

EL TEJIDO DE LA CRÍTICA

UNA ANTOLOGÍA DE LECTURAS

El tejido de la crítica

Una antología de lecturas

© Javier Edwards Renard

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 · Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl · 56-228897726
www.uahurtado.cl

Impreso en Santiago de Chile
Primera edición julio 2025

ISBN libro impreso: 978-956-357-534-7
ISBN libro digital: 978-956-357-537-8

Los libros de Ediciones UAH poseen tres instancias de evaluación: comité científico de la colección, comité editorial multidisciplinario y sistema de referato ciego.

Dirección editorial
Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro

Diseño interior y portada
Alejandra Norambuena

Fotografía de portada:
© Rik Trottier | Dreamstime.com



Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

EL TEJIDO DE LA CRÍTICA

UNA ANTOLOGÍA DE LECTURAS

JAVIER EDWARDS RENARD

uah/Ediciones
Universidad Alberto Hurtado

CONTENIDO

PRÓLOGO	13
---------------	----

CAPÍTULO I

Vanguardia femenina.....	29
--------------------------	----

Y se abrió la caja de Pandora.....	31
Meruane en breve.....	39
Entre el deseo y la imaginación.....	43
Con lucidez e ingenuidad.....	47
El país del Mapocho.....	51
Descollante Collasuri.....	53
Memorias de la sangre.....	57
Palabra y silencio en Lilian Elphick.....	61
Historia de una mujer.....	65
Viajes de necesidad y destino.....	67
Una narradora honesta.....	71
Una novela ambigua.....	73
La memoria es el texto inevitable.....	75

CAPÍTULO II

Emblemáticos, instalados e incipientes.....	77
---	----

Instalarse en el canon. Un triunfo inestable.....	79
Las metáforas del “otro” y los límites de la libertad.....	83
En el límite de la novela.....	87
Palabras, seguras palabras.....	89
La memoria y el salón.....	93
La novela anécdota.....	97
Con fortalezas y debilidades.....	101
Novela del dolor.....	105
Roberto Bolaño, a otro nivel.....	109
Cuentos de alta precisión.....	113
Los secretos de la trama.....	115
Sentencias, relatos y algo más.....	119
Siete relatos intimistas y una sentencia.....	123

CAPÍTULO III

Nueva Narrativa pura y dura	127
Un estallido de posibilidades y actos fallidos	129
Historia personal del miedo.....	133
La historia imaginaria	135
Bajo la geometría del triángulo	139
Trío para anécdota y dos historias	143
Volviendo a la metáfora	147
Las dos caras del relato	151
Con pantalón largo	157
Ópera prima.....	161
Alegoría en tono menor.....	165
Cuentos: partes de una novela que no se tocan	169
La vorágine embriagadora.....	173
Relatos sin identidad	177

CAPÍTULO IV

Quince minutos de fama o muchos más	181
Superar la barrera del esfuerzo sin dejar de esforzarte	183
Pasión y razón: en el límite del equilibrio	187
<i>McOndo</i> o la colonización definitiva.....	191
Adán en los libros de Eva.....	195
Con el ojo en la memoria	199
El absurdo necesario	203
La desaparición de Marcela “Agatha” Serrano	207
Primeros relatos.....	211
Escribir desde la pasión	215
Con los ojos de un pequeño Sartre	217
El peligroso encanto de la levedad	221
Fuguet en amarillo	227
POSFACIO	231
Tres anécdotas y una entrevista para el final	233
Entrevista a Philip Roth.	
El león no es tan bravo como lo pintan.....	243

A mis hijas Isidora y Antonia,
sin quienes nada tendría sentido.

A su madre, Catalina Matte Lira,
que me acompañó gran parte del camino.

A mis padres, Marcial Edwards Puelma
—quien me regaló la pasión por la lectura—
y Ximena Renard Ruiz, lectora intuitiva y sagaz.

A Marta Blanco, talentosa escritora y amiga infinita.

A Mariano Aguirre y José Miguel Ibáñez Langlois
(Ignacio Valente), críticos agudos que
—desde las antípodas— me abrieron la puerta.

A María Elena Aguirre y Cecilia García-Huidobro,
por la confianza.

A Iván Quezada, poeta, escritor y editor,
por esa perseverancia.

And last but not least, a Jorge Edwards,
por su generosidad, y a Diamela Eltit
por su incansable insistencia.

Nada está construido en piedra;
todo está construido sobre arena,
pero debemos construir
como si la arena fuera de piedra.

Jorge Luis Borges

PRÓLOGO

PALABRAS DE UN LECTOR INEVITABLE

Leyendo ficción he entendido mejor lo real.
En lo imposible he vislumbrado lo posible, en el error, lo certero,
especialmente en lo inverosímil yace una lógica implacable,
todo alojado en diversas ficciones poderosas. He pasado parte
importante de mi vida leyendo, parte también escribiendo. En fin, todo
puede pasar, pero en este momento no sé qué haría si no leo y escribo.

Diamela Eltit

Se llega a la lectura como se descubre una vocación, una pareja, una esquina imprevista en que sentimos la tentación de iniciar un camino inesperado. Es un poco azar o inevitabilidad; es elección y destino. Nace en el espíritu o la inteligencia de gente rodeada de libros, o como una necesidad de quienes recibieron una obra prestada o de regalo, o cuando alguien en una biblioteca siente el llamado, la apelación de esos objetos misteriosos llenos de signos, palabras, frases, reglas textuales y revoluciones infinitas llamadas a romper el silencio y decir algo: lo indecible, una provocación, el desesperado intento por dejar algo que sobreviva a la propia vida y que tenga la capacidad de transmitir un mensaje, como una carta que navega en el mar hacia un destino impredecible.

En mi caso, la lectura comenzó haciendo honor a la tradición oral. Antes de aprender a leer, de descubrir que signos seguidos —unos tras otros— construían palabras, frases y mensajes de todo tipo, comencé a leer a través de mis oídos, de la escucha

curiosa y concentrada de los relatos que mi padre nos contaba, desde los tres o cuatro años de edad, a mi hermana y a mí, como un ritual casi diario antes de dormirnos. El nuestro era un padre-abuelo, casado en segundo matrimonio con una mujer diecisiete años menor, nuestra madre, que sabía seguirle el ritmo a fuerza de pasión y curiosidad natural.

A las ocho de la noche —especialmente en invierno, cuando oscurece más temprano— se iniciaba el ritual. Podía ser el cuento de *Pepito Grillo*, favorito de mi hermana y el cual contaba de tanto en tanto, agregando variaciones que ella detectaba y reclamaba como una traición a la historia verdadera; o la tragedia de *Edipo*; o la historia de Salomón el rey justo; o relatos de *Las mil y una noches*; o algún cuento de Wilde (*El ruiseñor y la rosa* o *El fantasma de Canterville*); o las historias de los hermanos Grimm, o de H. C. Andersen. Tenía el don de narrar. Recuerdo esas sesiones en las que, del mismo modo en que ocurre cuando se lee un libro, de repente uno ya no estaba en su cama, pieza o casa. No estaba con el *Padre-Sherezade*, sino en un espacio imaginario, de una potencia que ya mayor entendí como infinita. He leído y visto la representación de *Edipo* de Sófocles muchas veces a lo largo de mi vida, siempre sorprendido por esa capacidad de los antiguos griegos de abordar todos los temas y preguntas que la humanidad se viene haciendo desde que tomó conciencia de sí misma. Aun así, cuando pienso en la tragedia del hijo de Layo y Yocasta, la imagen más poderosa que conservo es la de esos relatos paternos antes de dormirnos.

El ritual de los cuentos debe haber comenzado hacia el año 1966 (yo nací el 24 de enero de 1962 y mi hermana el 5 de septiembre de 1963). Vivíamos en un departamento en la calle Phillips, sabíamos que éramos vecinos de don Jorge Alessandri, quien había sido presidente de Chile entre 1958 y 1964. Un vecino distante, severo pero también amable. Conocía a mi padre porque mi abuelo, Marcial Edwards Sutil, había sido amigo del suyo, el León de Tarapacá. Éramos niños de departamento en tiempos en que el centro de Santiago era un espacio en que se combinaban edificios y casas residenciales, inmuebles públicos y oficinas. Una niñez

en que la antigua Plaza de Armas era nuestro jardín y espacio de juegos; la Catedral de Santiago, un lugar misterioso lleno de rincones para descubrir y que no dejaban de generar cierto temor. Mis padres, a pesar de ser pecadores excomulgados (por haberse anulado y vuelto a casar), nunca cerraron las puertas a una mirada católica del mundo, pero lo hicieron —por sabiduría o necesidad— con una flexibilidad que nos permitió observar todo eso con una fe dócil y escéptica, que con los años resultó ser sensata y más humana.

Fue una niñez distinta, la de hijos un poco privilegiados, un poco parias sociales, que vivían en la infinidad de mundos que habitaban la literatura, entre esa Plaza de Armas y el Hotel Crillón, y eneros en la piscina del *rooftop* del Hotel Carrera, todavía de la cadena Hilton y que después sería Sheraton. Los libros eran, de alguna manera, un refugio frente a la sanción conservadora a ese par de ovejas descarriadas que habían decidido ser libres bajo el ímpetu de una bohemia encantadora, burguesa y algo cinematográfica. Contarnos cuentos, leerlos de oídas y después hacerlo desde el papel mismo, sacando libros desde las estanterías y leyendo sin censura alguna lo que apareciera fue, al fin de cuentas, el alimento para hacer un largo camino con sorpresas, coincidencias, derroteros inesperados, momentos de intensa felicidad y otros de un dramatismo sin fondo.

Mis padres eran personajes de un relato lleno de contrastes. Personajes de película, en que el carisma, la elegancia y la inteligencia se conectaban con una profunda incapacidad para resolver los problemas más elementales. Esa combinación hacía indispensable que la literatura se filtrara por todos los intersticios de nuestra familia disfuncional, con hijos tuyos, míos y nuestros, para que cada cual sobreviviera como pudiese. Y, de alguna forma misteriosa, esos padres geniales y descabellados, armados de Literatura y Arte, legaron a sus hijos la capacidad de mirar el mundo con la flexibilidad necesaria para entender lo que vendría, sin que ello destruyera la capacidad de ser felices.

El matrimonio pecaminoso de un flemático *lord* y una intensa María Callas, no podía sino terminar como lo que mi padre habría calificado de “paradoja chestertoniana”. Preparados todos

para que el padre, significativamente mayor, falleciese antes que la madre joven, fuimos golpeados por la sorpresa con que llegan los “heraldos negros” de Vallejo. Fue así como, en poco menos de tres meses, coincidiendo con la visita de Juan Pablo II en 1987 (el papa polaco y político que proclamó ante las multitudes reunidas en el Estadio Nacional y en el Parque O’Higgins, en los últimos años de la dictadura militar: “¡el amor es más fuerte!”), la madre, con 56 años, partía para siempre y el padre la sobreviviría diez años más. *Murphy’s law*. Como en la historia de todos y cualquiera —en la superficie o cavando más profundo en la intimidad—, entre nosotros siempre estuvo presente esa red infinita de imprevistos e inexorables que es la vida. Gracias a ellos, todos necesitamos del Arte y la Literatura, es por eso que hacemos de los lenguajes nuestra salida de escape, nuestra alternativa para articular alguna forma de felicidad.

Un día, probablemente en 1967, mientras íbamos en auto por la Alameda, recuerdo haber visto desde una ventana trasera un letrero sobre un edificio —al menos así lo recuerdo— con una serie de letras que, tras un momento, se transformaron en una frase con significado, pero sin sentido: *Aluminios El Mono*. Ese fue el día de mi primera lectura textual, la que ejecuté gritando: “¡Papá, mamá!, ahí dice: *Aluminios El Mono*... ¿Por qué?”. Y, en una suerte de estallido semántico, el mundo se me apareció lleno de palabras y preguntas que nunca más dejaron de surgir y formularse. Era el nacimiento definitivo del lector, hijo de un narrador de relatos que nunca llegó a escribir un libro y de una mujer guapísima que cantaba a la perfección, pero cuyo padre le dijo a su profesor de canto que las clases llegaban hasta ese día, a los diecisiete años, porque no quería una “bataclana en la familia”.

En la casa de mis padres siempre hubo libros y música. De los autores más diversos, a pesar de la predilección de mi padre por los ingleses de su época (Chesterton, Belloc, G. B. Shaw, Wells, Huxley), y música de todo tipo, desde J. S. Bach a Bartok; desde Brubeck a Antonio Carlos Jobim; desde Sinatra a la Callas. Tuvimos una niñez en que tanto se leían libros como se escuchaban vinilos. En 1974, con motivo de la compra de un nuevo tocadiscos —algo que hoy día llamarían “tornamesa” y mis padres

nombraban como *pick-up*—, nos regalaron dinero para comprar-nos nuestros primeros libros y vinilos. Partimos al entonces moderno centro comercial *Caracol*, en avenida Nueva Los Leones casi esquina con Providencia, y sin saber qué habíamos comprado, mi hermana volvió a la casa con *Papelucho* de Marcela Paz y *Country Roads*, un disco de John Denver; mientras yo me hice de *1984*, de George Orwell, y *Long Live Love*, uno de los primeros álbumes de Olivia Newton-John. Ambos regresamos directo a descubrir nuestras adquisiciones y pelear por quién escuchaba primero su disco, presumiendo qué libro era mejor. En literatura la edad de cada cual hizo lo suyo, y en música solo el azar o alguna explicación junguiana podrá decir por qué ambos terminamos con discos de cantantes *country* con carreras similares. Se quedaron para siempre en nuestros registros vitales, como el resultado de esas “afinidades electivas” que, del mundo de la alquimia, Goethe tomó como título para su novela publicada por primera vez en 1809.

Un lector se hace y forma de mil maneras. Leer hace vivir infinitas vidas de un modo que ninguna otra forma de contar historias o formular reflexiones logra captar y transmitir. Hay una suerte de misterioso decodificador en el cerebro que lleva del signo a la imagen, en un proceso de una intensidad intelectual y espiritual transformadora. Es el ritmo, el tiempo que toma, la abstracción que genera cambios mentales y físicos, de una unicidad no replicable en otras expresiones artísticas. Al menos, no al mismo nivel. El lector necesita libros y los libros requieren de los escritores, maestros de la palabra. El haber asumido la lectura como una necesidad me hizo sentir que también debía escribir, ser el autor de mis propias ficciones o textos. A lo largo de los años fui escribiendo fragmentos que se estrellaban ante la perfección de lo publicado por otros autores, a los que leía y admiraba. Leer era y es, de cierto modo, extenuante, pero escribir es algo titánico en el sentido de la dimensión del esfuerzo y también de esa inevitable posibilidad del más absoluto naufragio.

En la timidez de la infancia y la adolescencia, leer era ese espacio seguro donde uno logra refugiarse del mundo que no logra entender del todo, pero le impacta. Habiendo tenido un padre con

la edad de un abuelo, la sola visión de un anciano cruzando con dificultad una calle era de las cosas que más me conmovían, evidenciando la fragilidad de la vida, la inevitabilidad de la muerte y los miedos que de ello se derivan, no para uno —porque esa es la edad de la inmortalidad—, sino para aquellos que uno quiere. Un cuento de Borges me devolvió la paz, “El inmortal”, una alegoría sobre la muerte propuesta como la salida al infierno que sería vivir para siempre en este planeta infinitamente microscópico. Una entrevista a Antonio Tabucchi, leída años después, sería su complemento: no existe escritura, lectura, sentido artístico del tipo que sea, que no provenga del talante melancólico. Esa es la esencia de toda timidez y de cualquier viaje en que el pensamiento es la senda del descubrimiento de dónde estamos y lo que somos.

Colegio y después la universidad. Sería más de lo mismo, con una timidez que se fue escondiendo detrás de una armadura de ideas y argumentos. Es probable que pocos conocidos míos digan que, después de mis dieciocho años —quizás desde un poco antes—, yo era una persona tímida o melancólica. Quizás afirmen lo contrario, que era alguien con un carácter fuerte, capaz de hablar claro y seguro frente a cualquier interlocutor. Detrás de esa armadura estaba y está, sin duda, la lectura de las más diversas páginas, desde la sutileza de Chéjov al desenfado de Holluellebecq, o el refugio que fue Chesterton —por recomendación de mi padre—, cuando, todavía quinceaño, la lectura de Camus, Sartre, Beauvoir, *El lobo estepario* de Hesse, me tuvieron angustiado pensando en una existencia arrojada hacia la nada.

Pero siempre fue leer para escribir y esto último significó durante años esforzarme por armar relatos de ficción: textos breves, borgeanos, o de larga envergadura, a lo Tolstoi o Dostoievski. No era menor la vara que me imponía, todo lo que me gustaba leer tenía un grado de compleja profundidad y perfección que me hacían sentir que cualquiera de mis intentos sobre el papel se convirtiese en algo, para mí, desechable. Y así pasaron años de lecturas infinitas, de veranos en los que al menos un mes estaba dedicado a leer hasta quedar extenuado, con los ojos rojos y el cerebro lleno de ideas efervescentes.

Fue también en esos años adolescentes en que descubrí mi pasión por la filosofía, por el lenguaje como objeto de estudio. Se me pasó por la mente estudiarla formalmente, pero la sensatez burguesa o la conciencia de lo difícil que podía ser la vida sin recursos suficientes, me llevó a pensar en Derecho como la alternativa profesional que me permitiría combinar todos los intereses y metas. Eran muchos y demasiados, no tanto en lo económico como en el hallar una manera de vivir la vida al máximo, entendiendo ese extremo no como los excesos en que incurren muchos, sino como la posibilidad de entender, conocer, ver, escuchar, palpar, saborear todo aquello que me hiciera sentir que este minúsculo paso vital tuviese sentido.

El año 1980, estudiando mi cuarto año de Enseñanza Media en el Liceo Manuel de Salas (LMS), establecimiento elegido por decisión económica y en consideración a su calidad académica, descubrí la importancia del método y el esfuerzo. Aprendí de profesores excelentes y competí —en buena lid— con magníficos compañeros de curso que no concebían egresar del colegio si no era para entrar a la universidad. Fue un año de despertar a nuevas cosas. Conocí grandes maestros, como los profesores De los Reyes (Historia), Quintana (Economía), López (Castellano, hoy Lenguaje), Marchant (Matemáticas), Miranda (Química). Mención aparte merece la querida Nella Bustamante (Francés), quien había estudiado en La Sorbonne; era joven, entretenida y atractiva, y enseñaba el francés a través de la literatura, la música, el pensamiento. Éramos esponjas absorbiéndolo todo. Leíamos a Saint-Exupéry, *Le petit prince*, por supuesto (ella me decía “M. Renard”). Con un grupo de iniciados nos reuníamos a leer *Citadelle*, el testamento literario de Saint-Exupéry; *L'Étranger*, de Camus (“*Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: 'Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier'*”)¹; y más. El

¹ “Hoy, mamá ha muerto. O tal vez ayer, no sé. He recibido un telegrama del asilo: ‘Madre fallecida. Entierro mañana. Sentido pésame’. Nada quiere decir. Tal vez fue ayer”.

LMS fue un espacio de descubrimientos: Neruda, Pablo de Rokha y Huidobro. Además de una polola-amiga, furibunda comunista, poeta, distinta. Fue inevitable la atracción, de alguna manera ambos nos sorprendíamos. Ella era, en el fondo, menos comunista que lo declarado, pariente de María Monvel; y yo era menos “momo” que lo imaginable, pariente de Joaquín y Jorge.

Preparé la Prueba de Aptitud Académica con una sola opción en mente: Derecho en la Universidad de Chile. En ese tiempo no existían las universidades privadas. Mi esfuerzo debía darme certeza en las materias de Verbal, Matemáticas e Historia.

En enero de 1981, fuimos con mi mamá y hermanas a ver el musical basado en *El Quijote*, *El hombre de La Mancha*. Mi papá se quedó en casa, esperando el llamado telefónico con que nos darían anticipadamente mis puntajes. El estrés era total, quería sin quererlo volver a casa para saber si lo había logrado o no. Al regresar, mi papá —“Lord Edwards”, como le decían— abrió la puerta con su acostumbrada calma británica (o lo que él entendía por eso) y ante mi pregunta ansiosa contestó, demorando las palabras: “mira, no entendí mucho. Me dieron una serie de números que anoté en un papel, déjame verlos”. Tomó el papel, se puso sus anteojos de lectura y lentamente dijo algo así: “parece que todos los números son mayores que setecientos y uno cerca de los ochocientos”. Me había convertido en un futuro estudiante de Derecho de la Universidad de Chile.

Comenzaron así, en 1981, cinco años de estudio que fueron un estallido mental. Si bien el paso por el LMS había sido un anticipo, empezó entonces el contacto pleno con el Chile real de esa época, reflejado en la frase de mi padre el 11 de septiembre de 1973, temprano en la mañana, mientras escuchábamos las noticias sobre el golpe de Estado: “ha terminado un mal gobierno, pero están ocurriendo cosas de las que el país no se olvidará jamás y quedarán heridas aún más profundas”. Él era un demócrata convencido, al que tanto el nazismo como el comunismo del siglo XX lo habían marcado a fuego. Fue uno de los fundadores de la Falange Nacional, la que abandonó decepcionado cuando dicho grupo apoyó a Cruz-Coke para unirse a las filas de González Videla;

conoció a Salvador Allende y a doña Tencha Bussi. Con esta última tuvieron una buena amistad y la pude conocer en la casa de don Luis Matte Valdés, —quien fuera ministro de Allende y más tarde mi suegro (después exsuegro)—. Una noche don Lucho, como le decían, nos convidó a mi padre y a mí a su casa en La Florida, en las tierras de lo que había sido el fundo de los Valdés Freire. Fue un encuentro tranquilo, con una conversación profunda y sincera entre todos los presentes, en que pude conocer a doña Hortensia Bussi, impactándome su belleza y distinción natural.

El decano de la Facultad de Derecho era Hugo Rosende Subiabre, designado por el gobierno de Pinochet. En los espacios académicos, bajo su gobierno, se respiraba un aire denso. Entre los alumnos había representantes del Chile real: todos los colores políticos, clases sociales, condiciones económicas. El día a día no era fácil, había un silencio que solo se rompía en espacios pequeños, privados, en conversaciones que surgían tras un largo proceso de confianza. Había un común denominador: quienes estábamos allí queríamos esa diversidad, pero hasta 1983 —año en que se iniciaron las protestas por la crisis económica que terminaría con el imperio de los llamados *Chicago Boys*—, la mano férrea del decano Rosende era inevitable.

Leer vorazmente lo que fuera se convirtió en una vía de escape y a la vez en un espacio de encuentro. Algunos maestros nos abrieron mundos, miradas: Antonio Bascuñán Valdés, Enrique Barros Bourie, María Angélica Figueroa, Enrique Serra, Jorge Navarrete y Sergio Yáñez. Ellos eran las “personas *non gratus*”. Entre los profesores oficialistas también había elementos preparados, como Pablo Rodríguez Grez. De este modo, el conjunto de las tensiones era de una fertilidad perfecta. Nuestra lectura incluía leer los hechos, la historia que se iba construyendo con el paso espontáneo de los instantes.

En 1981, el profesor Enrique Barros Bourie, quien volvía de su doctorado en Alemania, compartió la cátedra de Introducción al Derecho con el profesor Bascuñán Valdés. A poco avanzar sus clases, formó un grupo con alumnos de primer a quinto año. Participé con mis compañeros de generación Antonio Bascuñán

Rodríguez, Felipe Viveros e Ignacio Gómez. Y de los cursos superiores recuerdo a Alfredo Jocelyn-Holt, Pablo Ruiz-Tagle Vial (actual decano de la Facultad), Francisco González y Gastón Gómez Bernales. Nos reuníamos una vez a la semana en una salita de la torre del reloj. Enrique Barros, aún joven, venía de Alemania con ideas nuevas. Que nos hubiese elegido era un privilegio, ser tocados por la varita mágica de la inteligencia. En las juntas conversábamos sobre Derecho y contingencia, discutiendo y revisando las lecturas que nos recomendaba Barros.

A quienes iniciábamos los estudios de Derecho nos servía para entender las materias y contenidos. Veíamos la manera en que todo era consecuencia de la realidad. No leíamos a Kelsen o Tomás de Aquino, sino a Arnold Gehlen, Konrad Lorenz, Rawls, Habermas. Cada uno escogía sus caballitos de batalla: Wittgenstein, Heidegger, Foucault, Lacan, los historiadores de la Escuela de los Anales. Suma y sigue. El mundo estallaba en mil pedazos para rearmarse otra vez. En esas reuniones, el pensamiento se daba a sí mismo rienda suelta, sabiendo que, fuera de las paredes de esa pequeña oficina, el país pasaba por uno de sus peores momentos.

Así seguimos, pensando con independencia política y con la convicción profunda de que era esencial el regreso de la democracia. No alcanzamos a cumplir un año con nuestras reuniones y el decano Rosende las consideró subversivas, prohibiéndolas definitivamente. Tuvimos que migrar, como un grupo clandestino, a la casa de Gastón Gómez, hijo de don Gastón Gómez Lasa, profesor de Filosofía y filósofo por derecho propio, conocido traductor de Platón al castellano. En su casa en calle Las Urbinas, en la amplia y cómoda mesa del comedor, siguieron nuestras conversaciones y lecturas, y se sumaron otros estudiantes. Hubo sesiones de cine arte, en las que mirábamos videos pirateados (lo único disponible entonces en los clubes de arriendo de películas). Devorábamos esos filmes con voracidad, intentando descifrar las imágenes borrosas de aquellos VHS que se saltaban los derechos de Propiedad Intelectual. Eran tiempos de dictadura, pero también de buscar, en los intersticios, la libertad.

