, y la descarta paso a paso. Frente a la oscuridad que entonces representa lo inexplorado —pues lo conocido es un territorio aún exiguo—, la verdad objetiva se convierte en un deber del cronista, aunque la imaginación no deje de enseñar sus vestiduras extravagantes en el relato. ¿Cómo dilucidar en aquella penumbra lo que está del lado de la realidad y lo que está del lado de la imaginación? No se ponía en duda entonces que los héroes y los reyes eran fruto de las excursiones sexuales que hacían entre los humanos los dioses volubles y rijosos, y para un cronista de verdades se trataba de un asunto en extremo delicado de dilucidar, ya no digamos desmentir.

Constantin Kavafis recuerda esta volubilidad en su poema *Uno de sus dioses*, cuando uno de ellos, «esbelto y de perfecta belleza», baja a visitar desde el Olimpo los prostíbulos de Seleucia, ante el asombro de quienes lo ven pasar:

...y mientras se perdía bajo los pórticos,
entre las sombras y las luces del crepúsculo,
dirigiéndose al barrio que sólo de noche
vive, entre orgías y vicios,
y toda suerte de embriaguez y de lujuria,
se preguntaban pensativos cuál de Ellos podría
ser...

El rigor escrupuloso a la hora de narrar hechos es un procedimiento que la literatura de invención ha llegado a copiar de la crónica que pretende narrar verdades. La novela *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe, publicada en 1722, finge ser un reportaje verídico y acucioso sobre la peste de cólera que asoló Londres en 1665.

En este caso, la pretensión del novelista es establecer la veracidad de lo que cuenta frente a los ojos del lector, disfrazando la imaginación

con un aparato de hechos falsos en el que hay documentos oficiales, tablas estadísticas y testimonios fabricados. El artificio tiene que inducirnos a pensar que la imaginación nunca ha existido, y que lo que tenemos frente a los ojos no es sino la realidad. La mentira queda borrada bajo su fehaciente apariencia de veracidad.

Tras el paso de tantos siglos, tampoco podemos afirmar hoy, cuando nos abruma el exceso de información, que los hechos que se nos comunican han ganado una calidad verificable, suficiente como para ubicarse sin reparos en el terreno de la verdad objetiva. Siempre que relatamos la vida de seres humanos, los de hoy y los del pasado, no podemos despojarnos nosotros ni despojarlos a ellos de ese velo subjetivo que cambia las imágenes, trastoca los criterios, premia y castiga, exalta y disminuye, y contrapone buenas intenciones y malicia; tal vez porque ese velo es extendido por la mano de intereses políticos, ideológicos, corporativos o religiosos.

Por mucho tiempo la historia se escribió a favor o en contra de alguien, y no pocas veces por comisión del interesado; si no, recordemos a López de Gómara componiendo en Valladolid su *Crónica de la conquista de la Nueva España* por encargo de Hernán Cortés, quien buscaba recuperar sus fueros en México, otra vez como gobernador todopoderoso, y para eso necesitaba ser exaltado como el héroe único de la conquista de Tenochtitlan.

Y por otra parte, los diarios y cartas de relación de los descubridores y conquistadores, y los textos de los cronistas de Indias también, tienen por su propia naturaleza esa calidad imaginativa que va relatando lo visto y experimentado con un disfraz de verdad, pero que deja percibir todo lo que tienen de inventiva.

Ellos eran hijos de los libros de caballería y sus cabezas estaban llenas de fantasías tenaces que eran parte de su visión del mundo y, de alguna manera, de la realidad, bajo esa bruma incierta que también perturbaba el mundo de Heródoto; pero también hay mucho asombro en sus mentes, y no poca inocencia. Así, oímos al cronista Fernández de Oviedo dar noticia de la naturaleza tan pródiga del Nuevo Mundo como si se tratara del primer día de la creación, y así describe el cacao, lejos de cualquier fantasía: «...echan por fruto unas mazorcas verdes y alumbradas en parte de un color rojo, y son tan grandes como un palmo y menos, y gruesas como la muñeca

del brazo, y menos y más en proporción de su grandeza...»

El más descollante entre aquellos protagonistas imaginativos es el propio Colón. Desde el primero de sus viajes da noticia de «hombres de un ojo y otros con hocicos de perros que comían hombres, y que en tomando uno lo degollaban y le bebían la sangre y le cortaban su natura»; y de otros «que tienen cola como los perros, de un palmo de longitud; estos hombres con rabo no habitan en las ciudades, sino en los montes...»

Además asegura que «hay también muchos unicornios y otros muchos animales a maravilla...», por ejemplo:

...el unicornio tiene pelo de búfalo, cara parecida a la del elefante y cabeza como el jabalí, que siempre lleva inclinada hacia el suelo; hace su cubil con preferencia en lodazales y es animal muy sucio. En medio de su frente sobresale un único cuerno, muy grueso y negro; tiene la lengua espinosa, erizada de grandes y gruesas púas, con las que causa muchas heridas a hombres y animales...

Pero aun dio fe de mucho más. Gente que tenía un solo ojo en medio de la frente, como los viejos cíclopes de la Odisea, según cita en su diario, y sirenas de las que en una ocasión vio tres que salieron bien alto de la mar, pero que no eran tan hermosas como las pintan, pues de alguna manera tenían forma de hombre en la cara.

En otros parajes se avistaron esternocéfalos, con los ojos, la boca y la nariz en el pecho, como los había en la Guyana. Estos eran de naturaleza melancólica, mientras quienes los llevaban en la espalda eran alegres de carácter y dados a la risa; o los gastrocéfalos, que los tenían en el vientre, y que según la *Relación Universal* del abate Botero, para poder ver, oír, hablar, oler y respirar iban desnudos, menos de sus partes vergonzosas, y se amparaban de los rigores del sol de incendio de los trópicos bajo las generosas alas de un sombrero. Y los nativos que tenían los pies al revés, con los talones adelante y los dedos atrás, que Cristóbal de Acuña vio en las selvas del Amazonas.

Tres siglos más tarde, Humboldt describirá en sus *Cartas Americanas* su viaje por las selvas del Alto Orinoco, ya no desde la imaginación que afiebra la razón, sino desde la constancia del investigador que no se deja sobornar por

visiones. Pero, de todas maneras, la textura de su relato se tiñe de colores parecidos a aquellos otros de los primeros exploradores ambiciosos: «¡Qué variedad de razas indígenas! –dice–, todas libres, se autogobiernan y se entre devoran, desde los guaicás de Geheta (una nación pigmea cuyas individuos más grandes tienen cuatro pies dos pulgadas), hasta los guajaribos blancos (que realmente tienen la blancura de los europeos)...»

En las *Mil y una noches*, quienes han inventado las historias que Scherezada cuenta cada noche al sultán Shahriar son los arrieros de las caravanas, los cocineros de fondas, los mozos de cordel de los zocos, los aguadores de los baños públicos, los barberos y los sastres, los eunucos de los harenes, las esclavas y amas de llaves de los palacios; y movidos por la necesidad, se encarnan en los personajes que fabrican.

Ellos quisieran un día ser transportados lejos de sus penurias en una alfombra voladora, quisieran que un genio encerrado en una botella saliera a construirles un palacio en un abrir y cerrar de ojos, quisieran conocer las palabras mágicas para encontrar una cueva rebosante de tesoros. Y los eunucos no se resignan a su triste suerte, y quisieran que un efrit les diera una potencia sexual que asombrara al mundo.

Ahora son esta ralea de aventureros, pastores de cabras de Castilla, porquerizos de Extremadura, marineros de las costas andaluzas, hidalgos sin fortuna y nobles arruinados, misioneros y capellanes, tramposos, fulleros y buscones como don Pablos –embarcado por Quevedo hacia las Indias–, quienes buscan remediar su pobreza y se dejan guiar por los desafueros felices de su imaginación.

Los inventores de historias, por primera vez en la historia, son protagonistas reales, y la imaginación tiene, también por primera vez, la oportunidad de transformar la vida de quien inventa. Los bosques donde los árboles dan frutos de oro macizo son posibles. La fuente de la eterna juventud existe en las selvas. La historia se crea y a la vez se cree. La necesidad pasa a tener una virtud nunca antes sospechada.

Una cauda incandescente de hechos que rozan con la epopeya, e iniquidades, crueldades y abusos de poder, se extenderá luego a lo largo de los siglos de la colonia, y tampoco entonces podremos saber cuánto es verdad y cuánto es mentira en las ocurrencias de nuestra historia, que se prepara para ser antesala de la novela, o para ser la novela misma.

El lenguaje elíptico en que se escriben las crónicas, los pliegos burocráticos, los juicios de residencia y las actas judiciales, pasará a ser una herencia retórica de la escritura, que llegará hasta las páginas de *Yo, el Supremo* de Roa Bastos y de *Cien años de soledad* de García Márquez, junto con la exageración, esa otra calidad esplendorosa de un continente donde todo es desafuero, empezando por su geografía, y donde la historia es siempre desmesura.

A la hora de vivir los hechos de la independencia, a la exageración se agregará la anormalidad, que no dejará de marcar en adelante la historia, y por tanto, la manera de contarla y tomar provecho de ella desde la literatura. La epopeya se disolverá entre el humo de las batallas y las disputas de poder, las inquinas y las discordias enseñarán sus cabezas hidrópicas y sus jorobas de fenómenos de circo, y los proyectos de nuevas repúblicas democráticas fracasarán en el caudillismo y en las dictaduras, primero ilustradas y luego cerriles, y veremos a los próceres acabar traicionados como Francisco de Miranda, en el exilio como San Martín y O'Higgins, en el ostracismo como Bolívar, o en el paredón de fusilamiento como el general Morazán, abanderado de la unión centroamericana.

La anormalidad, que nace del desajuste siempre presente entre el ideal y la realidad, entre la propuesta de sociedad que queda asentada en la letra muerta de las constituciones y la sociedad de opresión y miseria que de verdad existe; la anomalía de que las leyes justas pasen a ser la mentira y el arbitrio del poder sin contrapesos pasa a ser la realidad. Y esa paradoja produce infelicidad, donde la literatura abreva. «La materia prima de la literatura no es la felicidad sino la infelicidad humana, y los escritores, como los buitres, se alimentan preferentemente de carroña», escribe Vargas Llosa. Montañas de carroña en nuestro paisaje.

Cuando el poder se vuelve anormal, y por tanto adquiere un peso desmedido –o injusto– sobre los individuos, actúa como una deidad funesta que violenta el curso de las vidas, y al trastocarlas, separa y divide, hace posible la soledad de las prisiones y el desamparo del destierro, castiga a su arbitrio y premia también a su arbitrio, corrompe y envilece, crea el miedo y el silencio, engendra la sumisión y el ridículo, y alimenta el alma de los serviles con la adulación; pero termina creando, también, la rebeldía.

Historia, entre nosotros, es una palabra que sigue siendo demasiado genérica. Es el pasado y lo que queda del pasado en la memoria tramposa; podemos entenderla, además, desde un múltiple carácter documental: un diario, una carta de relación, los folios de un acta, una memoria de vida, una colección de cartas, los pliegos de un testamento, piezas que llegan a caber en el texto del relato o de la novela. También son la historia las crónicas vistas como obras literarias por sí mismas; de ahí llegamos hasta la historia como disciplina de las ciencias sociales y como materia académica, que tiene ya una naturaleza más moderna porque data apenas del siglo XIX.

Los cronistas, y hablo ahora de los contemporáneos, cuando escriben con ánimo literario saben entrar en la relevancia de los acontecimientos que merece la pena relatar, discriminando entre los materiales a mano igual como lo hace un novelista; y saben registrar los detalles, en el entendido de que la literatura no se ocupa de lo general sino de lo específico, y se comportan como curiosos insaciables porque saben también que el lector es otro curioso insaciable, deseoso de enterarse de la manera más completa posible de los hechos que se le cuentan.

Es aquí, en esta doble identidad de informador e informado, dos curiosos que se necesitan mutuamente, donde reside la esencia de la comunicación. Heródoto dejó memoria de lo visto en sus viajes, y no lo confió al aire, porque pretendía comunicarlo a alguien, al lector sin rostro que esperaba para sus escritos, en aquel tiempo o estos; el lector que siempre necesitará enterarse.

En *Vida de los doce Césares*, Suetonio prueba su agudo sentido de observación y no descuida los detalles, cualidades de la escritura literaria; se comporta como un escritor, no porque busque contar mentiras, sino porque utiliza para convencer los procedimientos que la literatura presta al cronista.

Así, nos informa que Julio César «daba mucha importancia al cuidado de su cuerpo, y no contento con que le cortasen el pelo y afeitasen con frecuencia, hacíase arrancar el vello, según le censuraban, y no soportaba con paciencia la calvicie, que le expuso más de una vez a las burlas de sus enemigos...»

Y cuando describe su asesinato, nos da los detalles que como lectores curiosos buscamos: «recibió veintitrés heridas, y solamente a la primera lanzó un gemido, sin pronunciar palabra»;

y no olvida agregar que el cadáver «quedó por algún tiempo tendido en el suelo, hasta que al fin tres esclavos le llevaron a su casa en una litera, de la que pendía un brazo. Según testimonio del médico Antistio, entre tantas heridas, solamente era mortal la segunda, recibida en el pecho...»

Esto es lo que hace un escritor, no narrar los hechos desnudos de todo matiz, sino fijarse en aquello que podría parecer irrelevante, pero que en realidad da vida a la narración. La mano pendía de la litera; tres esclavos condujeron la litera, lo que no parece normal. Lo normal serían cuatro. De tantas heridas que recibió, solamente la segunda era mortal.

Y fueron veintitrés heridas. En el número preciso está lo específico. Que recibió «heridas», simplemente, hubiera pasado a ser lo general. Siempre recordaremos a García Márquez diciéndonos con precisión implacable que sobre Macondo llovió cuatro años, once meses y dos días. «Llovió por años» también hubiera pasado a ser lo general.

El doctor Johnson, nos relata Boswell, su biógrafo, acostumbraba guardar cáscaras secas de naranja en los bolsillos. Y cuando Platón narra la ejecución de Sócrates por boca de Fedón, volvemos a esta calidad de los detalles, que nos ofrecen la imagen de lo que es singular, inusitado: «...y ya es tiempo de que me vaya al baño —dice Sócrates—, porque me parece que es mejor no beber el veneno hasta después de haberme bañado, y ahorraré así a las mujeres el trabajo de lavar mi cadáver».

Hay en esos textos un afán de informar exhaustivamente, con precisión, como lo hace Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la Conquista*, cuando nos da el número de soldados muertos en una batalla, y de ser posible la lista de sus nombres y apellidos, oficios anteriores y edades. Humboldt explica en una de sus cartas a su amigo Delambre cuánto comían de tierra arcillosa, su único alimento, los indios otomacos del Alto Orinoco: libra y media per cápita al día.

Se trata de préstamos mutuos que estos tres oficios que narran se hacen entre ellos. Y así, la literatura de invenciones presta sus procedimientos y ardides a la crónica moderna que relata hechos: la administración adecuada de la información, de modo que el lector sepa de los asuntos que se cuentan en el momento oportuno, nunca antes ni después, una manera de

preservar la tensión del relato; el ambiente de suspenso, el desenlace sorpresivo, la recreación de diálogos, recursos todos que son llevados al filo divisorio entre verdad e imaginación en la *real fiction* propuesta por Truman Capote en *A sangre fría*.

No debemos olvidar que esta mezcla articulada de géneros pertenece al concepto de novela heredado por Cervantes, que legítima en la literatura todo lo que tiene que ver con la vida y la naturaleza, y que a su vez heredaría Lawrence Sterne en *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*.

La novela como campo experimental sin fronteras, que descoyunta el tiempo y el espacio y da cabida a lo inverosímil. La novela que se convierte en el lugar de encuentro donde todo cabe, autobiografía y biografía, documentación histórica, opúsculos científicos, informes estadísticos, gacetillas de periódicos y digresiones de cualquier clase, como *Moby Dick* de Herman Melville, con su inventario de citas de autores clásicos sobre la ballena y su breviario de sus nombres en todas las lenguas, que toman las primeras veinticinco páginas, más un capítulo entero dedicado a las medidas de su esqueleto y otro sobre los fósiles de ballena.

Es el cajón de gavetas múltiples e intercambiables que heredamos de *Rayuela* de Julio Cortázar, o la «novela total» de escenarios diversos, la saga concertada en planos distantes pero coherentes, que es *2666* de Roberto Bolaño y que marca la literatura latinoamericana del siglo XXI.

Las novelas seguirán saliendo de la entraña de los hechos anómalos de la historia, como los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez que fueron a dar a las páginas de *2666*, o las vidas de los reyes de baraja que se sientan en retretes de oro y coronan reinas de belleza mientras van poblando de víctimas los cementerios clandestinos, que son los caudillos del narcotráfico.

Se trata de asuntos que siendo contemporáneos quedan a la vista en el registro cotidiano de las noticias; y también, de asuntos escondidos en archivos olvidados que el escritor explora como lo haría un arqueólogo, siempre en busca de sus cualidades singulares, de su anormalidad y extrañeza, de su capacidad de causar asombro, desazón, sentimiento de injusticias no reparadas e indignidades ocultas; y las galerías interminables de personajes oscuros que el ojo del novelista es capaz de iluminar en la historia, héroes falsos

a los que poner en evidencia, o héroes verdaderos relegados a los rincones más desolados de la memoria.

Es en la textura del pasado reciente, el que apenas deja de ser presente, y en el presente mismo con toda su volatilidad, donde se abre paso esa tercera deidad, la crónica periodística. Mientras somos contemporáneos a los hechos, tendremos al periodismo apareado a la literatura de invención, disputándose los mismos materiales, o buscando cómo juntar aguas en una sola corriente.

La crónica periodística, esa que entra en disputa con la narración de ficciones, gana terreno en el siglo XXI gracias a una pléyade de jóvenes cronistas armados con los instrumentos de la literatura, y a quienes con toda propiedad podemos llamar los nuevos cronistas de Indias. Son escritores de la posmodernidad que encontramos a lo largo del continente, sobre todo en las páginas de las revistas *Cosecha Roja*, *Anfibia*, *The Clinic*, *El Malpensante*, *El Gatopardo*, *Etiqueta Negra*, o en medios electrónicos como *Ciper* y *El Faro*, alentados por el magisterio de García Márquez desde la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, que hoy lleva su nombre.

Pero antes de lo moderno y lo posmoderno existió el modernismo, y existieron los modernistas, que fueron periodistas tan buenos como fueron a la vez poetas y narradores; una pléyade deslumbrante de corresponsales de los periódicos latinoamericanos en Europa y Estados Unidos, que encabezó Rubén Darío, y que formaban, entre otros, José Martí, Amado Nervo, Vargas Vila, Gutiérrez Nájera, Gómez Carrillo.

Esas crónicas de finales del siglo XIX y comienzos del XX solían ser extensas, como no es posible verlas hoy en los diarios, hasta dos mil palabras; arrancaban en la primera página, y cuando pasaban a formar un libro se sostenían con la fuerza y la armonía que les daba su calidad de piezas literarias, y por eso podían sobrevivir al diario que envejece y muere al día siguiente.

Pero el fenómeno literario del modernismo, que cambiaría de raíz la lengua, ocurría en un tiempo de invenciones tecnológicas que marcaban un cambio equivalente al que hoy vivimos en la era digital. El cable submarino, extendido en el lecho de los mares para enlazar todos los continentes, era el vehículo de los despachos de prensa transmitidos por el telégrafo

radioeléctrico. En aquellos despachos, porque debían atenerse a la brevedad, dominaban las frases cortas divididas por el punto seguido, y esta necesidad vino a determinar un nuevo estilo, preciso y conciso, porque el instrumento que los transmitía imponía la brevedad y la celeridad. No pierden su calidad literaria, sino que cambia la naturaleza de la calidad literaria que tienen las crónicas extensas. Advertimos allí el respunteo nervioso que impone el telégrafo, la velocidad y el nerviosismo de la modernidad, que es lo que a fin de cuentas viene a ser el modernismo.

Tanto Darío como García Márquez fueron a la vez escritores y cronistas, y también reporteros desde sus inicios juveniles en la escritura, una manera de formarse en los rigores de la nota roja y el suceso cotidiano, como aprendió Darío en Santiago cubriendo sucesos policíacos en el diario *La Época*, y como la haría García Márquez en *El Universal* de Cartagena y en *El Heraldo* de Barranquilla. Ambos, inventores de un lenguaje propio distinguible desde lejos, a la hora de trasladarse al terreno de la crónica periodística supieron despojarla de toda parafernalia en beneficio de la narración desnuda de los hechos.

Esta precisión no la perdió en adelante la crónica americana, sin por eso prescindir de la gracia y la ironía, como lo prueban Tomás Eloy Martínez y Carlos Monsiváis, y como es el caso hoy de Juan Villoro, Leila Guerriero, Patricio Fernández, Cristian Alarcón, Martín Caparrós, Alberto Salcedo Ramos y Oscar Martínez.

La crónica de hoy día tiene que ver con la anormalidad, igual que la novela. El poder social de las pandillas de las Maras en Centroamérica, basado en el terror y el crimen despiadado; las exhumaciones de los cadáveres de los desaparecidos por las dictaduras militares del cono sur; las comunidades indígenas que ven arrasadas las selvas donde viven y envenenados sus ríos; los reyes del narcotráfico, que se disputan inmensos territorios, y los emigrantes centroamericanos perseguidos y chantajeados por las bandas de los Zetas a lo largo de toda la ruta a través de México, y que terminan dejando sus huesos en el desierto de Arizona; la corrupción, como esa piel purulenta que viste al poder político en América Latina, cualquiera sea su signo ideológico.