Claramente no éramos un grupo expuesto a las peores acciones del gobierno de Pinochet; nos protegía el nombre, el contexto, la familia, el ADN. La dictadura siempre aplicó el sable con criterio selectivo. Leíamos a Borges, Cortázar, García Márquez, Carpentier, Rulfo, Sábato, los ya mencionados Neruda, Pablo de Rokha, Huidobro; también a autores estadounidenses y europeos; grandes clásicos de épocas y corrientes distintas. Nos deslumbrábamos con la *Paideia* de Werner Jaeger y los ilustrados que nos enseñaba la profesora Figueroa: Rousseau, Voltaire, Diderot; temas como la codificación y el constitucionalismo. Había que pasar de la lectura a la acción, como los volantes con frases célebres de grandes autores que escribíamos y hacíamos circular de mano en mano. Breves textos con reflexiones diferentes, concretas. Hasta 1983, el manto de inacción que nos cubría era efectivo. Había cierto permiso para decir y pensar, pero no para hacer.

El derrumbe del modelo económico de los *Chicago Boys* en 1983, con la crisis financiera derivada del *lassaiz faire, laissez passer* (montado sobre los recursos que se convertían en mutuos y colocaciones gracias al exceso de liquidez generado por los petrodólares), más el dólar fijo en 39 pesos y la fiesta del consumo fácil, llevaron al país de las cuentas “felices” a un endeudamiento externo, público y privado, nunca antes visto, y a una crisis financiera descomunal con liquidaciones de bancos, salvataje del Banco Central a otras entidades bancarias, capitalismo popular, PEM, POHJ, dólar subiendo, mercado negro, inflación, desempleo de hasta un 30% y la gente en las calles protestando. El gobierno procedió a usar la mano dura, pero la suerte de la dictadura ya estaba echada. Su final era cuestión de plazos. De hecho, se prolongó otros cinco años, hasta el plebiscito de 1988 con el triunfo del NO.

En ese tiempo de crisis y protestas, la dictadura se trizó. Surgieron medios de comunicación alternativos, la voz de la disidencia se alzó y nuevos espacios se crearon, como las revistas *Hoy*, *Cauce*, *Mensaje* y más tarde el diario *La Época*. En 1983, mientras estudiaba, había comenzado a trabajar como procurador en el Banco Central de Chile. Era el menos importante del equipo de abogados de su Fiscalía, pero tenía los ojos abiertos y observé el transcurso de

la crisis. Se adoptaron medidas correctivas; aparecieron los economistas de Harvard; llegó el ministro de Hacienda Hernán Büchi; se siguieron las recetas del FMI y el Banco Mundial; nacieron las AFP y las Isapres; comenzaron las operaciones llamadas Capítulo XIX, con títulos de deuda externa. La reorganización económica e institucional desembocaría, como ya dije, en el triunfo del NO el año 1988.

En la Facultad de Derecho, un centro de alumnos designado por el decano Rosende se enfrentaba a una elección. Con un grupo de compañeros de distintos cursos, formamos lo que se llamó —efímeramente— Movimiento Universitario Autónomo (MUA), que propuso levantar un centro de alumnos democrático, mediante el cual se llegaría a una elección definitiva. Me tocó, junto a Javier Ovalle Andrade (hijo del profesor Jorge Ovalle Quiroz), ser delegado de mi curso. Tras una negociación ardua, sin retrocesos, logramos democratizar el centro de alumnos de la Facultad de Derecho. Fue un proceso irreversible, que se extendió como la pólvora al resto de la Universidad de Chile y universidades del país. Después de eso, el MUA se disolvió, *moth to a flame*.

En esos años, como lector, experimenté una transformación importante. Por una parte, estaba mi necesidad creciente de acercarme al mundo de la literatura; y por otra, después de una conversación con mi jefe directo en el Banco Central de Chile, el entonces abogado jefe, Ramiro Méndez Urrutia, la ruptura de la confianza con él. Hasta entonces había hecho de mentor, pero cierta tarde, mientras hablábamos sobre temas del trabajo y el país, se me ocurrió preguntarle qué pensaba sobre las violaciones a los derechos humanos. Me preguntó, cortante, de qué estaba hablando, y agregó: “¡no me vas a decir que eres democristiano, huevón!”. A lo que contesté: “no soy político, soy estudiante de Derecho”. Fue el fin de la mentoría y la confianza, y el inicio del silencio entre nosotros.

Necesitaba el trabajo y por suerte no me despidieron. La derecha siempre tiene algún paternalismo con los necesitados y con quienes considera ovejas descarriadas. Yo calificaba para ambas categorías, lo que fue un alivio económico y una prueba de

fuego para mi dignidad profesional. El trabajo se volvió rutinario y entonces la posibilidad de ganarme unos pesos, más mi tarea pendiente con la escritura, me motivaron un día a llamar al crítico literario Mariano Aguirre, editor del suplemento *Literatura y Libros*, del nuevo diario de oposición *La Época*. Atendió mi llamado y le dije:

—Buenas tardes, soy Javier Edwards, vale decir un “NN”, pero me gusta la literatura y el suplemento que edita. Me gustaría colaborar con ustedes.

Mariano, a quien después conocí como la gran, inteligente y generosa persona que fue, me contestó tras una breve risita:

—Si quieres colaborar con nosotros, tienes que cumplir dos condiciones: saber de literatura y escribir bien. Mándame cosas que hayas escrito y veremos.

Siempre las puertas se abren cuando uno se arriesga a golpearlas. Revisé algunas cosas escritas, pero nada me pareció adecuado. Leí tres novelas a “mata caballo” y escribí durante el fin de semana los correspondientes artículos. Se los envié y una semana más tarde me dijo:

—¡Bien! Te haremos llegar el libro *El bosque de la noche*, de la escritora Djuna Barnes. Comenzarás con autores extranjeros y cuando te hayas afirmado, te pasaremos autores chilenos.

Ese fue mi primer artículo y por varios años escribí en ese espacio, también para la revista *Reseña* que dirigía con acierto Gonzalo Contreras, en *Quimera* y *El Observador* de España, mientras hacía un magíster en Derecho Europeo. Pude hacerlo, asimismo, con el paso del tiempo, en la extinta *Revista de Libros* de *El Mercurio*, después en medios digitales, y ahora recientemente en la *Revista Santiago* de la Universidad Diego Portales.

El lector crítico en que me convertí adquirió cierta notoriedad y cuando *La Época* ya languidecía —iniciada la transición a la democracia y tras yo retornar de España en 1992—, decidí intentarlo en la mencionada *Revista de Libros*, en ese entonces bajo la certera dirección de María Elena Aguirre. Su crítico principal era Ignacio Valente, seudónimo del sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois. Armé una carpeta con mis artículos y los fui a dejar en

un sobre dirigido a la editora. Un par de semanas después o quizás algo más, me llamó de vuelta y dijo: “nos gusta cómo escribes y tu independencia. Don José Miguel dice que tienes buena pluma y punto de vista”. De la manera más imprevista —no me sentía católico y menos cercano al Opus Dei, quizás era una especie de protestante kierkegaardiano— se me abrió esa puerta, coincidiendo con la decisión de Valente de tomarse una suerte de “retiro crítico” para dedicar más tiempo a su ministerio sacerdotal.

Se generó una confianza recíproca con la revista y entré de lleno en el ojo del huracán de opiniones y disputas, diálogos, visibilidad. Conocí la grandeza y los problemas del mundo literario, sus egos y banalidades, también la fortaleza de esas almas inoxidables que habitan en los escritores de verdad. Asimismo aprendí sobre el rol de las editoriales y su arbitrariedad mercantil; el mérito y amor por la literatura de los editores artesanales e independientes; el mundillo de las relaciones públicas; las intrigas; las lealtades ciegas; el mundo de los librereros, y las sabrosas anécdotas de ese momento literario conocido como Nueva Narrativa Chilena.

El lector, que en su infancia leía la palabra oral a través de los cuentos relatados por su padre, ya tenía pantalón largo. Descifraba libros físicos desde hacía largo tiempo, ahora su lectura tenía por objeto escribir una opinión sobre dichas obras; ejercía un cierto juicio o interpretación personal. Había muerto el lector por gusto y entretención, dando lugar al “crítico periodístico”. En ese rol había que actuar con libertad, dejando de lado simpatías o lealtades mal entendidas. Había que agitar las aguas, entendiendo que, para un autor, la peor crítica es el silencio.

Existen distintas formas de aproximarse al texto u obra de arte. En un extremo está, por supuesto, la académica: el resultado de una aproximación dedicada, extensa e intensa a la vez, sobre un texto y/o el conjunto de una obra, con el objeto de abordarla bajo una metodología determinada e indagar exhaustivamente los significados posibles de ella. Es la crítica de tesis, la que surge de los ensayos de largo aliento, y pretende establecer las conexiones profundas entre la obra y su contexto, teorizar sobre la independencia de las palabras en contraste con la biografía del autor, la función

del texto, la relación de fondo y forma, el análisis de las propuestas, las rupturas y los apegos a modos y cánones. En el otro extremo tenemos la crítica periodística, más rápida, breve, impresionista, aunque no por eso menos rigurosa. Nace del ojo entrenado de lectores educados en la teoría y en el acto mismo del leer, quienes levantan la cabeza por sobre la línea de flotación de millones de lectores silenciosos, para expresar una opinión. En el espacio intermedio encontraremos diversas maneras de leer e interpretar, con más o menos apego a doctrinas, teorías o métodos. Pero, al fin de cuentas, siempre habrá una cierta práctica del ensayo, ese género literario que, en el decir de Roland Barthes, no busca el pleno sentido, sino que “los crack, la fisura, el lugar donde el sentido se agrieta”.

* * *

Después de más de treinta años escribiendo y opinando sobre literatura, llegó el momento de dar otro paso y reunir parte de mis críticas ya publicadas, evaluar su grado de acierto, discutir conmigo mismo, descubrir la grieta e indagar en ellas cuánto sentido aún resta de lo dicho sobre lo que otros escribieron.

La presente antología sintetiza esas tres décadas y algo más de artículos sobre obras de escritoras y escritores chilenos, críticas, reseñas, comentarios. Opiniones que, siempre honestas, directas y sin ánimo de halagar o denostar, se hicieron cargo de cuentos, novelas y textos literarios inclasificables (como *El infarto del alma*, de Diamela Eltit). Hoy las revisito con curiosidad y sana modestia, descubriendo aciertos, errores, cambios en la mirada y el tono, constato que algunos significados se mantienen y también observo otros nuevos en estos micro ensayos enfrentados al paso del tiempo. El lector eventual de estas palabras de hoy y ayer hará su propio ejercicio, buscando en los pliegues de este libro sus propios significados y silencios. Eso es la trama infinita que tejemos (de manera cómplice y desde el primer relato) escritores y lectores, para agitar el agua calma que no dice nada.

Si algún sentido tiene este ejercicio, pienso en esa maravillosa novela que escribió el inglés Evelyn Waugh, *Brideshead revisited*,

y en las palabras de la incansable correctora de sus mismos textos que fue Marguerite Yourcenar, quien en *Fuegos* dice: “Ardiendo con más fuegos... Animal cansado, un látigo de llamas me azota con fuerza las espaldas. He hallado el verdadero sentido de las metáforas de los poetas. Me despierto cada noche en el incendio de mi propia sangre”.

Habrá quien entienda, espero, por qué la escritura me ha llevado a esas dos referencias para cerrar este prólogo.

CAPÍTULO I

VANGUARDIA FEMENINA

Palabras: con ellas puedes hacer
y deshacer lo que quieras.

Elena Ferrante

Y SE ABRIÓ LA CAJA DE PANDORA...

Las decepciones no matan, y las esperanzas hacen vivir.

George Sand

En el contexto de la mitología griega antigua, Pandora fue la primera mujer, fue creada por Hefesto de acuerdo con las instrucciones de Zeus, como respuesta a que Prometeo —contra el designio del dios superior— entregase el secreto del fuego a la humanidad. En la versión más frecuente del mito, nada cercana a la más remota idea feminista, Pandora, al abrir la caja (originalmente una jarra) que contenía todos los males, liberó en el mundo las desgracias ideadas por los dioses para aquejar a la humanidad. Esto no sorprende mucho, un incidente semejante se halla en la Biblia judeo-cristiana, cuando la primera mujer, Eva, también es vencida por su curiosidad (transmutada luego en soberbia) y convence al inocente Adán de morder la manzana prohibida. Al menos, en el caso Pandora, al darse cuenta de las consecuencias, la mujer cerró la caja, dejando en ella la esperanza. Eva, en cambio, “regaló” al mundo el pecado original.

Imposible comulgar con la idea de que la mujer sea la causa de todos los males, pero sí con la imagen que la muestra como depositaria de la vida y la esperanza, quizás el único motor capaz de llevarnos a luchar por algo mejor a lo que cada tiempo ofrece. En un proceso en que no podemos olvidar al inevitable Sísifo, condenado por los dioses (por lo visto, al hombre le gusta relacionarse con una autoridad divina que lo sanciona caprichosamente) a emprender algo sin nunca lograrlo.

Esperanza es lo que a través de los milenios ha llevado a las mujeres de todos los tipos, orígenes, etnias, culturas, a dar una lucha incansable que les permita —la tarea aún está pendiente— alcanzar un espacio de equivalencia, un reconocimiento de los derechos propios y comunes, un cuidado que les permita habitar la existencia de una forma en la que sean ellas (y no una cultura machista o masculinizada) la que determine la extensión, intensidad y forma de su espacio vital. No hay en esto la suposición de que lo femenino tenga una superioridad moral o que, bajo el potencial imperio del género o la identidad de este, el mundo podría ser mejor. Ya sabemos que, como todo individuo oprimido, cuando las mujeres han accedido al poder han caído en prácticas y virulencias similares a las de los hombres. Es el juego inevitable que implica el poder, como lo han dicho Foucault, Lyotard y más. Pero sí, en este camino pedregoso y muchas veces imposible, las mujeres han dado la batalla por pensarse a sí mismas, por decirse, por contarse, luchando por lograr que los lenguajes finalmente —parafraseando al Heidegger de *Carta sobre el humanismo*— sean la casa de sus maneras de ser y en ellas puedan habitar su propia morada. Es una paradoja o contradicción infame el que siendo el cuerpo de la mujer la morada de la vida, por su biología, ellas hayan tenido que dar las batallas que conocemos hasta ahora, para encontrar sus identidades, incluso en un mundo como el de hoy, donde los géneros e identidades sexuales se leen como lo señala Judith Butler: “el género es una construcción social y no una naturaleza subyacente. El género se construye a través de la acción, el habla y los comportamientos”. Sea o no así, es un derecho inalienable de las mujeres el decirse a sí mismas y el participar en la discusión sobre estos temas.

La historia de las mujeres en el silencio es más larga, extensa y profunda que la de quienes han podido alzar la voz para expresarse y cambiar el curso de la historia (en su mayoría, hombres). No es el propósito de este capítulo recordar un arco que —siendo infinitamente pequeño— llenaría más páginas que las aquí posibles. Hay mujeres presentes en todas las culturas y actividades, marcando su propio sello y dejando su contribución.

Hay distintas explicaciones respecto del silencio literario de las mujeres, de ese “no escribir”, de esa ausencia de discurso que ha impedido —a lo largo de los siglos y atravesando geografías—, configurar un *corpus* narrativo que les permitiese acceder en plenitud al pensamiento, al sentir, al imaginario que puede articularse desde la diferencia de género. Voces aisladas a lo largo de la historia muestran escrituras tímidas, fragmentarias, desarrolladas bajo el canon masculino del buen escribir. El siglo XX, sin embargo, marca una irrupción progresiva de la escritura femenina, con el desarrollo de temáticas, ópticas, sensibilidades novedosas y legitimadas. Esto ya se ha consolidado en el tiempo en que vivimos.

El universo femenino, vuelto literatura, se ha transformado entonces en una geografía, en un nuevo exotismo, en un espacio que se escribe, se describe y que despierta el interés del lector general, y estimula también la lectura comprometida de la lectora femenina, instalándose incluso como un poderoso nuevo mercado. Resulta imposible imaginar la escritura de Woolf, Yourcenar, Duras, Sagan, Undset, Morrison, Lessing, Beauvoir —y la lista es un trozo mínimo de una realidad que se desborda con el paso del tiempo— fuera de un siglo en el que la inteligencia, la ideología, la sensibilidad estaban abiertas al cambio, a la integración de lo minoritario, lo marginal. Un siglo que se abrió a la expresión de lo que se había mantenido en silencio.

En Chile, el fenómeno hizo eco de lo mismo y como toda resonancia llegó con cierto desfase en el tiempo. Escritoras podemos encontrar ya en los tiempos de la colonia, algunas en los primeros tiempos de la República y más tarde la historia registra algunos esbozos imitativos en la primera mitad del siglo XX. Pero no es sino hasta los años ochenta, cuando comienza a escribirse una literatura propiamente femenina, original, poderosa, incisiva, diversa en sí misma. Desde Isabel Allende a Diamela Eltit, las mujeres comienzan a verse a sí mismas, a explorar sus propios mundos, sus posibilidades y limitaciones, a poner en juicio sus relaciones sociales, a crear miradas fabuladoras sobre su propia condición. No son originales en la empresa y, sin duda, es imposible imaginar su escritura sin el precedente de lo que había ocurrido en Europa y el resto del

mundo con anterioridad, pero su mirada tiene la originalidad del lugar, de la perspectiva que implica el estar en un tiempo y realidad similares y diferentes a la vez.

Buscando una síntesis de lo que identifica la escritura reciente de nuestras mujeres, inimaginables sin una Marta Brunet, una Mistral, el tema central —tratado de una y otra manera— es el poder, la relación de lo femenino con el poder, ejercido este en la pareja, en la familia, en la sociedad, en el trabajo o en la política. Con mayor o menor precisión, las mujeres se abren a la escritura para articular una denuncia relacionada que tiene que ver con una revancha del género frente al silencio precedente, pero también con el ánimo de legitimar una mirada autónoma, distinta, sobre un mundo que antes solamente era explicado desde la mirada masculina. Son ojos distintos los que se instalan a observar la realidad y describirla y esos ojos le dan voz a aspectos de la existencia que estaban silenciados. Por ejemplo, la violencia que habita denunciada en los cuentos de Pía Barros; la reformulación de *Cien años de soledad* por Isabel Allende, en un texto con vida y fuerza propia: *La casa de los espíritus*; las novelas políticas de Ana Vásquez-Bronfman; las indagaciones sobre el poder y lenguaje, sobre género y realidad que se instalan en los textos de Diamela Eltit; el retrato de la mujer “de la puerta de al lado” en los textos de Marcela Serrano; la escritura intersticial, fragmentaria, que se desarrolla en la escritura de Lina Meruane, Lilian Elphick, Nona Fernández o Alejandra Costamagna; la historia reformulada en *La emperrada*, novela de Marta Blanco que permite a Constanza Nordenflycht, la amante de Portales, adquirir una voz que la historia oficial le había negado. Y tantos ejemplos más, que permiten identificar el proceso de formación de un hábeas narrativo cada vez más poderoso, en su cantidad y calidad, mostrando una escritura valiente, formalmente desafiante, en la que el poder y la conciencia de género son el punto de partida y el lenguaje —que no es sino una manifestación del poder— el instrumento que les permite articular textos con una calidad y una potencia expresiva quizás ausente en la escritura masculina más reciente.

En este apartado seleccioné las reseñas críticas que cubren un conjunto de escritoras que, desde los noventa, vienen abriendo puertas, haciendo lo suyo, escudriñando secretos y zonas silenciadas. Esto le dio a sus escrituras —similares y diversas, al margen de sus edades o de generaciones literarias— un sello especial, una potencia que se mantiene hasta hoy, abriendo espacio a nuevas generaciones de narradoras, las cuales demuestran que las mujeres llegaron a la Literatura para quedarse y no ser solo las excepciones de su tiempo. Esto, que ya ocurría en el resto del mundo, sucedería también en Chile.

Este primer capítulo de nuestra antología cubre los nombres y obras de autoras como Lina Meruane (*Cercada*, novela); Andrea Maturana (*Des-encuentros des-esperados*, cuentos); Cecilia Urrutia (*Relato de familia*, novela); Nona Fernández (*Mapocho*, novela); Ana María del Río (*La esfera media del aire*, novela); Andrea Jektanovic (*Escenarios de guerra*, novela); Lilian Elphick (*Ojo travieso*, microficción); Sonia González (*Imperfecta desconocida*, novela); Ana Vásquez-Bronfman (*Jaulas invisibles*, novela); Pía Barros (*Los que sobran*, cuentos); Alejandra Rojas (*Noches de estreno*, novela); y Beatriz García-Huidobro (*Nadar a oscuras*, novela).

Releer estos artículos, revisar las obras reseñadas y mirarlas en el contexto más amplio de lo que ha sido su devenir narrativo posterior, genera la sensación de haber hecho lecturas acertadas, quizás no en el sentido exacto del total significado de las obras —toda interpretación siempre es coyuntural—, sino en el peso específico de esos relatos y sus autoras, en un tiempo en que la entonces llamada “transición hacia la democracia” permitía expresarse con más valentía, si bien creo que el peso político de la dictadura aún se sentía y las escritoras buscaban abordar sus temas de manera decidida, pero también elíptica, cubriéndose con la potencia de metáforas, alegorías y exploraciones formales. En casi todos los casos, el poder, lo femenino y la lectura del mundo que rodeaba a las autoras, comenzó a ser sistemáticamente leído, dejando atrás una palabra antes silenciosa o silenciada.

Destaco la perseverancia de Meruane, cuya obra ha mostrado siempre una voz lúcida y progresivamente activista, comprometida

(sus textos sobre Palestina, la enfermedad y la maternidad son de una dura belleza). Extraño que Maturana no insistiese en su literatura para adultos —sin desmerecer sus textos en el ámbito de la narrativa juvenil—, porque sus cuentos son especialmente decidores y sutiles. Celebro asimismo la potencia aún vigente de *Escenarios de guerra* y la forma en que Andrea Jeftanovic ha ido construyendo una obra literaria en que ficción y ensayo la mantienen con una poderosa y respetable vigencia. Destaco que, a sus 76 años, Cecilia Urrutia fuera premiada por su primera novela; y a Sonia González y Vásquez-Bronfman por escribir textos que, sin ser del todo originales en cuanto a sus temáticas, ejercieron la fuerza del relato con construcciones sólidas y no sometidas a la expectativa de la edad. Celebro la versatilidad, potencia y perseverancia de Ana María del Río, Pía Barros y Nona Fernández, guerreras de la palabra sin pelos en la lengua; y asimismo también la injustificada timidez narrativa de Beatriz García-Huidobro, de quien uno esperaría más textos solo por el placer de leerla. Y la acertada perseverancia de Lilian Elphick, con una obra mayor de microtextos y relatos breves. También no creo haberme equivocado en el caso de Alejandra Rojas, quien sorprendió con su primera novela, dejó una incógnita con la segunda y la tercera para, finalmente, confirmar que escribir no es solamente voluntad y artificio.

Aun así, cada una de estas escritoras merece un lugar en esa Nueva Narrativa Chilena que tanto prometió como defraudó, quizá por la premura comercial de las editoriales que quisieron aprovechar un momento histórico, abriendo y asfixiando el espacio que estaban inaugurando. En esta selección de textos he querido recordar a las que dieron en el blanco y lo siguen haciendo, diferenciándolas de aquellas que fallaron tal vez por falta de orientación de editores con poco filtro. No están aquí textos, por ejemplo, sobre Alejandra Costamagna, o referencias a Carla Guelfenbein, que lo merecerían. Se valora asimismo el espacio abierto por Paulina Flores, Arelis Uribe, Alia Trabucco, María José Cumplido o María José Ferrada, entre otras. Quedando en evidencia que la escritura de mujeres ya no es algo excepcional, como lo fueron los actos de Brunet, Bombal, Gertner y pioneras anteriores. Llegaron para

quedarse y hablar con voz segura y decidida. Y lo que han dejado estas Pandoras es esperanza para rato y muchas verdades amargas que enfrentar, porque lo que anticipaba Simone de Beauvoir empieza a ser verdad: “Que nada nos defina. Que nada nos sujete. Que sea la libertad nuestra propia sustancia”.

En literatura la extensión no es prueba de calidad, tampoco lo es el hecho de que un escritor sea especialmente prolífico. Escribir es —como todo arte— el resultado de una alquimia en la que solo la honestidad del autor, unida a su capacidad de articular una estética de la palabra, una ética del relato con cierto grado de consistencia y un universo de sentido reconocible, pueden constituirse en pistas para dar con un texto que *diga* con persistencia, que permanezca en el lector. Pueden escribirse quijotes, hamlets, montañas mágicas, años de soledad y, también, comalas, túneles, diapsálmatas. Y si un texto extenso deja perplejo, no sorprenden menos esas obras mínimas, en las que el arte queda condensado en una pura intensidad y el autor deja al descubierto su pasión por el instante que consume y consagra.

Leyendo *Cercada*, de Lina Meruane, uno no puede sino reflexionar sobre este arte de la miniatura, de la escritura que se escuda en la brevedad. Entonces, en el tráfago de novelas y textos que se extienden perdiendo el rumbo, diciendo nada, queda mirar esos pequeños libros que no demandan, en principio, más que un momento y que, con más frecuencia de la esperada, abren una puerta que vale la pena cruzar.

He reconocido en varias oportunidades el talento innegable de Lina Meruane, el mérito de sus ejercicios estructurales, de su mirada implacable sobre el ombligo femenino. Si por momentos uno podía guardar una duda sobre los posibles desarrollos de la escritura de Meruane, con su último libro ella ejecuta un gesto mínimo pero revelador, una muestra de consistencia y versatilidad. Eso es *Cercada*, un texto que emparenta con ciertas fórmulas esenciales de su escribir y, al mismo tiempo, arriesga abordar una temática

que escapa al egotismo de su escritura anterior, entroncando con el relato político en una clave más abierta, colectiva, que aspira a representar una memoria histórica reciente y local.

En un relato de tan solo ochenta y siete páginas, que transita por entre los límites que definen cuento, novela o guion cinematográfico, la autora introduce al lector en un juego de formas, lo obliga a presenciar una puesta en escena —la de Lucía, Ramiro y Manuel—, con la que intenta tejer un relato que avanza y retrocede, se aclara y confunde sobre la base de una historia de familia, de temperamentos y traiciones, de giros inesperados que, no obstante su concreta particularidad, hablan de otra performance, una real, más dura, de formas diversas y que no es sino parte de la historia de Chile.

En *Cercada*, Lina Meruane se reserva el papel de directora: “(Es necesario repetir esta secuencia hasta la perfección. Los movimientos deben ser exactos antes de comenzar)”, y paso a paso reconstruye una historia escrita de modo que el lector entre y salga, vea desde dentro, desde afuera, las distintas caras de un relato que solo se puede apreciar por partes. Imposible percibir las seis caras del cubo a la vez y ello, que es una definición estructural de la realidad, se manifiesta, no solamente en la forma narrativa elegida por Lina Meruane, sino también en la manera en que sus personajes van enfrentando los giros, los planos *pianos* diversos de sus existencias. Así, sin incurrir en un discurso cargado de afirmaciones políticas o en un relato muralista, en *Cercada* se describe la historia fragmentada, fragmentaria, de unos personajes y situaciones singulares en la que el tema del abuso político, la violación de la dignidad de la persona en nuestra historia reciente se manifiesta, con singular maestría, en la forma mínima, precisa, ineludible en que un puñado de vidas se ven torcidas, marcadas, enrevesadas para siempre.

En un momento, Lucía gira la cámara en el estudio de grabación, enfoca a Lina Meruane y le pregunta: “Meruane, ¿qué es para ti la traición?”; para ella la respuesta se encuentra, de algún modo, en un par de diccionarios regalados por su padre. Lo que *Cercada* parece querer decir es que el sentido final de los actos, de

los gestos, de la historia son parte de una interpretación, en la que no importa cuán perfectos y precisos sean los elementos, el significado siempre está determinado por la mirada y su ángulo. Así, tímidamente, una “breveebé frase” entre paréntesis señala: “Todo parece arbitrario si no se conocen las reglas” y el lector es obligado a pensar en el significado final de esta clave en una historia de civiles, militares, amores y venganzas que no llegan a término. No queda claro cómo resuelve el conflicto la propia autora, arriesgo pensar, eso sí, que su propuesta dice: descubrir el sentido de un acto conforme una regla determinada lo libera de su arbitrariedad, pero no garantiza la ausencia de iniquidad en él. Y no son sino esas reglas las que construyen el cerco, los límites ambiguos en que se desarrolla toda historia, toda vida, toda la trama-trampa en que los individuos y los colectivos están atrapados.

Cercada

LINA MERUANE

Editorial Cuarto Propio

Santiago, 2000.

Bajo un título que quizás tenga, al menos, cuatro significados según se combinen “encuentros, esperas, desencuentros y desesperos”, Andrea Maturana ha irrumpido en el ámbito literario con trece cuentos eróticos que, sin ser perfectos o definitivos, hacen inevitable pensar en su futuro como escritora con cierta expectante esperanza.

Inevitable, también, imaginar cómo afectará su próxima escritura esta partida de caballo inglés, la destreza con que se ha manejado en la temática erótica y su “(des) vinculación” del resto de los escritores jóvenes que aparecen por doquier. Pero, para resolver estas incógnitas no queda sino esperar: que siga segura; que no abandone el erotismo y, sin embargo, abarque otras posibilidades; por último, que mantenga esa espontaneidad narrativa que la aleja de algunos de sus congéneres, demasiado intelectualizados o dogmáticos frente a la necesidad de mostrar originalidad formal.

Se podría decir que Andrea Maturana es valiente: por escribir cuentos sobre el deseo y la imaginación del deseo, cuando ambos se relacionan con las búsquedas de la sexualidad humana; por abordar, en sus artículos de opinión, materias de diverso calibre y complejidad. También, y con algo de mala fe, se podría pensar que no es sino cálculo, frío convencimiento en la solvencia de la polémica o la fecundidad que representa hablar fuerte sobre tópicos que nuestro país acostumbra murmurar en cuartos cerrados. Sin embargo, ni valiente o calculadora por oficio, creo que esta escritora —y aquí reside la fuerza de su primer golpe— ha trabajado las claves de la honestidad, dejándose llevar por los temas que le son más significativos, cercanos, hasta el punto de convertirse casi en una obsesión.

Así, los trece cuentos de *(des) Encuentros (des) Esperados* nos hablan de mujeres que se desdoblan para satisfacer las fantasías de su pareja; de roces fugaces, como meros contactos físicos que intentan romper la soledad o el vacío; de un lenguaje que, al servicio del deseo, crea palabras y códigos secretos; un idioma para la sexualidad, y, al mismo tiempo, de momentos, instantes en los que el cuerpo induce o seduce a la mente para imaginar una mano, un olor, una mirada.

“Uno siempre tiene una fantasía. De esas que se arrastran desde chico y que no se ha atrevido a contar a nadie. Quiero saber la tuya. Quiero saber qué es lo que siempre has querido hacer y quiero hacerlo contigo, sea lo que sea”.

Son historias de adultos y para adultos, al margen de formas y contratos.

Son relatos de personas que se encuentran y desencuentran, esperan y desesperan en los intersticios de la fantasía sexual, con sus riesgos de éxtasis y máxima soledad. De esta manera, Andrea Maturana propone unos textos que se validan estéticamente, que no tienen más justificación ética que la de indagar honestamente en la trastienda de los deseos ocultos. Y lo hace espontáneamente, sin recurrir al erotismo como teoría o al ejemplo de los clásicos del género Sade, Lawrence, Miller o Nin, apelando solamente a la información natural que proporciona esa química que va desde los poros al cerebro y se transforma en cultura erótica, en barrera y transgresión, progresivamente en posibilidad, imposibilidad e imaginación.

Lo que Andrea Maturana ha comprendido mejor es que trabajaba con un género arriesgado; un género despreciado por cierta crítica puritana; un género, en definitiva, que fácilmente cae en lo obvio y reiterativo. Por esto, tal vez, en sus cuentos hay algo lúdico, hay algo fantástico que escapa al realismo crudo y desarrolla un manejo de las imágenes que, sin pacatería alguna, evita la representación barata. En relación con esto último, puede señalarse que, si hay algo femenino en estos textos, no es que las historias lo sean del deseo encarnado en mujeres, sino el tiempo, la precisa lentitud con que ese deseo se presenta, se realiza o frustra.

Y si hay algo criticable en este trabajo inicial en un sentido relativo y nada dramático es que ciertas frases demuestran, todavía, una cándida ingenuidad, un dejo de romanticismo sin elaborar que se escapa a la originalidad y precisión de las historias de Andrea Maturana. Pero esto es totalmente superable y, en ningún caso, debe obstar a que estos *(des) Encuentros (des) Esperados* se lean y disfruten como lo que son: breves incursiones en la imaginación erótica, entendida más que como mera carnalidad, como búsqueda y necesidad espiritual.

(des) Encuentros (des) Esperados

ANDREA MATURANA

Editorial Los Andes

Santiago, 1992.

Cecilia Urrutia ha publicado su primera novela a los setenta y seis años. Desde luego, la escritura no depende de la edad; ni precocidad ni tardanza garantizan el talento. Sí puede decirse que el paso del tiempo conlleva una urgencia que obliga al don innato de la palabra a su transformación literaria. Los días, meses y años representan la incubadora que dirá, antes o después, si el huevo está fertilizado, si bajo los ropajes habita el escritor. Así, con la publicación de *Retrato de familia* —ganadora del primer Concurso de Novelistas Mayores, organizado por Editorial Los Andes— es posible asistir al nacimiento público de una escritora que da sus primeros pasos: vacilantes, seguros, lúcidos e ingenuos, todo junto y a la vez.

Saga fresca en que —a través de la memoria de diversos personajes— el lector asiste a una existencial revisión de las interferencias humanas al interior de la familia. La novela, más que una perspectiva realista, social o psicológica, trabaja figuras tópicas y estereotipos con el objeto de representar los perversos silencios que se enquistan en la institución familiar. Así, anclada en la figura de Asunción, una madre (¿como muchas?) egoísta, vanidosa, atada a infinidad de prejuicios, *Retrato de familia* se desarrolla a través de los recuerdos de este personaje y los de sus hijos, nietos y bisnietos: Eugenia, Ricardo, Laura, los primeros descendientes; y dos Carolinas, las últimas generaciones de una familia chilena tradicional y acomodada, que avanza por la pendiente de una franca decadencia.

En un comienzo, vacilante, recurriendo al cambio de voces y memorias. A partir del segundo capítulo, hablarán, recordarán con mayor seguridad y claridad, cada uno de los personajes a los que Cecilia Urrutia da la palabra.

Lo demás será un juego de perspectivas, un revisar los hechos y el avanzar en el tiempo a través de sucesivas generaciones. La historia chilena: Balmaceda, Ibáñez, Allende, Silo, también el *hippismo* criollo, no son sino el telón de fondo, un mero decorado, para un texto que enfatiza el valor testimonial del punto de vista y se funda en la reflexión que, con origen en la experiencia individual, termina por sentenciar con validez general: “Es extraño cómo las vidas humanas crecen y se enlazan unas a otras en un misterioso tejido que las conduce hasta el punto de convergencia necesario para llevar a cabo en un futuro, próximo o lejano, una acción señalada desde los comienzos” (página 119, habla Eugenia).

Entonces, sin la homogeneidad y seguridad necesarias para elevarla a la categoría de un texto maduro, definitivo, en la escritura de Cecilia Urrutia debe destacarse que, gracias a su ambición, logra mostrar ciertos momentos en los que la soltura y la lucidez se apoderan de la historia, arrojando visiones, pensamientos, que no pasan inadvertidos, que muestran a la familia como el crisol de las pasiones más variadas. Recuerdo en este momento *Olivier, Olivier*, la implacable película de Agnieszka Holland, en la que el amor de una madre —lo mismo que el desamor— se muestra capaz de desatar la tragedia.

Entre las debilidades de *Retrato de familia* es inevitable mencionar la monotonía en el punto de vista de los distintos hablantes: Asunción, Eugenia, Ricardo, Laura y Carolina se expresan como una misma y resentida conciencia. Faltó a Cecilia Urrutia un trabajo más a fondo de la psicología de sus personajes y de los lenguajes capaces de representar sus diferencias.

Asimismo, y más allá de la percepción de los personajes, también resulta monótono el conjunto de hechos que conforman la materia prima de sus memorias. *Retrato de familia* se realiza en la desgracia, en el acontecimiento pequeño y mezquino, obviando todo espacio a circunstancias que rompieran con su grisura. Desgraciadamente, Cecilia Urrutia casi se olvidó del humor, salvo por el capítulo en que Carolina nieta habla de sus devaneos *hippies*.

Al evadir Urrutia el retrato costumbrista propiamente psicológico o sociológico, incurre en descripciones de trazo grueso que

pecan de cierta injustificable ingenuidad, en especial ante la evidencia de que el conjunto de su escritura no sigue el modelo naïf de Violeta Quevedo.

De todos modos, interesante con sabor a posibles influencias (sucesivamente aparecen tonos a lo Bombal, Beauvoir, Bullrich y Serrano), *Retrato de familia* tiene el mérito de ser a ratos lúcida y en todo momento ambiciosa e iconoclasta. Esto permite recomendarla, incluso en la consideración de sus debilidades e ingenuidad.

Retrato de familia

CECILIA URRUTIA

Editorial Los Andes

Santiago, 1995.

La primera novela de Nona Fernández, *Mapocho*, es un texto intenso y arriesgado, en el que se aborda una historia de matices surrealistas, donde la protagonista y demás personajes deambulan extraviados entre la conciencia de la vida y la muerte, entre la verdad y la mentira. Algo hace pensar desde un inicio que *Mapocho* maneja claves de una curiosa e interesante película de Mary Lambert, *La siesta de los amantes* (1987). En ella, la rubia actriz Ellen Barkin —como la Rucia de esta novela— realiza un angustiante viaje por su fragmentada memoria, descubriendo que está muerta y que, aun así, el amor que la hizo morir “le sigue doliendo”. Pero la Rucia es chilena, nació en el que, para Nona Fernández, no es un país-paraiso, sino “una casa vieja, larga y flaca como una culebra”, donde fue “escupida” como en el más crudo y heideggeriano “ser-ahí”. País en el que, si existió el encanto del “pasillo lleno de puertas abiertas”, hoy es más bien un escenario desfigurado, donde la verdad ha sido sepultada bajo la apariencia del éxito económico, o sea, bajo la gran torre de cristal que se instaló sobre el antiguo barrio, con su almacén y sus gatos y sus tejados de zinc.

El aire fantasmagórico de la película de Mary Lambert se encarna aquí en un texto donde cada palabra, personaje, relación tienen que ver con un símbolo de esta ciudad y país en los que el Mapocho —un río que nunca tendrá la majestuosidad del Sena— es el rostro más representativo de nuestra cultura: una mala copia, un conjunto de desechos, la escisión de identidad que pasa por determinados hitos históricos marcados por el dolor. Debido a la propuesta textual y estética de Nona Fernández, esta novela resulta, tomada literalmente, extrema y excesiva. El sufrimiento, la mediocridad, la mentira, la muerte no son exclusivos de nuestra cultura,

ni se dan aquí por antonomasia. Por eso, creo que en su lectura hay que irse con cuidado, con cedazo, buscando los distintos niveles de significados que alberga. Probablemente, si en *Mapocho* existe crítica social y política, el análisis de lo femenino y lo masculino, de los roles de verdad y mentira, también resulta evidente que la escritora se deja llevar por su prosa, con su cadencia de las palabras y el peso ominoso de sus imágenes.

Nona Fernández es una escritora con ñeque y talento, no tiene miedo a que su texto se desboque y por momentos pierda el hilo, porque finalmente lo recupera. *Mapocho* es una novela a saltos, impredecible —con la Rucia y el Indio, su hermano, donde también fantasmearn Lautaro y Pedro de Valdivia, el Corregidor Zañartu y el Coronel Ibáñez— y seductoramente monofónica. Sin pelos en la lengua, ni trancas, ni éticas que limiten las posibilidades del texto. Nos habla de incesto, de almas en pena, de mujeres que renuncian a su sexualidad y sobre todo de la mentira que urde los peores males. Por eso, quizás, contiene episodios como una supuesta obsesión homosexual de Pedro de Valdivia con Lautaro, o un devaneo travesti de Ibáñez, para terminar concluyendo que esos rumores son tan falsos como la historia oficial y dañinos a la par.

Un libro que vale la pena porque, una vez terminado, el lector necesita seguir interpretando y, en el ejercicio de revisar símbolos y metáforas, abre miradas sobre aspectos que van más allá de la situación de los personajes. El Mapocho es ese río sucio y triste, que arrastra su historia, pero también es un pedazo de cada uno de nosotros, de lo que ha sido sepultado, de lo que no queremos ver, de lo que es parte del engaño inevitable en el vivir de cada cual.

Mapocho

NONA FERNÁNDEZ

Editorial Planeta

Santiago, 1992.

Ana María del Río ingresó a la madurez de su escritura con *A tango abierto* (1996), pero venía precedida de una adolescencia literaria, además de prolífica, auspiciosa. En textos como *Óxido de Carmen*, *Tiempo que ladra* y *Siete días de la señora K* ha mostrado cierta inusual “connaturalidad” entre ella y el lenguaje. Fluida, espontánea, poética, transgresora, eminentemente verbal y hueso duro de roer para lectores modosos, apegados a la novela decimonónica: psicológica, realista, estructurada como panacea en clave de dogma. Ana María del Río es más que escritora, escritura, en plena libertad de palabra, desbordada desde algún lóbulo cerebral atrofiado en todo un vasto hemisferio de nuestros más noveles —que no nobeles— escritores.

Con este nuevo relato de largo aliento y pudores domeñados, texto de título enigmático y sabor a crónica de Indias, *La esfera media del aire*, punto en que el siglo XVI avizoraba el adelgazamiento del éter, llegada de puna y delirio por falta de oxígeno, la escritora se vuelve a arriesgar con un relato de follaje denso y significante. Así, continuadora de la tradición literaria que se desarrolla en torno al llamado “boom”, a un mismo tiempo lo supera, con cierto dejo posmoderno, irónico sobre su propio hacer de bruja literaria, que de seguro habrían quemado en la Edad Media, “quemable” hoy, simplemente porque se atreve a ser distinta, a escribir desde su talante y no de unas cuantas recetas de taller. Ya en sus inicios los textos de Ana María del Río han tenido la magnificencia de la versatilidad —novelas y cuentos—, la virtud de ser honestos, con una autenticidad como la que Milos Forman atribuye a un Mozart hecho metáfora en su célebre película *Amadeus*. Talento en estado casi inconsciente, intuición narrativa, verdadero horror y tortura

para los Salieris donde los haya. De alguna manera, también, su opción tiene la radicalidad de Diamela Eltit —en otra vertiente de inquietudes y percepciones—, más económica de palabras, más analítica y, quizás, más rigurosa.

La esfera media del aire es una novela lingüística, en que la primera protagonista, si no la única, es la palabra; un texto donde la trama también es, por sobre todo, verbo desbocado y convocado: caballo, Suri-avestruz-ñandú a galope tendido y jineteado a voluntad férrea. Trenza india a la que hay que desmadejar el hilo; mina en Atacama premiada con veta rica mineral de alta ley. Relato en el que los tiempos del Iquique de hoy —espacio de *zofris*—, indios “culturizados” y en “rebelión”, seremis, alcaldes y burócratas por doquier, universidades sin universo, se mezclan con la historia de la conquista, la llegada de españoles y su codicia al mundo inca, dando lugar a un juego de espejos, de reverberaciones que iluminan con una claridad “ironizante” y meridiana el pastiche que resulta de tanta violencia al sentido. Pero esta, que dicho tan solo así, podría representar una anticuada novela de compromiso, un panfleto “ecoculturalista”, despliega una trama que se va armando de anécdotas, de decires, de volteretas que podrán repugnar al que le gusta llamar al pan, pan y al vino, vino, pero que, contra ese simplismo, nos habla del pan y vino como de un descubrimiento pleno de sabor y significados: “Nos quedamos suspensos, míseros agrumados, a los bordes de su balsa como crustáceos con un sabor vacío de boca sin dientes de expulsados de la ballena de Europa, solitarios, nunca más podríamos dejar de pensar que nos miraba rodeada de su propia piel como una isla”.

En medio de las posibilidades, lea usted como quiera, defina el tiempo, agregue las comas y compases, visualice la piel que envuelve a la ballena como Isla, cual Europa que se protege bajo su manto de Maastricht, tras su borde de Unión Europea que solo permite una mirada de soslayo. Si le parece. Ahí la gracia.

Iquique o el desierto de Tiahuantinsuyo; Almeida, el profesor de historia de ascendente portugués, y el lusitano del mismo nombre, que acompaña la “hueste sur” de Vasco Núñez de Balboa, de Almagro; la llegada de los aimaras desde el altiplano al pueblo,

con la esperanza de la “pedagogía intercultural”, mero eco de la evangelización deseada con ingenuidad fanática por Carlos V; las mellizas Collasuri y Piricutic Canqui, reflejos con ánimo de revancha de unas idénticas ancestrales; el camino de la droga, la coca, el negocio de hoy y el uso de esta, en los tiempos de la conquista, debilidad de un pueblo sin fuerza para luchar. Tirana tiranizada, la historia de los incas. El crimen de Almeida de hoy: “Pero cómo no va a saber qué estoy preso. Por haber apuñalado a la Tirana del Terminal estoy preso. Por haber mandado al otro mundo a esta loca ensabanada”; relato de amor imposible, del deseo atrapado en los pasillos, en los cafés de mala muerte provinciana; texto de cruces históricos, de voces múltiples que surgen de una mente alucinada, de ataques sistemáticos a la gramática, de falsa intercultura, de demagogias inevitables, novela con calaveras parlantes y cerro que se convierte en montaña según los designios de las tripas de un llamo negro, de tres. Ana María del Río ofrece una épica, una tragedia que no olvida el humor y cierta saludable frivolidad; desmonta o remonta el camino de la coca convirtiéndolo en alucinado hilo conductor de su historia: el profesor-asesino-Almeida-de-hoy, que se adentra en las posibilidades de una memoria que navega su último “jale”, y se burla con cariño filial de Huidobro y García Márquez, escribiendo una novela que se teje desde múltiples influencias —confesas o no— y logra transformar la crónica indiana, la anécdota nortina, en un cuadro expresionista de dimensiones, vigente, delirante, iluminador.

Si por momentos se siente la tentación de advertir sobre los peligros de su lenguaje descollante y cierta falta de economía, mirando alrededor, más vale dejarla hacer, que ya lo está haciendo bien, está dando una escritura generosa que nos dejará hablando por un tiempo y más, buscando significados. Ana María del Río tiene la estatura de los grandes creadores de la literatura latinoamericana. Nadie debe dejar de darse el gusto de leer este gran libro, permitiendo lo que Almeida nos dice del título: “...punto donde el ser humano sale de la atmósfera que él puede. La esfera media del aire. Cualquier locura entra por las cejas y es admitida,

le bailan los ojos a uno y ve cosas. Tiempo, temperamento, tempo y temporada cambian en la faz del mundo. No sé dónde estoy, pienso”.

La esfera media del aire

ANA MARÍA DEL RÍO

Editorial Alfaguara

Santiago, 1998.

Andrea Jeftanovic es otra de las hijas de Diamela Eltit, la menor de todas, la que ha aprendido de hermanas, primas y tías, porque la familia es grande y sigue creciendo. Aumentan las “adiameladas”, las mujeres del verbo y la estructura, las pensadoras de la imagen y el gesto, las exploradoras del secreto, de ese como espasmo oscuro que se instala en los pliegues de la experiencia. Descendientes todas de una cruce media incestuosa entre Nathalie Sarraute y Claude Simón. Gusta cada una, sorprende su palabra implacable, el texto maniáticamente correcto. Pero, por momentos, el conjunto agobia, perdiéndose el sentido de este grupo de escritoras que se tejen a sí mismas y desdibujan los contornos. ¿Demasiadas abejas para un mismo panal? A ratos, parece que sí.

Escenarios de guerra, la primera novela de Andrea Jeftanovic, nos entrega una historia construida a partir de los recuerdos fragmentados que recoge la memoria. Imágenes, impresiones, sensaciones que se visitan bajo el imperativo de una ansiosa búsqueda de lo simbólico. Para ello, recurre a un lenguaje preciso, articulado en función de la frase breve: “Las cosas que mamá dice que no repita, las escribo en mi cuaderno para que no se me olviden. Voy anexando palabras que suenan bien entre sí, dibujando su significado con cuidadosa caligrafía”. Sus descripciones caen como gotas de agua, mínimas, e inevitablemente horadantes. Nos cuentan en primera persona sobre las impresiones de la protagonista, una niña que abandona la voz infantil para hablar desde cierta vejez ancestral. Ella afirma: los hijos son el público preferido de los padres. Y es que le ha sido asignado el papel de espectadora involuntaria de esa vida que pasa delante de sus ojos, que es la suya y también la de los suyos, en una enrevesada trama, donde los límites no son

claros. Y aunque la niña crece, no deja de ser hija, descendiente, ni de estar atrapada en la red donde ha sido colocada por un azar implacable.

Nada de lo que nos cuenta Andrea Jeftanovic resulta tan grave o novedoso y, sin embargo, logra justificarse. *Escenarios de guerra* es un texto que maneja claves formales ya conocidas, demasiado emparentadas con la vieja novela de la mirada, y que logra sobrevivir gracias a la aguda sensibilidad que su autora manifiesta en la construcción de metáforas. Es a través de ese recurso como, indirectamente, el relato va descubriendo las vivencias de su protagonista: memorias de la sangre, podría decirse; recuerdos que provienen del contacto con los más cercanos y que, también, se nos transmite con la herencia.

Un matrimonio que se desmorona, la economía agonizante de una familia a la deriva, la soledad en compañía, un padre inmigrante que sigue atrapado por los recuerdos infantiles de una guerra, una madre que huye, el sexo como un refugio dudoso, la necesidad de definir una identidad propia, la imposibilidad de dejar de ser uno mismo y sus circunstancias son algunas de las ideas, de los sentimientos que van apareciendo a lo largo de este texto. En el Capítulo 8 del acto II, titulado “Hombres fragmentados en medio de una multitud”, se sintetiza parte importante de la hipótesis que habita este texto: vivir es un hecho complejo en el que la unidad no es más que la conjunción de infinitas partes que se perciben como quebradas. Hay la vaga sensación de que alguna vez existió algo entero, una identidad, pero hoy solo queda el recuerdo, una estructura compuesta por fragmentos.

Andrea Jeftanovic convence al escribir, aunque por momentos uno sienta que el taller literario todavía está muy fresco, demasiado cercano. Claramente su escritura no ha optado por lo fácil y *Escenarios de guerra* está lejos de ser un relato simplón sobre las penurias de lo femenino. Más bien, la escritora indaga en las estructuras de la identidad y con el soporte de una postura literaria arma su puesta en escena. No cabe duda que un esfuerzo similar en manos de un autor sin talento sería inútil. No es el caso, pero las capacidades reconocibles no alejan por completo de la sensación

de que ellas vienen claramente enmarcadas en una actitud literaria que comienza a convertirse en fórmula, en moda, que puede asfixiar la voz única e individual que está obligada a ejercer.

Que quede claro, nada hay aquí que signifique desconocer el aporte de Diamela Eltit o los méritos de esta primera novela de Andrea Jeftanovic. En realidad, la incomodidad que genera la lectura de *Escenarios de guerra* es su evidente alineamiento, esa “marca de maestro” que obliga a esperar que la familia de las “diamelas” se rebele, que Jeftanovic, junto con las Costamagnas, Meruanes, Elphicks y otras, se dispersen generando nuevas posibilidades para la narrativa local.

Escenarios de guerra

ANDREA JEFTANOVIC

Editorial Alfaguara

Santiago, 2000.