No pocos periodistas en México, Honduras, Colombia, Venezuela, Brasil, pagan a diario con sus vidas la osadía de meterse en las entrañas de la verdad, tal como reclama la regla del cronista

de Indias, Antonio de Herrera: *non debe el cronista dejar facer su oficio*.

También estos son temas que la novela reclama para sí, y que disputa con la crónica. No pocas veces, ambas se juntan en un nuevo género híbrido que es, nuevamente, cervantino. En aguas tan revueltas, los hechos de la crónica sustituyen a veces a las presunciones de verdad que tratan de establecer las novelas, aun por encima de la historia, a la que, también no pocas veces, la novela busca sustituir.

La historia que parece escrita por los novelistas, y la crónica que parece copiar a la novela porque los hechos que cuenta parecen increíbles; y la novela misma, que busca parecerse a la realidad, imitándola, y ser aún más deslumbrante que la realidad.

Millet



Prácticas
extremadamente
libres
Catherine Millet

Conversación
con María Cristina Jurado

Catherine Millet (Bois-Colombes, Francia, 1948) es una figura clave en el campo de la cultura y el arte francés e internacional. Ha cobrado gran notoriedad como curadora, crítica de arte y escritora. En 1972 fundó la revista *Art Press*, una de las publicaciones de arte más influyentes de Francia. Es autora de numerosos artículos de arte y una experta en las obras de los artistas Yves Klein y Salvador Dalí. En 2001, Millet abordó la escritura desde una faceta más literaria, haciéndose conocida mundialmente por su autobiografía *La Vie sexuelle de Catherine M.*, texto traducido a cuarenta y siete idiomas. En 2008 publicó *Jour de Souffrance*, libro con el que resuena y en el que se aproxima no solo a los celos, sino también al deseo, al miedo y al dolor. En 2014 la autora publicó *Une enfance de rêve*, obra por medio de la cual se reencuentra con su infancia, sus padres y los años de la posguerra, para tratar de comprender cómo se puede crecer sin una moral y de dónde proviene el afán de escribir. Este último libro obtuvo el mismo año el Premio Coupole.

En el marco de la tercera versión de la FILBA en Santiago (Feria Internacional del libro de Buenos Aires) y en conjunto con la Cátedra Abierta en homenaje a Roberto Bolaño, Catherine Millet conversa con la periodista María Cristina Jurado sobre arte contemporáneo, libros y la condición humana.

María Cristina Jurado: Nos acompaña una invitada de lujo, Catherine Millet. Se trata de una mujer que ha dedicado su vida al arte, y que el año 2001 se convirtió en escritora de literatura con dos libros extraordinarios *La Vie sexuelle de Catherine M.* (*La vida sexual de Catherine M.*) y *Jour de Souffrance* (Días de sufrimiento), traducido al español como *Celos*.

Catherine, en su calidad de directora y fundadora de *Art Press*, tal vez la revista más influyente de Europa en arte contemporáneo, ¿cómo ve usted el arte conceptual en Chile y en Latinoamérica, y qué se debe hacer para acercar este tipo de arte, más difícil, al gran público?

Catherine Millet: Esta es una pregunta que no me esperaba. Estoy muy sorprendida. Imaginé que partiríamos hablando de sexo, en cambio hablaremos de arte, y de arte conceptual. Creo que fue un atrevimiento de mi parte, ayer y antes de ayer, ir a visitar a los artistas, pero una

cosa que puedo decir es que me he llevado una extraordinaria sorpresa al ver que su arte es de gran calidad. Verdaderamente, he visto con impresión las generaciones de veinticinco años, de treinta, de cincuenta años. Esta mañana tuve un encuentro muy significativo con Eugenio Dittborn, y me asombré de ver tanta calidad, quedé muy fascinada. No siempre se tiene la ocasión de tener tan lindos encuentros. Y claro, tengo una opinión del porqué se tiene esta calidad artística actualmente en Chile, pero esa será materia de una conversación más larga.

MCJ: ¿Usted no está desilusionada entonces?

CM: No, no estoy para nada desilusionada. Vi obras que son muy diferentes unas de otras, pero eso es muy personal. De hecho, como crítica de arte, occidental, que viaja mucho, a veces tengo la impresión de ver, después de todo, siempre la misma cosa. No es simplemente la cultura global, es también el mercado del arte global que ha puesto un poco el mismo nombre a todo por el mundo. Pienso que aquí en Chile tienen el inconveniente y al mismo tiempo la oportunidad de estar aislados, de estar todavía fuera de circulación en el mercado del arte. No pretendo dar consejo, pero pienso que esto es una oportunidad para los artistas pues les permite afirmar su singularidad —la que se ha perdido en otros lugares— sin perder su voz.

MCJ: Usted es una gran experta en Salvador Dalí y el pintor Yves Klein, sobre los cuales ha escrito libros y ensayos. Su obra sobre arte contemporáneo es leída como una Biblia en Europa. Sin embargo, tuvo que escribir sobre sexualidad para ser traducida a más de cuarenta idiomas y transformarse en un *best seller*. Desde el punto de vista de su intelectualidad, ¿lo siente usted como una especie de ironía?

CM: En primer lugar, todo el tiempo que trabajé en este libro, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, no imaginé nunca que tendría el éxito que tuvo. No, no pensé que traspasaría un círculo relativamente cerrado de especialistas e intelectuales, no pensé que lograría alcanzar el gran público. El primer tiraje de este libro fue de cuatro mil ejemplares, una cifra que para la prensa era ridícula. Pero bueno, es normal que el sexo interese más que el arte conceptual, es normal que más

personas se interesen por esta materia que por el arte conceptual.

MCJ: Y a propósito de eso, más de tres millones de lectores en el mundo leyeron *La Vie sexuelle de Catherine M.* y *Jour de Souffrance*, que aquí se tradujo como *Celos*. ¿Qué mensaje fue el que usted quiso entregar y por qué quiso hacer pública esa faceta tan íntima de su vida, que es tan inusual?

CM: Escribí este libro porque, en primer lugar, pensé haber adquirido cierta experiencia en cuanto a la sexualidad que podría compartirse. Yo tenía una práctica sexual extremadamente libre, como algunos otros de mi generación. Sin embargo todo esto ocurría en un momento donde el discurso sobre la sexualidad y la liberación sexual me molestaba. Me pareció que la gente no era siempre muy honesta en sus maneras de relatar la vida sexual. Había en mi generación, ciertamente, una idealización de la utopía de la liberación sexual. Mi experiencia, por cierto que me aportó cosas muy positivas, pero claro que no es la solución milagrosa para encontrar sabiduría en la vida. Lo que deseaba era aportar con un testimonio muy preciso y lo más realista posible sobre esta libertad sexual de la que tanto se hablaba. No quería otra cosa. No había un mensaje, de hecho. Yo escribí sobre la vida sexual más bien para escuchar una respuesta, creo, a mi testimonio. Esto, de alguna manera, también es una utopía, pero no me desilusioné de ella, porque debo decir que recibí muchas cartas y muchos comentarios de la gente. Y no para comentar mis libros, sino para hablarme de ellos, de sus propias experiencias sexuales, y a veces de los sentimientos que les permitieron tener un discurso, una voz sobre la sexualidad. Eso fue lo que me interesó de esta experiencia.

MCJ: Fue como abrir una ventana, ¿no?

CM: En verdad lo que abrí fue la boca. Bueno, para ciertas edades sí fue como abrir una ventana. Fue maravilloso que se acercaran a mí y a veces me dijeran «¿Sabe? No imaginaba que pudiera ser posible algo como lo que usted relata. Yo también tengo fantasías y no las he vivido como usted, pero comprendo que es posible que estas fantasías puedan ser realizadas». Pienso que algunos de los lectores se sintieron

autorizados a tener ciertas ideas, a tener ciertos pensamientos por cuenta propia.

MCJ: Catherine, el escritor Roberto Bolaño, a quien está dedicada esta cátedra de literatura, y el premio Nobel peruano Mario Vargas Llosa aplaudieron sus textos literarios y les llamaron valientes, libres y con sentido del humor. Sin embargo, me imagino que no todo ha sido color de rosa. Quisiera saber cómo usted vivió y ha vivido las críticas de sus detractores con estos libros.

CM: Cómo he vivido las críticas, los detractores... De hecho, para nada mal. Usted ha citado dos nombres muy prestigiosos de la literatura. He tenido la suerte de ser nombrada y bien considerada por artistas, por intelectuales, por otros escritores, lo que de alguna manera me ha protegido contra los ataques. Claro, ha habido algunos que me atacaron. Recuerdo, por ejemplo, a Jean Baudrillard, cuya figura es muy reconocida y leída, quien escribió un artículo muy irónico y negativo sobre mis libros. Sin embargo, no me parece tan grave, pues había muchos otros que tenían comentarios positivos. No he sufrido realmente por esos ataques. Además, una cosa que fue extraordinaria es que estos libros tuvieron muchas traducciones, viajé muchísimo, me encontré mucho con el público, y verdaderamente, jamás, jamás enfrenté discursos hostiles o gestos hostiles de parte del público. Ha sido, después de todo, una experiencia muy feliz.

MCJ: Y a veces puede ser sorprendente, porque se habría esperado que habría una parte dolorosa para usted debido a las críticas.

CM: No. Como sabe, en mi otra novela doy a conocer una historia que se relaciona con una forma de sufrimiento que conozco, aunque no creo que sea una mujer sensible. Sin embargo, respecto a los ataques, los únicos que de verdad me tocaron son aquellos que vinieron de personas que pensé que eran amigos, que eran cercanos. Por ejemplo podría mencionar a Annie Le Brun, gran especialista en la obra del Marqués de Sade, que ha realizado una exposición magnífica el año pasado en Musée d'Orsay en París; ella publicó un artículo que me dolió mucho, porque la consideraba una amiga, pero si no, prometo de verdad que esto no me afecta demasiado.

MCJ: Como creadora y mujer de arte y habiendo sido traducida a tantos idiomas, alguna vez reconoció que se interesa, sobre todo en el arte, por lo que jamás se ha hecho antes. A mi manera de ver, eso la situaría en la frontera entre la innovación y la ruptura. En este sentido, ¿siente que sus libros autobiográficos van en esta corriente que es, de algún modo, una corriente de *avant-garde*?

CM: En este caso la respuesta es sí. De hecho, lo que me llevó a escribir *La Vie sexuelle...* fue que no se había visto un libro como este hasta entonces. Lo pienso como crítica de arte. Cuando enfrente por primera vez una obra, la primera pregunta que me hago es si ya he visto aquello antes. Si la respuesta es no, solo por ese hecho empiezo a hallarlo interesante. Bajo esa lógica vanguardista, que consiste en tratar de hacer aquello que no se ha hecho antes, se escribió mi libro sobre la sexualidad. El año pasado publiqué en Francia *Un Enfance de reve*, un libro sobre las memorias de la infancia, y para esta publicación adopté el mismo principio, remontando del fondo de mí misma recuerdos de mis primeros años de vida, de la infancia más pequeña. Pienso que hay muchos escritores que abordan el tema de la infancia, pero no creo que muchos lo hagan de esta manera, retrocediendo en el tiempo tan profundamente, hasta la edad de tres o cuatro años, para intentar encontrar ese flash de imagen que conserva aquello que marca más profundamente cuando se es niño. Fue un desafío distinto al que me planteé con *La Vie sexuelle...*, de una naturaleza muy diferente, que incluso se volvió una prioridad. Los vanguardistas son conocidos por ser personas que se salen del programa.

MCJ: Sí, pero el vanguardismo no siempre es fácil, y usted es una respetada intelectual a la cabeza de una gran revista, al mismo tiempo es un personaje público y una escritora *best seller*, todo junto. ¿Qué costos, Catherine, ha tenido la exposición a la fama?

CM: El tiempo. Es mi problema principal. Olvidé vivir porque me negué a renunciar a mi vida profesional. Esto es algo que me provoca mucho sufrimiento. Cuando el tiempo pasa sufro más y más, y esa es una sensación que comparto con muchas otras personas. He tenido que pagar el costo del tiempo, a veces ha sido doloroso y lamentable, pero es el trabajo del escritor. Se trata

de un espacio de honestidad absoluta. Ese mismo espacio es un lugar difícil. En el contexto de *La Vie sexuelle...* realicé un encuesta que apliqué en mí misma y entre mis más cercanos, para verificar los hechos, que las fechas fueran lo más exactas posibles, y para comprobar las relaciones que se formaron. Diría que fue una instancia divertida, un momento lúdico. El trabajo del escritor demanda exactitud, muchas veces sobre cosas que han sido difíciles de vivir y de abordar. Ha sido así en mi caso, pero principalmente fue lúdico. *La Vie sexuelle...* es un libro que exigió una exploración personal muy profunda que hizo resurgir sensaciones extremadamente dolorosas para mí, muy lamentables. Por ejemplo, en el libro hay un pasaje en el que debí citar extractos y frases de las cartas que mi marido me envió durante un período en que estuvimos en conflicto. Leí y releí esas cartas y no fue fácil revivir aquello que nos había ocurrido, pero era necesario. Fue difícil ser honesta conmigo misma. Me ayudé del psicoanálisis para comprender qué sucedía con la memoria, con los primeros recuerdos y con aquellas cuestiones que nosotros construimos y que aparecen como recuerdos permanentes no necesariamente buenos. Esto es tremendamente difícil. El trabajo de escritura es lentísimo, y demanda regresar no solo a las memorias sino una y otra vez al texto para releer y corregir. En mi caso todo este trabajo fue enorme, la reescritura de los textos que reservaba en mi computador, por ejemplo, me resultó difícil hasta que llegué a mi pequeño núcleo de verdad.

MCJ: No hay ninguna duda de que sus textos son honestos, muy honestos, sin embargo, creo que hay quienes confunden a la escritora con la experta en arte, una gran experta en arte. Hay quienes han visto sus libros sobre sexualidad como una acción de arte más en el mundo visual en el que se mueve hace cuarenta años. ¿Hay algo de performance en su idea de revelar su intimidad a través de la literatura?

CM: Performance no. Si tomamos el concepto de performance diría que la califico más como una experiencia de encuentro con el público, sobre todo porque la escritura misma de un libro significa desnudarse ante otro. Aunque en mi caso no hay pudor. Como autora hablando de un personaje que se llama Catherine, no siento pudor. Sin embargo, esto no significa que esté

llevando a cabo una performance. Pero incluso en mi primer libro, y también en parte en el segundo, me encontré en la situación de revelarme y exponerme frente a muchas personas. Esto me pareció muy liberador, porque evidentemente se habla de uno mismo y porque la gente espera que esto se haga de una determinada manera. Podría decirse que incluso con tanta atención puesta sobre mí, me sentí libre. Tengo la impresión de que me disperso y me diluyo en dos puntos de vista, el de la autora y el personaje. Finalmente dejé y delegué en otros la tarea de criticarme y juzgarme, y esto me dio una sensación de gran libertad. Usted citó mi trabajo sobre Salvador Dalí, y al respecto, creo que fue su trabajo el que me ha ayudado a comprender esta sensación de sentirse observado, porque él mismo como artista tuvo que vivirlo y lo explotó muy bien, y además aceptó y recibió las críticas de muy buena manera. Cuando a Dalí le decían «Eres un payaso», él respondía «Sí, soy un payaso»; cuando le decían «Usted es un genio», lo aceptaba y afirmaba «Sí, lo soy». Yo, personalmente, comprendo bastante su comportamiento, y pienso que no existe la unidad de una persona, no creo en eso. Por eso la experiencia de esta exposición de mí misma ha reforzado esta convicción.

MCJ: Catherine, entrando en temas más íntimos, usted vivió muchas veces un ambiente de violencia en su casa paterna, en su casa de origen, que después revivió con una de sus parejas, con Claude. Quería preguntarle si considera que el artista debe ser un sujeto sufriente, por un lado, y por otro, si el arte le ha servido como escape de algunas situaciones difíciles en su vida.

CM: Usted sabrá que no es solo sufrimiento por escribir, sino sufrimiento por la vida, por vivir simplemente. Yo conocí el sufrimiento en la infancia, pero otros artistas conocen el dolor de la prisión, conocen la represión o conocen la guerra. Mi generación es de posguerra, nuestra experiencia del sufrimiento se relaciona con todo lo que acarree ese período. Ahora bien, no pienso que sea necesario el sufrimiento para realizar una obra o hacer un trabajo, a nivel general. Es una visión completamente romántica aquello del sufrimiento obligatorio, no creo para nada que esto sea un elemento imprescindible para la creación.

MCJ: ¿Le ha servido el arte como escape de alguna situación dolorosa?

CM: Claro, el arte, la literatura, por cierto son formas de escape. Por ejemplo, en las artes plásticas contemporáneas, tenemos el ejemplo de las vanguardias del inicio del siglo xx, que surgen como oposición y producen un florecimiento de las artes plásticas. Aunque no son situaciones que se puedan comparar con la actualidad. Pienso que este fenómeno –porque para mí el arte contemporáneo es un fenómeno– en Europa, en Estados Unidos, tiene una función, que es la de crear un espacio de libertad en la sociedad que a veces es coercitiva con los sujetos. En definitiva, creo que el arte contemporáneo es una forma de libertad precisamente.

MCJ: Catherine, usted ha hablado del efecto de seducción que busca el arte. Desde Dalí a *La Vie sexuelle de Catherine M.*, ¿ha buscado la seducción en su obra? ¿Qué rol cree que juega el sexo en la creación?

CM: Defino la seducción como el modo y el efecto con el que el autor busca retener a su lector con frases y palabras con las cuales el lector se siente, básicamente, bien. Cuando escribí *La Vie sexuelle...* estaba consciente de que ciertos temas que abordé, ciertos pasajes y escenas que escribí podían, eventualmente, resultar chocantes o de mal gusto para el lector. Así que intenté instalar a mi lector en una lectura confortable, aunque estoy segura que hubo muchos que cerraron sus libros mucho antes de estar cómodos. El lenguaje que empleo es justo, es preciso, es exacto para representar al objeto. Escribo y reescribo el texto hasta tener la impresión de instalarme en un bote que navega por aguas tranquilas. Si trabajo con esta imagen en mente es porque deseo que mi lector tenga la misma sensación de estar siendo llevado en barco sobre aguas tranquilas. No sé exactamente si se trata de seducción, pero es una búsqueda de complicidad con el lector. Respecto al sexo, pienso que es el motor. La libido es el impulso para todo, de hecho la literatura se nutre de la pulsión sexual. Para mí los ojos son un órgano sexual, eso es algo que comprendí como crítica de arte involucrándome con la obra de Dalí, y también como escritora.

MCJ: En su nuevo libro sobre la infancia, usted se interna en lo más profundo de su crianza, de su casa, de su familia, y también de su madre. Quisiera preguntarle cómo influyó su familia en

su infancia y adolescencia, y cuáles fueron sus grandes dolores mientras crecía.

CM: El objetivo que descubrí que deseaba lograr con la escritura de este libro era explicar cómo ingresé a mi vida adulta sin una moral. Era claro que si tenía esta vida sexual tan libre es porque carecía de ciertos principios morales que no me habían sido inculcados en mi educación. Mis padres tuvieron muchos conflictos y se comportaron violentamente delante de sus hijos. Por supuesto que cuando veía a mis padres pelearse sufría como cualquier niña cuando ve que sus padres se maltratan, pero finalmente eso me mostró la realidad de la vida, una realidad dura, por cierto. El libro explica simplemente cómo crecí sin una educación moral proporcionada por mis padres, sino más bien aprendida por mí misma, muchas veces gracias a la lectura, pues de niña fui una buena lectora.

Traducción de Marianela Pérez Cornejo

Alemán



Esta autora tiene calle **Presentación de Josefa Ruiz Tagle**

Debo empezar por reconocer que antes de que me invitaran a presentarla no había escuchado nombrar a Gabriela Alemán. Tras una rápida búsqueda en Google me gustó. No porque hubiera publicado un montón de libros y recibido premios. Más bien porque estaba empezando un arriesgado proyecto editorial y viene a Chile a hablar de pornografía. Luego leí dos de sus libros y acabó de seducirme.

No debería llamarme la atención no haberla conocido antes. Su mismo proyecto editorial –El Fakir se llama– está motivado por la voluntad de sacar del clóset a la literatura ecuatoriana. Los lectores comunes y silvestres, si algo así existe, sabemos más de lo que se publica en Tokio, Helsinki o Johannesburgo que en Quito o Guayaquil. Sobre todo

si la autora en cuestión es un poco bicho raro; si tiene, como Gabriela Alemán, vocación por lo local, por las zonas grises de la cultura. Grises no porque les falte gozo o deseo, sino más bien porque han sido cuidadosamente dispuestas en las sombras por una máquina cultural obsesionada con la producción de una nación imaginaria.

Gabriela Alemán saca de las sombras a políticos corruptos, adúlteras, ladrones, mujeres que se emborrachan hasta perder la conciencia, profesores que las violan, aventureras, adictos, enfermas, plagiadores y niños. Con su lenguaje particular, los pasa por el filtro de esa perra de un millón de tetas que es la cultura, la que ha alimentado a su generación: el cine, la ciencia ficción, la pornografía, la crónica roja, la música popular,

la locución deportiva, el melodrama y el cómic. También los libros y todo lo que le quepa al humor en el estómago. Y los devuelve atormentados, patéticos, insolentes y provocadores.