En el marco de posibilidades que ofrece el acto narrativo encontramos, por una parte, escrituras que adscriben a una poética del “decir diciendo”, con una palabra que se expande y expresa llenando el espacio de la página en blanco, sometiendo al lector a importantes cantidades de información, a las definiciones y reglas que quiere —de algún modo— imponer el autor; y, por la otra, escrituras del silencio, minimalistas, microscópicas, en las que la palabra escrita se repliega hasta la mínima expresión, como una manera de explorar significados, sentidos, imágenes que se potencian precisamente en el punto donde se inicia el silencio del texto.

Lilian Elphick pertenece a este último tipo de escritores, al de los que dicen lo mínimo y esperan que de ello surja el máximo significado posible. Así lo ha demostrado en sus anteriores publicaciones, de entre las que cabe destacar los excelentes cuentos de *El otro afuera* (Cuarto Propio, 2002). En su última publicación, *Ojo travieso*, el ejercicio es llevado al extremo, a un lugar donde la máxima economía de la palabra obliga a pensar en un texto lleno de significados en los que, sin embargo, la mayor parte de ellos termina por desarrollarse y adquirir pleno sentido fuera del libro como objeto, en un lector cuya retina actúa como telón de fondo. Elphick es una gran escritora de cuentos que se siente especialmente cómoda en la escritura de lo que se ha dado en llamar el microcuento, y dentro del cual cabe una gama variadísima de exploradores de palabra y silencio, desde Monterroso a Bellatín, en el ámbito latinoamericano. Desde las relativas 88 páginas de este

libro, que son mucho menos en escritura estricta y mucho más en términos de resultado literario, vuelve a abordar sus exploraciones sobre la vida, la muerte, el amor, la compleja trama de sentido que se teje en el universo de la pareja, las distintas formas de violencia que se instalan en la vida cotidiana y el acto mismo de la literatura en tanto gesto artístico.

Ojo travieso es un pequeño libro con grandes desafíos a la imaginación, con una invitación a leer más allá de la palabra impresa, a colaborar en la escritura descubriendo el relato implícito, a aceptar que la palabra en el papel sea breve y fugaz, pero que los significados posibles se queden pegados y se expandan a gusto del lector. “Y el fantasma vino comiendo y me atravesó. Cuando quise verlo ya no estaba. Ahora, dos pulsos me habitan y mi sombra algunas veces me besa en plena boca”. Habla de una impresión y de un efecto que la contradice, el fantasma no siguió de largo, no simplemente la atraviesa, sino que se queda, se instala y el lector puede imaginar las aristas posibles del resto de la historia no contada. Un cuento que es solo título, “El significado del zen”, y se abre en una página en blanco que entrega una imagen perfecta, llena de sentido, un sueño que cuenta: “Un pájaro soñó que era Chuang Tzu. Al despertar tenía brazos y no alas. Triste porque ya no podía volar, se dedicó a escribir. Una mariposa se posó en su ala y le dijo: ‘no has despertado aún’”, insinuando que la realidad posible siempre conlleva una sorpresa mayor. Las sugerentes historias que revisan textos mitológicos, leyendas y bíblicos en los *Bestiarios I a III*. O algo tan simple como “V”, un cuento que habla de una ortografía alterada: “Un día todas las ‘v’ cortas del mundo bolaron en bandada, representando una graciosa forma en el horizonte y que ahora algunas abes imitan”, entregando una imagen amable y llena humor, son solo algunos de los ejemplos de este libro lleno de sorpresas.

Como epígrafe a uno de estos cuentos se incluye una frase de Clarice Lispector: “El silencio latía en la sangre, y ella jadeaba con él”, y este, como una de las muchas claves intertextuales que

aparecen en *Ojo travieso*, denuncia la atención que habita estos relatos mínimos, la fuerza de su significado y la razón por la que Lilian Elphick escribe libros breves y profundos que merecen ser leídos, celebrados como una muestra efectiva de la función literaria de su escritura microscópica.

Ojo travieso

LILIAN ELPHICK

Mosquito Editores

Santiago, 2007.

En literatura, resulta inevitable que la masa de lectores se concentre en la compra de los autores predilectos de los medios de comunicación. Esta tendencia relega a un pernicioso ostracismo a escritores y textos cuyo mérito no es menor. Algo de esto afecta a *Imperfecta desconocida*, la segunda novela de Sonia González que, no obstante, reitera el talento con que ella es capaz de armar relatos de vidas, construyendo personajes desde los más inadvertidos actos y motivaciones humanas.

Imperfecta desconocida es la historia de Amalia Espejo de Sagüez, una mujer medio burguesa en la antesala de la menopausia, personaje en el que la preposición que une su apellido al de su marido no es solo un elemento gramatical, sino todo un símbolo que la obliga a vivir en una suerte de limbo, donde su propia identidad ha sido cercenada (no dejen pasar el guiño que hace el nombre de la protagonista). Ella representa la imagen de una vida que avanza a tientas, buscando alguna fórmula que le permita dar con el “Yo” detrás de la máscara. Y a través de esa búsqueda, que no ignora psiquiatra en sesiones tan regulares como inútiles; tendencia a la fantasía; un alcoholismo escapista; marido también medio burgués y ausente; un hijo enfermo y el otro, el adolescente, en problemas; Sonia González construye con un trazo implacable, una historia sin compases, que impide eludir una reflexión sobre lo absurda que puede volverse la vida en un mundo donde priman las apariencias.

Este libro no resulta estridente, pero va diciendo lo que debe decir y sabe trabajar con las zonas grises de la identidad humana. Sabe que allí es donde está la raíz de una buena novela, la savia para un relato que merezca contarse. Inevitable que en la vida y

decisiones de los personajes se deslice una buena dosis de maldad y no solo, como dice Claudio Magris, la “perversión tenebrosa que invade brutalmente todo el campo de la visión”, sino también, “el implacable soplo de la nada que se advierte más habitual e incluso amada”. Y es que Amalia Espejo de Sagüez, en definitiva, ama esa nada en la que se va disolviendo su día a día, porque no conoce otra realidad. La protagonista de *Imperfecta desconocida* es tan inteligente como desvalida, y su fragilidad, muchas veces, adquiere el tinte de una aparente idiotez. Pero no, el personaje que ha querido entregar Sonia González está siempre luchando por llegar a alguna meta, como lo hace a través de sus “cartas al director”, en las que maneja una lógica impecable e inútil; o como cuando reflexiona sin esperanza, diciendo: “Quizás lo que las personas deseamos es solo eso, que alguien nos diga que todo está o ha estado bien. Y así dejar de sufrir, detener el deseo de aquello que hemos perdido”.

Imperfecta desconocida termina abierta como la vida antes de la muerte, con una esperanza que no siempre llega a cumplirse y ello la convierte en una novela de las buenas de este año. Gide decía que con las historias felices y los buenos sentimientos no se hace literatura. Sonia González lo sabe y ejerce su oficio con un grado de verdad poco frecuente.

Imperfecta desconocida
SONIA GONZÁLEZ VALDENEGRO

Editorial Planeta
Santiago, 2001.

La más reciente novela de Ana Vásquez-Bronfman es una obra de largo aliento que permite al lector seguir con atención y necesaria aplicación una trama donde la gran cantidad de personajes, situaciones de vida y miradas se cruzan creando una densa malla. En ella, las historias de cuatro grupos humanos emigrantes desde, hacia y en el país de principios de siglo, abren una puerta a la interpretación de lo que significa pertenecer a un lugar, a una etnia, a una cultura, a una visión de mundo y, por esos avatares de la vida, el abandonar, dejar los signos familiares, para reencontrarlos o reformularlos en los más diversos escenarios.

La prosa de esta escritora chilena residente en Francia se muestra más segura que nunca. Ya desde *Mi amiga Chantal* han quedado superados los altibajos de sus primeros textos, desplegando un acabado dominio sobre una trama tanto o más compleja en genealogías que *Cien años de soledad* o las novelas rusas de principios de siglo. Su lenguaje siempre resulta adecuado a los distintos y encontrados rumbos que retrata en *Las jaulas invisibles*.

El encuentro de dos amigas —Veruchi y Mariana— después de años de silencio y distancia es el punto de partida y el cierre de una historia en la que los puntos de vista se alternan, dejando en claro que escribir novelas es el arte de involucrar al lector en la historia narrada, con la libertad de subirlo al caballo que el escritor escoja como más adecuado. Habla Veruchi, después un narrador en tercera persona nos remontará a los orígenes de toda esta trama, para volver a las voces de los personajes y al tiempo presente. Relato de relatos que nos informa sobre las vicisitudes de

los Vershenkov y los Freudenstein de Kishinev, Rusia; los Guerra Fernández de Los Andes y los Araneda de Huentelauquén, Chile; de cómo se entrelazan y reconstruyen a través de la memoria del narrador-autor y de los recuerdos de sus voces femeninas, las amigas que buscan dar un sentido a su pasado, a las causas de esa “jaula invisible” en que parecen habitar.

¿Qué representan para Ana Vásquez-Bronfman esas “jaulas invisibles” que todos, de alguna manera, hemos experimentado? En la segunda parte, uno de los personajes dice: “Las jaulas donde estamos encerrados no están hechas solo de nuestras raíces, de esos deseos frustrados de Sirke y Melania, de Serguei, de Rubén, de los que circulan por nuestra sangre en partículas infinitesimales; hay otros barrotes más gruesos pero igualmente invisibles. El yo sexuado, el atreverse aunque solo sea a imaginar otras cosas, o hacer algo sin tener que buscarse justificaciones pero ‘sabiendo’ que es solo por el placer”. Fuerte reflexión que en el último tercio de la novela ilumina tanto lo leído como lo por leer, porque este texto explora diversos niveles de análisis sobre la identidad de lo judío, de lo chileno; el hecho de pertenecer a algo con derecho a quedarse en ello y el verdadero significado del exilio, como una condición inevitable de la existencia; el sentido de lo femenino y lo masculino, con ojos de mujer y no de feminista. Con un resultado que siempre sorprende por la claridad de las hipótesis y la libertad que ellas dan a los lectores, con una propuesta que obliga a recorrer los más diversos parajes y escenarios.

Las jaulas invisibles nos enseña parte de la cultura de los judíos que vinieron a nuestro país, con historias como la de la voluntariosa Sirke, empeñada en salir de la pobreza junto a su estirpe, y, a través de ella, la autora busca comprender nuestra propia idiosincrasia. Pero también, y por sobre todo, esta gran novela contiene una conmovedora reflexión sobre la condición humana, especie exiliada por naturaleza y expuesta a la aventura de tener que buscar permanentemente un lugar y defenderlo ante la amenaza de volver a ser expulsada. Inevitable ver aquí la marca que

en Occidente nos deja la herencia judeo-cristiana. Entonces, una novela sobre el exilio en el sentido más profundo y amplio del término, que se expande hacia esa precariedad del existir sobre la que han escrito Martin Buber y Hannah Arendt. Exilio de una identidad transparente como la de los animales, que nos encierra en medio de una libertad como jaula de barrotes invisibles.

Las jaulas invisibles

ANA VÁSQUEZ-BRONFMAN

Lom Ediciones

Santiago, 2002.

Hace ya más de quince años que Pía Barros viene escribiendo, con pasión, con perseverancia, con una cierta valentía y desparpajo que, de alguna manera, le han valido críticas dispares, la curiosidad del lector masivo por algunos de sus textos más descarnados y, finalmente, un lugar digno dentro de la escritura de mujeres, que ha explotado con fuerza en nuestro país. Calificada de feminista por algunos, cosa que a estas alturas resulta aplicable a cualquier escritora que osa escribir —desde la ironía— sobre el mundo de las mujeres, la verdad es que Pía Barros siempre me ha parecido una narradora sin adjetivos que ha buscado describir, desde sus más cercanas y vitales percepciones, ciertas condiciones del ser mujer, que inevitablemente se vinculan a sus relaciones con los hijos, las parejas, el trabajo, el abandono, entre otras circunstancias vitales. En esta escritura es clara la rebeldía, especialmente como resultado de su pertenencia a una familia chilena de raíces tradicionales.

A lo largo de su escritura, Pía Barros ha sido más o menos estridente, pero el tiempo ha dado un giro en los énfasis de la escritora y, sin perder cierta ferocidad, cuando cabe, ha llegado a un punto en el que sus historias logran ampliar el espectro de sus emociones. Un ejemplo claro de ello es su última colección de cuentos *Los que sobran*.

Bajo un título que dice mucho de lo que se encontrará en sus relatos, nos cuenta historias, más o menos breves, en las que vemos desde un padre y una hija que ponen el “orden de las cosas” frente a una madre alcohólica, hasta el encuentro entre un hombre y una mujer con “deudas pendientes”, pasando por una “diva” que visita un pueblo petrificado, o el regreso de alguien desde un coma profundo, las pasiones de carnes que “se espían” desde sí mismas y

desde el otro, ahí donde la diferencia genera pasión y curiosidad. Dieciséis cuentos que merecen leerse, que muestran un mayor dominio y nuevo nivel en la escritura de Pía Barros, pero que, aún, dejan en evidencia ciertos desajustes que resultan perdonables por su capacidad de contar relatos sobre situaciones que otros no han visto.

Si hubiese que ejemplificar cuál es la debilidad de Pía Barros como escritora, habría que decir que es una suerte de cantautora de voz potente, que desafina de tanto en tanto, a la que le falta trabajar el manejo de su instrumento —en su caso, el lenguaje— de un modo más preciso, sin algunos excesos: adjetivaciones innecesarias, una ingenuidad que afecta a algunos “remates” o el despliegue de un *pathos* extremo que debilitan por momento la fuerza de sus relatos. En “Muertes”, por ejemplo, explora con valentía su tema, el de la madre, con las acertadas preguntas: “¿Cuántos tejidos tiene la muerte, cuántos nos acercan a ella?”, que se resuelven en otra que parece estar de más: “¿Será cuestión de matemáticas, madre?”, y así, en numerosas oportunidades a lo largo de estos textos.

Aun cuando Pía Barros se abre en este libro a nuevos tópicos que potencian su escritura, hay que exigirle mayor control de sus recursos, porque los tiene.

Los que sobran
PÍA BARROS

Asterión
Santiago, 2002.

Cuando en 1993 Alejandra Rojas publicó su primera novela, *Legítima defensa*, la crítica destacó la solidez y efectividad de la obra y, en más de algún caso, se mostró optimista frente a una suerte de descubrimiento o aparición súbita y promisoría. Original, ágil, ingenioso, sarcástico, se dijo del primer libro y quedó una expectativa flotando en el aire, la esperanza de que en su segundo paso esta escritora avanzaría hacia un tipo de literatura más definitiva, en la que el ejercicio o el aprendizaje se desplazan a un segundo plano, destacando la personalidad propia y distinta de la autora.

Noches de estreno, sin embargo, resulta un libro ambiguo, que ni confirma ni niega las expectativas, que demuestra la facilidad con que Alejandra Rojas articula una historia, unos personajes, un suspenso medianamente plausible y, al mismo tiempo, incurre en ciertas reiteraciones y rigideces que impiden verla, todavía, en una etapa de saludable madurez. En este sentido, desgraciadamente todavía queda algo de maqueta, de estructura escolar que impide encontrar en esta nueva novela esa originalidad formal y temática indispensables para elevar un relato al rango de lo perdurable y necesario. En *Noches de estreno*, lo mismo que en gran parte de la narrativa que se está escribiendo en nuestro país, se extraña esa profunda simbiosis entre la función poética y enunciativa del lenguaje, que define la esencia de la novela como género y le asigna su dignidad intrínseca en cuanto espacio literario por excelencia, apertura al mundo del sentido.

Así, el problema de esta novela no es su falta de agilidad, la consistencia de los elementos en la trama y un adecuado manejo del suspenso, sino la evidencia del predominio del trabajo arquitectónico, estructurante y racional por sobre la función de

“encantamiento de carácter poético” que, correctamente, le atribuye Cortázar al género novelesco como indispensable y esencial.

En *Noches de estreno* asistimos a una novela negra, en que el *suspense* debe jugar un rol determinante. Nicole, la protagonista, enfrenta la desaparición de Tomás, su marido, con ocasión de un viaje de negocios a San Francisco y, en el transcurso de la setenta y dos horas que dura la búsqueda, se enfrentará con pistas, personas y señas que, bajo su raciocinio afiebrado, irán adquiriendo sucesivos significados: cáusticos, disparatados o inevitables. El elemento conductor de su pesquisa será una misteriosa cinta de video que contiene una película entre experimental, pornográfica y gansteril; a partir de ella se desencadenan todas las disquisiciones de Nicole. Alejandra Rojas sabe escribir o describir, pero hemos llegado a la página ciento setenta y cinco y su personaje, primero lúcido y atractivo, se ha vuelto monótono y patético.

En realidad, la Nicole de *Noches de estreno* resulta antipática con tanto ejercicio reflexivo, con tanta demostración de “implacable inteligencia femenina”, terminando por asfixiarse en su propia naturaleza y por causa de una de las fallas importantes de la obra en que habita: la progresiva confusión entre realidad y ficción en que Alejandra Rojas quiso sumirla, no produce el efecto deseado, porque desde los inicios del relato la realidad propuesta resulta ficticia; la ficción se superpone a la ficción, anulando las posibilidades de un buen efecto literario.

De alguna manera, este texto es un buen ejercicio y una novela irregular. Puede resultar ameno como lectura para estas vacaciones de invierno y, al mismo tiempo, intrascendente como adquisición para una biblioteca. Inevitable esperar la próxima novela.

Noches de estreno
ALEJANDRA ROJAS

Editorial Planeta
Santiago, 1995.

La última novela de Beatriz García-Huidobro, *Nadar a oscuras*, se abre con un poema de Kavafis, “La ciudad”, que marca la impronta de este texto en el que cada frase arrastra un universo de significados capaces de conducir al lector a las zonas más recónditas de los signos que definen lo humano. *Nuevas tierras no hallarás, no hallarás otros mares. La ciudad te seguirá. Vagarás por las mismas calles. Y en los mismos barrios te harás viejo y en las mismas casas encanecer*, escribe el poeta griego y es, también, de lo que habla esta novela: de lo que somos, lo que nos identifica y construye. Es un texto que, bien leído, debería producir una intensa inquietud, de esas que llevan a pensar al lector sobre el propio “Yo” y sus circunstancias, sobre la consecuencia de los actos y los hechos, del cómo cada cosa se suma y se instala en la vida, sin vuelta, sin remedio.

Esta es la historia de dos mujeres: Bruna y Adela, la niña y la vieja, presente y pasado. También dos memorias que se encuentran y conjugan en una ciudad chilena, en algún lugar cuya ubicación geográfica es insinuada, aunque se deja claramente establecido que ha cambiado, sufriendo el deterioro de un progreso enrarecido, contaminado. Pero *Nadar a oscuras* asimismo es la historia de lo femenino, de la forma en que se instala como testigo, como narrador e intérprete de la realidad, entendida esta como la ocurrencia del hecho individual o colectivo, existencial o esencial. La vida y la muerte, en las dos puntas de lo posible; la iniciación sexual y el envejecimiento; el progreso económico y la destrucción del entorno; la esperanza y su inexorable estrellarse contra la realidad, son algunos de los elementos que se agitan al interior de este relato.

La escritura de Beatriz García-Huidobro, en este y otros de sus relatos, puede no resultar cómoda a quienes van en pro de

textos amables y divertidos, lecturas fáciles para vacaciones. Aquí uno se topa con esa literatura que hace del lenguaje un campo de batalla, en la que se usa la estructura del relato y la combinatoria de mensaje y silencio, como el espacio en el que narrador y lector se encuentran en una exploración de significados posibles, con la obligación de pensar lo que subyace, lo que duele, lo que no funciona o lo hace de un modo distinto. Se trata de “nadar a oscuras” —como lo anuncia el título—, de pasar la prueba, aunque cueste, porque al otro lado al menos queda la sensación de haber entendido, sino todo, algo más: lo que tenemos frente a los ojos.

Rigor, exigencia, pero también belleza de lenguaje. García-Huidobro construye imágenes potentes: *La vieja dice: —Cierro los ojos y veo a mis muertos. Son jóvenes y hermosos y no saben que van a morir.* Imposible no pensar en todas las aristas de ese cerrar de ojos que rememora, desenmascarando la ingenuidad que se descubre cuando ya es tarde: algo que pasa a los individuos y a las sociedades, a las personas y los países, a las familias y a las ciudades.

Breve e intenso este libro de Beatriz García-Huidobro, a quien, junto a escritoras de la talla de Diamela Eltit, Lina Meruane o Lilian Elphick, debemos agradecer el construir nuestra más potente vanguardia narrativa femenina y escribir desde la inteligencia que indaga, explora y anticipa.

Nadar a oscuras

BEATRIZ GARCÍA-HUIDOBRO

Lom Ediciones

Santiago, 2007.

CAPÍTULO II

EMBLEMÁTICOS,
INSTALADOS
E INCIPIENTES

INSTALARSE EN EL CANON UN TRIUNFO INESTABLE

Los grandes escritores son aquellos que desafían las normas establecidas y crean su propio camino.

Harold Bloom

En este capítulo, los emblemáticos son aquellos autores que ya venían escribiendo desde antes de la Nueva Narrativa y encontraron en dicha explosión editorial una nueva oportunidad: Germán Marín, Marta Blanco, José Donoso, Guillermo Blanco, Jorge Edwards, Alejandro Jodorowsky o Poli Délano; y esos otros que si bien integran la Nueva Narrativa, su aparición generó cierto golpe a la cátedra, con una manera de decir que los separaba del grupo general, para instalarlos de un modo propio y exclusivo. Me refiero a Diamela Eltit, Carlos Cerda, Roberto Bolaño y Ariel Dorfman.

Entre los primeros, creo que fui un pionero en identificar el tamaño y peso de las obras de Marín y Marta Blanco, destacándolos en más de una oportunidad. El resto de ese grupo inicial ya gozaba de un puesto privilegiado, reconocido, como también lo reflejan las críticas aquí incluidas, sobre obras publicadas desde los noventa a la primera década del siglo XXI. Se trató, en algunos casos, de ratificar su lugar en el canon literario local y/o internacional, mientras que en otros (por ejemplo, *El origen del mundo*, de Jorge Edwards; o de Donoso, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*), una especie de ajuste de cuentas en que cabía matizar potencias y debilidades, precisamente porque dichos textos

no estaban a la altura de lo que ambos nos han dejado como enorme legado literario. En Chile, la crítica literaria —salvo excepciones y con mayor o menor acierto— ha sido temerosa al momento de abordar las obras de los consagrados, permitiéndoles obscuramente todo u omitiendo decir algo.

Recuerdo una vez que la editora de entonces de la *Revista de Libros* de *El Mercurio*, me llamó para preguntarme: “¿Te atreves a dar tu opinión? Los demás prefieren no abordar estos libros”. Lo que escribí me costó el enojo definitivo de Jorge Edwards, algo típico de él, a quien apreciaba como persona y autor, al margen de una novelita menor como lo es *El origen del mundo*. Y luego también recibí la atención de diversos medios por haber lamentado que José Donoso (un pilar de nuestra narrativa del siglo XX y testigo clave de su tiempo), en sus *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* no hubiese escrito sino anécdotas de salón. Una de esas reacciones ocurrió en *El show de los libros*, el gran programa de TV que condujo Antonio Skármeta, también un escritor emblemático.

Respecto del segundo grupo señalado, si bien no fui el único, tengo la impresión de haber sido de los primeros en destacar sistemáticamente las complejas narraciones de Diamela Eltit, por su capacidad para abordar temas de un modo singular en nuestra literatura y su decisión de escribir “para la literatura” más que para el lector masivo, escudriñando sobre las relaciones de poder y parentesco, el lugar de las mujeres, la política omnipresente hasta en los espacios menos pensados. Difícil de leer, pero una vez leída imposible de obviar. Eltit se instaló en el canon chileno e internacional, generando una corriente, recibiendo reconocimientos (entre ellos, el Premio Nacional de Literatura de 2018), produciendo textos de ficción y no ficción que aumentan un *corpus* cada vez más poderoso. En distintos espacios he señalado que si hay un autor en Chile con la talla de un poderoso candidato al premio Nobel, es ella. Aquí se incluye un artículo sobre dos libros suyos: su maravillosa obra *El infarto del alma*, con fotografías de Paz Errázuriz (1994), y su novela *Los vigilantes* (1994).

También fui un lector fiel de Carlos Cerda, escritor talentoso, de gran generosidad literaria, que nos abandonó antes de

tiempo. Con dos obras del tamaño de *Morir en Berlín* (1993) y *Una casa vacía* (1996), hubo un largo silencio tras su fallecimiento, dejando sus textos en una suerte de limbo. Por fortuna, en el año 2024, Ediciones UC reeditó *Morir en Berlín* y espero que esto vuelva a despertar el interés por su obra, tanto entre los lectores como en las editoriales.

Conviene asimismo mencionar a ese titán polifacético, Roberto Bolaño, medio chileno y medio escritor del mundo, quien también se fue antes de tiempo, dejándonos obras con un efecto telúrico de nivel internacional: el mega novelón *Los detectives salvajes* (1998), la póstuma *2666* (2004), y una serie de novelas breves, como *Estrella distante* (1996) o la que aparece más adelante, *Amuleto* (1999), en uno de los artículos de esta sección.

Releer lo escrito hace años, al calor y la velocidad del momento y del contexto, me hace pensar en dos cosas. La crítica periodística debe tener la capacidad de agitar las aguas y requiere ser honesta, favorable o adversa, con la conciencia de que se comenta un libro que integra una obra en proceso. Es una mirada del instante y debe articularse desde la humildad, a sabiendas de que el tiempo puede darle la razón o quitarle el sustento. Cada libro es un capítulo de una obra más amplia del autor en cuestión, que siempre habrá que revisar. El contexto en que se escribió dicha obra cambia y así los lectores que llegan a ella podrán descubrir infinitos significados con el paso del tiempo. No significa esto que no haya relatos que se queman desde un inicio, capítulos prescindibles al fin y al cabo, pero también están aquellos que se escribieron —sin saberlo— para lectores del futuro. Esta precariedad, sin embargo, no le quita su valor y hoy, en que los medios tiene cada vez menos espacio para la crítica literaria, la ausencia de opinión deja un vacío trágico.

Este capítulo incluye lecturas de Bolaño, Dorfman y Jodorowsky, quienes primero fueron reconocidos fuera de Chile; consagrados a nivel internacional como Donoso, Edwards y Marín; portentos a contracorriente como Eltit; y escritores peso pesados como los dos Blanco (no emparentados), Guillermo y Marta, Cerda y Poli Délano. Releer —lo que es justo, necesario y arriesgado— me deja la sensación de no haber estado perdido, que lo

dicho en su oportunidad sigue teniendo vigencia, y que los juicios negativos respecto de los libros de Donoso y Edwards, si bien no quedan desvirtuados, podrían permitir un complemento en el hecho de que hubo buenos motivos para que *Las conjeturas sobre la memoria de mi tribu* terminase siendo un libro pequeño, como la amenaza de una demanda judicial si Donoso publicaba ciertos temas familiares que habrían estado en el manuscrito. En el caso de *El origen del mundo*, caben dos matices. Esta *nouvelle* era un juego válido para un autor de la talla de Jorge Edwards y, por otro lado, mi opinión sobre sus novelas cambió con la lectura de dos textos posteriores: *El sueño de la historia* (2008) y *La última hermana* (2016). No he dejado de creer, sin embargo, que sus mayores obras están entre memorias, biografías, cuentos, crónicas y ensayos. ¿Por qué un autor debería ser maestro en todo?

Especial mención cabe hacer de Marta Blanco, aquí revisada en sus cuentos de *Para la mano izquierda* (1995), quien publicó posteriormente libros de una especial belleza y profundidad: *Maradentro* (1997), *La emperrada* (2001), *Memoria de ballenas* (2009) y *El peso del corazón* (2015). En 2024, Ediciones UC reeditó su primera novela *La generación de las hojas* (1965).

LAS METÁFORAS DEL “OTRO” Y LOS LÍMITES DE LA LIBERTAD

En menos de tres meses han aparecido dos textos de Diamela Eltit: el primero es un trabajo conjunto con la fotógrafa Paz Errázuriz, y el segundo, una novela que vuelve a confirmar la calidad literaria de esta narradora de palabra tensa y certera. Si bien el nivel de uno y otro es equivalente, y a pesar de que no olvidaremos referirnos brevemente a *Los vigilantes*, hemos optado por dar preferencia a la singularidad de *El infarto del alma*.

No es fácil clasificar *El infarto del alma* en una categoría literaria determinada, desde el momento en que conjuga texto escrito y fotográfico, verbo e imagen visual, como partes inescindibles de un proyecto en el que se buscó explorar los lenguajes posibles, o la posibilidad de ciertos lenguajes, para penetrar los territorios oscuros y temidos de lo “otro”, lo que no reconocemos como propio y nos envía señales, indicándonos que existe, pero, al no entenderlo, solemos desterrarlo a zonas alejadas desde donde creemos que no nos agredirá. La enfermedad, la identidad étnica o cultural, la sexualidad, suelen ser, entre otros, rasgos que agrupan, identifican y al mismo tiempo segregan, estableciendo una diferencia brutal entre eso que es “lo mismo” y aquello que representa “lo otro”. Fija así un orden en que lo diverso es rechazado o escondido, porque simplemente no podemos entenderlo, y ese “infarto del sentido” (esa explosión que hierde) produce el terror de ver destruida la propia identidad.

De estas diferencias, resulta paradigmática la establecida entre locura y cordura, obra de una modernidad racionalista desmascarada en las postrimerías del siglo XX, dejando al descubierto el abuso de la lógica y de los discursos que manipulan la imagen del

mundo. Eltit y Errázuriz han sabido ver que el loco es el “otro” más extraño, quien nos habla con un lenguaje confuso, infartado (es decir, expandido y herido en su significado por alcances impenetrables); es el ser que nos mira con ojos invertidos, desde un mundo que no controlamos. El loco constituye la metáfora más clara del horror que nos produce lo distinto —horror que nos lleva a aislarlo— y también el desafío más grande para el lenguaje que busca significados, operando como un puente de sentidos entre personas-y-objetos-y-personas. Aquí está, quizás, la explicación de este extraño y conmovedor libro en el que se mezclan palabras, fotografías, ensayo, poesía, relato periodístico y texto cargado de lirismo.

Evidentemente, en *El infarto del alma* Eltit y Errázuriz asumieron el desafío de penetrar lo “otro” y emprendieron un viaje físico —al propio manicomio de Putaendo— y metafórico a través de la palabra y la imagen fotográfica, con el objeto de buscar esos rasgos de identidad, esas huellas perdidas de humanidad que pudieran devolverles (devolvernos) a esos seres reclusos, como miembros de nuestra misma especie. El resultado es impactante. Una mezcla precisa en que las fotografías de Paz Errázuriz captan la fisonomía de esas almas, mostrando su humanidad innegable; dejándolas ahí, sin efectismo alguno, hablando por sí solas y acompañando, como un murmullo, las palabras de Diamela Eltit. Palabras profundas, analíticas, implacables y, al mismo tiempo, amorosas, cargadas de una ternura ausente en otros textos de la escritora.

En ese mundo de almas infartadas, de seres cuyos horizontes de significado están alterados —de modo que su orden es otro y distinto—, el amor, la pareja, el deseo, aparecen como las claves que revelan su pertenencia a la especie. Es que esos locos de Putaendo, esos locos vistos y sentidos, escudriñados por Diamela Eltit y Paz Errázuriz, se aman y aparean, se emparejan de por vida, caminan juntos de la mano y sienten celos unos de otros, como usted, como yo, como todos los que creemos estar en la orilla de “lo mismo”.

¿Cuál es el significado de ese amor loco o entre locos? ¿Cuáles son los límites y alcances de esas manifestaciones tan similares a las nuestras? Como la propia Diamela Eltit lo dijo en una entrevista televisiva, estas preguntas no tienen respuesta y ahí está,

entonces, *El infarto del alma*, para hablarnos de lo diverso y hacer de ello una metáfora del significado posible de lo “otro”; significado que no resuelve las incógnitas, pero descubre el nexo, el vestigio de identidad que siempre existe entre los discursos y diferencias del mundo. Sin duda un libro que debe leerse y mirarse con “necesidad de ver y entender”, la misma que llevó a sus autoras a traspasar las fronteras para demostrar que al otro lado no hay más daño y diferencia que los que hemos infringido desde el país de la “cordura”.

Con la misma intención —o sea, el afán de traspasar las fronteras del silencio—, *Los vigilantes* es el más reciente relato de Diamela Eltit. Como en *El cuarto mundo* o *Lumpérica*, y en el propio *El infarto del alma*, la escritora aísla los elementos, los selecciona, los extrapola y trabaja con minuciosa y obsesiva dedicación el significado de ciertas zonas oscuras de la conciencia individual y colectiva, disfrazadas a través del eufemismo que se despliega desde ciertas instituciones, ciertos roles establecidos, como “buena convención”.

Es necesario destacar la precisión con que *Los vigilantes* penetra los límites de la libertad: en la base de las relaciones sociales, en el mismo núcleo familiar y en su entorno. Así, utilizando la voz de una mujer —que es madre— y de un hijo, y aludiendo a un padre ausente y a la opresiva mirada de los otros —los vecinos vigilantes—, este texto duro, áspero y profundamente estético (en la forma y el sonido) nos muestra los dobleces involuntarios de las relaciones humanas y la ausencia de libertad que imponen.

El infarto del alma

DIAMELA ELTIT Y PAZ ERRÁZURIZ

Francisco Zegers Editor

Santiago, 1994.

Los vigilantes

DIAMELA ELTIT

Editorial Sudamericana

Santiago, 1994.

Si bien no se trata de la primera novela de Germán Marín —ya en 1973 había publicado *Fuegos artificiales*—, sin duda *Círculo vicioso* representa el verdadero ingreso de este escritor chileno al mundo literario.

Presentada como la primera parte de una trilogía, que se anuncia bajo el título de *Historia de una absolución familiar*, esta novela logra destacarse, tanto en el plano de la forma como en el trabajo del tema y la trama, gracias a una evidente aplicación, que hace de ella un trabajo minucioso y lúcido.

Desde el punto de vista formal, *Círculo vicioso* recoge la formación filosófica de Marín y es tributaria del ensayo (género, al fin y al cabo, tan literario como otros, pero desdeñado por cierto exceso analítico en su intención). Sin embargo, este autor opta por escribir una recreación de ambientes familiares, sociales y de época aprovechando las estructuras del ensayo: el comentario, el análisis que se desprende de la trama en que están inmersos personajes y narrador, la cita bibliográfica y la referencia documental.

Así, parece estar buscando desarrollar —sobre la misma marcha del discurso novelesco— el ejercicio analítico que “objetiviza” la mirada del narrador, convirtiéndola en el punto de observación de una segunda voz, en este caso, una suerte de *alter ego* que asume el rol de un prologuista o editor que proporciona la estructura crítica de la obra. El resultado es claramente literario, un verdadero desafío para la lectura y una verdadera exploración formal, donde la novela, como género, pierde toda ingenuidad y explora sus límites, no para convertirse en una propuesta excéntrica, sino para —a través de la renovación— revitalizar su objeto.

De la mano de este logrado ejercicio formal viene el segundo mérito de *Círculo vicioso*: el presentar una historia de ambientes familiares y sociales en que los perfiles psicológicos y sociológicos de los personajes, y el trabajo de los lenguajes y los usos, resultan extrañamente bien logrados. La novela consigue introducirnos en la historia de estas familias que viven entre Temuco y Génova, y que transitan, a la vez, por Buenos Aires, Barcelona y Santiago.

Lo que resulta de esta combinación es una novela de primera línea, un trabajo de largo aliento que introduce al lector en una trama que muestra cierto mundo chileno, el de un grupo vinculado al campo y al poder económico, con una precisión que la vuelve apasionante y que emana de la evidente familiaridad de Marín con los ambientes que describe y del carácter límite de esta novela, la cual se debate voluntaria y saludablemente entre el mero relato y el ensayo.

Círculo vicioso
GERMÁN MARÍN

Editorial Planeta
Santiago, 1994.

Si de Marta Blanco se conoce más su nombre que su obra, no es por falta de calidad, sino porque cierto pudor o ansia de libertad creativa la ha llevado a adoptar una actitud esquivada frente a la publicación de sus textos. Conducta que afortunadamente rompe de tanto en tanto, como diciendo: “pudor o libertad, libertad y pudor, aquí estoy, aquí mi escritura y la palabra que ocupa mis horas literarias”. Imposible, entonces, dejar de pensar en los borradores de la escritora, en su obra que se ha desarrollado bajo el amparo de la intimidad y que, a la luz de lo conocido, nos parece indispensable conocer.

En su reciente *Para la mano izquierda*, entrega doce cuentos, textos precisos y variados, en los que la palabra va trazando con fuerza y seguridad un conjunto de personajes, tramas, lugares, sugerencias y reflexiones que se vuelven inolvidables. Marta Blanco conoce de sobra el instrumento con que trabaja, sabe del vínculo indispensable entre verbo e inteligencia, y dónde ese nexo puede abrirse en el significado poético, es decir, la imagen que no describe pero insinúa.

Así, desde el relato costumbrista al texto iniciático; inspirados en motivos urbanos, folclóricos o cosmopolitas; destacando psicologías o idiosincrasias colectivas; buscando la crítica cultural o la recreación de un arquetipo mítico que no se enjuicia porque representa la función inevitable de lo que es, estos cuentos abarcan un espectro que sorprende, especialmente, por la seguridad con que la mano izquierda de Marta Blanco ha buscado la frase y la palabra. Y si bien la escritora no pertenece a la última camada de autores que prodigan las editoriales, sin embargo, resulta innegable

su vocación de vanguardia, la novedad de ritmos y cadencias que saben alterar sin aspavientos las reglas de la gramática tradicional.

Poéticos, sugerentes, con más de una lectura posible se escriben estos cuentos:

Hacia calor y tú preguntaste qué es la muerte. La mamá nos tomó de la mano, nos llevó al potrero interminable y seco y era verano y el caballo que había caído a la noria aquella noche fue disminuyendo hasta que no hubo más caballo, solo los inquilinos sudorosos e impávidos lavando sus cuchillos de mango azul para limpiarles la sangre que se seca rápido y coagula. No quedaba nada sino un pellejo, unos huesos terribles en su esplendor mortal (“Oscuro asunto de madreSelva”, página 79).

Los ejemplos se multiplican, lo mismo que el placer de encontrarlos. Y su gracia consiste en el poder de la imagen, en la forma cómo con sus textos Marta Blanco nos va tendiendo trampas y dando pistas, como en el texto recién transcrito, donde la pregunta directa alcanza la mejor respuesta, la más desolada, en el acto silencioso de la madre, acto que se resuelve en la forma de la poderosa visión que aporta su descripción: la muerte no es más que un resplandor de huesos, ¿un quedar la nada?

No obstante, al tratarse de un conjunto de calidad homogénea, con el solo afán de destacar, cabe la mención de ese diálogo de mujeres que, bajo el título “Tórtolas japonesas”, da un implacable y metafóricamente irónico sablazo a frivolidad y mojigatería; la dura parábola que sobre cierto materialismo nos deja “El Señor tenga piedad de Schodt”; o ese largo monólogo que desde la otra frontera del sentido, de la coherencia, como discurso alienado, según pautas lógicas tradicionales, en interrogatorio por gente escogida que sabe nos obliga a descubrir los otros significados, los que se tejen en los intersticios de la locura.

Por último, buscar referencias o influencias puede resultar fácil y arbitrario. Y si aparecen rasgos que revelan la universalidad

de las lecturas de Marta Blanco —rasgos que permitirían lanzar nombres como Christa Wolf o Clarice Lispector—, la verdad es que la fuerza de su personalidad obliga a la mención de su nombre, con un aplauso tan seguro como su palabra y la demanda de más publicaciones.

Para la mano izquierda

MARTA BLANCO

Ediciones Caos

Santiago, 1995.

No es necesario explicar por qué el interés sobre las memorias de José Donoso. La explicación se impone por sí sola, como la consecuencia del rol que ha jugado este escritor en la narrativa nacional y latinoamericana.

Inevitable, entonces, dejarse llevar por ese baile de recuerdos y fantasías que estimula y satisface el voyerismo de todo lector y, al mismo tiempo, realiza el Narciso que lleva dentro quien se cree llamado a lanzar, plasmar sobre el papel sus juicios o “conjeturas”, como bien nombra Donoso el contenido de ese recipiente que llamamos memoria. Recuerdos propios y ajenos, testimonios de primera, segunda y otras manos, y la voluntad de escribir para la posteridad. Vanidad saludable que opera como un acto transformador, recreacional, que moldea al servicio de una estética de la palabra escrita y la propia imagen.

Ha habido grandes escritores de memorias, definiendo aquí la seriedad de Marguerite Yourcenar o Julien Green en las suyas, y esto hace que el trabajo sea difícil. No es solamente cosa de querer decir, hay que tener algo que contar, disponer de un juicio o mirada que sustente el decir y, necesariamente, el don de saber narrar (belleza, coherencia, innovación, como requisitos mínimos).

Así, ¿qué sucede con estas *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* que ahora nos proporciona José Donoso? ¿Satisfacen las expectativas? ¿Constituyen un aporte al género? ¿Representan un acto necesario a la obra del escritor?

La verdad, he leído con detalle estas memorias y con el respeto que se debe a un escritor que incluso en sus libros más débiles resulta más fuerte que varios de nuestros nuevos narradores. A lo largo de las doscientos ochenta y cuatro páginas de este libro fui

sintiendo diversas cosas, generalmente contradictorias, que más que respuestas generaron preguntas. Retomo el ejemplar de *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* y mis notas marginales, manuscritas, que suelen ir entre signos de interrogación.

Donoso y Yáñez, las familias paterna y materna, sus respectivos anecdóticos, son el magma que trabaja el escritor. Se remonta a lejanos orígenes, recuerda, avanza, retrocede, imagina, acusa, se disculpa, propone dos o tres teorías alevosas y sugerentes, su hipótesis sobre siutiquería y literatura, y emite solo conjeturas sobre este Chile que declara su casa. En ningún momento uno siente que José Donoso vaya implacable, por los meandros de su recuerdo o imaginación, diciendo, enjuiciando la memoria de su tribu.

La palabra, el fraseo, la articulación del dato, su estética del esperpento muestran al escritor que es, confundiendo por momentos el límite entre sus memorias y sus obra como novelista. Donoso escribe sus recuerdos con una prosa ejemplar: clara, pausada, sin complejos, sin concesiones a la ideología del *politically correct*, aunque a ratos con cierta falsa ausencia de pudor que vuelve inverosímil y poco estético el relato. Pienso en el episodio de la madre en Barcelona, el del joven negro y el escritor actuando como un espía. Magistral en un comienzo, estimula la reflexión sobre los nexos entre realidad y percepción (lo que ve el espía... ¿es lo que sucede?), y finalmente se resuelve con una escena en que las explicaciones ahogan el valor de lo sugerido. Innecesario el llanto de la madre con su nuera.

En el fondo, las memorias de Donoso, aunque bien escritas y sabrosas por momentos —destaco el capítulo cinco, “La locomotive... la locomotive”, con las historias de las tías Gana y la locura de Cucho Concha— solo nos muestran revelaciones de salón. Anécdotas, más que juicios, de un grupo que vivió acomodadamente y, al parecer, sin tiempo para generar recuerdos que estimularan conjeturas más arriesgadas que el mero describir lo superficial cotidiano: “Las niñas tocaban el piano o la guitarra, y alguna que tuviera un poquito de voz ensayaba *Plaisir d’amour*”.

Y si Donoso puede criticar la gravedad de la Yourcenar, él deja un gusto a poco algo incómodo. Entonces, me pregunto por

aquello que sacó del texto, por el tipo de censura que lo llevó a omitir juicios sobre su parentela materna, más relevantes tal vez que su imprecisa ubicación social. La necesidad de que ciertas miradas, como la que da sobre la pechoñería de este país u otras que salpican sus memorias con destacable valentía, hubiesen primado respecto de la descripción de vestidos de encaje, sombreros y bigotes engominados. O que sobre su propia formación como escritor, hubiese dado una mirada más extensa y profunda, menos anecdótica, más en el tono reflexivo de su último capítulo: “He sido un hombre condenado a las ciudades, y amante de las ciudades. Y dentro de las ciudades, de las casas; y dentro de las casas, de las habitaciones y las familias. No es, con todo, un mal destino, si pienso que todo destino conlleva como corolario una nostalgia por lo que no pudo ser”.

Conjeturas sobre la memoria de mi tribu

JOSÉ DONOSO

Alfaguara

Santiago, 1996.

Guillermo Blanco es un escritor de larga trayectoria. Un hombre que cree en esa fórmula, según la cual anécdota, paradoja e ironía permiten construir una trama aceptable, un relato donde dosis adecuadas de humor y una pluma desenvuelta legitiman el esfuerzo. Una receta que podría enunciarse: si desea obtener un cóctel-novela-bajativo de lectura fácil y grato al paladar, bata un poco hasta mezclar bien los ingredientes y consume como esas películas del Hollywood de los años cuarenta que, aún hoy, dibujan en el rostro una sonrisa benigna. Pero no siempre funciona y el éxito del batido termina por descansar en la calidad y consistencia de los elementos.

Respetable la opción de Blanco y coherente el resultado de una producción literaria, a la que se suma su última obra, *El humor brujo*: novela amablemente fácil, que puede recomendarse a quienes quieran dar el bajo a un libro en una tarde, reducir los niveles del estrés por unos momentos para después, simplemente, seguir adelante.

En síntesis, *El humor brujo* es un texto menor que abre una pequeña ventana sobre un Chile distinto al de hoy —también al de los años sesenta y setenta— que, visto desde el presente, parece saludablemente ingenuo y bien intencionado.

En ese sentido, Guillermo Blanco sabe describir una época que conoció, rescatando con grata memoria la materia prima para moldear personajes y situaciones que, a pesar de sus debilidades, permiten disfrutar su lectura.

La novela se desarrolla a partir de los recuerdos del narrador sobre el Chile de los gobiernos radicales, de la imaginaria ciudad de San Millán y de las reuniones del “Ateneo Literario-Musical”,

grupo de cófrades libresco y con airecillo masónico, donde se destacan, con dejo arquetípico, Antenor Gallardo y Crisólogo Barrera, amigos como el día y la noche, polos opuestos y paradójales, aparentemente llamados a configurar el contrapunto esencial en torno al cual debería girar el relato: “Uno arisco, callado, mordaz en sus momentos apacibles (y desde ahí *in crescendo*); el otro gárrulo, expansivo, traslúcido a fuerza de candor”. Sin embargo, a pesar del arranque inicial del texto, y de alguna que otra insistencia en la oposición, al poco andar la relación de los personajes se diluye y, con ello, lo que podría haber sido un sabroso juego de avances y retrocesos entre dos caracteres bien chilenos, da paso a una mirada más panorámica que incurre en clichés y generalizaciones no siempre bien logradas.

Así, en sus breves ciento cincuenta páginas, *El humor brujo* nos cuenta las vicisitudes de un grupo de amigos socialistas, agnósticos, idealistas y anárquicos, a través del uso de un lenguaje sólidamente convencional, de rápidos diálogos, por momentos ingeniosos y siempre leves. Desgraciadamente, aunque se acepte que la levedad no es necesariamente insoportable cuando se trata de literatura, Guillermo Blanco no logra producir un texto consistente.

A partir del tercer capítulo se tiene la sensación de que el exceso de anécdota vuelve fútil trama y propósito, tanto que ni siquiera la presencia de Nereida Bastidas, como elemento femenino que abre la historia a lo romántico y busca marcar una constante, permite superar la sensación de que los personajes de esta novela son, finalmente, un conjunto de cabos sueltos. Quizás consciente de esta debilidad, el propio narrador dice:

“Jamás tuve intención de ser machista, y existe cierta dama cuya ausencia dejaría esta historia algo anodina; la estampa de Antenor sería incompleta; las proezas que cuento, desabridas, y su heroico final, relato seco” (página 69). Pero, en verdad, la presencia de esa “dama”, ni de las otras que se mencionan al voleo, logran el anunciado efecto taumatúrgico.

Aun así, este pequeño relato tiene cierto aire nostálgico y una humildad de propósito que lo salva. *El humor brujo* es una novela anecdótica que se apoya —no siempre con éxito— en la suma

de curiosidades que Guillermo Blanco impone a sus personajes y, fundamentalmente, en que la esencia misma de su levedad nos recuerda un Chile ahora inexistente, provinciano e ingenuamente ilustrado.

El humor brujo
GUILLERMO BLANCO

Editorial Planeta
Santiago, 1996.

Jorge Edwards no necesita presentaciones, después de una larga trayectoria literaria que comprende no solo un número importante de novelas, cuentos, memorias, ensayos y artículos periodísticos, sino también el reconocimiento a través de premios, cátedras universitarias y otros. Sin embargo, y por ese mismo motivo, no puedo dejar de decir lo que en mi opinión son las fortalezas y debilidades de su escritura y, particularmente, de su breve última novela *El origen del mundo*.

De los distintos géneros abordados por este escritor, creo que existe coincidencia entre críticos y lectores en el hecho de que, de los textos de Edwards, sus novelas son su talón de Aquiles. Frente a la solidez de los cuentos reunidos en diversas ediciones o de trabajos memorísticos como *Persona non grata* y *Adiós poeta*, novelas como *El peso de la noche*, *Los convidados de piedra*, *El anfitrión*, *La mujer imaginaria* e incluso su última *El origen del mundo* no convencen del todo. Parece que en el tratamiento de la ficción de largo alcance, sus historias no llegan a tener la fluidez de estilo, la armonía de forma y fondo, el envolvente manejo de esas otras narraciones. En cierta manera, las novelas de Jorge Edwards me dejan la sensación de haber sido armadas sobre la base de una decisión demasiado voluntariosa, de un conocimiento quizá excesivamente inteligente de los recursos, que termina por hacer rígido el relato y secas las imágenes.

Sin duda, es en el ejercicio de la memoria donde Jorge Edwards ha entregado sus mejores novelas y entiéndase esto como metáfora paradójica de cuál es su escritura más efectiva y perdurable.

El origen del mundo es una novela inteligente sobre dos temas tan antiguos como el hombre, anteriores a toda literatura y recurridos infinitamente en ella: la vejez y los celos. Quizá consciente de esto, Jorge Edwards se preocupa de los elementos decorativos del relato: su punto de partida, la situación humana de los personajes, el manejo del suspenso, las voces narrativas, el metódico uso de los epígrafes y otros trucos de escritor que pueden ser mero artificio, truco o hábil herramienta al momento de perfilar la originalidad, definir cuán certero y convincente es un texto. Entonces, el resultado es quizá demasiado inteligente, elaborado, artificioso.

El punto de partida es una visita al Museo d'Orsay, la contemplación del cuadro "El origen del mundo" de Courbet y el comentario de Patricio Illanes, el protagonista setentón, a su mujer, Silvia: "¿Sabes una cosa?... Se parece mucho a ti". Reflexión inocente si no se hubiese tratado de un provocativo desnudo; si en la vida de la pareja no estuviese presente Felipe Díaz, hombre menor, vividor, mujeriego, demasiado cercano, muerto sorpresivamente; si Illanes, quizá, no estuviese afectado por una implacable senilidad, de esa que se asemeja a ciertos vicios de adolescencia, o por la simple clarividencia que agudiza la percepción de las víctimas (los cuernos siempre tienen algo de ojos).

La ciudad es París, los personajes son chilenos de izquierda, la *gauche* que se quedó, que ideológicamente viene algo de vuelta, también uno que otro espécimen típicamente parisino. Todos ingredientes tácticamente combinados para producir la obsesión de Illanes, sus celos desmesurados (más por la edad que por la efectividad de los hechos), el camino del ridículo que supone su triste investigación. Y como eco para reflexionar el *sustine et abstine* estoico, los epígrafes de Séneca y uno de Ovidio, elegidos con tanta precisión que después de leer *El origen del mundo* resulta inevitable volver a leerlo saltando de capítulo en capítulo: "Son más, Lucilo, las cosas que nos atemorizan que las que nos atormentan, y sufrimos más a menudo por lo que imaginamos que por lo que sucede en la realidad" (en el capítulo VI).