Como dirían los periodistas, Gabriela tiene calle.

En uno de los cuentos de su último libro, una mujer europea en la Amazonía de los años cuarenta le dice a su marido, frustrada, despreciándolo:

«Hasta le hallarías la gracia si te tomaras el tiempo de internarte por los vericuetos del habla coloquial de este país. Tiene una elegancia que nace del fango por el que nos arrastra». De este modo nos invita a cuestionar las formas amañadas de los colonos, a dejarnos llevar por el fango pobre y sudaca, a prestar atención a la elegancia de las lenguas mestizas y hallarles la gracia.

Gabriela Alemán ha publicado dramaturgia, guiones de cine y radio, prosa poética, perfiles, reportajes, un libro para niños, ensayos, artículos de opinión. Es una cronista excepcional y premiada. Tiene además publicados seis libros de cuentos y dos novelas. Ha estado detrás de seminarios, festivales, antologías, talleres, cátedras, principalmente sobre cine y literatura, materias que estudió primero en la Universidad Andina Simón Bolívar, luego en Cambridge y en Tulane. Ha sido reconocida con premios y becas glamorosos, incluida la Guggenheim y la selección en Bogotá³⁹, una iniciativa que pretendió alimentar el canon latinoamericano con una nueva generación cultivada

bajo la sombra del *boom*. Y sin embargo ella no se ha quedado dormida en los laureles, ha salido caminando de esa zona de confort para buscar nuevas aventuras. Cada libro suyo explora temas y lenguajes distintos. Tiene una inspiradora confianza en la ficción: con su novela *Poso Wells* tuvo la fantasía de hacer caer al candidato presidencial de la derecha, casi tan rico como Piñera. Para eso debía publicarla por entregas en un diario de circulación nacional. Ningún diario se interesó y el candidato cayó por su propio peso. Ese tipo de confianza en el poder de la ficción. Tal vez no exagerada, porque, como nos cuenta Gabriela en otros cuentos, una versión radiofónica local de *La guerra de los mundos* hizo que los auditores quemaran la radio Quito con furia, dejando tras de sí siete muertos.

En suma, Gabriela Alemán viene cargada de pasión literaria, pero no de cualquiera sino de un tipo particular: pasión por la literatura combativa, la que le estalla a los lectores en la cara, los hiere, los excita y los transforma.

No es extraño que muchos libros de este tipo hayan quedado olvidados en las bodegas de librerías y pequeñas editoriales autogestionadas, en las repisas más altas de la biblioteca familiar, que sean citados únicamente en conversaciones trasnochadas de diletantes borrachos y en tesis académicas que nunca nadie lee. Con lo cual partes fundamentales de la historia van siendo borradas.

La editorial El Fakir —regentada por Gabriela, su hermano Álvaro Alemán y otro compañero— ha declarado su intención de publicar textos marginales, contraculturales, sui generis, críticos y emancipados. Se ha propuesto desclasificar historias que, aunque no lo sepamos, han abierto caminos por los que transitamos hoy. Literatura hecha por mujeres, por bandidos, por los que nunca aprendieron a escribir y sin embargo escribieron. Textos silenciados por otros textos más correctos, biempensantes y cosmopolitas. Y para probarnos su vocación comenzaron por editar el libro policial y sexualmente explícito *008 contra Sancocho* del colombiano Hernán Hoyos, conocido también como «el pornógrafo de Cali», un hombre que en las décadas de los sesenta y setenta escribió cuarenta novelas pornográficas, las autoeditó, las vendió como pan caliente, y fue leído con voracidad en las calles, prisiones y escuelas. Vendió más de 450 mil ejemplares.

Hay campos de nuestra historia cultural que nos constituyen y que sin embargo desconocemos, porque sus discursos han circulado por circuitos de baja visibilidad. Un ejemplo paradigmático es la pornografía. Si parece que esta cayó del cielo globalizado a colonizar nuestras mentes tercermundistas es, en parte al menos, porque no tenemos ni idea de lo que se ha producido aquí.

Sin embargo, en América Latina no solo se ha reciclado el amor a través de vallenatos

y boleros, folletines sentimentales y prensa roja. Nuestras culturas sexuales no son hechas en China o USA. Poco podemos entender a una sociedad si no sabemos lo que pasa en las alcobas, cómo son las relaciones de poder, las jerarquías, los tabúes, las perversiones, lo permitido y lo prohibido en relación con el sexo, ese gran motor que de tantos modos organiza nuestras vidas. Y si queremos entender lo que somos debemos revisar los antecedentes locales.

Las costumbres, actitudes, discursos, formas de representar, se cultivan en el lodo de las ciudades, en la experiencia de los cuerpos y de las lenguas. Cali hizo posible a Hernán Hoyos. Del cielo globalizado cayeron semillas, píldoras anti-conceptivas, minifaldas, actrices de cine y canciones de música pop. Pero estas semillas fueron regadas en la cordillera de los Andes por los tabúes y martirios de la Iglesia católica, la salsa, el machismo, el racismo y la miseria. Con los años se convirtieron en semillas híbridas y encontraron fisuras por las que colarse, formas de resistir y cauces en los que florecer.

Hoyos retrató a mujeres sexualmente activas, promiscuas y voraces. Mujeres que participan de la orgía ya sea por placer, conveniencia o convicción, que usan su capital sexual y no son castigadas por ello. Les dio visibilidad a lesbianas, intersexuales, prostitutas sin cañiche, monjas lascivas, niñas y viejas a las que conoció en la llamada «zona de tolerancia» de su ciudad —donde se diversificaban estilos de vida, cuerpos y

deseos—, pero también a través de entrevistas que realizó en los más disímiles estratos de la sociedad colombiana.

Estas son algunas de las cosas que debemos agradecerle a Gabriela Alemán. Un proyecto editorial que promete revelarnos zonas veladas de la literatura latinoamericana. Pero también su prosa precisa, inteligente. Pueden encontrar su último libro, *La muerte silba un blues*, en el stand de Random House Mondadori.

Es hermoso.

Tres hipótesis sobre la pornografía como trauma: de Bataille a Hernán Hoyos Gabriela Alemán

Se puede decir mucho sobre la pornografía¹: hablar de reversión de valores, reivindicación del disfrute, de un campo de enfrentamiento, un mercado insaciable; se pueden explorar sus múltiples facetas y variedades, difundidas y consumidas, sobre todo, en la actualidad, por internet. Pero lo que les propongo aquí es regresar, volver al momento previo a la explosión global, al momento en que la censura seguía acechando, más que desde instancias represoras, desde las sociedades que la consumían y regresar, aun, al siglo XVIII, cuando las fronteras entre filosofía y representación del coito pornográfico no marcaban límites. Propongo indagar dentro del propio género –para rastrear el momento previo a su consolidación– para ver si existe algún elemento constitutivo que lo vuelve inherentemente trasgresor. Para ello planteo sondear las raíces de esa trasgresión en el traspaso de la Naturaleza al orden civilizatorio, como lo abordó Lévi-Strauss y lo recogió Bataille en su *Historia del erotismo*.

Me detendré en los textos de algunos autores a los que Angela Carter, en su «Polémico prefacio» al libro *La mujer sadeiana*, llamaría «pornógrafos morales»:

(...) la pornografía que trasciende la inocencia (del placer) se encontrará describiendo las condiciones reales del mundo en términos de encuentros sexuales, o encontrará que la verdadera naturaleza de estos encuentros ilumina al mundo; el mundo se convierte en un enorme burdel, el área de nuestra vida donde creíamos poseer mayor libertad se verá como la más circunscrita ritualmente. Nada ejerce tanto poder sobre la imaginación como la naturaleza de las relaciones sexuales, y el pornógrafo tiene el poder de convertirse en un terrorista de la imaginación, un guerrillero sexual cuyo propósito es trastornar nuestras nociones más básicas de esas relaciones y reinstituír a la sexualidad como un modo central de ser y no una especializada área vacacional del ser. (Carter, 22, 24).

Carter no solo habla de lo que hacen estos pornógrafos sino de la forma literaria del pornógrafo moral: un escritor interesado en desarrollar una trama y construir personajes creíbles.

No pretendo desarrollar un análisis de obras sino buscar, en tres momentos planteados como hipótesis, cómo la pornografía esconde (a veces en su superficie, a veces en la profundidad) un poder trasgresor explosivo que los lectores/consumidores presienten pero no acaban de asir porque este se presenta como una herida en el entendimiento: como un trauma. Quisiera recordar a Freud, cuando señala que la forma que toma el trauma es móvil: va de la ocurrencia de un evento, a su represión, a su regreso. Lo que tiene de singular este proceso es que el evento en sí nunca es reconocido como tal, no se lo experimenta, solo se lo recuerda. Solo se vuelve evidente en conexión con otro sitio y en otro tiempo, siempre fuera de las fronteras de un solo espacio-temporal.

La trasgresión pornográfica y el límite de la civilización

Primera hipótesis: la pornografía literaria, la pornografía histórica, ligada con toda claridad desde el siglo XVIII a la trasgresión, mutada en el tiempo, sí, pero ligada a su origen, es un género que se desborda a sí mismo. Se inserta en un doblez que no solo muestra el coito en primera persona, que no solo explota el deseo del lector, sino que irrumpe como una herida que crece sin límites, inasible en el trauma: sin explicaciones fáciles, a veces sin pertinencia a la trama del

¹ Para Peter Wagner la pornografía es «la representación visual o escrita realista de cualquier conducta sexual o genital concebida como una violación deliberada de los tabúes sociales y morales más ampliamente aceptados».

relato, como un excedente que siempre rebasa al texto.

Al hablar de trauma, lo haré desde el planteamiento de Cathy Caruth, donde el trauma es leído como una confrontación con un evento que, por ser inesperado o llamar al horror, no puede ser colocado dentro del esquema del conocimiento y, por eso mismo, regresa, en su exactitud, en un momento posterior. Al no estar incorporado tal como ocurrió, no puede formar parte de una historia completa, no puede tener un lugar (ni en el pasado, donde no fue experimentado, ni en el presente, donde sus imágenes no son plenamente entendidas). En su imposición como verdad y amnesia, el trauma invoca la difícil verdad de una historia que se constituye por la propia incompreensión de su ocurrencia.

¿Cuáles son los mayores tabús que trasladan el conocimiento erótico y lo vuelcan hacia lo obscuro y trasgresor? ¿Qué llama al rechazo y al terror? ¿A la censura y a la prohibición?

Me voy a remitir a Bataille y su *Historia del erotismo* para tratar de buscar en el pasado de la humanidad, en un punto distante en el tiempo pero universal en todas las culturas, en el que se da el traspaso de la Naturaleza a la Cultura. Para él, el lugar de partida, la prohibición central, es el incesto:

(E)l estudio del paso del animal al hombre debería basarse en un mínimo de datos objetivos, históricos. (...) Sabemos, por una parte, que los hombres fabricaron herramientas para emplear en distintas labores, con vistas a garantizar su subsistencia. En pocas palabras, que se diferenciaron de los animales en virtud del trabajo. Al mismo tiempo, se impusieron cierto número de restricciones concernientes a la actividad sexual y a su actitud con los muertos (...) (E)l objeto de deseo sexual humano, el objeto que excita tal deseo, no puede ser definido con precisión. Representa siempre, de manera formal, una concepción arbitraria del espíritu, una suerte de capricho intelectual: ¡y sin embargo tiene carácter universal! La regla del incesto, universal pero con distintas modalidades, es lo único que puede hacérsenoslo suficientemente familiar (...) Lévi-Strauss opone al estado de la Naturaleza el estado de la Cultura, de manera similar a como suelen oponerse hombre y animal: eso le lleva a afirmar sobre la prohibición del incesto (...) que dicha limitación «constituye el trámite

fundamental gracias al cual, pero sobre todo en el cual, se realiza el paso de la Naturaleza a la Cultura. (...) La prohibición del incesto es menos una regla que prohíbe casarse con la madre, hermana o la hija que una regla que obliga a entregar a la madre, hermana o a la hija a otra persona. Es la regla de la donación por excelencia, y es precisamente ese aspecto, a menudo ignorado, el que permite comprender su sentido. (Bataille, 28-29, 31 y 47)

Pero este don del que habla Lévi-Strauss, el don estudiado por Mauss como un efecto civilizatorio, la herramienta de intercambio y socialización, de creación de reglas y jerarquías y orden, no tardó en rodearse de un aura moral, unido a lo sagrado. Bataille se pregunta cómo llegamos a él y responde que el horror que sentimos hacia la naturaleza, unido a la necesidad de distanciarnos del nacimiento carnal, de la muerte y la desconfianza hacia todo lo relacionado con el cuerpo (99), era una partida destinada al fracaso y, así, ese elemento maldito (todo lo concerniente a nuestra «animalidad») tenía que sufrir una transformación. La naturaleza se volvió una naturaleza transfigurada en sagrada y lo sagrado, entonces, se convirtió en lo prohibido. En el paso hacia la Cultura –con la aparición de la economía, el intercambio, las jerarquías de poder– aparece la religión como primer marcador de lo aceptable y lo prohibido. Si bien el incesto ha sido leído en el tiempo como una prohibición de orden moral, como lo que nos alejaría de las bestias y el orden natural, Bataille busca su sentido primero y lo halla en el orden civilizatorio. En el inicio del trueque y los intercambios comerciales, en la utilización de las mujeres como valor de cambio en las culturas que se formaban alrededor del mundo. El incesto, pues, se encontraría en la base del mundo como lo conocemos. Su trasgresión no será solo de orden moral, sino que abrirá una grieta que no dejará de crecer hasta acabar con la civilización y la creación de un nuevo orden alejado de las instituciones que nos rigen, fruto de la civilización: la Iglesia, el Estado, el sistema educativo, la familia.

Y es eso, quisiera argumentar, lo que subyace y desborda y explota en los textos pornográficos trasgresores. Ese es el trauma que no puede experimentar el lector: el evento que llama al horror (incesto, violación, encadenamiento, bestialidad, etc.) es reprimido, y cuando regresa es

incomprendido. Se le adjudica una prohibición moral que vuelve inexplicable por qué causa tanto horror/ prohibición/ represión. En la verdad subyacente a la trasgresión de la regla, yace la amnesia de la razón de su prohibición, de la herida que se agranda hasta invocar el caos y la renovación. Eso es lo que el «poder» quiere detener, no la representación directa de lo sexual. No es una prohibición de nuestra naturaleza animal, como señala Hamed: «La del porno no es reminiscencia de naturaleza; todo lo contrario, lo es de civilización».

Me detengo aquí para señalar que lo pornográfico, ese atentado obsceno², no estaría entonces solo rompiendo tabús religiosos, morales y políticos sino que, leído así, insertado en el núcleo oculto del trauma inicial, atentaría contra el propio orden civilizatorio. Y es ese punto ciego, esa trasgresión inaceptable, lo que vuelve una y otra vez en lo pornográfico y lo convierte, más allá de las intenciones del autor del texto, en obsceno:

La constitución del erotismo implica la alternancia del horror y de la atracción, de la negación y de la afirmación que la sigue, que difiere de la primera, inmediata, en lo que tiene de humana (erótica), y no de simplemente sexual, animal. (...) ¿Acaso no cabe pensar que en el momento en que se establecieron las reglas con las que se organizaron las barreras y su levantamiento, estas determinaron verdaderamente las condiciones de la actividad sexual? (...) Creo que el objeto de la prohibición fue en primer lugar designado por la prohibición misma de lo codiciado: si lo prohibido fue de naturaleza sexual, esto puso de manifiesto, por lo que parece, el propio valor sexual de su objeto (o, más bien, su valor erótico). Eso es precisamente lo que separa al hombre del animal: el límite opuesto a la libre actividad sexual otorga un nuevo valor a lo que para el animal no era sino irresistible impulso (...) (Es un hecho indiscutible que el hombre es un animal

que no acepta sin más el dato natural, y que lo niega. Así, modifica el mundo exterior, crea herramientas y objetos fabricados que conforman un nuevo mundo, el mundo humano. A la vez, el hombre se niega a sí mismo, se educa y rechaza dar libre curso a la satisfacción de sus necesidades animales, algo a lo que el animal se entrega sin reservas. A ello cabe añadir que las dos cosas que el hombre rechaza –el mundo dado y su propia animalidad– están ligadas. No nos corresponde analizar si la educación (que surge a la manera de prohibiciones religiosas) es consecuencia del trabajo o el trabajo es consecuencia de un cambio moral. Pero, en tanto que el hombre existe, por una parte existe el trabajo y por otra la negación, mediante diversas prohibiciones, de su animalidad. (Bataille, 49, 53).

El sueño de la razón: el punto ciego del trauma

Segunda hipótesis: El pensamiento ilustrado del siglo XVIII borró las fronteras entre filosofía y texto pornográfico, visibilizando la doble trasgresión desde el cuerpo y la mente. Fue el siglo de mayor persecución, censura y circulación clandestina de pornografía y, también, el siglo que vio caer el poder absoluto del rey.

Antes de llegar al siglo XVIII quisiera hacer una mínima cronología del texto pornográfico: la primera parada nos llevaría al segundo siglo d.C. y al libro *Banquete de los conocedores* de Athenaeus, libro sobre la vida y costumbres de las prostitutas. Esta corta génesis de los escritos pornográficos continuaría con Luciano de Samosata y su *Diálogo de cortesanas*, escrito entre los años 150 y 189 d.C., donde en el quinto diálogo las cortesanas hablan de sexo lésbico. Sin embargo, la mayor parte de los historiadores señalan a Arentino (1492-1556) como el primer pornógrafo y a su texto *Sonetos lujuriosos*, publicado con grabados de Giulio Romano, como el de mayor fama y duración en el tiempo. No solo eso; según Darnton, los textos de Arentino fijaron los patrones y los temas de lo que se consideraría pornografía: las dieciséis posturas clásicas, el empleo provocativo de las palabras obscenas, el juego entre el texto y las ilustraciones, el uso de la narradora femenina y del diálogo, los viajes voyerísticos por burdeles y conventos, la concatenación de orgías con el propósito de componer una línea narrativa:

2 Señala George Bataille: «La obscenidad consiste, en realidad, en una relación. No existe “la obscenidad” del modo en que existe “el fuego” o “la sangre”, sino como existe, por ejemplo, el “ultraje al pudor”. Tal hecho es obsceno si alguien lo ve y lo confirma; no se trata exactamente de un objeto, sino de la relación entre un objeto y la sensibilidad de una persona. (...) Si no pudiéramos alegar la universalidad del incesto a duras penas podría demostrarse el carácter universalmente humano de la prohibición de la obscenidad. El incesto constituye el primer testimonio de la conexión fundamental entre el hombre y la negación de la sensualidad, de la animalidad sensual.» (p. 54)

(L)a búsqueda de la originalidad de Arentino partía de parafrasear textos antiguos de Ovidio y Boccaccio, entre otros. La filosofía de este autor también estaba inspirada en el pasado, particularmente en una apropiación de las ideas de Aristóteles y la visión herética del sexo como algo natural. Este autor, que tenía la afición de humillar a sus enemigos al describirlos en situaciones sexuales (atacaba las perversiones de los clérigos y la corte, pero también lo que él consideraba las aberraciones de la educación humanista), destaca por haber sido uno de los primeros escritores que pudo ganarse la vida con su escritura, ya que supo capitalizar en un mercado siempre creciente que tenía un apetito voraz por sus textos provocadores e incendiarios. El interés por su obra se mantuvo vivo por lo menos durante dos siglos. (Yehya, 27)

El siglo XVIII construyó su propio Arentino, *L'Arrétin moderne*, celebrado en el título de uno de sus *best sellers* y en el texto de muchos otros. Este combinaba la obscenidad con el escándalo, como Arentino lo hiciera dos siglos atrás, y también sostenía opiniones «modernas», más que nada de escepticismo ante las enseñanzas de la Iglesia.

Para el momento anterior a la Ilustración, la policía francesa ya confiscaba ejemplares de *L'école des filles, ou la philosophie des dames*, de autor anónimo, de 1655, considerada la primera novela pornográfica francesa. La edición completa fue quemada y uno de los imprenteros del libro, Michelle Millot, fue condenado a ser colgado en efigie, a dos meses de prisión y a la confiscación de sus posesiones. Aunque se señala que era un libro más bien conservador y alejado de la provocación política o religiosa, fue importante pues quienes eran considerados autores, los imprenteros, fueron juzgados como si la obra fuera peligrosa políticamente: fue el punto de arranque de la ambigüedad que se mantendría a lo largo de todo el siglo XVIII entre pornografía y subversión política y religiosa: «Inicialmente, la pornografía pudo haber sido un intento, entre otros, de re canalizar dentro de un contexto literario energía recientemente dedicada a la sedición política» (DeJean, 119). Es a partir de ese libro que los libros pornográficos franceses (entre ellos el más revolucionario *L'académie des dames*) comienzan a tener éxito en todo el continente europeo. Según Lynn Hunt, esto se

debe a que es un momento de relajamiento moral, y el contenido sexual de las obras establece un contrapunto entre la anatomía del sexo y las convenciones e hipocresías sociales y religiosas de la sociedad francesa. Para el siglo XVIII, con la rebelión política y científica de la Ilustración avanzando a paso firme, la pornografía cobra una importancia singular y es vista, por los que ostentan el poder, como un paso hacia el fin del orden establecido³. Es un momento de reordenamiento o de búsqueda de definiciones, cuando aún no quedan tan claros los márgenes entre obras pornográficas⁴, políticas o heréticas. Un momento, además, cuando la imagería sexual estaba ligada al humor y a la sátira y desafiaba a autoridades, incomodaba a poderosos y criticaba el *statu quo* (Yehya, 31). La persecución a los libros tomó carácter de urgente y en 1790, se crea en Francia una división especial de la policía para confiscar obras licenciosas; para 1806, cuando se hace una lista de los libros condenados al fuego, estos se dividen en tres grupos: religiosos, políticos y morales. En este último grupo no solo estaban las obras pornográficas/obscenas sino también aquellas consideradas provocativas y peligrosas. Nunca más estaría tan ligada la depravación y la corrupción en cientos de textos: los ataques al antiguo régimen y al clero sentaron, de alguna manera, las bases para la Revolución francesa. La Revolución se planteó como la destrucción de la moral, como una fuerza pagana que transformaría a Europa al acabar con los poderosos, lo que –con su llegada– tomó un giro puritano que terminó sangrientamente con la oposición.