Jorge Edwards logra un juego eficiente entre sus elementos. Lo que en un principio parece simple, no lo es; lo que uno cree

obvio en un sentido, termina por resolverse en otra obviedad que, gracias al recurso imprevisto de un cambio en el narrador, sorprende como una vuelta de tuerca inteligente. Sin embargo, esta composición de mecano cohabita con un lenguaje opaco, con descripciones por momentos tiesas o discursivas (la reflexión que da inicio al Capítulo III resulta algo pedante, lo mismo que la insistencia en demostrar el cabal conocimiento de París, ciudad escenario) y la inserción metódica de un cierto feísmo que no se justifica. También atenta contra la estética de la novela el uso de frases por momentos largas, con información innecesaria o reiteraciones retóricas; cito tres ejemplos:

“Bebió, bebería, la mitad de su whisky, que muy probablemente le pareció, se dijo el doctor, a estas alturas decisivas de su vida, y solo a estas alturas...” (página 67); “Conseguí llegar, sin embargo, tambaleándome, sudando sin sudar, sin líquido” (página 85); “Los fantasmas, sin embargo, los entes profundos, habitantes extraños del inconsciente, seguían ahí, donde mismo, vivitos y co-leando, echando humito” (página 93).

Así y todo, *El origen del mundo* se deja leer, tiene el mérito de la economía, lo que también es signo de inteligencia; deja dando vueltas más de una reflexión y un cierto desenfado descriptivo que me parece un saludable antídoto contra la mojigatería.

El origen del mundo

JORGE EDWARDS

Tusquets Editores

Barcelona, 1996.

La segunda novela de Carlos Cerda, *Una casa vacía*, es un texto curioso, exigente, de ritmos variados, que requiere del lector toda su atención y solo permite un análisis acertado una vez que se ha llegado a su última página. Intencional o no, si bien este relato presenta una estructura aparentemente convencional, en el fondo se resuelve a través de una serie de alteraciones del cauce normal de su discurso y del escenario básico asignado a los personajes. En ese sentido, el autor parece querer intervenir su texto con recursos tales como el cambio de punto de vista o de intensidad que se da en el capítulo siete (página 114); los breves quiebres que inserta en la continuidad temporal y espacial del relato; o la superposición de imágenes que propone a partir de las sucesivas “huidas” de Cecilia. Busca quizás, lográndolo en todo caso, una más efectiva aproximación a los elementos centrales de su relato: el dolor, la culpa, el perdón, como sensaciones límites frente a la violación de los derechos humanos en nuestro país.

Carlos Cerda está consciente de las dificultades de su tema, tanto desde el punto de vista narrativo (cómo entrar en él sin caer en el panfleto, en el eslogan, sin escapar al género), como del ético (de qué manera articular a un mismo tiempo el conflicto individual y el colectivo). Entonces decide atacarlo desde una historia particular: la de una pareja y su pequeño grupo de amigos; la de sus circunstancias concretas: la crisis matrimonial de Manuel y Cecilia; el exilio de Andrés; el trabajo en la Vicaría de la Solidaridad de Julia; la de una casa con su historia de vergüenza; la de ominosas intuiciones que son puro anticipo literario de la inevitable imagen de una experiencia colectiva que ya no es parte de la ficción, sino de la memoria culpable, dolida, de nuestro país. Y

con un paso moroso, que se toma 114 páginas, da luego rienda suelta a todo el horror contenido en su texto, obliga al lector a avanzar por una historia inicialmente sosa: la crisis de Manuel y Cecilia, el regalo de una casa por el padre de ella, su restauración, la llegada de Andrés desde el exilio y los preparativos de la fiesta inaugural... Aunque riesgoso, finalmente todo se justifica como acertado recurso narrativo, que oculta primero para enfatizar después.

Así, una vez que Cecilia cuenta el sueño premonitorio que ha tenido acerca de la casa vacía, Julia —o la voz que habla de ella— nos llevará a través del intenso y áspero camino que configuran sus recuerdos, los testimonios de “la Chelita”, la obsesión, el desgaste físico y psicológico de su experiencia trabajando para la Vicaría, el desgarramiento producido por el conocimiento de la tortura y la existencia de “casas” donde era practicada por motivos políticos. Los demás personajes también son parte de la situación emocional que sueño y denuncia imponen. Hay en esta fórmula una reminiscencia teatral: la casa es el escenario en que se reúnen los personajes y, con ellos, todos los alcances posibles de la trama. De alguna manera, directa o indirectamente, cada uno de ellos queda atrapado por el impacto de la revelación, por su dramático significado. Y desde ese capítulo siete, la historia que se cuenta deja de ser trivial y la escritura que la contiene se crispa, avanza, vuelve, retoma, cambia de voces y puntos de vista, describe con detalle “realista” y, por ahí, también deja algún cabo suelto.

Si se compara *Morir en Berlín*, la primera novela de Carlos Cerda, con *Una casa vacía*, creo que es más pareja, fácil y redonda, pero también menos arriesgada e intensa que la reciente. Aunque ambas traten caras de una misma moneda, en justicia tal comparación debe suspenderse a fin de apreciar en cada caso y sin mayor contaminación, los méritos del esfuerzo de una escritura que ha optado por hacerse cargo del trago amargo, de gestar la catarsis literaria de un trauma histórico y de hacerlo con seriedad, con respeto por unos y otros.

Y si por momentos esta novela resulta débil (su largo introito que no es más que cortina o rodeo; cierto coloquialismo en las

expresiones de los personajes; o una esporádica tendencia al uso de palabras y expresiones que no se ajustan a la sobriedad general del texto), como conjunto representa una obra conmovedora y literariamente sólida, que confirma la presencia destacada de Carlos Cerda en el panorama de los narradores chilenos en ejercicio. *Una casa vacía* tiene el ritmo del dolor, su consistencia, su estructura y, también, un profundo compromiso ético, lo que, considerando su tema, representa un logro narrativo y socialmente terapéutico.

Una casa vacía
CARLOS CERDA

Editorial Alfaguara
Santiago, 1996.

Roberto Bolaño acaba de recibir el Premio Rómulo Gallegos, en Caracas, por *Los detectives salvajes* (Anagrama, 1998); ya antes, por el mismo texto, mereció el Heralde. Y también, en estos días, desde los residuos de esa historia larga y excepcional —como un conejo del sombrero de un mago—, presenta su relato más reciente: *Amuleto*.

Poeta; escritor de novelas y cuentos en calidad de “nato” y “despercudido”; autor que no se detiene frente a pacaterías o rupturismos formales, estéticos o morales; escribiente que toma lo que encuentra en el camino: trozos de historia política, vidas marginales, crímenes, pasiones, el mundo del escritor, las simulaciones de la cultura, siempre justificados pretextos para armar tramas que se desarrollan en los escenarios y geografías más variados. Bolaño es chileno y sus historias dejan testimonio de ello, pero también es un cosmopolita, emparentado con la última movida hispanoamericana y la mejor tradición narrativa del continente. En otras palabras, se atreve a escribir, como en su momento lo hicieron Carpentier, Aguilar Camín o Vargas Llosa. Un par de novelas para comenzar: *La senda de los elefantes* (1994) y *Estrella distante* (1996), o los cuentos “Joanna Silvestri” y “La nieve” (en *Llamadas telefónicas*, 1997). Un texto ineludible, para leer y repasar, *Los detectives salvajes*, y para quien, después de sus seiscientas y tantas páginas, quede con gusto a poco, *Amuleto* es la prueba de su derecho a escribir, después de un relato monumental, uno menos ambicioso, pero igualmente cuidado en su intención de demostrar sus aptitudes narrativas.

Es que Bolaño tiene un dominio excepcional de las diversas técnicas literarias, como asimismo una muy saludable libertad al momento de utilizarlas o dejarlas de lado. En *Los detectives salvajes* dejó claro que no estamos frente a un escritor en proceso de

maduración, sino en pleno dominio del lenguaje, de la historia escogida —incluidos sus antecedentes ficticios y reales— y la forma de abordarla. En esta novela el manejo de los elementos logra sumir al lector en el vértigo de una trama que se teje desde el misterio sobre el objeto investigado. Trama que avanza, retrocede, gira circularmente en torno a la perspectiva de los personajes, desplegando sus hablas particulares, sus circunstancias como en un caleidoscopio que, si por momentos tiene la morosidad del detalle, jamás deja de seducir.

Constituida por tres partes, la primera, “Mexicanos perdidos en México (1975)”, es el diario de ciento veinticuatro páginas, con las notas que Juan García Madero, de 17 años, va realizando entre el 2 de noviembre y el 31 de diciembre de 1975: “He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así”, nota que inicia el relato de las vicisitudes de un grupo de jóvenes empeñados en revolucionar el ámbito de la poesía latinoamericana: “los real visceralistas o viscerrealistas e incluso vicerrealistas, como a veces gustan llamarse”. Una bohemia tras su utopía literaria. La segunda parte, “Los detectives salvajes (1976-1996)”, con sus cuatrocientas trece páginas articuladas a la manera de testimonios, en una investigación —sin interrogador a la vista— que busca el rastro de Arturo Belano y Ulises Lima, presentes y ausentes poetas-investigadores tras la huella de Cesárea Tinajero, imaginada escritora que desaparece poco después de la revolución mexicana. Un paseo por los lugares más diversos y las anécdotas más abigarradas, confirmando la habilidad de Bolaño para contar y su dominio de la información necesaria para hacer de esta novela una auténtica revisión —con la perspectiva de los años noventa— de la historia literaria de América Latina y sus influencias. Por último, una tercera parte: “Los desiertos de Sonora (1976)”, de solo ciento cincuenta páginas, en las que Juan García Madero se traba en un diálogo lúdico, irónico, humorístico y, como en el resto de la novela, siempre erudito con Belano, Ulises Lima y Lupe sobre la poesía y sus formas posibles, sobre Cesárea Tinajero, cuando la decisión de seguir su rastro recién comienza. También, una significativa propuesta sobre la relación entre símbolo y escritura.

Un universo de personajes, de mundos ligados a la literatura americana y mundial; una verdadera exploración sobre la posibilidad de articular lenguajes diversos que retratan a sus hablantes; el ejercicio de diversas formas narrativas; fluidez y naturalidad en la propuesta de una trama que es vida, ficción y memoria, tal y como el escritor decide recogerlas: todo ello hace de *Los detectives salvajes* una novela superior, que convierte a Roberto Bolaño en lectura necesaria.

Por su parte, *Amuleto* es el desborde de un esfuerzo, el ejercicio narrativo en torno a un par de cabos sueltos, cierto exceso de información e historia que deben haber quedado dando vueltas en la afiebrada cabeza del escritor capaz de contarnos sus detectives. Entre sus papeles, en el marco de una imaginación desbordante, se debe haber quedado —como un fantasma en reclamo— Auxilio Lacouture, personaje narrador que, desde el enclave histórico del México del 68, en un baño de la Facultad de Filosofía y Letras, con un lenguaje en clave delirante nos hablará de un crimen, avanzará y retrocederá en el tiempo, retomará las raíces literarias hispanoamericanas, mezclando escritores reales y ficticios, artistas y bohemias con toda su imaginería barroca. Si de algún modo esta última novela no comparte el talante experimental ni de obra mayor que se encuentra en *Los detectives salvajes*, tiene la fuerza y soltura de un texto breve muy superior a muchas de las novelas que hoy en día circulan, con artificial pompa y circunstancia, en la literatura americana. A su modo, *Amuleto* es un relato que abre una puerta narrativa, la posibilidad de una forma de contar llena de vitalidad.

Los detectives salvajes
ROBERTO BOLAÑO

Anagrama
Barcelona, 1998.

Amuleto
ROBERTO BOLAÑO

Anagrama
Barcelona, 1999.

En sentido estricto, Marcelo Simonetti no es un principiante. Desde comienzos de los noventa apareció en la escena literaria, obteniendo distintos reconocimientos en concursos literarios de diversa entidad. Sin embargo, no ha sido sino hasta ahora, casi doce años después, que se publica su primer libro, un conjunto de trece cuentos, en los cuales la maduración escritural de su autor no deja de sorprender por la homogénea calidad de su contenido. No es habitual, incluso en escritores de reconocido oficio y extensa obra, que publiquen colecciones en los que el lector se sienta decididamente cómodo y seducido por los caminos, las propuestas, los mundos que el escritor va entregando en cada texto.

El abanico de madame Czechowska es, entonces, de esos libros poco frecuentes en que la precisión y calidad se mantienen a lo largo y ancho de sus páginas, en una secuencia de relatos que muestran un alto grado de manejo del lenguaje y de las técnicas narrativas propias del cuento, como género de excelencia no siempre apreciado. En él, Marcelo Simonetti escribe y describe, enrolla y desenrolla tramas, personajes e historias que, si por momentos lo emparentan con cierta tradición latinoamericana —Cortázar en el horizonte; Collyer a un costado—, no dejan de mostrarlo como un escritor de perfil universal y talante propio.

Los cuentos de Simonetti generan atmósferas, barajan misterios, articulan personajes de carne y hueso y, sin pretensiones particularmente intelectuales, deslizan subrepticamente una mirada metafísica, un ejercicio de análisis existencial sobre la vida y un matiz fantástico: “Alguien deberá un día, ojalá pronto, ojalá antes que muera, ojalá antes que el olvido arrecie tus ideas, descubrir la fórmula matemática, física, química, qué se yo, la receta prolija, rigurosa, que permita a los amores de un día, de dos o tres,

hacerse eternos”. Así, sin necesidad de recurrir a artificios formales de ninguna especie, dejándose llevar por la fuerza de las propias historias que contienen, estos textos embarcan al lector en la aventura de sus respectivos objetos: el ominoso misterio que se cierne sobre la existencia de un arrendatario en “El umbral”; el secreto de una víctima aparente en “Urban Rie Stern”; el móvil de un crimen pasional, en “Hola, soy Belinda Tapote”; o la reflexión sobre los bemoles de la existencia en “La traición de Dios”, son algunos de los pretextos con que en *El abanico de madame Czechowska* el escritor se da maña para narrar con amenidad, con hábil manejo de suspenso y sorpresa.

De alguna manera, podría decirse que los cuentos de Simonetti están como suspendidos, fuera de la esfera de lo contingente. Ello, sin embargo, no les quita profundidad. La línea continua que liga un relato y otro —sin perjuicio de su diversidad— no es política, no dibuja una propuesta ideológica, pero despliega con ajustada levedad una mirada sobre el carácter impredecible de la vida, el juego de sombras que se proyecta desde la imagen presente del sujeto-hombre-personaje desde el minuto en que entra en escena. Es esta aproximación narrativa la que permite a Simonetti liberar su imaginación y montar una serie de cuentos en que la versatilidad, la capacidad para proponer tramas y lenguajes, es su divisa segura. Incluso en aquellos textos en que cae en los lugares comunes de todo cuentista chileno y contemporáneo (la historia del boxeador o de un relator de fútbol) se las arregla para sobrevivir con dignidad al cliché.

Simple y profundos, entretenidos y bien escritos, diversos pero conectados con una indagación sobre la existencia que ilumina sin agobiar, los cuentos de *El abanico de madame Czechowska* constituyen un verdadero aporte al género en tanto ejercen las técnicas del relato con el aplomo y seguridad de un escritor con varios volúmenes bajo el brazo.

El abanico de madame Czechowska

MARCELO SIMONETTI

Alfaguara

Santiago, 2002.

La aparición en Chile de *Konfidenz*, la última novela de Ariel Dorfman, se ha producido en un momento inmejorable para su autor. Tiempo de reconocimiento internacional en el que, sus primeros relatos, *Viudas* (1980) y *Máscaras* (1988), y la obra de teatro *La muerte y la doncella* (1991), comienzan a reeditarse, traducirse y representarse con un éxito que nuestros narradores suelen conocer al margen de su real calidad literaria, muy esporádicamente.

Entonces, la lectura de *Konfidenz* debe realizarse con cierta distancia, con un olvido metódico de los anuncios que la señalan como la base de un próximo guion cinematográfico o como la hermana inevitable de *La muerte y la doncella*, esa pieza teatral sobre la tortura y sus bemoles que fue representada con gran éxito en Broadway y que ahora se apronta a ser estrenada como película dirigida por Roman Polanski. Es decir, esta lectura debe concentrarse en lo literario y dejar de lado el efecto (¿saludable?) de cierto *marketing* bien pensado.

Como novela, el último libro de Dorfman manifiesta los que, de alguna manera, ya van configurando una suerte de rasgos literarios, matices, una personalidad aparentemente definitiva en la obra de este escritor. Así, en *Konfidenz* vuelve a encontrarse un claro tratamiento psicológico de los personajes, observados y analizados a través de su propio discurso; una preocupación metafísica que se decanta por el lado de las preocupaciones éticas; un ejercicio moderadamente innovador en el plano formal, que lo conecta con la tendencia posmoderna que ve al autor como un elemento arbitrario interventor en la trama; y, por último, una predilección por el relato de corte teatral que admite, fácilmente, la representación o puesta en escena.

Desde la ambigüedad idiomática de su título, *Konfidenz* habla de lo secreto, del temor, de lo aparente, lo imaginario, lo real, del amor, el deseo erótico y la obsesión, a través de los diálogos que se tejen entre León-Max y Bárbara, y entre ellos y los policías que los han acechado, y de las intervenciones del autor. Este último, como un personaje más, va descubriendo la trama, participa de sus incógnitas y, por último, en un importante gesto de poder, la transforma, modificando el rol que juegan sus personajes. Atrás, y como telón de fondo, las innumerables referencias a Martín, la pareja de Bárbara, y a Susana, la mujer soñada por León.

Si bien por momentos este relato de suspenso, confianzas y confidencias, ambientado en un París que siente la amenaza nazi, se vuelve algo monótono y aparatoso en el tono de los diálogos entre León y Bárbara —resultan oficiosamente profundos—, debe reconocerse que esta novela logra un clima convincente, en que los personajes transmiten, más que vivencias de personas de carne y hueso, las reflexiones, dudas, temores y secretos que, como arquetipos míticos o tópicos reconocidos, destilan situaciones humanas en momentos de guerra, violencia o arbitrariedad extrema. En el fondo, el largo diálogo telefónico entre dos alemanes, León y Bárbara en el París de fines de los años treinta, bien puede representar la situación en que se encontrarían otras dos personas, en el Santiago de los setenta, la Johannesburgo de los ochenta o la Sarajevo de nuestros tiempos.

Por otra parte, también resulta interesante que Dorfman, escritor chileno por opción y decisión, se lance a escribir historias que dejan de lado los temas habituales de la literatura regionalista, para introducirse en el ámbito de los temas universales con una soltura y seguridad que le han valido su legitimación internacional. Así, *Konfidenz* no es necesariamente literatura “latinoamericana” y trasciende las fronteras que determinan el origen de su autor; en ella no hay exotismo, ni realismo mágico, ni temática ecologista o discurso de reivindicaciones autóctonas que se validen por su diferencia. Esta es una novela que habla de cosas universales y resulta satisfactorio que quien escriba sobre ellas sea este chileno nacido en Argentina, residente en Estados Unidos y de nombre con dejo germano.

Es sólida esta novela. Resulta estimulante encontrarse con su autor, como un personaje nada omnisciente que, sin embargo, hace un gesto de poder hacia el final. Es perfectamente perdonable por el grado de subjetividad que hay en la apreciación el que las frases resulten, por momentos, demasiado solemnes y que el final disuelva la tensa relación entre los personajes bajo el recurso de una remisión a lo posible, a lo supuesto o deseable, dejando de lado lo ocurrido. Por último, parece decisiva la presencia de Ariel Dorfman en el ámbito de nuestra narrativa, a veces tan tímida, estereotipada o localista para tratar temas como el compromiso, el miedo, el amor, el sexo; también parece necesaria la lectura de una novela segura de sí misma, que es capaz de concebirse como un espacio donde lo posible, lo imposible y lo que deja de decirse, lo secreto, son partes de la trama.

Konfidenz

ARIEL DORFMAN

Editorial Planeta

Santiago, 1994.

Distinta a sus textos anteriores, a sus películas, cómics y obras de teatro, distinta a la propia puesta en escena que representa la trayectoria vital de Alejandro Jodorowsky, resulta su *Sombras al mediodía*, conjunto de trozos en los que desde la mera frase que se afirma como sentencia al cuento, pasando por la fábula y la leyenda, se propone la economía y la precisión verbal al servicio de la imagen y la moraleja.

De esta manera, y alejado de sus raíces más puramente surrealistas, Jodorowsky da un giro hacia la palabra ancestral y se reencuentra con aquellas formas literarias más elementales: la frase, el cuento iniciático, la fábula, el diálogo y la historia. Y, a través de este reencuentro, rescata de las tradiciones occidental y medio oriental, las verdades anónimas que, perteneciendo a culturas y épocas diversas, adquieren forma precisa, estructura, a través de un autor determinado que, en este caso, opta por el ejercicio de la palabra.

Dividido en dos partes, y presentando ciento sesenta y seis brevísimos textos más un prólogo de igual característica, *Sombras al mediodía* es una obra curiosa e irregular, en que el lector, según su propia y personal búsqueda o sensibilidad, podrá encontrar diversas imágenes, ciertas enseñanzas, alguna sugerencia que lo llevará a seguir una reflexión personal, a avanzar más allá de lo enunciado por el autor para, finalmente, redescubrir la afirmación de una verdad simple y esencial, una verdad común e indesmentible. Pero, al mismo tiempo y en la diversidad de sus numerosos trozos, sentirá que otros son estériles y no dicen nada, que solo se quedan en el ejercicio de una forma, en el mero juego del ingenio.

Sin embargo, lo importante es que el carácter críptico, parabólico y paradójico de estos relatos gira en torno a un número limitado de obsesiones: la libertad, la identidad, la imagen, el propósito, la realidad y la perspectiva, el error y que la diversidad y el número no constituyen sino un pretexto para abrir ventanas y puertas que permitan la entrada de diversas percepciones y mentalidades. En el fondo, un truco para seducir, para proponer una afirmación que se comparte, convirtiéndose en una pequeña verdad (con minúscula), sin renunciar a su aspiración universal.

Así, y de alguna manera, *Sombras al mediodía* es un libro con sentido. Un amplio espacio repleto de signos y fragmentos reunidos en torno a una propuesta literaria, que no es otra que la de volver a la economía verbal para privilegiar la imagen, reducir el discurso escrito a la forma estrictamente indispensable para provocar en el lector un fogonazo visual y, después de él, una reflexión inevitable, como la que queda con “La libertad”: “El árbol decidió viajar. Cuando logró desprenderse de la Tierra, se dio cuenta de que sus ramas eran raíces celestes”. Reflexión que no es única y puede recorrer diversos caminos, pero que sin duda girará en torno a lo que hay en nosotros de árbol, es decir, de ansias de libertad y de inútil desprendimiento.

Si con este nuevo libro de Jodorowsky se tiene la ambigua sensación de lo nuevo y lo viejo, es porque en él están presentes ambos extremos. Así, a través de forma y fondo, habla de obsesiones humanamente ancestrales que se revitalizan en la originalidad de la perspectiva, de la situación inevitable de un observador de fin de siglo. Y si por momentos parece que estos textos podrían ser de otro escritor —lo mismo que el epígrafe de Ribemont-Dessaignes, “En realidad, las nalgas del diablo no son sino las mejillas de Dios”, podría haber sido escrita por Jodorowsky—, la clave está en que *Sombras al mediodía*, sin perjuicio de su universalidad, tiene la forma y resume el ojo lúdico de su autor, como un guiño inevitable y diferenciador.

En suma, este texto es de aquellos que se pueden leer y dejar sobre el velador para ser tomados una y otra vez, permitiendo que una frase estimule la última reflexión y el primer sueño de cada

noche. “La verdad: Creía obtener respuestas cuando en realidad avanzaba golpeando puertas cerradas que retrocedían”. O bien, si no existe tendencia a la posible seducción de una imagen que encubre-descubre una revelación trascendental, puede olvidarse o ignorarse en los estantes de una librería.

Sombras al mediodía

ALEJANDRO JODOROWSKY

Dolmen Ediciones

Santiago, 1995.

SIETE RELATOS INTIMISTAS Y UNA SENTENCIA

Intentar una aproximación a lo real, abandonando al conocido narrador omnisciente, al relator pretendidamente objetivo que se instala en algún rincón del texto para proporcionar al lector su visión de los hechos, resulta una empresa arriesgada. A este narrador debe sucederlo un personaje que se relata a sí mismo, a sus circunstancias, provocando sobre el texto un matiz de intimidad desconfiada, que se vuelve más peligroso en tanto el escritor pretende desligarse de su personaje.

Este intimismo, sin embargo, construido con habilidad y oficio, logra proporcionar un acercamiento a un elemento constitutivo de “lo real”, que otras técnicas narrativas no facilitan: la perspectiva individual de un personaje en circunstancia.

En *Sin morir del todo*, Poli Délano reúne siete relatos que responden, de modo general, a la perspectiva mencionada. La novedad de este conjunto es relativa, ya que, si bien esta es la primera vez que se publica en Chile, apareció originalmente en 1975 en México.

Poli Délano no requiere presentaciones: una extensa obra unida a una considerable lista de premios literarios, hacen de sus relatos materia difícil de abordar. Con el objeto de alivianar el peso y, en alguna medida, lograr mayor exactitud en el juicio se ha optado por prescindir de dicha carga valórica para entrar en las narraciones que ahora comentamos.

En cada una de las siete historias que Délano propone se hace presente ese narrador de la intimidad. Desde el sofisticado Guillermo Collins, candidato a becario en un instituto de música en Nueva York, hasta la empleada doméstica que nos cuenta los

móviles de su crimen, pasando por el relato final de ese “nadie” amante de la música y los animales, encontramos un trabajo detallado, de párrafos densos que exponen las situaciones que afectan a los hablantes. La estructura de estos textos solo se quiebra ocasionalmente para permitir la inserción de un diálogo, rescatado por la memoria del personaje, destinado a ilustrar, con mayor exactitud, la experiencia vital de quien relata.

Los personajes de *Sin morir del todo* se dirigen directamente al lector, quieren captar su atención mediante todo tipo de recursos. En un trabajo, que entendemos premeditado, Poli Délano recurre a motivos auténticos o adulterados con tal de lanzar la red sobre el oyente de sus relatos. El resultado es un conjunto de textos que proponen perspectivas diversas sobre una suma de situaciones más o menos constantes; en ese sentido, el título que abarca esta serie de narraciones anuncia un clima determinado, un estado de ánimo común a la galería de personajes que presenta.

Sin embargo, y no obstante el innegable oficio narrativo de Poli Délano, *Sin morir del todo* no es un conjunto homogéneo. Si bien el tratamiento de los relatos es similar en cada caso, mientras más intenta el autor narrar intimidades de personajes ubicados en las antípodas de sus experiencias personales, más se aleja de un resultado consistente.

Como relato de intimidad, el más acertado es “Aria para la cuerda del sol”, un extenso *racconto* del moribundo y fracasado Guillermo Collins, músico prometedor que cae bajo el sino fatal de la autodestrucción, de la seducción inevitable de la urbe neoyorkina. En este relato encontramos, a modo de epígrafe, el verso de una canción norteamericana, *It's still the same old story: a fight for love and glory*, que determina el matiz que Délano quiere introducir en el texto: en esta historia de amor frustrado, fracaso vocacional y vida que insensiblemente se deja vivir, hay un residuo visual de gran producción cinematográfica a lo Hollywood, tratado con gran precisión e ironía por el autor. En este relato hay algo falso, pero esa falsedad está destinada a obtener un producto altamente estético.

No es idéntica la suerte de “Perdone que llore”, “Como la hiena”, “Terremoto”, “Visitas a la hora del té” y “Marionetas”. Estos cinco relatos pecan de cierto verismo insuficiente que los vuelve, a ratos, llorosos, sensibleros, acusativos. En estos casos, Poli Délano intenta asumir voces distintas y termina hablando por sus personajes en un tono pretendidamente auténtico que se desmascara en la monotonía y similitud de los hablantes.

Por último, cabe referirse a dos casos especiales dentro del conjunto: “A primera vista” y “El Aardvark”. El primero de estos textos constituye una verdadera excepción a la tónica del libro. En “A primera vista” no encontramos un relato, sino una sentencia, una afirmación brevísima sumamente lograda y llena de humor, humor que nunca falta a Délano. El texto de esta sentencia es enteramente reproducible: “Verse y amarse locamente fue una sola cosa. Ella tenía los colmillos largos y afilado. Él tenía la piel blanda y suave: estaban hechos el uno para el otro”. Nada más y es suficiente. Por su parte, “El Aardvark”, si bien retoma el relato de una intimidad identificada como “Nadie”, el perro Mónico Zañartu Prieto y el misterioso Aardvark tienen algo de desmesurado que de pronto se vuelve sinceramente poético, una ingenuidad, una locura, que le proporcionan un sabor distinto, irregular, pero finalmente hermoso.

Sin morir del todo

POLI DÉLANO

Tamarugal

Santiago, 1988.

CAPÍTULO III

NUEVA NARRATIVA
PURA Y DURA

Cada momento es un nuevo comienzo.

T. S. Elliot

UN ESTALLIDO DE POSIBILIDADES Y ACTOS FALLIDOS

Si buscas la perfección nunca estarás contento.

León Tolstoi

Los noventa fueron literariamente efervescentes. Si bien esta antología tiene mucho que ver con esos años, este capítulo incluye artículos que abordaron textos irregulares en sus resultados, en ocasiones logrados y en otras no del todo. Pero, todos ellos, son excelentes ejemplos de lo que se sentía con la recuperación de la democracia, la transición hacia ella o simplemente con el término de la dictadura de Pinochet. No digo que antes no se hubiera escrito con igual pasión o valentía, pero entonces hubo muchas ganas de escribir, de generar un destape a la española (que nunca fue tal) y aprovechar las oportunidades (siempre escasas) que ofrecían las grandes editoriales españolas. Pienso en Planeta, Alfaguara, Seix Barral, Anagrama y, de la mano de ellas, en otra escala y con menos presupuesto, pequeñas y nacientes editoriales locales.

Los escritores querían escribir y publicar; las editoriales buscaban manuscritos a diestra y siniestra; los lectores —un poco por necesidad y también por moda— deseaban leer, descubrir algo, estar al día. Era la combinación perfecta. Los poetas escribían novelas, los cuentistas exploraban la novela, los novelistas se lanzaban a componer cuentos, las mujeres escribían para la mujeres, quienes así se convertían en un grupo febril, decidido a leerse en las representaciones de ellas mismas hechas por las nuevas autoras. Era la despedida local de las Bovary o las Karenina. También fue el

momento de las minorías sexuales, que se proclamaban con pasión y emergían de imaginarios silenciados en un país todavía pacato y provinciano, el cual los olfateaba con una curiosidad morbosa.

Estaban los políticos, los apocalípticos, los integrados (según las categorías de Umberto Eco), los convencionales o reaccionarios, los revolucionarios, los imitadores y los originales. También las féminas y las yeguas y los jóvenes que renegaban —no sin cierta razón— del Realismo Mágico. Estaban todos y los editores a cargo de lanzarlos al ruedo, quienes abrieron las puertas (—*chapeaux*)—, pero también crearon una ensalada, saturando el mercado, volviendo casi imposible separar la paja del trigo. Pero, en medio del enredo, había excelentes escritores que, consumidos por la vorágine de la posibilidad, tuvieron amplios y rotundos traspiés. Algo de todo eso está aquí y, asimismo, en todos los artículos antologados en este libro.

Aunque en medio de esta locura literaria hubo acierto y error, el resultado final de la suma no fue sino positivo. La única manera de lograr el estallido de la pólvora era levantando todo el polvo y ruido posibles. Romper la supuesta *pax romana* y jugar a ver qué podía ocurrir y, claro, sucedió de todo.

En este capítulo comento textos de Tomás Harris (poeta devenido en novelista); del creativo y admirado Antonio Gil; del consistentemente serio, ambicioso, productivo e inteligente, quizás demasiado, Gonzalo Contreras; del gran cuentista y novelista menos acertado, Jaime Collyer; del talentoso y errático Tito Matamala; de la esquiva y talentosa Ana Vásquez-Bronfman que, creo, tuvo la posibilidad de visibilizar en Chile desde su residencia en Francia; de la potente y versátil Ana María del Río, que de los cuentos y novelas breves pasó a novelas de largo aliento y complejidad, entre las mejores de su generación (una potencial Premio Nacional de Literatura); del irregular, pero no menos talentoso Roberto Brodsky; del grande y de bajo perfil, Darío Osés; del *partner* literario de Fuguet en las cruzadas anti realismo mágico, Sergio Gómez (“tanto monta monta tanto Isabel como Fernando”, como dice el dicho para indicar que el orden no importa); del versátil Francisco Simón Rivas, admirado y leído, pero también con

sus tropiezos; y de un narrador de los buenos, Pablo Azócar, aquí antologado con un texto crítico sobre su incursión en el cuento después de un par de buenas novelas, en el que no alcanzó, creo, a mostrar la firmeza de su obra anterior.

Pasadaos las décadas, cuando ya todos los implicados estamos más allá de los sesenta años de edad (con qué rapidez se desplaza el tiempo y la vida hacia esa zona donde lo que queda es una memoria que, tarde o temprano, también desaparecerá), destaco a este grupo de autores y otros que no están incluidos, como Pedro Lemebel, o Carlos Iturra, Sutherland —tan distintos y parecidos a la vez—, quienes integran generaciones que vinieron después de la Nueva Narrativa Chilena y, asimismo, celebro a sus nietos literarios. Todos ellos llevaron al lenguaje, y siguen haciéndolo, vastas zonas de identidades silenciadas.

Imposible no detenerse un poco más en los incluidos. Como en Tomás Harris, poeta de *Cipango* (1992) e *Itaca* (2001), por su fallida colección de cuentos *Historia personal del miedo* (1994); en Gonzalo Contreras, un novelista de tomo y lomo, gran conocedor de la literatura, autor de un texto iniciático memorable como *La ciudad anterior* (1991) y los cuentos impecables de *La danza ejecutada* (1991), amén de novelas ambiciosas (a veces demasiado estructuradas), como la que se recoge aquí, *El nadador* (1995), y que muestra todo su vigor en su última novela *El verano y toda su ira* (2025); en la admirable creatividad aplicada al género de la novela histórica por Antonio Gil, notable narrador de *Hijo de mí* (1992), *Cosa Mentale* (1996), *Mezquina memoria* (1997), *Las playas del otro mundo* (2004) y una larga lista de publicaciones posteriores, la más reciente, *Cuento chino* (2022), que confirman la solidez y consistencia de su imaginario narrativo; en Sergio Gómez, constructor de una obra extensa, seria, con identidad propia y temáticas generacionales tratadas con la habilidad para hacer de algo particular un referente universal —así lo apreciamos en sus libros *Adiós Carlos Marx, nos vemos en el cielo* (1992), *El labio inferior* (1998) o *Cuarto A*, (2000)—; y en Ana María del Río, escritora que cerró el 2024 con una novela de más de ochocientas páginas, *Los años urgentes*, y cuya carrera comencé a conocer ya en

los ochenta con sus cuentos recopilados en *Entreparéntesis* (1985), y que estalló —con talento indiscutible— en sus primeras novelas *Óxido de Carmen* (1986), *De golpe, Amalia en el umbral* (1991), *Siete días de la señora K.* (1994), *Tiempo que ladra* (1994), *A tango abierto* (1996) y *La esfera media del aire* (1998), partes de una obra extensa, de lenguaje fértil y mirada aguda.

Acertar, errar, dejar que el tiempo de su veredicto. Todo eso es parte de la literatura, y es lo que está en juego en este libro.

De Tomás Harris se conoce fundamentalmente su poesía, reconocida internacionalmente y premiada en 1993 por el Consejo Nacional del Libro y la Lectura (*Los 7 náufragos*). Por esto, sin perjuicio que entre las noticias del autor se señala que desde su juventud sintió atracción por el relato breve y, especialmente, por el fantástico o de horror gótico, no deja de resultar sorprendente la publicación de esta *Historia personal del miedo*: conjunto de catorce cuentos en los que Harris incursiona en los territorios de E. A. Poe, A. Machen y H. P. Lovecraft, entre otros.

Pero la sorpresa no proviene solamente de esta incursión oficial y pública, en este dejar por un momento la poesía para abordar el cuento de horror, sino por el resultado del intento, por lo extraño del libro, desde los motivos aparentes que llevaron a Harris a escribirlo hasta su forma y contenido.

Escritos con corrección y con el claro interés de constituir un homenaje al género, estos cuentos, sin embargo, no llegan a ser más que meros ejercicios, repeticiones —en la mayoría de los casos— de escenarios y nombres británicos, de personajes fantásticos propios de una cultura del miedo que no es la nuestra.

La literatura de horror —la verdadera, la que inspira a Harris— se nutre de una cultura del miedo, de los silencios, las oscuridades, las voces estridentes o susurrantes que se oyen en los bosques de una latitud determinada y de los monstruos que ven los campesinos de ciertos pueblos.

Así, figuras tan propias como vampiros, hombres lobo o *dhols* solo cobran vida y son capaces de aterrar la conciencia más escéptica, cuando quien los ha invocado realmente ha sabido de ellos. Por ejemplo, una noche en las colinas de Gales, en un

cementerio con lápidas de piedra gris, o en algún oscuro pasaje montañoso de Transilvania. No es este el caso de *Historia personal del miedo*, en la que los diversos elementos de horror parecen más bien prestados, ajenos al autor y al lector.

Por otra parte, estos cuentos tampoco dan con el equilibrio esencial del relato fantástico, esa suerte de juego entre el verismo de la historia y la ambigüedad ontológica de su objeto, por la que se introduce al lector en un espacio donde lo cierto se vuelve dudoso y donde hasta las figuras familiares —bajo el efecto de las sombras— se pueden volver amenazantes. Por el contrario, en *Historia personal del miedo* Tomás Harris anticipa el esperpento y solo logra que lo oscuro, lo horroroso no sea más que una maqueta obvia de lo que debería ser.

Y aunque, definitivamente, este libro no está a la altura del Tomás Harris poeta, porque incluso el tratamiento de las imágenes contiene muy pocas claves poéticas, en los cuentos de este autor, más que historias convincentes, pueden encontrarse algunos buenos momentos, ciertos jirones capaces de producir algo así como un escalofrío. A modo de ejemplo, cabe mencionar “El sueño del zapato de charol”, texto claramente endeudado de Cortázar, que resulta ser el más directo y sugerente de estos cuentos, gracias a su juego de sueños como cajas chinas, unos dentro de otros, y por el manejo efectivo, hacia el desenlace, de la sorpresa.

Historia personal del miedo

TOMÁS HARRIS

Editorial Planeta

Santiago, 1994.

Después de *Hijo de mí*, la primera y sorprendente novela de Antonio Gil, la aparición de su segunda y última, titulada *Cosa Mentale*, ha debido enfrentar la difícil vara de unas expectativas elevadas. Su original modo de enfrentar la recreación histórica de la vida de Diego de Almagro, con minucia y libertad, no dejó impávido a nuestro mundillo literario y en más de algún modo produjo una fisura creativa, dejó abierto un canal ejemplar en que audacia, decisión y precisión narrativa —lo que no significa perfección o redondez— han implicado, para el propio Gil y otro cualquiera que desee escribir en nuestro país, un desafío de seriedad y agudeza que no se contenta con la originalidad fácil, que no es original, ni con el uso de una palabrería de rimbombo, que suena más de lo que dice.

Afortunadamente, Antonio Gil no ha decepcionado y, si por momentos se extraña la economía y justa extensión de *Hijo de mí*, en *Cosa Mentale* vuelve a explorar con éxito un estilo, una técnica y una materia prima que permiten identificarlo con una propuesta diferente y creativa, en que los elementos que puedan reconocerse como influencia (Carpentier, Uslar Pietri o Asturias suenan a eco innegable), han sido remontados hasta el punto de producir un espacio narrativo en que surge un lenguaje capaz de acoger, como morada, ciertas claras y precisas obsesiones del autor y nuestro tiempo: el punto de vista y la palabra como primera fuente de sentido, de existencia.

Esta vez, el pretexto que inspira el relato es la vida o más bien su esbozo, del Mulato Gil de Castro, destacado representante —al menos en nuestro medio— de la pintura americana de las postrimerías del período colonial y, a través de ella, más que

reconstruir y presentar una novela histórica, juega con el lenguaje y las posibilidades formales del relato, con la preocupación barroca por el detalle y, también, con la liberada mentalidad del posmoderno descreído de las verdades inobjetables. Antonio Gil no pretende ser un Stefan Zweig y hacer de la biografía novelada una entretención entre erudita y frívola, llena de detalles de “pequeña historia”; tampoco es un historiador de vidas públicas o privadas inspirado en la francesa Escuela de los Anales; y, afortunadamente, no buscó ser un concienzudo novelista de lo histórico, para el que la “objetividad” documentada o testimonial de los hechos, termina por sacrificar lo propiamente creativo y libre que se aloja en lo literario. Por el contrario, Gil parece definirse como un autor experimental, como un escritor que quiere explorar las posibilidades de su lenguaje, los distintos puntos de vista del narrador y que, de diversos modos, busca interpelar a su lector, provocarlo con engaños, alteraciones y directas interpelaciones que, en y desde el relato, buscan movilizar todo un abanico de posibilidades significativas. No es gratuito, entonces, que los primeros trabajos de este autor hayan buscado la materia histórica.

Así, *Cosa Mentale* no es la vida del Mulato Gil de Castro, como aparece registrada en los textos de historiadores, sino la recreación imaginaria de un personaje y del lenguaje de una época, que se ven desde la perspectiva alejada y cercana de un “imaginante” que exprime sus horas en los últimos años de este siglo XX. Es también una propuesta sobre la representación y el objeto representado que se desarrolla, no solo a través de esta historia de fines del siglo XVIII en la que es posible aludir a la música de Erik Satie o a algún otro elemento extemporáneo o excéntrico sin que pierda plausibilidad, sino también, a través de la evocación del lenguaje pictórico y del poder de los colores para representar y distorsionar (ambas cosas igualmente válidas e inevitables) las formas visibles de un momento determinado.

En esta novela encontramos una serie de hechos conocidos que nos hablan de un personaje familiar. Sin embargo, esos antecedentes —seleccionados con una dedicación que busca, no con afán de exhaustividad, sino con obsesión estética— tejen un relato

que no refleja como un espejo, sino más bien, presenta una imaginación de lo histórico, que no es otra cosa que la manifestación de la apasionada introspección que puede realizarse desde la libertad literaria. Más de alguien, buscando etiquetar a Antonio Gil, lo ha nombrado como escritor posmoderno y aunque sea mayor la seducción del nombre que la evidencia de su significado, creo posible usarlo en el sentido de que su obra no está atrapada por la pretensión positivista o racionalista que abundó en el psicologismo y realismo vigentes en la Modernidad. De esta manera, fuera de esa mentalidad, se lanza a provocar el elemento objetivo con su historia a través de todos los recursos lingüísticos de que dispone.

En el fondo, *Cosa Mentale* nutre su prosa de las transgresiones habituales en poesía, y si la “puesta en escena” del Mulato y sus coetáneos resulta aceptable, seductora, es porque Antonio Gil tiene la lúcida convicción de que es posible contarla a través de un narrador crítico que usa literariamente su relato: “Lo que no podemos imaginar es la pasión que posee a Del Pozo y lo trae como una marioneta aterradora”; mediante unas expresiones que juegan a imitar las de una época, sabiendo que no pertenecen totalmente a ella: “...si las podemos mirar muy de cerca, palpitan y detienen por unos instantes la fotosíntesis que transforma, como se sabe, la energía radiante del sol en energía química”. Y, por último, recurriendo a la impresión como fuente inagotable de significado: “Las viejas que beben éter miran pasar al solitario jinete que va orillando el Mapocho...”; y un poco después: “No, el olor a éter no viene del vaso de las viejas. Ellas beben licor de anís...”.

Cosa Mentale
ANTONIO GIL

Editorial Los Andes
Santiago, 1994.

De alguna manera, el título de la segunda y esperada novela de Gonzalo Contreras resulta una suerte de metáfora, no solo de la forma en que Max Borda —su protagonista— realiza la catarsis de sus angustias, sino del tipo de relación que el libro espera o exige de su lector: inmersión, desplazamiento, suspensión, aceptar la densidad distinta del agua y dejarse empapar hasta la médula de los huesos. En verdad, *El nadador* constituye un texto en el que el enigma o la originalidad, la mera enunciación de unos personajes en situación, es reemplazada por una reconstrucción acuciosa y tensa, sólida, que marca la diferencia, el evidente avance, frente a la, en su oportunidad, promisoría *La ciudad anterior*.

Gonzalo Contreras es un escritor en pleno proceso de madurez y avanza, consolida un estilo que, sin duda, le dará un lugar propio en nuestra literatura de fin de siglo y que, alejado de cierto exotismo o la facilidad de la literatura superficial que nos inunda, lo conecta con la narrativa occidental, con la novela europea, raíz inevitable, al fin y al cabo, que vuelve a despertar con nombres como el de Javier Marías en España. En *El nadador* se atreve a reasumir las claves de la novela contemporánea en la vertiente psicológica, reivindicando su todavía vigente capacidad de decir y revelar.

En este sentido, no resulta gratuita la cita tomada del prólogo a *Las alas de la paloma*, de Henry James, y es posible establecer como nexo la clara atención sobre motivos e intención de los personajes y el desplazamiento de la mera acción, en tanto objeto de la novela, a un segundo plano. Esto, que por sí solo no debiera considerarse como especialmente innovador y, sin embargo, lo es en el panorama de nuestros narradores, se ve adicionado con el

hecho de que Gonzalo Contreras no trabaja su perspectiva psicológica con la convicción decimonónica en el poder de esa ciencia, sino como un instrumento estético, como pretexto para dar paso al trabajo de una prosa rigurosa que sabe tomar el tiempo de la descripción, alterarlo e incluso interrumpirlo en la búsqueda de la forma perfecta.

Ambiciosa la trama de *El nadador* y, a través de ella, Contreras se somete a las posibilidades y limitaciones del triángulo, ese que se conforma en la intersección de Max Borda, Alejandra su mujer y Virginia su cuñada, y que solo permite trabajar la historia a través de las referencias que acepta la figura: ángulos, vértices, superficie, lados y límites; espacio a puerta cerrada en el que todos los sentimientos son conocidos o cognoscibles de antemano y cualquier desenlace puede preverse desde un principio.

Y si en la primera parte —cuando se anuncia o describe el escenario en que hay que introducirse— puede sentirse un mal presagio, el asomo del aburrimiento, el desencanto frente a los inevitables lugares comunes del lío amoroso (la relación de parentesco entre los partícipes, la desaparición de la parte más débil y la duda policial, el final plausible), hay que destacar la destreza con que *El nadador* supera sus debilidades y, cuando el encierro puede llevar a la asfixia, sabe recurrir a aquellos elementos que también definen el triángulo y no representan sino su contorno exterior: el conjunto de los personajes que rodean al trío (excelente elección de nombres) y la insólita historia de Úrsula, la perra de Alejandra, que en la secuencia con el gato y el episodio de la playa, da un respiro y puede convertirse en espacio para ulteriores interpretaciones. Hay ahí, creo que intencionalmente, un recurrir a lo simbólico que lleva a recordar al hombre del saco que aparece en el filme *Ese oscuro objeto de deseo*, de Luis Buñuel.

En síntesis, Gonzalo Contreras demuestra ser un geómetra aplicado y su novela un paso adelante, la consolidación de un narrador que, sin importar el objeto de su relato, es capaz de construir un espacio neto, personal, donde precisión formal y acuciosidad dan a la primera y aparente opacidad un brillo especial. Y si *El nadador* resulta una historia de amor nada cursi y aceptable,

es gracias a la grisura de su tratamiento, a la soterrada tensión con que se abandonan los personajes a su pasión. Y no resulta gratuito, después de todo, que la máxima libertad aparezca reflejada en la intensidad de los encuentros entre Úrsula y el gato, extravío que habrá que seguir interpretando.

El nadador

GONZALO CONTRERAS

Editorial Alfaguara

Santiago, 1995.

De Jaime Collyer se alabó su ironía, un sentido del humor despiadado, una prosa precisa y cortante, como bisturí que abre, se mete y deja fluir la sangre. Y, en cierto sentido, se destacó su presencia saludable; el que, de alguna manera, pudiese anunciarse como el narrador que se haría cargo de este país y su gente con el desapego y lucidez que nos devolvería una imagen cruda y necesaria. Entonces, bajo la expectación generada por el Collyer de *El infiltrado* (1989) y *Gente al acecho* (1992), surgió algo más que una esperanza respecto de lo que vendría.

Desgraciadamente, *Cien pájaros volando* resulta una novela desconcertante en la que de ningún modo se supera, o al menos iguala, la vara dejada por las obras anteriores de Jaime Collyer. Hay algo aquí que no logra convencer: una falta de adecuación entre lenguaje y relato; un intento fallido por hacer coincidir tres historias que se van alternando en su carácter anecdótico y, por tanto, secundario; o, en cierto modo, una búsqueda de lo exótico que no es tal y más parece una condescendiente artimaña para satisfacer a ese público europeo o primer mundista que sigue empeñado en vernos bajo el prisma del buen salvaje rousseauniano.

Entonces, bajo las notas un poco extemporáneas de una escritura tipo “boom” latinoamericano que hace recordar a un Vargas Llosa en el nivel de la débil *Quién mató a Palomino Molero* y con una ironía aguada que se vuelve algo así como un humor a lo Skármeta, no nos queda más que una escritura en el límite de lo correcto, lo que no es mérito, ni resulta en atenuante de los otros defectos de la novela. Porque, como ya es sabido y reconocido por doquier, el manejo básico de la sintaxis y su olvido intencional con

pretensiones estéticas, es el *minimum minimorum* que puede esperarse de quienes osen publicar literatura.

No resulta clara la motivación de esta novela triádica, que presenta la historia de un profesor chileno de antropología que parte a Estefanía —breve pueblo ubicado en inmediaciones cordilleranas, a la altura de Curicó—, al estudio de una comunidad de pastores y cabreros, junto a la anécdota de las vicisitudes de un antropólogo europeo presuntamente desaparecido en manos de una tribu amazónica mal agradecida (a este respecto espere, lector, una sorpresa nada sorpresiva) y, por último, la presencia de unos supuestos terroristas maoístas, último vestigio de una edad de utopías que se va desmontando a la par de ese monumento a las mismas que, en alguna forma, representó el muro de Berlín. Nada más, nada menos que lo señalado en la contratapa del libro, vale decir, virtud de contratapa y vicio de la novela.

Así, se vuelve necesario buscar las segundas lecturas, acudir a lo simbólico, ya que ironía, humor y bisturí aparecen algo oxidados, intentando que esas partes calcen dando una figura con sentido, de alguna manera revelador. Queda claro que la cosa va por el lado de los contrastes y que, entre antropólogos perdidos y en práctica, debemos ver un latigazo a la clásica dicotomía entre civilización y barbarie. Pero, ¿hay algo nuevo en esta puesta en escena?, ¿hay alguna originalidad en mostrar a los bárbaros como buenos salvajes y a los civilizados como no tan buenos y bastante bárbaros?

Y si hay algún diálogo aceptable en tanto que plausible o si, por momentos, la segunda parte de la novela, titulada “Berlín convulsionado”, muestra —a través del fugaz regreso a Santiago por parte del protagonista— un acertado contrapunto entre la caída del muro y la aparición de una guerrilla maoísta en este extremo de mundo, en definitiva, lo anecdótico salpica la verosimilitud del texto, transformándolo en una suma de partes sin unidad real.