El mercado clandestino de libros era enorme en esos años, los libreros, como forma de identificar los libros censurados, los clasificaron bajo el nombre de *Livres philosophiques* que se incluían

3 Naief Yehya: «Debido a su naturaleza perversa, irreverente e incendiaria, la pornografía representaba todo lo que las clases poderosas temían de la democratización de la cultura», p. 30.

4 Es un momento en el que ni siquiera el término «pornografía» era de uso común. No es hasta 1769, en Francia, que se utiliza el término *pornographe* (*graphos* del griego escritura y *porno* del griego ramera) por primera vez. Lo hizo Nicholas Edmé Restif de la Brétone («el Rousseau de las cloacas»), en un tratado titulado *Le pornographe ou la prostitution réformée*, una propuesta de reformas urbanas y sociales que giraban en torno a la prostitución. En inglés el término no apareció hasta 1857, en un diccionario médico para hablar de la prostitución y la higiene pública; en español fue incluido en el Diccionario de la RAE recién en 1899, y sus tres definiciones siguen siendo las de la última versión del 2014: 1. Tratado acerca de la prostitución; 2. Carácter obsceno de obras literarias y artísticas, y 3. Las obras literarias y artísticas de ese carácter.

en listas separadas de los libros «legales». Estos catálogos servían para advertir a los editores qué libros estaban en existencias y a los lectores qué libros se podían conseguir por canales clandestinos:

Para nosotros *Du Contrat Social* es teoría política, e *Histoire de Dom B...*, pornografía, incluso algo demasiado crudo para tratarlo como literatura. Pero los libreros del siglo XVIII los clasificaron juntos como «libros filosóficos». Si tratáramos de ver los materiales de esos libreros tal y como ellos lo hacían, la aparentemente obvia distinción entre pornografía y filosofía se empieza a quebrar. Ya estamos listos para percibir un elemento filosófico en lo lascivo —de *Thérèse philosophe* a *Philosophie dans le boudoir*— y a reexaminar las obras eróticas de los *philosophes*: *Lettres persanes* de Montesquieu, *Pucelle d'Orléans* de Voltaire, *Los dijes indiscretos* de Diderot. Deja de intrigar tanto que Mirabeau, la representación del espíritu de 1789, haya escrito la pornografía más cruda y los tratados políticos más osados de la década anterior. La libertad y el libertinaje parecen vincularse y podemos encontrar afinidades entre todos los *best sellers* que aparecen en los catálogos clandestinos. Una vez que hemos aprendido a buscar la filosofía que circulaba en forma clandestina, todo parece posible, hasta la Revolución francesa (Darnton, 51).

Thérèse philosophe, escrita probablemente por el marqués D'Argens y publicado en 1748, es una obra que parece estar lo más cerca posible de la pornografía «pura». Pero ¿qué era la pornografía en la Francia del siglo XVIII? Hacia finales de ese siglo *Thérèse philosophe* es la obra más destacada entre los textos que llevan el sexo más allá de las fronteras de la decencia que se reconocieron en el Antiguo Régimen, pero Darnton señala que a los ojos de sus contemporáneos, *Thérèse* era la representación de algo más: la Ilustración. Ella era una *philosophe*. Su título está ligado a una obra clave en los comienzos de la Ilustración, *Le Philosophe*, un tratado anónimo publicado en 1743, absorbido en el texto de la *Encyclopédie* y reimpresso más adelante por Voltaire. Según Darnton, el libro definía el tipo ideal del cosmopolita y librepensador que lo sometía todo a la luz crítica de la razón y que en especial se burlaba de las doctrinas de la Iglesia

católica. La publicación de *Thérèse philosophe* se produjo precisamente en el momento en el que salió de la imprenta el primer grupo de obras de la Ilustración, entre ellas *De l'Esprit des lois* de Montesquieu e *Histoire naturelle*, volúmenes 1-3 de Buffon. Fue un momento en el que el libertinismo, combinación del pensamiento libre y una manera libre de vivir, desafió las doctrinas religiosas y sexuales. La combinación de sexo y filosofía resulta singular para un lector contemporáneo; en *Thérèse philosophe* la narración consiste en una serie de orgías unidas por diálogos metafísicos. Para entender la manera en la que los temas se complementaban entre sí, hay que comenzar por el inicio del libro que combina una narración ficticia de la infancia de *Thérèse* con la relación de un episodio real que se anuncia con el subtítulo «Memorias para servir a la historia del padre Dirrag y de mademoiselle Éradice». El *Affair Dirrag* fue parte de la gran cadena de *causas célebres*, o dramas judiciales, que se dieron en el siglo XVIII, cobraron forma en la opinión pública y la radicalizaron hasta desembocar en la Revolución, como señala Darnton. La muchacha acusó a su guía espiritual de aprovechar su posición para seducirla. El caso tenía todo para atraer la atención anticlerical: «sexo y fascinación, juego sucio en el confesionario y el desenmascaramiento del jesuitismo». Al presentar estos temas, *Thérèse philosophe* parecía narrar una historia verdadera y, a la vez, proponer una reflexión donde sexo y metafísica se entrelazaban. El libro, escrito en primera persona en voz de *Thérèse*, inicia con un prefacio donde la mujer se dirige a su amante: «¿Deseáis un cuadro donde las escenas que os he relatado o aquellas en las que he participado no pierdan nada de su lascivia y que los razonamientos metafísicos conserven toda su energía?». Tanto sexo como metafísica aparecen en las cuatro partes del libro: cuando *Thérèse* habla de su juventud y del *Affaire Dirrag*; en su primera exposición a la filosofía en compañía de un abate; su educación en la polimorfa perversión a manos de una prostituta retirada y su presente junto a su amante el conde, en el que se unen sexualidad y filosofía. El credo del último capítulo sintetiza el hedonismo materialista: «La voluptuosidad y la filosofía producen la felicidad del hombre sensato. Asume la voluptuosidad por gusto. Ama la filosofía por la razón». Darnton reconoce varias influencias en el pensamiento expuesto en

Thérèse: Descartes, Malebranche, Spinoza, Hobbes y Lucrecio «describen al hombre como una fábrica movida por el principio del placer que él es capaz de controlar»:

(L)a razón solo sirve para dar a conocer al hombre cuál es el grado de deseo que tiene de hacer o de evitar algo, junto con el placer y el disgusto que resultará de ello [...] La composición de los órganos, las disposiciones de las fibras, un cierto movimiento de los fluidos, determinan el tipo de pasiones, los grados de fuerza con que nos mueven, constriñen a la razón, determinan la voluntad en las acciones más pequeñas como en las más grandes de nuestra vida. (Boyer, 51-53)

Aun cuando ella sea la creación de una fantasía masculina, señala Darnton, *Thérèse* habla en favor del derecho de las mujeres a ir en pos de sus propios placeres y disponer de sus propios cuerpos (...) La mujer independiente, libidinosa, representaba una gran amenaza al orden social de la Francia del siglo XVIII. (...) *Thérèse philosophe* también fue un experimento reflexivo. Pesó en una báscula imaginaria las instituciones del matrimonio y de la maternidad, sometiéndolas a cálculos hedonistas, y las encontró en falta. (...) Los franceses del siglo XVIII con frecuencia jugaron con acertijos. ¿Podría sobrevivir una sociedad de ateos? ¿Y una sociedad de mujeres libertinas? *Thérèse philosophe* representó un gran momento de la imaginación literaria. Llevó al lector al margen de la ley y lo introdujo en una zona en la que podía imaginar un orden social distinto.

Pero ahora pensemos en cómo circulaban estos escritos de los primeros años de la Ilustración: lo hacían en forma de panfletos, en capítulos cortos, confinados a los salones y a las cortes; el más importante de todos, *Le Philosophe* (1743), decía que la filosofía pertenecía al mundo de la alta sociedad. En *Thérèse...* el abate T, replica ese pensamiento:

Pero cuidémonos de revelar a los tontos verdades que no apreciarían y de las que abusarían (...) (D)e cien mil personas no hay veinte que se habitúen a pensar, y de estas veinte apenas encontraréis cuatro que realmente piensen por sí mismas (Boyer, 115).

El texto continúa diciendo que a esas masas, que hay que mantener en su lugar, lo que debe dárseles es religión, para que respeten el orden social. En otras palabras, *Thérèse philosophe* se apoyó en ciertos argumentos libertinos para atacar al cristianismo como filosofía y, a la vez, para defenderlo como política social. Al igual que Voltaire, el abate T. insiste en que la verdad anticristiana debe confinarse a una reducida élite; pues si las masas la oyeran, se sublevarían. Ni propiedad ni persona alguna estarían a salvo en la carrera general por satisfacer el deseo. Si bien en *Thérèse...* estamos expuestos a un voyeurismo intelectual, que debía circular solo por los salones de la aristocracia, con la masificación de los libros que se dio en la Ilustración, el libro cayó en otras manos que no eran las aristocráticas. Veinticinco años después de publicado se convirtió en *best seller* y el lector común que lo leyó no vio razón para respetar un orden que lo mantenía miserable.

La trasgresión atrofiada

Hipótesis tres: La permisividad sexual actual ha diluido el poder trasgresor del género. La trasgresión –reprimida– anula la posibilidad de que la sexualidad, representada como obscena, permita imaginar un orden social distinto.

Durante la Revolución francesa la pornografía tuvo su mayor impacto y alcance popular, el gobierno nacional revolucionario liberó las imprentas y no ejerció control alguno sobre ellas sino hasta 1791. Tras la Revolución se siguieron publicando obras pornográficas, algunas despojadas de motivaciones políticas y otras que aún atacaban a diversas figuras de la corte, entre ellas a María Antonieta, pero la veta política de la pornografía se fue diluyendo, y si continuó, fue por el propio poder del imaginario erótico. Para la tercera década del siglo XIX, según varios historiadores, «la pornografía había dejado de ser asociada en Europa occidental a ideas políticas subversivas y se había establecido como un género independiente. Para el año 1806 la palabra pornografía comienza a ser usada para referirse al tipo de obras que amenazaban el orden moral y que eran perseguidos por esa razón y no por causas políticas y religiosos» (Yehya, 33).

Si, a partir de la Revolución francesa, la interpelación que propuso la pornografía a la sociedad cambió, el siglo XIX perpetuó un cerco moral que terminó por explotar en la siguiente

centuria, de mano de las obras del Marqués de Sade. Se pueden reconocer cuatro momentos, relacionados con la figura del Divino Marqués⁵, que dan cuenta de los cambios en el relajamiento moral del siglo xx. En 1810 sus libros habían entrado a la colección del *Infierno* o *Enfer* (juego de palabras entre «encerrado» e «infierno») de la Biblioteca Nacional de Francia. Para tener acceso a ellos se tenía que probar motivos no lujuriosos de investigación y lectura. Tanto Flaubert como Baudelaire redescubrieron a Sade en el siglo xix; en el xx, coincidiendo con el primer momento de relajación moral (que abarcaría las primeras cuatro décadas de este siglo), Guillaume Apollinaire realiza los catálogos de la colección del *Infierno*, que logran dar respetabilidad al género pornográfico. Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando los libros de Sade se liberan del *Infierno*, su obra comienza a ser accesible. En los años sesenta los textos del Marqués, más otros textos pornográficos, comienzan a circular en gran parte de Occidente, y para este momento «De Sade va a ser considerado un gran maestro de las letras francesas, un autor capaz de revelar la verdadera cara de la Ilustración y sus consecuencias: el terror, el absolutismo, la crueldad como sistema de justicia y la corrupción de los valores humanistas en pos de ideales inalcanzables» (Yehya, 39). El momento cumbre de liberación se da en 1990, cuando las obras del Marqués de Sade se publican en la Biblioteca de La Pléiade⁶ junto a

las de Cervantes, Dostoievski, Kafka y Platón, entre otros. Al momento de canonización del Marqués, todo estaba permitido. La sociedad tolerante se había consolidado.

Pasolini, el más ferviente defensor a mediados del siglo xx de la liberación sexual⁷, planteó, ya en los años setenta del siglo pasado, el agotamiento de la radicalidad y trasgresión pornográfica, a manos de la sociedad tolerante:

(L)a lucha por la liberación sexual ha sido brutalmente superada y desvirtuada por la decisión del poder consumista de conceder una tan amplia como falsa tolerancia. La realidad de los cuerpos «inocentes» ha sido violada, manipulada, ofendida y puesta al servicio del poder consumista. Las vidas sexuales han sufrido el trauma tanto de la tolerancia como de la degradación corporal, y lo que en las fantasías sexuales era dolor y alegría se ha convertido en suicida desilusión (...) La represión del poder tolerante es de todas las represiones la más atroz. (...) He hecho estas películas para oponer al presente consumista un pasado recientísimo donde el cuerpo humano y las relaciones humanas eran todavía reales (...) Prefiero moverme en el pasado porque considero que la única fuerza contestataria del presente es el pasado. Es aberrante, pero todos los valores en los que nos hemos formado, con todas sus atrocidades y sus lados negativos, son los que pueden poner en crisis el presente (Lissardi, 95, 97).

5 El caso extremo, en el siglo xviii, de la imaginación avocada a pensar un orden social distinto, fue la propuesta por el Marqués de Sade. Su pornografía no está ligada al placer sino al dolor y lo está porque en una sociedad desigual e injusta solo los poderosos tienen poder y, con él, poder sobre el sexo que practican, derivan placer al humillar e infligir dolor en el otro: Su trabajo va más allá de buscar la mera estimulación erótica, y para muchos su poder trasgresor no radica en sus descripciones sexuales súper explícitas, sino en que es un verdadero almanaque del mal, en forma de lecciones de cómo aniquilar a la sociedad, de cómo invertir los valores sociales, disolver el poder del clero y la Corona (Yehya, 34).

6 «El lema de la campaña de publicidad que acompaña la aparición en la prestigiosa Biblioteca de la Pléiade del primer volumen de las obras completas del Marqués de Sade, lo dice todo: “El infierno en papel biblia”. A los 176 años de su fallecimiento, el *divino marqués*, el hombre que dio su apellido a una de las aberraciones más condenadas por la moral universal, acaba de ser incorporado a uno de los panteones de las letras francesas, al lado de André Gide o François Mauriac. Hace tan solo 33 años, el editor francés Jean-Jacques Pauvert fue condenado por un tribunal de París por haber osado publicar *La filosofía en el tocador*, de Sade. Más reciente es el escándalo universal provocado por la adaptación cinematográfica efectuada por el director italiano Pier Paolo Pasolini de *Los ciento veinte días de Sodoma*. En Valenzuela, Javier, «La colección francesa de La Pléiade publica las obras completas del Marqués de Sade en papel biblia», diario El País, consultado el 27 de octubre de 2015 (http://elpais.com/diario/1990/11/16/cultura/658710005_850215.html).

Coda

El pasado trasgresor más cercano en el tiempo es el siglo xviii. Fue la época de mayor persecución a la pornografía como género literario. Los siglos xx y xxi, considerados en su mayor parte permisivos y tolerantes⁸, han tenido autores, si no encarcelados, sí catalogados como trasgresores y que entrarían, dentro del orden señalado por Carter al inicio de este ensayo, «pornógrafos morales». Quisiera detenerme en dos de ellos, que publicaron en la década del setenta,

7 Realizó la *Trilogía de la vida* (*El Decamerón*, 1971; *Los cuentos de Canterbury*, 1972, y *Las mil y una noches*, 1974), para adherirse al movimiento de liberación sexual de finales de los sesenta.

8 «El respeto no es sino una forma de desvío de la violencia. Por una parte, el respeto ordena el mundo humanizado, donde la violencia aparece sometida a prohibición; por otra, el respeto abre a la violencia la posibilidad de irrumpir en un ámbito donde resulta inadmisibles. La prohibición no elimina la violencia de la actividad sexual, pero, como fundadora del ámbito humano, faculta algo que la animalidad ignoraba: la trasgresión de la regla» (Bataille, 58).

cuando se abre la censura y los textos pornográficos llegan a grandes masas lectoras. Cuando lo pornográfico aún iba en camino de ser esa «forma de arte-pop, que arrastra un enigma enorme, pero pese a ello tiene una enorme influencia sobre nuestro entorno: el arte, la moda, la publicidad, la música, todo incluye elementos pornográficos» que señala Stamolis, pero que todavía no había llegado a la apertura absoluta del momento contemporáneo.

1. Quisiera mencionar la novela *Oso* de Marian Engel, publicada en Canadá en 1976. A pesar de que la obscenidad consiste en una relación entre la sensibilidad de una persona y un objeto, no hay sociedad que no la identifique y cultura que no trace límites y reconozca y persiga a sus trasgresores. Si ese es un principio reconocible, ¿cómo no se censuró una novela que establece como centro de la narración la relación sexual entre una mujer y un animal? Más aún, el libro ganó el premio literario, el *Governor General's Literary Award*, más importante de su país. Pues, recordando la historia del erotismo trazada por Bataille, es el horror al regreso a la Naturaleza lo que marcaría nuestra condición humana.

Esta es la descripción que hace la narradora de su primer encuentro con el oso:

—Oso —dijo, frotando el pelaje con el pie, sintiéndose sola de repente. El calor del fuego era excesivo; la alfombra de pelo se había apartado de la chimenea y se le había acercado. ¡Oh, se sentía sola, inconsolablemente sola...! Llevaba años sin sentir contacto humano. Siempre se le había dado mal. Era como si los hombres supieran que su alma estaba gangrenada. Las ideas estaban muy bien y ella podía esconderse en su trabajo y olvidarse por un tiempo del auténtico significado del instituto, donde el director se la follaba un día a la semana sobre su mesa (...) Había permitido que aquel trámite continuara porque era su único contacto humano, pero le horrorizaba recordarlo. No había cariño alguno en el acto, solo costumbre y conveniencia. Se había convertido en una especie de castigo que ella se infligía.

—Oh, oso —dijo, acariciándole el cuello. Se levantó y se desnudó, porque hacía calor. Se tumbó junto al lomo del oso, algo apartada y también apartada del fuego y, desolada, empezó a hacerse el amor.

El oso despertó de su sopor y se volvió. Sacó la pecosa lengua. Era gruesa y, como decía la enciclopedia, tenía un surco longitudinal. Empezó a lamerla.

Una lengua gruesa, moteada de rosa y negro. Lamió. Raspó, hasta cierto punto. Tanteó. Era cálida, agradable, extraña. ¿Qué demonios haría Byron con un oso?, se preguntó Lou.

El oso lamía. Buscaba. Lou podría haber sido una pulga a la que él estaba persiguiendo. Le lamió los pezones hasta que se le pusieron duros y le relamió el ombligo. Ella lo guió con suaves jadeos hacia abajo.

Movió las caderas: se lo puso fácil.

—Oso, oso —susurró, acariciándole las orejas. La lengua, no solo musculosa sino también capaz de alargarse como una anguila, encontró todos sus rincones secretos. Y, como la de ningún ser humano que hubiera conocido, perseveró en darle placer. Al correrse sollozó, y el oso le enjugó las lágrimas.

La novela describe el encuentro erótico entre una archivista ciudadana, llamada a una isla apartada para clasificar la biblioteca de un coronel que ha dejado su casa en donación al gobierno del Canadá, y un oso. Y si bien ganó el *Governor's Award*, ha sido descrita como «la novela más controversial» de la literatura canadiense y el crítico Scott Symons, al momento de su publicación, dijo de ella que era «gangrena espiritual... Un acuerdo faustiano con el diablo». En los últimos años ha sido redescubierta en el mundo anglosajón y la editorial española Impedimenta la tradujo y la editó este año. Bynoe, en una reseña del 2014, pone de relieve su ensalzamiento de la naturaleza en lo que llama «ser una con la naturaleza». Si bien ya señalamos el rechazo a la naturaleza como el primer paso hacia la civilización y la herida central en la trasgresión pornográfica, en la actualidad vivimos un idilio con la naturaleza, una necesidad de acercamiento, comprensión y defensa de ella, al vernos tan saturados de civilización. Aunque varias reseñas destacan esa armonía, esta es más bien una lectura contemporánea, la narradora (y en eso se acerca a la larga tradición de la voz narrativa femenina de la pornografía) tiene dudas sobre el bestialismo y el encuentro que la acerca a la destrucción de lo que ella consideraba su ser:

Se sentía perezosa y sucia. Tenía las uñas rotas. El oso y ella se pasaban el día sentados en el césped con pomposa ociosidad. Por la noche, holgazaneaban ante el fuego de arriba.

Oso y mujer junto al fuego. Los dos en cueros. El esposito pelaje lamiéndola de nuevo, las manos de ella en su pelo. (...) Si se alejaba de aquel pelaje, tenía frío. Se le acercó más y más, hasta que el oso la envolvió. Él movió una pata y estuvo a punto de romperle el brazo. Lou había olvidado lo mucho que pesaba.

—Se acabó —le dijo—. Se acabó. Tú tienes que volver a tu sitio y yo al mío.

Se sentó y se puso el jersey.

El oso se sentó delante de ella, frotándose el hocico con la pata: parecía confuso. Luego bajó la vista para mirarse. Lou también miró. Despacio, mágicamente, la enorme polla se erguía despacio.

No tenía forma de tulipán, como la de los hombres. Era roja, puntiaguda e impresionante. Lou lo miró. El oso no se movió. Ella se quitó el jersey y se le puso delante a cuatro patas, en la postura animal.

Él levantó la pata y le dio un zarpazo en la espalda. (...) Cuando notó la sangre que le corría por la espalda, supo que tenía que huir.

Esta no es una novela que sitúa al sexo en un lugar seguro, ni es una fantasía atemporal, desprovista de un espacio real. A lo largo de la novela, y en eso se acerca a los libros trasgresores del siglo XVIII, hay reflexiones en torno a la vida, las relaciones humanas y sexuales, intercaladas con los encuentros con el oso. Otra coincidencia con el siglo XVIII es la voz narrativa: una mujer que reflexiona. No es una historia que pretenda defender el *statu quo*, ni una historia donde las relaciones sexuales (los encuentros semanales con el jefe de la narradora, un encuentro con el hombre que le lleva las vituallas a la casa en el río) sean naturalizadas y entendidas desde la universalidad. Si seguimos a Carter, la sexualidad nunca se expresa en el vacío. Aunque la arcaica secuencia de la vida humana —nacer, coger, reproducirse, morir— puede parecer una experiencia universal, su universalidad no es su principal significado. Las relaciones sexuales entre hombres y mujeres siempre vuelven explícita la naturaleza de las relaciones sociales en la sociedad donde ocurren y, si se describen explícitamente, criticarán

esas relaciones, aunque esa no sea y nunca haya sido la intención del escritor.

2. Quisiera terminar este corto recorrido por la evolución de la pornografía y su relación con el trauma y la trasgresión con una mención a la obra de un autor singular, el colombiano Hernán Hoyos. Hoyos publicó más de cincuenta libros a lo largo de tres décadas (años sesenta, setenta y ochenta) y vendió más de seiscientos mil ejemplares de novelas que en su mayor parte se pueden considerar pornográficas. Una en especial se destaca por su poder subversivo, con reminiscencias de los textos paródicos/pornográficos de Boccaccio en adelante: *008 contra Sancocho*. La novela sigue las peripecias de un detective inútil y bebedor que, lejos de resolver casos, espía más con afanes voyerísticos que de investigación a mujeres bellas y feas, a políticos corruptos en orgías coprológicas y a educadoras desencantadas. El principio motor de la parodia pornográfica de Hoyos es la risa festiva, la escena carnavalesca, desde donde se cuele la crítica al poder institucional. En el capítulo titulado «Invitado especial», los socialmente marginalizados (la comunidad GLBT en pleno), «los Opus Dedo», los artistas, estudiantes y un largo etcétera, son parodiados y puestos en el centro del escenario en el Teatro Municipal de Cali:

La negra, en forma por demás artística, cantando un melancólico aire de la Costa del Pacífico, se encargó con sus dos manos de preparar el órgano de Florido. Lo hizo muy bien. (...) (El) hombre-orquesta, en medio del silencio admirativo y expectante del público, empató a la negra por delante, y a su vez fue conectado por Juliao por detrás. El trío giró abrazado, para que fuera visto por todos los ángulos, y se desató luego. Entonces el Gran Florido empató a Juliao por detrás, y mientras estaba en eso, la negra que se había perdido de escena por breves instantes, salió con un poderoso falo de caucho sujeto con correas del mismo color de su piel que las hacía invisibles, y empató a Florido por detrás. En esa forma dieron varias vueltas al escenario y bajaron a la luneta, para dejarse admirar de cerca por los espectadores. Subieron luego, la negra se despojó del falo, se colocó de espaldas y fue empatada por Florido. Juliao no se había desconectado del titán. El conjunto dio varias vueltas por el escenario y se alejó luego

sin desconectarse, bailando una danza lúgubre y salvaje de la selva amazónica. El entusiasmo era delirante. Los actores, incluidos la burra y la marrana (la perra había desaparecido), tuvieron que salir tres veces al escenario. El desproporcionado báculo de Florido continuaba en posición de trabajo, y cada vez que el hombre se inclinaba para agradecer los aplausos, su instrumento hacía lo mismo para volver a subir.

Los libros de Hoyos nunca circularon por canales regulares, todos sus libros fueron autoediciones que él vendía en quioscos, mecánicas y panaderías por toda Colombia. Ninguna editorial reconocida lo publicó a pesar de su gran éxito de ventas. Sus libros no fueron perseguidos pero sí escondidos y marginalizados. La especificidad de Hoyos es el humor unido a la pornografía, un impulso utópico, la reconstrucción de la sociedad latinoamericana por medio de una fantasía de nivelación de las diferencias sociales y de reconocimiento a la vez de la heterogeneidad de prácticas y predilecciones sexuales. Hoyos —el pornógrafo con el apellido más acertado de la historia de la pornografía en lengua española— ejerce una escritura que: a) Se desborda a sí misma (es global en alcance y mass mediática) y elude la clasificación. La «sexo ficción» —como define el autor sus textos— es una «nueva» categoría⁹; b) Propone un asentamiento histórico concreto: la América Latina de los mismos años del *boom*, que emplea el sexo en la literatura latinoamericana para algo insólito en el momento político de la «liberación colonial y política», esto es, para divertir y, por medio de la diversión, para examinar la dinámica social compleja y sexuada de la fantasía, y c) La trasgresión que propone Hoyos, por fuera del circuito de consumo de la literatura oficial, se instala en espacios de consumo donde la clandestinidad, el modo de lectura, el secretismo y los tabús imperantes aún permiten asociar la escritura con la trasgresión política y sexual. Igual que en el siglo XVIII, la política local que Hoyos describe recibe el golpe subversivo al desacralizar no solo la política local y la moral católica sino la «literatura» misma convertida ahora en blanco de una escritura que se conoce distinta. Hoyos, en su momento histórico de producción y primera circulación

ejerce, mediante la tecnología diferente de los mimeógrafos y la impresión de costo mínimo, una textualidad que energiza la escritura sobre el sexo y la resitúa en el ámbito utópico y político, añadiendo a aquello el pragmatismo de unas ventas optimizadas. En el XVIII en Francia e Inglaterra, la pornografía se imprimía en lujosos tomos de cuero y se omitía en el lomo el título de las obras, era esa ausencia de nombre lo que identificaba, como objeto y estrategia taxonómica, el lugar de la pornografía. En Cali, en el segundo tercio del XX, son las ediciones pulpa de Hoyos junto con los circuitos clandestinos (moral y económicamente) lo que lo sitúa como una voz original, no de la pornografía, sino de la literatura latinoamericana del siglo XX. La coyuntura de Hoyos apunta a un ejercicio distinto de circulación y sentido de la pornografía, el circuito y el modo de consumo de sus obras, oculto, de bajo perfil, junto con la materialidad de sus libros, construye una recepción que permite una trasgresión aun en el mundo moderno, una trasgresión constituida por los insumos de una lectura de materiales pobres (que implica una asimilación diferente de contenidos) y por una trasgresión medida, que en su contención, desborda. Si para Bataille la pornografía implica una ruptura con la naturaleza y una consagración a la cultura, Hoyos aporta no un regreso a la naturaleza sino una redefinición de la cultura como una cultura risible y de pulpa; es decir, como una cultura situada en América Latina, un lugar para reír y, a la vez, una cultura informal. La escritura de Hoyos, unida a la coyuntura del Cali de los setenta y ochenta, en su especificidad de período de la violencia y de antesala a la narcocultura y política, junta desenfado sexual y voyerismo con la privatización de la vigilancia y la Guerra Fría y así politiza el sexo. La originalidad de Hoyos resulta en su dessolemnización del sexo. Freud habla del humor como respuesta al trauma, o tal vez como fuga del trauma, como una reacción a la herida que decide alejarse de la reflexión mórbida hacia parajes descabellados; si en el trauma la memoria se reprime, tal vez en el humor se revive como broma.

⁹ Para Darko Suvin, una vieja categoría, la ciencia ficción, consiste en el «extrañamiento cognitivo». ¿Produce la sexo ficción un «extrañamiento sexual»?

Bibliografía

- Armiño, Mauro (edición y prólogo). *Cuentos y relatos libertinos*. Ciudad de México: FCE, 2010.
- Bataille, George *Historia del erotismo*. Madrid: Errata Naturae, 2015.
- Bynoe, Sara (14 August 2014). «There's More to 'Bear' Than Bear Sex». *Hazlitt*. <http://hazlitt.net/feature/theres-more-bear-bear-sex>, Penguin Random House Canada. Búsqueda el 23 de octubre de 2015.
- Coates, Donna (2 June 2006). «Bear (Novel)». *Canadian Encyclopedia*. <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/bear-novel/>. Búsqueda el 23 de octubre de 2015.
- Carter, Angela. *The Sadeian Woman, an Exercise in Cultural History*. London: Virago, 2012.
- Caruth, Cathy (ed.). *Trauma, Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.
- Darnton, Robert. *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*. Buenos Aires: FCE, 2008.
- De Boyer, Jean-Baptiste. *Thérèse Philosophe*. Paris: La Musardine, 1998.
- DeJean, Joan. «The Politics of Pornography: L'école des filles», en *The Invention of Pornography. Obsenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. New York: Zone Books, 1993.
- Echavarre, Roberto et al. (comp.). *Porno y postporno*. Montevideo: HUM, 2009.
- Engel, Marian. *Oso*. Madrid: Impedimenta, 2015.
- Hamed, Amir. «Demonio a chorros», en *Porno y postporno* (pp. 15-31). Montevideo: HUM, 2009.
- Hoyos, Hernán. *008 contra Sancocho*. Quito: El Fakir, 2015.
- Lissardi, Ercole. *Aurora lunar*. Montevideo: HUM, 2014.
- . «Después del porno», en *Porno y postporno*. Montevideo: HUM, 2009.
- Posada, Simón. *Días de porno*. Bogotá: Planeta, 2009.
- Stamolis, Tony. *The New Erotic Photography*. Köln: Taschen, 2007.
- Wagner, Peter. *Eros Revived: Erotica of the Enlightenment in England and America*. London: Secker & Warburg, 1988.
- Yehya, Naief. *Pornografía, sexo mediatizado y pánico moral*. Ciudad de México: Plaza y Janes, 2004.

Montané



La fenomenología de los desvanes **Presentación de Rodrigo Olavarría**

Voy a realizar una pequeña contextualización biográfica de nuestro invitado de honor. Bruno Montané nació en Valparaíso. A los diecisiete, después del golpe de Estado, emigró junto a sus padres y hermano a México, donde vivió entre 1974 y 1976; luego partió a Barcelona y ahí residió hasta hace muy poco. Ha publicado *El maletín de Stevenson* (1985), *Helicón* (1987), *Cuenta* (1998), *El cielo de los topos* (2002) y hace casi un año *Mapas de bolsillo*, en Ediciones Tajamar. Además ha publicado en numerosas antologías y revistas desde mediados de los años setenta. Es también uno de los fundadores del infrarrealismo, un movimiento poético que él no tiene ningún problema en desmitificar, pero que tanto los amantes de la poesía como los lectores

de la obra de su amigo Roberto Bolaño hemos elevado a un estatus de legendario.

La verdad es que toda esa generación de poetas latinoamericanos, los infrarrealistas: Roberto Bolaño, Bruno Montané, Mario Santiago y otros; los horazerianos del Perú: Jorge Pimentel, Enrique Verástegui, Tulio Mora, Carmen Ollé y otros, y poetas chilenos como Rodrigo Lira, Claudio Bertoni y Diego Maquieira, han sido leídos por las nuevas generaciones de poetas que los consideran sus predecesores y que admiran tanto sus posiciones estéticas como la forma en que resistieron la acometida de la historia –tanto del fascismo como del estalinismo– y no cedieron a la escritura comprometida, fieles a un programa poético que tenía tintes colectivos, pero que

rescataba también el valor de una profunda e irrenunciable individualidad. Autores de una poesía con énfasis en la visualidad, en la imagen; quizás por una línea genealógica que va desde el imaginismo de primera hora –el de William Carlos Williams y Ezra Pound– hasta Ernesto Cardenal y Allen Ginsberg, por nombrar dos poetas que influyeron en una generación que rehuyó lo dado, que se alejó de las formas tradicionales y del verso de forma cerrada.

En un manifiesto conjunto de Bruno Montané y Roberto Bolaño titulado «Rasgar el tambor, la placenta», escrito en Barcelona en noviembre de 1977 y publicado en la revista *Rimbaud vuelve a casa*, se plantea una imagen recurrente en la obra de ambos escritores, una imagen que aparece en *Estrella distante* y en *Los detectives salvajes*, una imagen emparentada con el poema épico de una generación, que es el «Aullido» de Allen Ginsberg:

Estamos como esos niños que huyeron de los nazis y se perdieron en los bosques polacos y fueron muriendo de hambre, como cuenta Brecht en una balada. Estamos como esos niños de *La Cruzada de los niños*, de Marcel Schwob, con cuarenta grados de fiebre, resbalando una y otra vez por las faldas crispadas de la cordillera de Los Andes.

Esa era la situación de estos jóvenes, toda una generación, que se veían exiliados dentro y fuera de sus países. Intentando conectar, intentando crear

sentido, intentando crear en un mundo que se había convertido en el tubo de ensayo de una terrorífica sociedad futura, una sociedad a la que nos acercamos cada vez más. Y de fondo, el famoso discurso de las armas y las letras, resonando en la imaginación de todos los que crecieron paralelamente con el triunfo de la Revolución cubana. Esa generación.

En la antología *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego* (1979), Montané es presentado como poeta, inventor de objetos y fotógrafo. Este dato no deja de ser importante puesto que es el tipo de poeta-fotógrafo capaz de descubrir que las palomas vuelan dentro de la sombra de los edificios y luego sentarse con lápiz y papel a extraer las imágenes cansadas que hierven dentro de las bujías de la imaginación; es también el tipo de inventor que ejerce su derecho a no ser él mismo y a desarrollar la fenomenología de los desvanes mientras apila los ladrillos de la vida contra los rincones del abismo.

Bruno Montané es un poeta capaz de escribir versos como: «La palabra es hoguera en los palacios / Y tienda de campaña en los jardines», un poeta que ejercita la mirada para fijar esas imágenes en el papel, un editor de la realidad deslumbrado por el lenguaje y un convencido de que dentro de un verso se esconde el verso que lo sucede. Es un poeta del lenguaje, pero capaz de crear imágenes que quedan suspendidas en la mente del lector. En ese sentido es un poeta y un fotógrafo, un autor que a ratos pareciera desconfiar del ejercicio de la

escritura o que, mejor dicho, continuamente cuestiona la escritura como medio y como obra, sobre todo la suya propia.

En esta poesía, como duendes, las mejores imágenes y los mejores pensamientos salen de lo inmaterial, de lo trascendente a lo concreto. Las imágenes y los pensamientos se hacen visibles al ser revelados en el cuarto oscuro que es la lectura: «como si una persona se viese invadida de lucidez», en palabras del propio Montané.

Esta desconfianza que antes mencionaba ya es visible en el texto de presentación que escribió en 1979, cuando tenía veintidós años, para una antología de jóvenes poetas chilenos titulada *Entre la lluvia y el arcoíris* (1983). Es un texto genial porque se me hace la idea de que Bruno Montané podría haberlo escrito ayer para que fuera leído hoy:

En estos días me estoy pensando mucho el asunto de la escritura, lucho enredándome al cuestionar mi desarrollo, yo creo que se trata de no caer en falsas coartadas, en lugares o estilos cómodos. Más o menos, lo único que doy por definitivo es el deseo y la necesidad por crear, por producir un sistema paralelo contenido en la realidad: la literatura y su pedacito llamado poesía (...) Estos poemas escritos hace algún tiempo forman parte de este aprendizaje que no termina (pero la escuela es muy rara) y su producción la considero bastante intuitiva, dejándose llevar mucho por el ritmo, por el aliento del verso que contiene en sí al que le sigue, etc.

Y más recientemente, Montané ha dicho sobre su poesía: «Creo que es rara, que se pelea consigo misma, que es una poesía sobre el lenguaje. Pero que siempre intenta asumir un gran respeto por la mente del lector.» Es humilde Bruno Montané, dice que intenta asumir un gran respeto por la mente del lector, lo cual es absolutamente cierto, pero en realidad lo que hace es ofrecer dulcemente a esa mente hipotética que es la del lector imágenes donde la realidad es una nube que nos corona la cabeza y nos ofusca, imágenes que son flashazos en medio de reflexiones intuitivas, donde la escritura se asume como «asomarse a un túnel, / errar e insistir», golpear «las precisas piedras / que chocan y hacen chispas en la noche inútil».

También recientemente, ha dicho sobre el acto de escribir poesía: «Lo que llamamos estilo no es más que el balbuceo que torpemente intentamos asumir cuando escribimos el primer verso, sin saber nunca si lo hemos conseguido». Afirmación que me huele a Flaubert y su «el lenguaje es como una tetera rota en la que tocamos música para que los osos bailen, cuando, en realidad, todo lo que queremos es conmovier a las estrellas». Un artesano que desconfía del lenguaje, el material que ha elegido para realizar su oficio.

A veces incluso podría sonar desencantado, pero sabe que aunque «ningún poema dé / lo que regala una extraña hora», «el poema recuerda que el silencio / de un fuego lejano / crepita en nuestra imaginación»

y que, a fin de cuentas, «ningún poema se equivoca / en su oscuro equilibrio». Como vemos, no existe tal desencanto, la poesía para Montané es un ejercicio necesario, desligado de la función productiva que implica la concreción del acto escritural en el objeto que conocemos con el nombre de libro. De hecho, hace menos de un año afirmaba:

...escribo sin pensar en un libro. Escribo el poema, una y otra vez, veladas versiones que siguen el mismo impulso, como hacía el pianista de jazz Thelonious Monk, cuando explicaba que todos sus temas eran parte de un largo e interminable solo...

Roberto Bolaño, en uno de sus escritos dispersos reunidos en el libro *Entre paréntesis*, dijo sobre los poemas de Montané:

Su poesía está hecha de pinceladas suspendidas en el aire. A veces son solo apuntes, otras veces miniaturas, en ocasiones largos poemas existencialistas reducidos a ocho o doce versos. Su poesía está hecha de sangre suspendida en el aire. Su voluntad, o su disposición ante el mundo o ante la cultura, se debate entre polos irreconciliables. De esta dilatada lucha ha sabido extraer versos paradójicos. Escribe como un naturalista que cree en muy pocas cosas y que sin embargo sigue haciendo su trabajo con tesón, un tesón que en ocasiones se confunde con la indiferencia. Para mí es uno de los mejores poetas chilenos actuales.

Se me ocurre todo esto y un canguro salta de matorral en matorral en las praderas de mi mente.

Les pido que suspendamos la necesidad de la academia de citar señalando referencias. No recuerdo el libro donde leí esto, pero recuerdo claramente haberlo leído. Se trata de un texto de Ezra Pound donde en alguna parte afirma: «Lo único que me ha enseñado la vejez es que a los diecisiete años tenía la razón». Y a la luz de esta frase me gustaría volver a citar un fragmento de la poética que Bruno Montané escribió para *Entre la lluvia y el arcoíris*:

...yo creo que se trata de no caer en falsas coartadas, en lugares o estilos cómodos. Más o menos, lo único que doy por definitivo es el deseo y la necesidad por crear, por producir un sistema paralelo contenido en la realidad: la literatura y su pedacito llamado poesía.

Sería genial que cuando sea viejo, Bruno Montané pueda decir con naturalidad esta sabia y desfachatada frase: «Lo único que me ha enseñado la vejez es que a los diecisiete años tenía la razón». Pero me parece que es una pregunta que se seguirá haciendo, renovándola una y otra vez, en el solo de piano de su escritura, en el cuarto oscuro donde vuelca sus químicos y extrae sus imágenes, en la mesa de dibujo donde extiende enormes mapas, fiel a la idea de que: «El poeta es el cartógrafo de los deseos que cuelgan al borde del abismo».

Papeles de un afuerino

Bruno Montané

Una introducción

Los textos que leeré esta tarde intentan ser un acercamiento caleidoscópico a la amistad que tuve con Roberto Bolaño. Leeré algunos fragmentos, escenas, gestos que la amistad deja respirando en la vacilante línea de los años. En el título convoco la figura del afuerino, porque siento que mi experiencia me sitúa en un papel tangencial, bajo el peso y la libertad de las circunstancias que pude compartir con un amigo que, mucho tiempo después, ha acabado siendo un escritor genial y admirado por una amplia comunidad de lectores. Al mismo tiempo, debo recurrir a la pretendida inteligencia y a los trucos de la memoria, ese lugar donde se sitúa la línea de sombra en que el riesgo asoma un rostro pétreo y amenazante, anunciando que quizá pueda fracasar en el intento. Quiero decir que no vengo a venderles ninguna pomada bolañeana ni bolañista ni bolañera, o como se nos ocurra decir de acuerdo a las filias o fobias que aún despiertan la existencia y las huellas de Roberto Bolaño. Aquí se trata de mostrar instantes, observaciones, intuiciones, frente a la obra de un amigo que vi crecer y luego alejarse como un meteorito oscuro, imagen que él utilizó para describir o iluminar la obra de Parra... Lo que queda claro es que Roberto se entregó a la lectura y a la escritura; siempre lo vi en ello, *in the bottom of the night* (como escribió Auden, a

quien le gustaba citar en sus cartas), creando la noche bajo la lámpara caníbal, redimiéndose y avanzando con cada letra que escribía. En cada frase, un barón de Münchhausen rescatándose a sí mismo frente a la escritura y sus arenas movezizas, un Burroughs de laboratorio ante el virus que a todos nos ha vuelto locos, un Mallarmé alucinado en el verdadero ojo de la poesía, un Philip K. Dick proponiendo las futuras estructuras de la narrativa –una tarea para el siglo xxiii, esbozada con valentía en *2666*–; o un misterioso y supuestamente indescifrable Ouspensky prefigurando las enseñanzas de la Universidad Desconocida. ¿El nexos oculto, personalmente abisal entre una temprana contemplación de *Les trésors du Satan* de Jean Delville y las claroscuros visiones que destellan en el fondo de sus textos? Para terminar esta introducción, y sobre todo ante la tentación o la amenaza de dejarlo todo nuevamente, no olvidemos mencionar a los surrealistas; sí, los surrealistas contemporáneos, a quienes Roberto imaginaba trabajando en la clandestinidad. Pero vaya, ahora me acuerdo de que falta Borges, Borges y su propuesta para los tres próximos milenios, el viejo escritor ciego en su feraz y retumbante tumba ginebrina. Sin embargo, aún falta quien aplaque los interminables golpes sobre la tapa del ataúd de Roberto. Y por último, falta él, sus cenizas tiradas por su madre y su hijo frente al mar de Blanes, abrazado por la lejana mirada de sus amigos fantasmas.

Días de México D.F.

Llegué a México en mayo de 1974. Yo tenía diecisiete años. La única dirección que llevaba en el bolsillo era la de Roberto Bolaño. Pocos días antes del viaje, Jaime Quezada me dio su dirección y me contó que había vivido un tiempo en su casa de México D.F. Cuando fui a visitarlo él salía de su edificio y le pregunté si conocía a un vecino que era chileno y que se llamaba Roberto: «Yo soy Roberto», me contestó curioso y sonriente. Le conté cómo había llegado hasta allí. Le dije que escribía poesía, él comentó que escribía obras de teatro, obras con raros superhéroes, detalle que no sé por qué me pareció un enigmático desafío.

Roberto acababa de llegar de Chile, donde había estado medio año, antes y después del golpe de Pinochet. Comenzamos a vernos casi todos los días y enseguida me presentó a sus amigos. El epicentro de esos encuentros tenía lugar en

el café La Habana, un local enorme, de grandes cristalerías, situado en una esquina de la calle Bucareli, café que gozaba de cierta nostálgica fama político-literaria porque entre sus asiduos habían estado Fidel Castro y el Che Guevara -que entonces, se dice, soñaban o preparaban la futura caída de la dictadura de Batista-. Muchos de los clientes del café La Habana eran periodistas culturales, gente que intentaba subsistir como podía escribiendo reseñas de libros o críticas de exposiciones de pintura. Desde nuestra posición casi adolescente, nosotros los considerábamos con un respeto algo teatral que nunca dejaba de ser irónico y cariñoso: Roberto, con una implacable entereza y estilo visceral -él ya tenía veintiún años-, yo con un ímpetu algo ingenuo que, a pesar de mi entusiasmo pero también por mi irremediable timidez, intentaba estar a la altura de las circunstancias. Ahí conocí también a Mario Santiago (Ulises Lima), a Rubén Medina, Mara Larrosa, Cuauhtémoc Méndez, Julián Gómez, Darío Galicia, José Peguero, Orlando Guillén, Alcira Sous Scaffo (que inspiró a Auxilio Lacouture en *Los detectives salvajes* y en *Amuleto*). Cada uno de estos visitantes se aparecía por el café La Habana buscando una complicidad más o menos aleatoria con los otros azarosos contertulios -en realidad una corte de aparecidos- pero la asistencia de cada cual no estaba en absoluto garantizada. A veces solo nos encontrábamos allí, para luego caminar o derivar por las calles hasta llegar a algún bar de chinos, que eran mucho más baratos que el multitudinario La Habana; o íbamos a unos billares que estaban junto al cine Bucareli, donde Guillén y Gómez nos mostraban cuánta habilidad billarística habían aprendido en sus días de estudiantes; o comíamos unas salvadoras porciones de pizzas que horneaba un norteamericano en un local de uno por tres metros; un tipo que parecía -solo parecía- un rarísimo autoexiliado que mientras no atendía su local quizá pudo parecerse a Jim, ese alucinado del cuento de Roberto. También íbamos a La Casa del Lago, un centro cultural del bosque de Chapultepec. Hay una o dos fotos que testimonian que de verdad estuvimos allí. En el pequeño auditorio de esa vieja casa junto al lago, Roberto y yo dimos charlas-recitales sobre la joven poesía chilena; también ese fue el lugar donde el infrarrealismo recién salido del cascarón dio sus primeros, quizá mejores y luminosos gritos.

Un día Roberto me dijo que quemaría el montón de obras de teatro que había escrito, quizá unas quinientas o setecientas páginas escritas en delgadísimo papel de copia. Recuerdo que en un primer momento le dije que no lo hiciera, pero él insistió en que no podía hacer otra cosa, que aquello era muy malo o más bien irrepresentable; aunque sin duda ahí ya estaba más que prefigurada su futura narrativa. Me convenció y finalmente lo asistí en esa quema. Recuerdo que le ayudé a que las cenizas no se esparcieran por el patio donde improvisamos una pequeña fogata. Vimos cómo el aire caliente hacía remolinos con las cenizas, suspendiéndolas ante su tranquila y maravillada mirada. No sé, creo que nos repartimos el gran montón de páginas y cada uno fue echando al fuego una hoja, alternándonos en ese particular acto de desasimiento. Mientras las páginas se quemaban tuve la impresión de que Roberto sabía que la fuerza poética reunida en aquellos papeles -esa concentración alcanzada en largas noches de intensa escritura- se vería multiplicada con esa suerte de ritual de la pérdida. Fue como si dijera, ya está, ahora a escribir versos, a escribir poemas, todo lo que ahora puedo aprender está en la poesía. Años más tarde, durante una de nuestras largas conversaciones telefónicas -en las que él era experto- me diría, no sin cierto tono entre irónico y cariñoso, que él estaba de lo más bien escribiendo obras de teatro hasta que llegué yo a tentarlo -como si chistosamente hubiera querido decir *corromperlo*- con la poesía. De hecho, esta era una «acusación» que muchas veces me hacía para provocarme amistosamente. Estoy seguro de que ya entonces Roberto sabía mejor que nadie que solo en el oscuro fondo de aquello que nos atrevemos a nombrar con la palabra *poesía* nada un paciente, feliz, y otras veces desesperado *latido*, esa larga *visión* que aún seguimos llamando literatura.

Tiempo después, en otra llamada telefónica, le comenté ciertas dudas que yo tenía sobre la escritura, algunas actitudes vitales ante las que la literatura quizá no era, por decirlo así, más que un comentario al margen. Con esa impaciente contención que a veces tenía, enormemente lúcido, Roberto me dijo: «La literatura *no es eso*». Me quedé callado un momento y en el flotante fondo de nuestra conversación me pareció oír que respiraba ese inasible misterio, ese *misterio* del cual él ya intuía o ya conocía la mejor y la más inquietante parte.

Una zona borrosa y vacilante

...la zona borrosa y vacilante
que pertenecía a los *poetas de hierro*
Roberto Bolaño, *La pista de hielo*

Cuando conocí a Roberto de inmediato tuve la impresión de que parecía saber muy bien que la adolescencia es un territorio difuso, una zona pródiga pero borrosa, un trayecto proteico y vacilante al que solo la fragilidad y la rara dureza de los poetas es capaz de extraerle una leyenda. Bolaño sabía que ese sueño se podía construir y gestar desde el centro mismo de la experiencia y su círculo de expectativas. En 1974 Roberto ya había dejado de ser un adolescente, sin embargo, había renovado una imperceptible pero férrea valentía para atravesar la noche despierto, solo en su habitación, leyendo todos los libros y esbozando todos los poemas, pues era instintivamente consciente de que merecía entrar en esa vida, en esa vigilia.

El joven Roberto que en la misma puerta de su edificio me contestó que la persona por quien yo preguntaba era él mismo, ya era entonces un joven de veintiún años que hacía pocos meses había logrado escapar de Chile y regresar a México, había conocido la ilusión y el miedo, había comprobado que los viajes y los lugares recontrados pueden ser un paraíso o un infierno. Roberto vivía con su madre Victoria y con su hermana Salomé a apenas dos manzanas de la calle Bucareli, donde se hallaba —y aún está— el café La Habana, peculiar e iluminado epicentro de algunas incursiones psíquicas, verbales y textuales, una suerte de estación de encuentro para amigos y conocidos que departían, reían o discutían —digámoslo algo enfáticamente— a orillas del abismo; aunque, puesto que hablamos de México, la connotación que arrastra la palabra *abismo* sin duda es otra. Entrar al café La Habana era como franquear esa zona borrosa y vacilante que Bolaño menciona —al presentar a Mario Santiago— en su temprana novela *La pista de hielo*, esa zona donde quizá no todos los poetas que allí se reunían sabían algo del espíritu de hierro que la poesía exige tener (o por lo menos vislumbrar). ¿Quiénes son esos poetas de hierro de los que habla Bolaño? Creo que se refería a algo que muchas veces mencionó. La necesaria valentía que deberían tener quienes ejercen la literatura (la que, más allá de algunos lugares

comunes críticos, no contempla la complacencia y otras florituras de tanta equívoca pero exitosa carrera literaria); se refería, en suma, al férreo e imbatible núcleo de la poesía; es decir, a esa clase de voluntad de creación que traspasa los límites de la realidad, la memoria y la ficción —allí donde tuvimos la suerte de conocer la solitaria y magnífica poesía de Mario Santiago—. Esa es la orilla desde la que Bolaño pudo vivir y luego contemplar sus días en Ciudad de México. Mientras tanto —como ya hemos mencionado— leía todos los libros y escribía sus primeros poemas a altas horas de la noche, desafiando el sueño y prefigurando sus futuras narraciones. Aquel era el borde del abismo de la vida, los amores, los trabajos y, sobre todo, la escritura que vino después. Luego fue la camaradería infrarrealista de un proyecto tramado como una incursión contestataria, que una vez más intentaba poner en juego el complejo baile de la literatura y la vida, mientras probaba ser una broma muy seria, una broma que poseía la risa mandibular y descarnada de una calaca de José Guadalupe Posada, que perfectamente pudo haber sido el primer infrarrealista mexicano... Bolaño atravesó esa zona borrosa y vacilante y escribió todas sus noches rodeado, quizá arropado, por el llanto y la risa de esa solitaria y conmovida calaca.

Modesto esbozo sobre la atrocidad de una exhibición literaria (Apuntes después de contemplar y padecer la exposición Archivo Bolaño)

¿De qué nos habla o advierte Roberto Bolaño, de qué me habla a mí, un viejo amigo, un amigo que definitivamente se ha transformado en un *amigo fantasma*? ¿Triunfa aquí la demostración, la así llamada y machacada 'epifanía', o se consuma la domesticada representación del supuesto lado B de su carrera, de su periplo por la literatura —y por el mercado, esa paradoja— para solo ser mostrado como un eco que, a pesar de no haber perdido su fuerza insospechada, corre el riesgo de acabar boqueando como un naufrago en la playa de una extraña y triste representación? Hay una sospechosa bipolaridad en esta maniobra, hay supuestas buenas intenciones y, sin embargo, la puesta en escena rezuma la ambigüedad de la historiografía hagiográfica plagada de verdades sesgadas... En esta maniobra, la melancolía del autor —que con una necesaria y aún pendiente explicación podríamos llamar revolucionaria— es

relativizada o aplacada para mostrar sus esfuerzos en «la cocina literaria» (barriendo para casa con esa figura, con esa cursilería), y escenificando, repito, la supuesta cara B de su carrera que «se hacía fuerte en el silencio», como escribió uno de sus amigos de la notoriedad.

Vuelvo a preguntar: «¿De qué nos habla Bolaño?», y solo escucho el rumor de la confusión que se propone asordinarlo escanciando, con un gesto algo siniestro, el éter de la leyenda sobre el pañuelo con que ya se le ha tapado la boca; o el guante de hierro que intenta apresar su mano que, pese a todo, ¡escúchenlo!, no para de escribir.

En mi papelote de amigo fantasma —esos poemas escritos a dos manos, esas fotos dando saltos en un pueblo perdido de México, esas revistas fotocopiadas en tirajes de a dos chauchas...— no sé si tengo una misión, que sin embargo sé que estaría condenada al fracaso, un fracaso que, no cabe duda, no está contemplado en las domesticadas reglas de esa *funesta* exhibición. Repito, *funesta*, un adjetivo descalificador que Roberto usaba a menudo.

Brevísimo resumen con dos esclarecedoras citas de Roberto: 1. «La experiencia es un fraude» y 2. «Mi experiencia es otra».

«Mi experiencia es otra»

En la poesía de Bolaño hay una voz que siempre permanece alerta, un modo de decir que enciende los sentidos y nos adentra en la incansable vigilia de la mente que construye y vive el poema. Es pertinente hablar de imágenes en una poesía que visualiza escenas, gestos e itinerarios poblando de sentido el largo viaje de la experiencia. «Mi experiencia es otra», deslindó Bolaño en un verso temprano e inquietante, escrito en México. Una experiencia marcada por el viaje real y mental, el viaje de la carne y la imaginación, el viaje del mundo y de la mente; un viaje que se graba en un propio y singular modo de aprendizajes y prácticas. El autodidacta curioso y airado que lee y reinventa a sus maestros, que aprende a prescindir de la tradicional y aplanadora jaula pedagógica, se solapa con el viajero que inventa su viaje como si desde el comienzo ya fuese capaz de construir las ficciones futuras. La experiencia es otra, aunque años más tarde Bolaño dijera, indolentemente, que la vida amenazaba con convertirla en un fraude. Bolaño construye una mitología personal desde muy temprano y

la carga de incitaciones a la vigilante cualidad amniótica de la escritura, la hace rica en un imaginario plenamente visualizable donde el cine de acción, la novela negra, la trayectoria de los poetas, Schwob, Borges y el club de los alucinados prosistas de la ciencia ficción se muestran como un espejo en la niebla donde el poeta, al fin, puede reconocer su propia universidad. Alfred Bester, autor de *El hombre demolido*, le regala la metáfora de la Universidad Desconocida que Bolaño descubre en el cuento «Los hombres que mataron a Mahoma», y desde entonces, como un fantasma impenitente, ese título-fuerza subyace y recorre la totalidad su obra.

En una carta de noviembre de 1993 a Carlos Edmundo de Ory (poeta postista español exiliado en Perú y Francia), Bolaño hace una aclaración que debemos tomar en cuenta: «Los fragmentos de la Universidad Desconocida son eso, fragmentos de un libro mucho mayor, de casi quinientas páginas, titulado *La Universidad Desconocida* y en el que he puesto todo mi empeño. Ni novelas ni hostias, si ha valido o no la pena escribir es ese el libro que deberá decirlo». Repito: «Ni novelas ni hostias». Es la poesía la que da el impulso, la poesía es el cauce del río profundo que recorre su obra, la poesía es el verdadero Maelstrom que se traga y abduce todo. La noción de la poesía —confesará en una entrevista más o menos tardía, en los tiempos del reconocimiento— es la que le producirá menos rubor que su prosa. Sin embargo, hay una legibilidad, hay un uso de la claridad discursiva y narrativa que ha conseguido que, según el entendimiento de algunos lectores, Bolaño sea considerado mejor novelista que escritor de poemas. Su propia obra ha fundado y expandido esa paradoja, ese oxímoron fantasmal que pone nerviosos a los catadores de su poesía, sobre todo si buscan la poesía de siempre, o tan solo esa idea difusa sobre lo que creemos que es o no es poesía. Extraño y activo heredero de la propuesta antipoética de Parra, Bolaño quizá sea el único de los poetas chilenos que ha entendido en profundidad en qué consistía la broma radical y el humor negro de ese profesor que jamás escapó a las quinientas horas semanales, el man tutelar de la poesía bolañeana; por supuesto, junto a Borges y Philip K. Dick, que vendrían a ser sus mentores en la prosa. La poesía pertenecía a la época de la formación y era, como él mismo aclaró en una entrevista, un acto gratuito libre

de transacción económica, su aprendizaje desconocido. La poesía era la escritura pura y dura, y la novela, considerada como la expansión de su verso a través de métodos y argumentos narrativos, era su sueldo. Y se da la paradoja –siempre paradojas con Bolaño, y siempre paradojas con todo, si uno se pone a pensar– de que gracias a ese sueldo, poco a poco ganado en la lotería de la prefiguración y configuración de la difusión y notoriedad de la obra, podemos leer y admirar novelas y cuentos donde a menudo los protagonistas son poetas; narraciones en las que, al fin y al cabo, los poetas resultan excepcionalmente metafóricos porque quizá recuerdan la existencia de la persona, del ser; es decir, de cada uno de nosotros. Nuestra experiencia siempre es otra.

[Texto incluido en el catálogo de la exposición de Alan Frame en MUSAS, Hermosillo, Sonora, México, 2014]

Moscona



Las fronteras de Moscona Presentación de **Alejandra Costamagna**

¿Lo de arriba es lo de abajo? Esa es una de las preguntas que deja flotando la poeta, traductora, ensayista, periodista cultural y narradora Myriam Moscona, en un poema de su libro *El que nada*, publicado en 2006. Lo de arriba y lo de abajo, el pasado y el presente, la muerte y la pulsión vital, la vigilia y el sueño, lo real y lo imaginario: el juego de fronteras aparecerá como una marca atávica en los libros de esta mexicana, hija de padres búlgaros sefardíes, que ha sido galardonada con el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes por su libro *Las visitantes*, en 1998, y con el Premio Nacional de Traducción, en 1996, por *La música del desierto*, de William Carlos Williams. En 2006, además, recibió la beca de la Fundación Guggenheim para escribir un libro de poesía que

luego se transformó en la novela *Tela de sevoya*, su primera novela por lo demás, con la que ganó el Premio Xavier Villaurrutia en 2012. La pregunta por lo de arriba y lo de abajo asoma como la contraseña de una escritura que se sumerge en los límites, que disloca los registros y explora en la lengua como quien reconstruye una genealogía rota.

En un artículo publicado en 2009 Margo Glantz decía que si se examinaban uno a uno los libros sucesivos de Myriam Moscona era evidente que, poco a poco, sus poemas iban apuntando al vacío. O más bien que trataban de «inaugurar otro lenguaje, llegar al borde». Y hacia el final de su artículo, Glantz abría una seguidilla de preguntas sobre los futuros libros de Moscona: «¿Por qué nuevo camino se puede andar

cuando se ha alcanzado el vacío? (...) ¿Habrán que volver a empezar? ¿O se abrirá brecha explorando otros géneros, subvirtiendo la lengua, sin llegar a absolverla?» Y luego de las preguntas, venía el vaticinio: «Porque Myriam –decía Margo– se acerca ahora a otro vacío, el de una lengua que se extingue y que ella quisiera recobrar, el ladino».

Es eso, en efecto, lo que vino a continuación en la escritura de Myriam Moscona: su nuevo camino. Acaso sus poemas previos cristalizaron y abrieron paso a otro vacío, esta vez doble: uno familiar y otro de la lengua. Dos pérdidas que vuelven a cruzar el arriba con el abajo, el sueño con la vigilia, lo remoto con lo naciente, pero también el español arcaico con el contemporáneo. Es esta *Tela de sevoya*, que se escribe con ese, ve corta e y griega (en vez de ce, be larga y doble ele); que inicialmente sería un libro de poesía y terminó siendo no solo una novela exquisitamente híbrida sino también un viaje hacia los orígenes; y que es también, a fin de cuentas, una involuntaria carta de presentación de la propia autora, que remite especialmente a una herencia cultural híbrida.

«¿Todos los abuelos de la tierra hablarán con esos giros tan extraños?», se pregunta Moscona, al inicio de la novela. Y la respuesta es no. Esos prodigiosos giros del habla que la escritora reproduce en *Tela de sevoya* no pertenecen a todos los abuelos, sino solo a aquellos que hablan ladino (también llamado djudezmo, spanyolit o judeoespañol), la lengua usada

en el destierro por los judíos que fueron expulsados de España en 1492. Una suerte de «infancia del español», como grafica Moscona, que hoy practican solo trescientos mil hablantes, casi todos ancianos. Casi todos «aedados» habría que decir si seguimos el léxico de este castellano antiguo, altamente oral, que conserva sus matices arcaicos pero se enriquece y va experimentando cambios a través del contacto con los lugares de la diáspora.

No todos los abuelos le llaman «chikez» a la infancia, «mansez» a la juventud, «mentirozim» a los mentirosos, «lampa de trafik» al semáforo o «apretamiento de korason» a la angustia. Los abuelos y los padres de Moscona, que llegaron de Bulgaria a México a comienzos de los años cincuenta del siglo veinte, ocupaban con naturalidad esos y otros términos. Ellos seguían las normas implícitas de una lengua anclada en el tiempo y la memoria, que sin embargo se adaptaba a sus lugares de destierro. Una lengua al mismo tiempo congelada y en movimiento. Pero la genealogía fue interrumpida al morir la parentela del origen. Y esa fue la huella que se propuso rastrear Moscona en este libro fronterizo, donde entreteje las formas de la novela con las del ensayo, la poesía, la crónica y la entrevista para indagar en una memoria múltiple: la de una lengua en peligro de extinción, la de un pueblo desterrado, la de una familia de emigrantes, la de una hija inquieta, la de alguien que ha decidido hablar con sus muertos. La memoria

como un «inquilino incómodo» que moviliza la escritura.

Más de cinco décadas después de la salida de sus padres de los Balcanes, en 2006, Moscona visita Bulgaria y apunta en su diario de viaje: «Me propongo ir en busca de los últimos judíos que aún hablan ladino, escuchar sus inflexiones, registrar sus voces». Ella quiere –necesita– conocer la casa de su madre en Sofía y la ciudad montañosa donde nació su padre, Plovdiv. En clave rulfiana, apunta que ha venido hasta la tierra de sus ancestros «porque me dijeron que aquí podría descubrir la forma de atar los cabos sueltos». Pero más que atar cabos, lo que hace la escritora –como lo venía insinuando en sus publicaciones anteriores– es atesorar un material de diversos registros y tesituras que agrupa en seis secciones intercaladas: en *Distancia de foco* aborda la infancia y la memoria familiar; en *Molino de viento* reúne sueños o relatos fantasiosos de otros mundos; en *Pisapapeles* reflexiona en un tono de corte ensayístico sobre la historia del ladino; en *Del diario de viaje* reproduce los apuntes de sus días en Bulgaria y en *La cuarta pared* y *Kantikas* intercala versos, refranes, cartas y fragmentos de diarios apócrifos, escritos en judeoespañol. Lo que resulta no es, naturalmente, una novela de corte tradicional. Y esa es otra de las fronteras que Moscona traspasa con sobrada virtud.

La poesía, su poesía del origen, se cuele en estas páginas por derecho propio. Y así la escuchamos brotar con forma de ensayo, por ejemplo, en estas líneas:

Montarme en la memoria falsa de mis muertos, en las certidumbres de una vida que parece transcurrir en otra dimensión; la vida de los otros que entra a nuestra corriente mental como el brazo de un río que lo hace más caudaloso, que nos arrastra, mezcla las aguas, a tal punto que no logramos distinguir de qué afluente emanan. Percibimos la corriente llena de peligros, tal como esas aguas del mar congeladas donde los niños patinan en invierno sin saber que apenas más abajo hay una vida compleja organizada en la oscuridad (52).

definitiva, el bellissimo libro que hoy circula también en Chile. Y que podemos leer, de paso, como el perfil más preciso de la escritora que hoy nos visita. Escuchémosla a ella.

Volvemos entonces a la pregunta del origen: «¿Lo de arriba es lo abajo?». La vida de los otros y la nuestra, la de nuestros antepasados y nuestros contemporáneos, los hechos reales y sus fabulaciones entran en diálogo en este registro memorioso que nos ofrece Moscona. «El meyo del ombre es una telika de sevoya», dice el tío Salomón, uno de los personajes recreados en las páginas de *Tela de sevoya*. Y la sobrina Myriam Moscona parece decirnos todo el tiempo, desde sus primeros poemas hasta esta novela –pasando por la poesía visual, los ensayos y las traducciones– que la existencia es una tela fragilísima. Tan frágil y tan persistente, sin embargo, como el sonido de una lengua de quinientos años, que ha sobrevivido por treinta generaciones e infinitos desplazamientos. Escuchar esa voz, no dejar que se pierda, acariciarla como un mantra. Eso viene a proponernos, en

La memoria: un inquilino incómodo

Myriam
Moscona

1. La negativa

No lo sé o no puedo explicarlo del todo. Fueron años con su libro en los estantes. Hojeado apenas. Es cierto. Yo conocía el tema –te consta–, estaba llena de referencias sobre esa noche, llamada la noche más larga en la historia de las civilizaciones. Eran esas, las suyas, las referencias más lúcidas, las que no quise o no pude leer. Primo Levi mató varios pájaros con una misma piedra. O quizá los remitió a la circulación de un cielo que siempre estuvo cerrado y que al recibir el latigazo de la piedra fue despellejándose, poco a poco, como una pregunta existencial que se plantea pero nunca acaba de aclararse. Siempre una zona de incompreensión sobre los límites del hombre.

Levi, recuperado de la escarlatina, sin fiebre, sin frío, con zapatos sin roturas, miraba al otro, a ese-otro-sí-mismo, al que dejó de ser hombre, al enfermo, al congelado, al sagaz, al que pudo comenzar una nueva frase, allí, en los márgenes del dolor, pudo verse a sí mismo deshecho, sin gritos, susurrando, con el número 174517 en el antebrazo por siempre, pero con esa claridad que lastima cuando se le ve de frente, como el sol del mediodía. Era también en Italia, ¿lo sabías, no? Yo no recuerdo, salvo que, al concluir un recuento inacabado, hizo lo que todo escritor cuando piensa que el texto ya no puede estirarse ni concentrarse más. Lo llevó a la editorial.

¿Cómo lo imaginas? No, no lo sé. En la fotografía tiene una barba de candado. Si no supiera nada de él, ¿realmente diría que es un hombre triste? Tampoco lo sé, aunque sí, probablemente lo diría. No fue directamente a la editorial. Lo hizo llegar. Lo siento, pero tampoco conozco de qué medios se valió. Solo sé que lo hizo llegar. La editorial italiana recibió su manuscrito grapado en el borde izquierdo, en el tronco de las hojas, en el lugar donde el cuerpo aloja al corazón o donde lo pudo haber perdido. Tal vez en la zona de su recuperación. No digo tonterías. Eso sí lo digo con certeza. El libro que estaba guardado en mis estantes fue, antes que sus palabras, la encarnación de lo que Franz Kafka también sentenció: «La vergüenza de ser un hombre. ¿Podría, acaso, existir una mejor razón para escribir?».

2. El estado imposible de la fe

El mayor mal ante la mejor de sus salidas, la única, tal vez. La grapa a la izquierda fue desprendida allí, en Italia. Habían pasado dos años. Ya no había escarlatina, ni fiebre, ni se tragaba el potaje, ni se comía como en un gallinero, ni se pesaba 45 kilos, ni se andaba con el cuerpo desarropado en el hielo, sin calorías, llagado, cargando piedras del mismo peso de su cuerpo.

En alemán existe un verbo, registrado en el testimonio de Levi, para el comer de los hombres: *essen*. Otro verbo, *fressen*, se usa para el comer de las bestias. Entre el 22 de febrero de 1944 y el 19 de octubre de 1945, el verbo *fressen* era el que Levi se decía al abrir la boca y llenarla con media razón de pan y el potaje que mal alimentó por meses en esos cuencos asquerosos a los millones de prisioneros.

La grapa del lado izquierdo fue desprendida en la editorial italiana. Se pasó al departamento de dictamen. El texto se leyó. Se redactó un reporte. Volvió a graparse para que las hojas no se quedaran dispersas. Se dijo que no. Que no debía publicarse. Es decir, el dictamen fue negativo. Qué daría por conocer ese dictamen, conocer las razones o sinrazones de la negativa. Pienso en la vergüenza de André Gide cuando dijo que *Por el camino de Swan* de Proust era insulso, que a nadie le importaban las razones por las que un chico no lograba quedarse dormido o de cómo sufría porque la madre olvidó darle el beso de las buenas noches. Y ese famoso dictamen fue negativo. Recomendó a la editorial no publicar

al autor. Al menos, *En busca del tiempo perdido*, en su primer volumen, *Por el camino de Swan*, no. Y Gide pasó a la historia por ello casi tanto como por sus *Alimentos terrestres* o por el resto de su obra. En ese momento se le pagó por su trabajo y él se fue a dormir tranquilo. Fue el tiempo el que le devolvió ese instante de ceguera. Pero ahora estamos en Italia. Es 1947. Se ha acabado la escarlatina, la fiebre, la base de los pies se ha vuelto a cubrir de piel, las uñas se han regenerado. Insisto. No hay fiebre, ni se camina rapado a veinte grados bajo cero, ni se comparte una litera con alguien que ha defecado durante la noche junto a ti, enfermo, bajo las mismas sábanas.

Es Italia, algunos años después. La editorial ha recibido un libro grapado en el costado izquierdo, donde en el cuerpo humano hay un corazón. La dictaminadora ha resuelto su negativa. La editorial ha acatado la negativa. *Si esto es un hombre*, primer libro de Primo Levi, es rechazado. Me llega el nombre de quien ha firmado el dictamen. No puedo aceptarlo o no lo entiendo. ¿Por qué ella? La admiro desde tiempo atrás. Te consta cuánto te he hablado de Natalia Ginzburg. Esa escritora judía. En realidad Natalia Levi, según su nombre de soltera. Sí, con la misma ortografía que Primo, con la *i* latina. Nacida en 1916. Tres años mayor que su escritor rechazado. Ella, de Palermo. Él, de Turín. Ella, con su familia, procesada por sus ideas antifascistas. Su marido desterrado por Mussolini. Primo Levi, el rechazado —ya se sabe—, subido al tren que lo llevaría a Auschwitz el 22 de febrero de 1944. Un año y nueve meses más tarde, en octubre de 1945, volvería a Turín, a su casa de infancia, a su habitación de niño, todavía enfermo, con fiebre, devastado y, sin embargo, vivo. La editorial Einaudi rectificó. ¿Cuánto tiempo después? Diez años. Levi, para el tiempo de la rectificación, ya había visto lo que era para un desconocido publicar un libro, pues lo había hecho circular a través de una editorial modesta, de escaso impacto. Había transcurrido la década entera y su libro no había agotado los dos mil ejemplares. Aun así, Einaudi, propiedad de los Ginzburg, lo publicaría en el año 1957 y sería reconocido como el más grande testimonio narrativo sobre la vida en el interior de los *lager*, los campos de concentración.

3. Auschwitz

Si esto es un hombre, escrito a su vuelta en Turín, tras la liberación. La enorme necesidad. El libro

nace a partir del material recopilado para un informe técnico encargado por los aliados tras la liberación del campo: la obra vio la luz pública con dificultades en Italia en 1947. Es allí donde había llevado su manuscrito con grapas en el costado izquierdo. ¿Recuerdas que te lo dije, no? Y ya lo sabes, Primo Levi era joven cuando cayó prisionero, y doctor en química. Ahora había vuelto a su ciudad y siempre, no como un buscador de salario, sino como un hombre que ejerce una pasión, volvió a su misma especialidad. No era una profesión como la que T.S. Eliot ejercía amargamente en un banco en Inglaterra, ni como la de Kafka, un mal resignado vendedor de seguros en Praga. Era una profesión elegida, amada, y también la que lo salvó de la selección en los campos, la que le permitió trabajar en Auschwitz III (Monowitz), en el complejo químico más importante no solo de Alemania, también del mundo, durante la época de la Segunda Guerra Mundial. Sus conocimientos de química lo mantuvieron fuera de las cámaras de gas tras un tenso y sádico examen aprobado, finalmente aprobado, mientras sus compañeros de barraca uno a uno iban desapareciendo. Habla Levi:

Poco a poco, prevalece el silencio, y entonces, desde mi litera que está en el tercer piso, se ve y se oye que el viejo Kuhn reza, reza en voz alta, con la gorra en la cabeza (...) Kuhn da gracias a Dios porque no ha sido elegido.

Kuhn es un insensato. ¿No ve, en la litera de al lado, a Beppo el griego que tiene veinte años y pasado mañana irá al gas, y lo sabe, y está acostado y mira fijamente a la bombilla sin decir nada y sin pensar en nada? ¿No sabe Kuhn que la próxima vez será la suya? ¿No comprende Kuhn que hoy ha sucedido una abominación que ninguna oración propiciatoria, ningún perdón, ninguna expiación de los culpables, nada, en fin, que esté en poder del hombre hacer, podrá remediar ya nunca? Si yo fuese Dios, escupiría al suelo la oración de Kuhn.

4. Las sustancias transformadas

Si la química, como sabes, es la ciencia que estudia las sustancias, sus propiedades y las reacciones que las transforman a su vez en otras propiedades, déjame extrapolar la experiencia de Levi en el *lager* con la capacidad que posteriormente ejerció, ya no como químico sino como escritor, de convertir la sustancia de su cautiverio y los

meses de dolor en una misión que acabaría volcando hasta su último día, volcándola, digo, en otra sustancia: la de contar la verdad a través de sus testimonios y reflexiones, y promover que la memoria cumpla su carácter de porvenir, como apuntara Derrida. Esa otra clase de química, me refiero a su escritura, lograba transformar el dolor en registro y memoria del dolor, en un acto de resistencia y a eso dedicó el resto de su vida mediante sus charlas, testimonios, conferencias, pero sobre todo mediante sus escritos.

A menudo la gente le preguntaba sobre su relación con la fe y, en ese renglón, Levi complejizaba su relación personal con sus creencias religiosas, pero no se confundía.

Esto no te lo digo yo. Él mismo lo ha contado. Su laicismo era anterior a su vida de prisionero. Yo no lo sé pero puedo imaginarlo. Seguramente hubo otros creyentes que, tras su paso por la maquinaria nazi, perdieron la fe. En cambio, no sé qué pienses tú, pero me parece mucho menos probable que aquellos sobrevivientes laicos entraran en un estado de fe tras su salvación. ¿Cómo podría ocurrir eso? Pensar en la imagen y semejanza de Dios tras haber vivido en Auschwitz resultará más bien un antídoto para cualquier tipo de fe. Recuerda. Tenemos grabada la imagen y semejanza aunque para algunos, dicha semejanza opere a nivel metafórico y para otros sea, incluso, un principio teológico mediante la premisa de que si el mal existe, también proviene de la semejanza de Dios. Habla Levi:

Entré en el *lager* como no creyente, y como no creyente fui liberado y he vivido hasta hoy; es más, la experiencia del *lager*, su iniquidad espantosa, me ha confirmado en mi condición laica. Me impidió, y todavía hoy me lo impide, concebir cualquier forma de providencia o de justicia trascendental: ¿por qué los moribundos en vagones de ganado?, ¿por qué los niños en las cámaras de gas? Debo admitir, sin embargo, haber experimentado, una sola vez, la tentación de ceder, de buscar refugio en la oración. Eso aconteció en octubre de 1944, en el único momento en el que llegué a percibir con lucidez la inminencia de la muerte: cuando, desnudo y apretado entre compañeros desnudos, con mi ficha personal en la mano, esperaba para desfilar delante de la «comisión» que, de una ojeada, decidiría si iría de inmediato a las cámaras de gas, o si en cambio era lo bastante fuerte para

seguir trabajando. Durante un instante, sentí la necesidad de pedir ayuda y asilo; después, a pesar de la angustia, prevaleció la ecuanimidad: no se cambian las reglas del juego al final del partido, ni cuando se va perdiendo. Una oración en aquellas condiciones no solo hubiera sido absurda (¿qué derechos podía reivindicar?, ¿y de quién?), sino blasfema, obscena, marcada por la máxima impiedad de la que un no creyente es capaz. Borré aquella tentación: sabía que en caso contrario, de haber sobrevivido, hubiera debido avergonzarme de ello.

Dos lenguas exterminadas: el ladino o judeoespañol y el ydish

Voy a cambiar de tema ligeramente. Sí, ligeramente porque esto no es más que lo mismo. Cuando yo, la que te habla en este momento, investigaba sobre la fascinante biografía del ladino, descubrí una canción. Una dulce canción en ladino. Mi libro *Tela de sevoya* estaba entonces en proceso. Me habían invitado a un congreso en Düsseldorf. ¿Te imaginas lo que fue para mí leer los fragmentos en ladino de mi libro en proceso, allí en Alemania: el país donde la lengua fue calcinada? De acuerdo. También fue exterminada en Polonia y en Austria, sí, pero cuando digo Alemania, me refiero al plan maestro. El hecho es que en ese congreso estaba un académico español en el público. Era de Toledo, esa ciudad de donde provenía la mítica historia de que los judíos, en el siglo xv, al ser expulsados, se llevaron las llaves de sus casas porque estaban convencidos de que volverían. De niña, mi abuela me dijo que ella tenía esa llave, que la pondría en mi mano para que yo, a mi vez, la pusiera en la mano de mis hijos cuando llegue la hora. Al final, con los años, ya sin la abuela, me he quedado en silencio. No sé si esa llave que alguna vez me mostró es un recuerdo implantado o real, de verdad no lo sé, pero cuando fui a Toledo, frente a la Sinagoga del Tránsito, mirándote de frente, temblando, simbólicamente la puse en tu mano. Y aquí vuelvo al académico toledano. Se acercó a mí, me tomó del hombro izquierdo y me pidió perdón. Me sentí desconcertada. No sé si lo notó. Después me dijo que había una canción, una canción popular de la lírica sefardí que los prisioneros iban cantando, desnudos, en la nieve, aferrados a esas palabras que se calinarían con ellos. Lo investigué. Encontré la referencia exacta. Quizá no la cantaban al momento de ir en

fila hacia las cámaras, sino en los trenes, donde muchos prisioneros se salvaron de los campos porque las condiciones del trayecto les resultaron imposibles. Unos murieron de hambre, otros de hipotermia. Algunos eran ya muy viejos. Fueron afortunados de llegar muertos a Auschwitz, o a Bergen Belsen, a Mithausen o a Dachau o directamente a Büchenwald. De todas formas hubieran muerto más adelante. Rara es la gente que se salvó. Muy pocos tuvieron el destino de Primo Levi, ¿me entiendes? Gracias al toledano recogí esa canción popular que no conocía. Mira. Tiene un estribillo. Los prisioneros sefardís, al cantarlas, cambiaban el estribillo. En vez de «En tierras ajenas yo me voy a morir» decían «En tierras de Polonia yo me voy a morir».

Algunos meses después de este hallazgo, llegó a mis manos un documental: *El último sefardí*. Ocurrieron dos milagros. El primero es que esta historia sobre la canción en judezmo se cuenta allí, muy parecida a como te la estoy contando. Me sorprendí de encontrar ese testimonio justo en el momento en que yo estaba prácticamente escribiendo sobre ello. El segundo milagro es que al final de esa cinta habla una mujer ya mayor, muy mayor. Una mañana en que yo caminaba por las calles de Salónica saqué un mapa para orientarme. Una mujer se acercó a mí y me dijo algo en griego. Quería ofrecirme su ayuda tras verme tan desorientada. No sé por qué le respondí en español: «No hablo griego». Ella me respondió en ladino con una sonrisa en la mirada: «Ama avlas espanyol». Me estremecí. Era un regalo encontrar a una hablante de ladino en la calle, sin buscarla, o como dice una canción de hoy en día, por esa «sagrada geometría del azar». Del mismo modo, sin buscarla, esta mujer volvió a aparecer ante mis ojos en el film. Después de vivir esto, escribí en *Tela de sevoya* lo siguiente:

Cuando se investiga a fondo algo que en verdad nos apasiona, recibimos ciertas señales.

Si leemos bien, nos damos cuenta que una y otra vez se nos indica un norte, se nos revelan algunas claves para mostrarnos que estamos en camino. Entonces lo percibimos como el pliegue de un abanico que va extendiéndose hasta formar, en su abrir y cerrar, en el sonido de su agitación, en ese instrumento de paja o de papel para cambiar el aire, un pequeño mundo que nosotros movemos pero que también nos mueve y nos agita.

Arvoles lloran por luvias
i montanyas por aire
Ansi yoran mis ojos
por ti kerida amante
Torno i digo qué va a ser de mí
En tierras ajenas me vo murir
Blanca sos, blanca vistes,
blanca la tu figura,
Blancas flores caen de ti,
De la tu hermosura.
Lloro y digo ke va a ser de ti
en tierras ajenas yo me vo morir

Deshojar kero una roza
y fazerme un vestido.
Para irme a pasear con ti,
mi kerido.
Lloro i digo ke va a ser de ti
en tierras ajenas yo me vo morir

Enfrente de mi hay un angelo.
Con tus ojos me mira
Yorar kero i kero ma no puedo.
Mi korazon suspira.
Yoro i digo ke va a ser de mi
en tierras ajenas yo me vo morir.

El yidish

No sé hablar yidish, ¿cómo hablarlo si nuestros ancestros, como los de Primo Levi, salieron de España y no de Europa central? Primo Levi era sefardí pero en su familia, cosa rara, no prevaleció la lengua. Tampoco hablo alemán ni tuve necesidad, como la tuvo Levi, de aprender algunas palabras para defenderme de la realidad dentro del *lager*. El yidish es al alemán algo similar a lo que el ladino es al castellano. No sé si hubo prisioneros ashkenazis, es decir, judíos de la Europa central, hablantes del yidish, que cantaron su lengua como una forma de aglutinarse alrededor de sus palabras durante su estancia en los *lager* o durante esos asfixiantes trayectos de tren que los llevaría a los campos de trabajo o, directamente, a los hornos crematorios. Sé que el yidish, una lengua llena de humor, es el espejo que devuelve la imagen del pasado judío en Polonia, Alemania, Checoslovaquia, Hungría, Austria, Rusia. Nada identifica más ni da mayor cohesión que una lengua. Por eso era importante para los alemanes acabar con sus palabras. Dispersarlas entre el ácido cianhídrico de las

cámaras. Levi estuvo allí, en el momento en que las palabras se fueron calcinando.

La estética silenciosa habla de la guerra

¿Te acuerdas de lo que te conté, verdad? ¿No? ¿No lo recuerdas, entonces? Cuando me encontraba en el proceso de corrección de *Tela de sevoya*, fui a mis estantes y saqué de allí el libro de dos escritoras. Una catalana y una húngara. Leía en voz alta una página de Mercé Rodoreda, de su novela *Plaza del diamante*. Después, también en voz alta, leía una página de mi manuscrito y entraba en conflicto y me servía del conflicto y así Rodoreda me ayudó a elevar mi relato, tan distinto en tema y forma. Era su estética la que me obligaba a apretar. Lo mismo hice con la húngara Agatha Kristoff. Esa trilogía suya sobre la guerra me estremece. *El gran cuaderno*, sí, ese libro del que alguna vez te hablé y te leí fragmentos. Recuerdo tu cara estremece. Es la historia de dos niños que viven con una abuela atroz, como la mía. Mentira, la abuela de esos niños era peor. Los niños, dos hermanos abandonados durante la guerra, viven a merced de la abuela, una vieja amarga. Para salvarse, para dejar registro, los niños llevan un cuaderno. Escriben cada noche. La escritura funge como aquello que el escritor español Jorge Semprún, otro prisionero de los campos (él, de Büchenwald), supo que ocurría en su proceso de dejar o de querer dejar un registro: «tengo que fabricar vida con tanta muerte». Los dos hermanos tenían que fabricarla también. Y escribían en su gran cuaderno que, de algún modo, los salvaba de su propio hundimiento. Desde que leí esa frase mi memoria la retuvo. ¿Te la he repetido, no? Es una enseñanza para cualquier escritor. Capaz que no me la aprendí textual, pero palabras más, palabras menos, expresaba la siguiente propuesta estética y testimonial: «No decimos que la abuela es mala, decimos la abuela no nos da de comer». A mí me lo dice todo, como si la frase fuese, además del hecho mismo, un principio estético de escritura, una convicción, una forma de abatir la retórica. ¿Para qué usar la palabra «terrible»? ¿Para qué adjetivar? Los hechos ya contienen su propia calificación. «No decimos la abuela es mala, decimos la abuela no nos da de comer». ¿Sabes qué me recuerda? A los poetas de habla inglesa del movimiento imagista. Uno de sus preceptos era «no ideas, salvo en las cosas». O aquel verso del poeta Vicente Huidobro «¿Por qué cantáis la rosa, oh poetas? Hacedla

florecer en el poema». Yo memoricé mal esa cita, la de Huidobro, la memoricé, sin darme cuenta, adaptada a mi lenguaje: «No me hables de la rosa, deja que florezca en el poema». Si te fijas, este verso contiene el mismo principio: el de la abuela que no da de comer. Y yo repito y me repito: «No ideas, salvo en las cosas».

Primo Levi encarna esa misma estética. No, no estoy diciendo que mientras sacaba a flote la dolorosa escritura de *Si esto es un hombre*, ese libro que me hace temblar al releerlo, estuviese proponiendo un precepto del tipo «No ideas, salvo en las cosas», digo que su intuición testimonial es sorprendente. Acuérdate que para entonces, Levi no era un escritor. Era un químico, un prisionero de Auschwitz, un convaleciente del frío, un cuerpo urgido de traer a la memoria el repaso detallado de esos días. Y cuando leas a Levi, me dirás lo que piensas sobre esto.

El periodista Camon

No recuerdo si fue la mañana de la muerte de Levi o si fue solo en la misma semana cuando Camon da un testimonio del que quiero hablarte enseguida. Lo leí hace años, no sé cuántos, muchos. Y otra vez, he olvidado los detalles, pero tengo presente el espíritu de Levi que Camon supo retratar con pinceladas finas, muy detalladas, como un biógrafo entregado a su modelo. El pensamiento de Levi, igual que sus testimonios, estaba allí, con un espíritu distinto al que prevalece en la trilogía de Auschwitz. Te voy a decir lo que recuerdo de ese epílogo. Más bien te repetiré cómo lo aisló mi memoria, pero antes permíteme un poco de dispersión. Es decir, un poco más de dispersión como si no fuera suficiente con la que mi discurso a veces te tiene habituada. Camon hizo estas notas tras la muerte de Levi. Habían estado juntos no sé si esa mañana u otro día de esa semana. Camon conversaba con Levi una vez y otra más y ese retrato que había logrado de él a lo largo de las conversaciones recuerda algo que dice Anna Ajmátova respecto de las fotografías de alguien que ya no está entre nosotros. Sí, tienes razón, al hablar de las notas de Camon no estoy hablando de una fotografía, pero tómame como válida la comparación puesto que esa entrevista es, de otra forma, un retrato minucioso de Levi. Dice Ajmátova:

Cuando muere una persona
también cambian sus retratos

sus ojos miran de otro modo y sus labios
sonríen de otra forma

Con emoción, rescato las siguientes palabras del epílogo de esa entrevista de Ferdinando Camon a Primo Levi, poco tiempo antes de su desaparición. Escribe el periodista:

Tenía el cabello y la barba blancos, la barba más blanca que el cabello. Tenía una mirada un poco irónica y una sonrisa pícaro. Una inteligencia muy ordenada, con recuerdos precisos, detallados. En un momento de la entrevista, tomó en sus manos el papel en el cual yo había escrito mis preguntas, y en el reverso dibujó un plano de Auschwitz: con el *lager* central, los campos anexos y los respectivos nombres de algunos prisioneros. Hablaba en voz baja, sin quiebres: es decir, sin rencor. Muchas veces me pregunté por las razones de esta moderación, de esta suavidad. La única respuesta que me sigue conformando es la siguiente: Levi no gritaba, no insultaba, no acusaba, porque no quería gritar; quería mucho más que eso: quería hacer gritar. Renunciaba a su propia reacción, para dar lugar a la reacción de todos nosotros. Su razonamiento era de largo aliento. Su moderación, su suavidad, su sonrisa, que tenía algo de tímido, casi infantil, eran en realidad sus armas.

Y si hablamos de memoria, de memoria histórica, yo aquí hago una pausa y te digo algo sobre la memoria personal, la forma que tenemos de aislar aquello que nuestra mente absorbe y adapta a su manera. Todo este texto de Camon que me marcó hace ya tanto tiempo, yo lo recordaba de una forma más simple y se la he transmitido a estudiantes, la he repetido en talleres literarios también, pero sobre todo me la he repetido a mí misma. Así es como la recuerdo y sigo sorprendida del zigzag que la memoria traza para conservar aquello que acomoda y retiene. Te lo repetiré tal como yo lo grabé en mí, sorprendida de lo distinto que es del original, aunque, reconozco, mantiene la misma idea: «Levi al hablar del dolor, solía bajar la voz. Entendí que eso también es una estrategia literaria. Levi quería que el grito saliera del lector y no de él».

¿Ves lo distinto que es aunque conserva la idea?

¿Cómo es posible golpear a un hombre sin rencor?

Esta frase de *Si esto es un hombre* no la voy a ampliar. Es un claro ejemplo de la estética de Levi. «No decimos que la abuela es mala. Decimos la abuela no nos da de comer». Es el mismo principio. Que el grito salga del lector tras esa sentencia clara pero en sordina, como cuando el pianista presiona el pedal izquierdo para ahogar ligeramente el sonido. Allí está. Y sí, dímelo tú si es que lo sabes: ¿Cómo es posible golpear a un hombre sin cólera, sin ira, siguiendo una orden o como una actividad de rutina?

Extinguida el alma antes de la muerte anónima

Quiero hablarte de Paul Celan. Tras las persecuciones de las que fueron víctimas miles de habitantes de la antigua Rumania, Celan sabía que tenía que ocultarse antes de ser llevado a los trenes que partirían hacia su aniquilación. Consiguió resguardo en una fábrica de cosméticos. Quiso convencer a sus padres que lo siguieran. Era la única salida, podrían quedarse allí, seguros, un año, quizá dos. No queda del todo clara la razón por la que Paul Celan se adelantó. Después de esperarlos el resto de la noche y darse cuenta de que no llegarían, Celan volvió, como pudo, sorteando riesgos, a su casa paterna en Bugovina, provincia del Imperio austrohúngaro, en la frontera de Rumania y Ucrania (aunque esas fronteras han cambiado constantemente y se han llenado de nuevas cicatrices). La casa estaba clausurada tal como solían hacer los alemanes y sus aliados tras la captura de una familia. Te hablo del año 1942. Paul Celan tenía veintidós años. Entre el río Dniéster y la frontera oriental de la República de Moldavia con Ucrania, su padre murió de tifoidea en los campos de trabajo y, meses después, tras un balazo en la base de la cabeza, en el centro de la nuca, por considerarla débil e inservible, fue abatida Friedericke, su madre. Celan vivió siempre con un fuerte sentimiento de culpa, la culpa común de muchos sobrevivientes. El poeta escribía en alemán y puedo imaginar cuánto le pesó escribir los primeros poemas concebidos tras esa pérdida. Imagino su temblor al pedirle permiso a su madre muerta para volver a usar esa lengua que por un lado amaba, pero que por el otro, llevaba para siempre el sello del exterminio. Tres años después, a

sus veinticinco años, escribiría el poema «A un lado de las tumbas»:

Me permites, madre, como ayer, ay, en casa, la
discreta
dolorosa rima alemana?

Extinguida el alma, pero no la lengua; aunque dolorosa, queda allí, irrenunciable, única, de la que no podrás libertarte jamás, porque no puedes olvidarla, y debes reconquistarla de nueva cuenta. Cada lengua es única, tiene expresiones intraducibles.

Mira esto. Te va a encantar porque seguro te recordará algo que alguna vez quisiste decirme y no encontrabas la palabra. Es parecido a «nostalgia» pero no, en alemán el matiz es mucho más rico. *Heimweh* quiere decir «dolor de hogar». Las palabras de una lengua, aunque puedan traducirse, resultan a menudo insustituibles. ¿Te acuerdas cuando tratabas de explicarle a un canadiense la diferencia entre «ser» y «estar»? El pobre hombre no entendía ni jota porque solo en español y en portugués existe este puente que tantos dolores de cabeza les produce a los hablantes extranjeros. Y uno aprecia pertenecer a una comunidad lingüística, aun si esa comunidad se ha convertido en tu verdugo, hay algo allí tuyo, irrenunciable. Por ello, la comunidad de sefardís siguió hablando durante quinientos años ese español arcaico y dulce a lo largo y ancho de su diáspora. Tal vez por eso Paul Celan siguió la huella de la dolorosa rima alemana, al pie de las tumbas, como pidiéndole permiso a sus muertos. Y su obra está marcada y transfigurada por esa palabra que solo en alemán significa dolor de hogar, algo que Levi, a su vez, decía compartir entre los barracones de madera, de litera en litera, a pesar de la prohibición, con otros prisioneros.

¿Suicidio o accidente?

No tienes idea todo lo que se ha escrito y lo que se ha especulado, además de toda la verbosidad pontifical, a mendo sin fundamento, sobre si Primo Levi se despertó el 11 de abril de 1987 con la determinación de no seguir viviendo o, si por el contrario, comenzó el día como cualquier otro y un accidente lo despeñó por el rellano de la escalera hasta matarlo. No hubo notas, no hubo despedidas, no hubo un cambio drástico en sus costumbres.

Un amigo me dijo hace poco «ojalá se haya suicidado porque uno esperaría que un hombre como él no acabara, después de todo lo que vivió, con un accidente tan estúpido». Lo dice como si hubiera accidentes regidos por la inteligencia. Diga lo que diga, esto es algo que nunca se sabrá del todo. Lo cierto es que los prisioneros que después su reclusión en los campos salieron con vida, o que perdieron padres, hermanos o hijos, no toleraron la vida. Jean Amery y Paul Celan son dos casos bien conocidos. El caso de Levi es menos claro y aunque no quiero pertenecer al batallón de especuladores, te diré lo que pienso. Si él, como químico, hubiese querido morir, ¿por qué se iba a arrojar desde un tercer piso sabiendo que cualquier fallo lo confinaría a una especie de prisión en su propio cuerpo? Para morir por propia voluntad, Levi tendría acceso a métodos más eficaces. Sea lo que fuere, y más allá de cualquier juicio, creo que Elie Wiesel ha dicho lo más doloroso, lo más agudo sobre el caso: «Primo Levi murió cuarenta años atrás en los campos de Auschwitz».

La historia literaria, la actividad ética, la condición psicológica de Levi resulta, para mí, más trascendente que discutir sobre un hecho que nunca tendrá los testigos ni las pruebas. Saber si Levi se quitó la vida después de haber cumplido con lo que él consideraba una obligación moral y una necesidad psicológica es importante, pero digamos lo que digamos, jamás sabremos qué había en su interior segundos antes de esa caída. Levi había cumplido con un ciclo que se cerró con la publicación de *Los hundidos y los salvados*, libro con el que concluye su trilogía sobre Auschwitz, quizá el más hondo y reflexivo, publicado en 1986. Su actividad personal de resistencia se cumplió en este tríptico formado por *Si esto es un hombre*, *La tregua* y este último trabajo sobre la falibilidad de la memoria y la naturaleza de la violencia. Hay quien lo considera el mejor libro jamás escrito «sobre los mecanismos psicológicos que subyacen al fenómeno de los campos de concentración nazis» y también «un texto capital para entender al ser humano y a las formas de opresión y resistencia». Para Levi, la palabra fue la mejor forma de articular el dolor, no solo físico y psicológico, sino el dolor moral, el dolor existencial, la enorme inquietud de darle respuesta a la pregunta ¿es esto un hombre? «Si no hubiese vivido el episodio de Auschwitz, probablemente nunca habría escrito», dijo alguna vez.

En ocasiones, el asunto de su muerte se discute más que sus propios textos y no quiero caer en la misma zanja. Me lo has preguntado varias veces, entiendo tu curiosidad, pero yo tampoco tengo una respuesta. Hay algo que me impacta y que parece contradecir la fe que Levi puso durante cuarenta años en llevar el acto de la memoria a un estado de resistencia. «Hoy, este verdadero hoy en el que estoy sentado a una mesa y escribo, yo mismo no estoy convencido de que estas cosas hayan sucedido de verdad». Cuestión que nada tiene que ver con la teoría negacionista sino con ese acto de incredulidad sobre lo que tú has vivido y que a veces nos llega a ocurrir cuando somos testigos de un hecho que rebasa nuestro entendimiento.

Del negacionismo a los recuerdos inventados

Desde hace años te lo comenté y creo que al principio no lo entendías. Estabas, claro, en otra edad. ¿Cómo puede ser que se niegue algo de lo que existen pruebas, imágenes, testimonios, películas, objetos, construcciones? ¿Cómo puede negarse una evidencia?, me decías. Lo cuenta Primo Levi en *Los hundidos y los salvados* (y, entre paréntesis, yo aplico esta primera reflexión a nuestra historia, nuestra trágica y vergonzosa historia del México actual y de varios Estados criminales): «Cuanto más se alejan los acontecimientos, más crece y se perfecciona la construcción de la verdad acomodaticia».

Y continúa Primo Levi el desarrollo de esa reflexión:

Creo que solo a través de ese mecanismo mental se pueden interpretar, por ejemplo, las declaraciones hechas al *Express*, en 1978, por Luis Darquier de Pellepoix, comisario encargado de los asuntos judíos del gobierno de Vichy (...) y como tal, responsable personalmente de la deportación de setenta mil judíos. Darquier lo niega todo. En Auschwitz, es verdad que había cámaras de gas pero solo se usaban para matar piojos y (advuértase la incoherencia) fueron construidas con intenciones propagandísticas terminada la guerra.

Y dice bien Levi y nos lo dice también a nosotros, los habitantes de México en este instante: «Quien acostumbra a mentir públicamente, termina mintiendo también en privado,

mintiéndose a sí mismo, edificándose una verdad confortable que le permite vivir en paz».

Ese paso silencioso recorre como una enfermedad el tránsito de la mentira al autoengaño y, como bien sabes, aquel que repite una mentira diez veces acaba creyendo que es verdad y más aún, quien miente suele amasar algunas verdades con las mentiras y de tal fusión ya no distingue del todo el sí del no.

Los recuerdos inventados

Esto sí que no lo conocía. Por casualidad compré un ejemplar del diario *El País* el 27 de diciembre de 2009, como una ironía en vísperas del 28 de diciembre, Día de los Santos Inocentes. Te lo dejaré aquí, junto al Gran Cuaderno donde he escrito estas notas. Vale la pena guardarlo. Es un testimonio de una aberración moral tan contrastante con la obra, las motivaciones, la agudeza y la tarea ética que subyace en la escritura de Levi. La historia es esta:

Enric Marco, un hombre que durante treinta años impartió conferencias y discursos, que estuvo presente en la conmemoración de los sesenta años de la derrota del nazismo, que dejó petrificados a los parlamentarios españoles reunidos en el Congreso de los Diputados para rendir homenaje a los casi nueve mil republicanos españoles deportados por el III Reich; que recibió la Creu de Sant Jordi que la Generalitat le concedió en 2001, era un farsante. Había fingido ser el prisionero número 6448 del campo de concentración alemán de Flossenbürg; había vivido de esa mentira: un profesional de la impostura.

Y yo te lo digo. Había hecho suyos esos falsos recuerdos. Ya no vivía Primo Levi, sin embargo, parece haberle dedicado estas líneas:

El paso silencioso de la mentira al autoengaño es útil: quien miente de buena fe miente mejor, recita mejor su papel, es creído con mayor facilidad por el juez, el historiador, el lector, la mujer y sus hijos.

El impostor fue descubierto, fue exhibido, sus condecoraciones fueron devueltas. No estaba loco ni sufría de desajustes mentales. Vargas Llosa lo llamó «espantoso y genial». Javier Cercas, quien le dedicó todo un libro, lo dice claramente: «hay que ser un genio para engañar durante casi treinta años a todo el mundo, incluidos familia,

amigos, compañeros del Amical Mauthausen y hasta algún recluso de Flossenbürg, que llegó a reconocerlo como camarada de desdicha».

Javier Cercas, tiempo antes de publicar *El impostor*, en ese ejemplar del diario que aquí encontrarás, señalaba el asco moral de sus mentiras. Le parece que podría compararse con algunos personajes literarios que por no conformarse con la grisura de su vida real, como Don Quijote, se inventaron y vivieron una vida heroica. Solo que Marco carecía del encanto del Quijote, no era un personaje literario y sus intenciones no eran soñar con gigantes confundidos con las astas de los molinos de viento.

Enric Marco, un ser melifluo, al fin cerró la boca cuando fue descubierto. La historia es como una novela de detectives, pero en este caso, con final feliz.

Este Gran Cuaderno es para ti

Como dijera el filósofo búlgaro Tzvetan Todorov, mi terror de olvidar es mayor que mi terror de tener demasiado que recordar. El Gran Cuaderno: yo también he llamado así a este fragmento de mi escrito en honor a esos dos hermanos que escribían de noche, escapando de la abuela. Este cuaderno es también la escritura de una memoria que se monta sobre otra mayor. Te dejo este cuaderno como te di esa llave en el portón de la Sinagoga de Toledo. Hallarás, tal vez, mis propias huellas sobre las que pondrás después las tuyas y las huellas de tus hijos. Han transcurrido setenta años desde la liberación de los *lager* y esta es la voz que me sigue hablando. Dejo aquí estos fragmentos inconclusos junto a estas otras palabras:

Si yo no por mí, ¿quién? Pero si solo por mí, ¿para qué? Y si no ahora, ¿cuándo?

**Cátedra Abierta UDP
en homenaje a Roberto Bolaño
2015/2**

6

Poeta, un hombre como todos
Presentación de Cecilia García-Huidobro McA.

9

Verás auroras como sangre
Hacia una poética de la muerte
Raúl Zurita

14

La selva está llena de ojos
Presentación de Antonia Viu

17

Literatura como conquista del mundo
William Ospina
Conversación con Antonia Viu

24

Obra que habla y no se pliega al poder
Presentación de Cristián Pérez

27

La literatura y sus fantasmas más cercanos
(Literatura, historia y periodismo)
Sergio Ramírez

33

Prácticas extremadamente libres
Catherine Millet
Conversación con María Cristina Jurado

39

Esta autora tiene calle
Presentación de Josefa Ruiz Tagle

42

Tres hipótesis sobre la pornografía como
trauma: de Bataille a Hernán Hoyos
Gabriela Alemán

53

La fenomenología de los desvanes
Presentación de Rodrigo Olavarría

56

Papeles de un afuerino
Bruno Montané

61

Las fronteras de Moscona
Presentación de Alejandra Costamagna

64

La memoria: un inquilino incómodo
Myriam Moscona