Incluso, por instantes, la prosa de Collyer se ve tan extraviada en su intento que, durante los lapsos en que el dilema civilización/barbarie debe volverse más agudo, todo termina reducido a una obsesiva zoofilia que victimiza a la pobre oveja Dalila, desvía

la atención sobre lo que podría haber sido interesante en la novela, a algo así como una aguda inversión del mito rousseauiano y, a fuerza de insistencia, resulta hasta estéticamente inadecuado. En este sentido, si de perversiones se trata, no puede aspirarse a una imaginería menos barroca y lograda que la de la civilizada aristocracia de Sade o Lautrémont.

Por último, y engarzando con lo de aristocracias y literaturas, cabe hacerse cargo de las influencias sociales que van apareciendo en el lenguaje de nuestra narrativa, preguntando por el origen y sentido que tienen ciertos giros entre nosotros. Inevitable preguntarse a este respecto, después de leer el encuentro entre el protagonista y la estudiante Daniela, qué significa esa serie de convencionalismos, las racionalizaciones que ahogan el erotismo y cierto falso lirismo que termina en desconcertante cursilería.

Imposible no ser duro con Collyer, porque nos hizo esperar otra cosa, porque subsiste la convicción de que tiene algo más honesto que contar.

Cien pájaros volando

JAIME COLLYER

Editorial Planeta

Santiago, 1995.

El pasado primero de octubre, la *Revista de Libros* de *El Mercurio* dio el resultado de su Tercer Concurso de Novela, premiando a Tito Matamala, escritor debutante que participó con una breve novela de título largo: *Hoy recuerdo la tarde en que le vendí mi alma al diablo (era miércoles y llovía elefantes)*. En esa oportunidad, quienes integramos el jurado dimos nuestra opinión acerca de los méritos del relato premiado, señalándolo como obra que “llueve y empapa al lector” (Luis Vargas Saavedra); texto dotado de “un lenguaje hasta cierto punto explosivo” (Ana María Larraín); destacando su carácter de “obra menor y, por ello mismo, sugerente y lograda en el máximo de sus posibilidades” (yo mismo).

Después de poco más de un mes, la novela premiada ha sido publicada por Mondadori y resulta imperativo, entonces, dar una nueva mirada crítica para reflexionar sobre el mérito de este texto breve, más esbozo de novela que novela, que, sin embargo, sabe captar la atención de quien la llega a tener en sus manos.

En *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco dedica un número importante de páginas al análisis del cómic como género, destacando su carácter literario marginal en tanto proceso de reemplazo de las figuras propiamente narrativas por las gráficas (transformación de la metáfora en ícono, de la comparación en sucesión de cuadros, etcétera.). Evidentemente, con el auge de las artes gráficas y visuales hubo un primer proceso en el que estas capturaron temas y figuras literarias con el objeto de transponerlas a su propio lenguaje. Sin embargo, con el tiempo y especialmente en lo que va de las últimas dos décadas, también hemos podido observar cómo la escritura ha salido al encuentro de tales expresiones, incorporando, traduciendo sus fórmulas propias al lenguaje literario. Así,

entonces, vemos la forma en que la novela se hace cargo del cine, del video clip musical, del spot publicitario, entre otras formas.

Como parte de este proceso de recuperación-vuelta de tuerca de la narrativa, también encontramos la traducción a metáfora del cómic. En ese sentido, la novela de Tito Matamala representa un aporte, que se revela con mayor nitidez al cabo de una segunda o tercera lectura, es decir, una vez que uno se ha dejado seducir por la expresividad de su lenguaje y ha aceptado como inevitable ciertas falencias en lo que respecta a las estructuras convencionales de la novela.

Desde el tono del título, la designación de cada capítulo, los nombres de los personajes, el dramatismo efectista del tono, la insistencia de la situación, cada elemento del texto de Tito Matamala parece revelar la fuente estética de su relato, su parentesco con el cómic y el camino de regreso a la metáfora, a la fábula, a la palabra escrita que ha decidido explorar.

Capítulos como “Un póster de Ricky Martin” o “la Maña mitológica número 39”; descripciones como: “Era miércoles y la lluvia asomaba su perfil cargante en la ventana como un símbolo inequívoco de que en algún lugar de la ciudad aún permanecía aquella mujer blanca con sus atuendos de pájaro negro, en una mano su cigarrillo y en la otra el siguiente”; o personajes como Pancho Skywalker presente y hasta, tal vez, inexistente, dan al relato un aire expresionista, un tono de trazos gruesos y efectivos que someten al lector a una imaginería vital y vertiginosa, más prometedora que la de aquellos de nuestros narradores apegados a cánones clásicos.

Hoy recuerdo la tarde... es una novela breve que permite y obliga a más de una lectura. A través de ellas, uno termina por descubrir el cúmulo de aportes que se enmarcan en su carácter de texto debutante: un lenguaje intenso que logra capturar el lenguaje gráfico del cómic; la capacidad de esbozar una historia en la que solo se enuncian ciertos elementos con insistencia poética y los restantes se intuyen; la combinación de personajes y planos, la presentación de una historia en la que emoción, imagen y humor —por vía de palabra y de lenguaje—, configuran la trama verbalizada de

una historia que bien se podría haber representado, gráficamente, en la tira por capítulos de algún periódico del país.

Definitivamente, esta primera incursión narrativa de Tito Matamala nos ha dado un texto fresco no solamente por la lluvia, la bebida y otros humores que empapan cada una de sus páginas que debería, si el lector se arriesga y decide indagar bajo sus tapas azules, convertirse en un pequeño *text cult*, de esos que se leen rápido y releen varias veces, de esos que pasan de mano en mano y hasta inspiran una microcultura, de signos, gestos y códigos entre amigotes.

El día que Mondadori presentó este relato se anunció la próxima publicación de una segunda novela. Frente a esa segunda incursión, y considerados los aspectos fuertes y débiles de *Hoy recuerdo la tarde...*, recomiendo a Tito Matamala prudencia y acuciosidad en el manejo de su estilo y propuesta estética; le sugiero no olvidar que la facilidad en el escribir no es signo de buena literatura, lo es el esfuerzo y el trabajo honesto tras la creación de un espacio, de una visión, de un mundo literario radicalmente original. Más que pirotecnia verbal, Matamala deberá preocuparse de la palabra que dice, que nos susurra algo que está más allá.

*Hoy recuerdo la tarde
en que le vendí mi alma al diablo
(era miércoles y llovía elefantes)*

TITO MATAMALA

Grijalbo Mondadori

Santiago, 1995.

El año 1988 fue un año de cambios, de decisiones, de expansión de límites estrechamente impuestos que, en materia literaria, implicó un importante impulso al trabajo editorial realizado en nuestro país. Con la apertura de nuevos espacios de opinión, el ensanchamiento de canales necesarios de libertad de expansión, la posibilidad de publicar la obra narrativa de nuestros escritores encontró, finalmente, una concreción que implicaba riesgos menos peligrosos. El pensamiento crítico de nuestros escritores, su actividad, límite entre los ámbitos de lo estético y lo ético —este último en su acepción más amplia—, se impuso como una realidad que debía conocerse, descubrirse, como un aporte a la historia, a la experiencia, de un país que reinicia un proceso de auto pensamiento, de cuestionamiento profundo y responsable sobre su propio proyecto.

De más está destacar la importancia de este fenómeno en cuanto abre caminos decisivos y puertas, hasta hace poco cerradas, que facilitan el libre juego de la creación y la selección natural, o crítica, de lo verdaderamente importante. Sin embargo, para el trabajo crítico esta iniciativa editorial representa un verdadero desafío; nuevamente es posible establecer un diálogo fértil entre la escritura y la lectura, otra vez se hace posible desarrollar un pensamiento vivo sobre la palabra del autor, su lenguaje, su discurso, su propuesta técnica y estética. Esta fiebre de publicaciones permite establecer un necesario contacto con nuestros escritores: creadores, recreadores o jugadores del lenguaje; intérpretes de los hechos o inventores de una realidad literaria que tenga el doble poder de mostrarnos y configurarnos.

Hoy han aparecido las novelas engendradas en los últimos años: novelas escritas desde afuera, bajo el alero de diversas influencias y determinadas por el desgarramiento —más o menos intenso— de un exilio involuntario; o escritas desde adentro, lúdicas, oblicuas, esquivando lo explícito a fin de ver la luz; y también novelas escritas desde adentro e ignorantes de la realidad, sirvientas de un sistema político mediante la construcción de un mundo de palabras que permite la evasión. De una u otra forma, con mayor o menor fuerza, la literatura que hemos visto y que —al menos por un tiempo— nos queda por conocer, gira en torno o arranca del entorno de una experiencia política que se ha venido haciendo historia y que, en alguna medida, ha cruzado nuestras experiencias de modo radical y determinante.

ESCRIBIR EN CHILE

En este trabajo catártico, que ha implicado escribir en el curso de los últimos años, Chile desarrolló diversos lenguajes para aproximar la actividad literaria a la expresión de una determinada verdad, que por la fuerza de los hechos se vuelve, en alguna instancia del camino, verdad política. Entonces, la pregunta crítica frente a esta literatura se detiene en el cuestionamiento del límite que permite hablar de novela, cuento, relato, poema o de texto político, ensayo, historia, investigación psicológica o, por último, literatura panfletaria.

De alguna manera, la obra literaria irrumpe en el mundo con un discurso propio que la diferencia radicalmente del texto-tesis. Este último debe seguir un camino ineludible: arranca de la realidad para volverse a ella y sufrir una suerte de confrontación que le sirve, en definitiva, de garantía de validez; en lo concreto, el texto-tesis supone una especie de análisis sujeto a verificación, el cual determinará su utilidad, validez y eficacia intrínseca. La novela, por el contrario, si bien se nutre de material exterior

—entiéndase como lo que acontece fuera del texto—, origina una obra que se enquista en el espacio de lo real.

De esta manera, el trabajo del escritor se convierte en un producto diverso, sujeto a sus propias reglas, en contacto con el mundo exterior que le sirve de antecedente, pero en todo momento desafiándolo, como una manera de abrir nuevas perspectivas de sensibilización estética. En el trabajo literario, lo ético y lo estético se interrelacionan de modo que dan lugar a un espacio de reflexión y goce absolutamente particular. El trabajo del escritor, en consecuencia, no pretende influir en el accionar humano sino de un modo indirecto y original.

En el camino que va desde la obra literaria a lo que hemos denominado “texto-tesis”, encontramos una serie de propuestas intermedias, auténticas o falsas, que surgen como manifestación de una necesidad de expresión, de intelección o simple manipulación de la información acumulada en el hecho de existir. En lo que por ahora nos interesa, y en el recorrido de este camino, surge una autodenominada literatura que adopta tonos, estructuras, técnicas, estilos narrativos de la escritura auténtica con el fin de proponer, solapadamente, un texto de otra naturaleza. Esta literatura “pretextual” supone, desde sus inicios, una suerte de engaño: abandona la rigurosidad del texto-tesis, su inevitable exigencia de verosimilitud, para introducir en un texto literario afirmaciones insuficientemente sólidas; en ella, el recurso a la función estética del lenguaje es un modo de superar las deficiencias de un discurso que, en su ámbito propio, no es sostenible.

La presencia de este pseudo escritura, siempre detectada y denunciada por la acción crítica, lleva también a que el lector adopte una actitud extremadamente desconfiada respecto de la inserción de determinados contenidos en la trama novelística. En especial, el tratamiento de situaciones con significado político lleva al lector, al crítico, a adoptar una actitud preventiva y, tal vez, prejuzgada respecto de los verdaderos méritos literarios de la obra. De inmediato se cuestiona la autenticidad del texto y se somete a examen ideológico a su autor, siendo las posibilidades de un resultado favorable a la obra verdaderamente escasas.

NOVELAR LO REAL

La lectura de una recientemente publicada novela de Ana Vásquez —escritora chilena residente en Francia—, ha motivado la reflexión precedente y la necesidad de establecer un criterio que permita determinar la autenticidad de su obra.

En *Abel Rodríguez y sus hermanos*, la escritora aborda una historia de ineludible significado político. En un texto de atractiva estructura narrativa, Ana Vásquez relata tres historias que se resuelven en una sola. Los capítulos, denominados como los tres personajes principales —Montserrat, Abel, Ramón—, intentan reconstruir la experiencia de una familia chilena de clase media, izquierdista, en el curso de unos años que todos hemos debido conocer.

La utilización de tres líneas de relato, permite que *Abel Rodríguez y sus hermanos* construya una trama de frente múltiple: por una parte, está la narración de la experiencia de Abel, izquierdista poco comprometido, que por situaciones más o menos fortuitas cae en manos de un servicio de inteligencia; por otra, el relato de Ramón originado con posterioridad al desenlace de los hechos vividos por su hermano Abel, a través del discurso interior del personaje sometido a tratamiento psiquiátrico después de la muerte de su hijo, con que reconstruye parte de los móviles que lo llevaron a gatillar la traición familiar; y, finalmente, en ambos cabos del texto, la consecuencia de los hechos en la decisión de Montserrat, hija de Abel, sobrina de Ramón.

En una radiografía un tanto cruda de las motivaciones de la clase media chilena, Ana Vásquez propone tres personajes concretos que adquieren, por la fuerza del relato, la dimensión de arquetipos: Abel, el izquierdista tradicional, la consecuencia directa del proceso de autoconocimiento de las frustraciones y realizaciones de una determinada instancia de nuestra realidad; Ramón, el hermano seducido por las expectativas de superación económica y social (o sea, el arribista); y Montserrat, la hija, la nueva generación radicalizada, confundida por el trauma de determinadas experiencias.

En este intento por recrear una determinada situación, Ana Vásquez propone una serie de personajes accesorios que dan muestra de su sólido manejo del bosquejo de caracteres. En este sentido, su construcción de dos personajes femeninos, la Betty —más adelante, María Beatriz— y la Ximena, es verdaderamente acertada.

Si bien *Abel Rodríguez y sus hermanos* es una novela de reconstrucción del pasado reciente, de clara connotación política y social, no constituye a nuestro juicio un falso proyecto literario. Ana Vásquez no niega su visible afectación ante el dramatismo del relato, pero tampoco persigue reivindicar posturas, enunciar un determinado discurso político, proponer una ideología. Su historia parte de una determinada aproximación a lo real, pero se mediatiza, se vuelve literaria, a través de un serio uso de las posibilidades estéticas del lenguaje: su narración se mueve acertadamente en el juego literario del discurso estético y ético, las dos caras del relato. En este sentido, la utilización de un especial estructura narrativa (historias y tiempos narrativos paralelos o contrapuestos); el origen complementario de dicho discurso (combinación de corriente de la conciencia y relato realista); unido a una evidente recreación de situaciones pasadas que, en mérito del paso del tiempo y oficio de la escritora, logra desdoblarse, proponiéndose como obra y no como proyecto. En el marco de una literatura del contenido, como respuesta a experiencias que no es posible marginar del arte, *Abel Rodríguez y sus hermanos* es un intento que configura una novela.

Abel Rodríguez y sus hermanos

ANA VÁSQUEZ

Editorial Melquíades

Bogotá, 1988.

Ya sabía yo de Ana María del Río, la escritora de las memorables *Óxido de Carmen* y *Tiempo que ladra*, de *Siete días de la señora K* y *Gato por liebre*, cuando se anunció que este año aparecería su quinta novela. Entonces, la expectación ha sido más que justificada, lo mismo que referirse a ella tan solo cuatro días después de haber sido lanzada por su editorial. Como pan recién salido del horno.

A tango abierto, con sus 335 páginas, ha llegado como un ventarrón poderoso y fresco, marcando un hito no solamente para Ana María del Río, sino también para el panorama de nuestros narradores y lectores. Sin duda, con este texto de largo aliento y variadas lecturas, la escritora da pruebas irrefutables de ser una de las voces más poderosas y originales en el medio literario chileno. Curiosamente, los otros dos escritores, que se unen en lo que me gusta llamar “El triángulo creativo” de nuestra narrativa, también son mujeres: Diamela Eltit y Marta Blanco. Así, con su fuerza de palabra que nombra, que ilumina, *A tango abierto* debería ser devorada por sus pares escritores y romper con esa absurda tendencia que la estadística denuncia, señalando que las mujeres son leídas fundamentalmente por mujeres, porque no logran romper con el prejuicio de que su escritura es lacrimógena por definición y en esencia.

Esta vez la escritora es, en realidad, escritor, sin más género que el de su escritura, la que, madura y admirablemente estructurada, se viste con los ropajes de una voz masculina. Ana María del Río se puso pantalón largo y en *A tango abierto* lo lleva con literaria naturalidad.

De la mano de su personaje hombre, Ana María del Río diseña su relato sobre la base de una estructura innovadora, del uso

de un lenguaje que rompe con sus moldes, y la creación de unas imágenes que hacen pensar en esos cuadros del expresionismo alemán. *A tango abierto* nos conduce por los círculos de la memoria, por los pliegues de la nostalgia y el desencanto de esa generación de jóvenes que vivió, a ritmo de esperanza, las promesas que a fines de los sesenta y principios de los setenta, se pegaron como hiedra tupida a la superficie de sus vidas. Un viaje dantesco, con acertado toque minimalista, que no se lanza de cabeza sobre la “gran novela política”, sino que despliega una mirada particular que, con la minucia propia de Husserl, nos va describiendo el fenómeno más amplio, más esencial: la historia de una generación, de unos ideales, de un fracaso que tiene nombres y cuerpos. En la novela, son el Tito Renoir, el Conde, la Tamara, los Tres Migueles, un grupo de estudiantes escolares en Concepción, después universitarios en Valparaíso, con sus amores, su humor de gente concreta, común y corriente, que vivió en este país esquina.

El verdadero protagonista es el recuerdo, que a golpe de letras de tango (magistralmente intercaladas), va verbalizando, adjetivando los años de la esperanza. Anécdota e historia: “Entonces supe en plena piel que andábamos por los gloriosos setenta y que los tiempos de la pirámide ascendente con la nobleza y el clero arriba y el pueblo en el trapecio de abajo, habían pasado a ser un esquema de libro de historia” (página 132). Pero esta novela no es solo el relato lineal de esos recuerdos, la fuerza de una palabra que transforma lo anecdótico de un grupo en ventana histórica. *A tango abierto* es también relato en tiempo presente, el contrapunto entre ideal y realidad, lo que fue y se recuerda, y lo que no pudo ser, revelado con precisión escritural a través de las frases de Elenita que interrumpen la memoria. Cabe destacar los capítulos-recorrido por las calles del Valparaíso de hoy, con su diálogo entre dos generaciones, los jóvenes de ayer y los de hoy; las *Codas Uno, Dos y Tres*, con su aire trágico de fin de música y de metáfora implacable de lo que no fue: “Si arrastré por este mundo / la vergüenza de haber sido / y el dolor de ya no ser...” (página 333).

Novela del desencanto, los recuerdos del protagonista se resuelven en los diálogos actuales con sus hijos; en la inevitabilidad

de Elenita, su mujer, y en sus frases como puñaladas de idiotez horadante; y en las tres *Codas* de tango, con la reunión de los amigos en el mero después, pura memoria y nostalgia, asistiendo a un funeral con olor al de los “gloriosos setenta”.

A tango abierto tiene ritmos diversos, tonos y puntos de vista capaces de abarcar el gran espectro de las emociones humanas; el carácter de una escritura capaz de fabular con precisión ingenieril; la seña de una escritora químicamente pura. Sin caer en un exceso, es posible afirmar que *A tango abierto* es la gran novela chilena de los últimos años. No puede decirse otra cosa de un relato capaz de transformar la pequeña anécdota de un grupo de amigos, en la epopeya íntima de una generación, en el fresco expresionista de un fragmento de nuestra historia que aún no terminamos de comprender.

A tango abierto
ANA MARÍA DEL RÍO

Editorial Alfaguara
Santiago, 1996.

Roberto Brodsky hace su debut como novelista con un texto de extensión media, ambición indudable, estructura convencional y resultado insatisfactorio. Por donde se le mire, *El peor de los héroes* rezuma buena voluntad, las ganas de escribir un relato efectivo intentando, incluso, la transgresión de ciertos límites de forma y lenguaje, de esos que hoy en día y frente a una nueva publicación hacen preguntarse: ¿y para qué este nuevo libro, qué trae, qué aporta?

El peor de los héroes podría haber sido el equivalente de *La ciudad anterior*, de Gonzalo Contreras, si se hubiese contentado con manejar el compromiso político en el marco del esbozo sutil; podría haber jugado al suspenso en clave de Roberto Ampuero, con menos pretensión de profundidad; o haber seducido con el vértigo de una historia de imágenes que se reflejan en una secuencia de espejos, como con eficiencia lo logra Pablo Azócar en *El señor que aparece de espaldas*. Pero no, Roberto Brodsky parece querer hacerlo todo a la vez y se va perdiendo en una trama, unos personajes, un lenguaje que terminan por asesinar su historia. Irónicamente, una de las frases incluidas en la contratapa del libro sintetiza en una segunda lectura el efecto del texto: “Una novela que levanta la tapa de los sesos [*despedazando el sentido*]. Miren los jirones, los episodios desechos [*lo abrupto y poco homogéneo de la escritura*], la saliva seca [*la palabra muerta, redundante*]”.

Y como siempre cabe una perspectiva distinta, con el mero propósito de dejar abierta la curiosidad de ese “lector desconocido”. Vale la pena señalar que la idea inicial de la novela, la situación en que se pretende colocar a su protagonista-narrador, el abogado Bruno Marconi, no es mala. Tampoco carece de interés

la ominosa presencia del secreto, la investigación y el testimonio sobre datos relacionados con crímenes políticos y violaciones a derechos humanos que se desarrollan en un tiempo que cruza raudo y sin claridad puntual a lo largo de veinte años (1973-93), como metáfora de nuestra irresoluta historia política y social. Rita, Galo Méndez, Andrés Kirberg, el curioso Vestex y el propio Marconi merodean en la bruma de unos hechos que estimulan la necesidad de avanzar hacia el desenlace de la historia, aun en el marco de un lenguaje que va construyendo innumerables cortapisas.

Desgraciadamente, lo que finalmente queda no es la buena intención del escritor ni el potencial interés de su historia, sino la forma en que la aborta negligentemente. En *El peor de los héroes*, Roberto Brodsky falla en la construcción de su personaje principal y narrador, demasiado estereotipado, más tinta y papel que carne y hueso; abusa de la palabra forzando las imágenes y recurriendo sin medida a los adjetivos; y, por último, olvida por completo ese sano ejercicio que consiste en la revisión, en editar un texto limpiándolo de todo lo que es ruido y basura.

El tono artificial con que se impone al narrador Marconi termina por agotar la más santa de las paciencias: “Lloramos juntos y sus largos dedos recogieron mi sollozo mientras le pedía perdón, mintiéndole el diagnóstico y sabiendo que a cambio le quedaban las palabras deslizadas a su oído”. La rebuscada pretensión del decir original aniquila la novedad: “el chorro de baba caliente que comenzaba a agolparse en mi cabeza mientras la escuchaba...”; también el descuido que evidencia en más de una página, al utilizar en una seguidilla interminable palabras cacofónicas o con el mismo prefijo: “Llevada por una mezcla de determinación y energía redobladas, me evitó cuanto pudo y fortaleció su repliegue en zonas reservadas a ella misma, aunque hubo algunos besos que recuerdo inciertos y desmayados...”.

Con los tics y malos hábitos de algunas buenas novelas de la Nueva Narrativa nacional, y a partir de las ruinas de cierta solemnidad a lo Sábato —sin dejar de apuntar el dato político de la más reciente historia chilena—, Brodsky abusa inexperto de la palabra solemne, de la alusión metafísica, del recurso a la frase críptica para

sostener el suspenso, buscando desarrollar una trama bien intencionada que se ahoga en una falta total del sentido de la sobriedad o la economía narrativa. Habrá que esperar un nuevo intento antes de calificarlo como novelista en propiedad.

El peor de los héroes

ROBERTO BRODSKY

Editorial Alfaguara

Santiago, 1999.

Darío Oses es un escritor atípico dentro de nuestro ambiente, en la medida en que no ha temido escribir desde la intersección del realismo mágico y el urbano, en el cruce de señales que anuncian *Macondo* y *McOndo*. Basta con leer sus tres novelas anteriores (*Rockeros celestes*, *Machos tristes* y *El viaducto*) para reconocer en su mirada la coexistencia de dichas perspectivas en una suerte de síntesis alegórica, que termina por rechazar la descripción de lo propiamente “real”, instalando en su lugar una visión expresionista. En ella, el trazo grueso de los caracteres, el aire simbólico de las situaciones parece contener un segundo mensaje, un discurso crítico que no termina siendo ni una apología pura de lo mágico ni una rendición total a la renovación de la escritura *beat*, que por estos días atrapa a algunos de los más jóvenes escritores chilenos.

En la línea señalada, sin embargo, su última novela, *Caballero en el desierto*, opta por un relato en que los tintes mágicos, esotéricos, las grandes visiones del mundo parecen desequilibrar la balanza, sometiendo al lector a la inevitable prueba de decidir la forma en que debe asumir el texto.

Y ello, que resulta necesario frente a cualquier escritura que vaya más allá del mero gesto comercial, produce en esta breve novela una tensión, un desconcierto que no la favorece. Así, ya sea que el relato se tome bajo las reglas de una más de las historias del realismo mágico o como la alegoría de un discurso crítico que se resuelve contra la pérdida de identidad cultural en nuestro país, el resultado es débil. La historia mágica da demasiadas e ingenuas señas de ser algo más, de ser una crítica; la alegoría anuncia una crítica excesivamente mágica, iluminada, que tampoco convence.

Caballero en el desierto es la historia de un viaje como *La caravana*, de Santiago Elordi, que representa la búsqueda de una identidad individual y colectiva en este Chile de fin de siglo, en este país que se abre a la globalización, a los tratados de libre comercio, a la televisión por cable, a las migraciones masivas. Es también la historia de un relato, de la narración que hace Quintín —el personaje joven— a Abelardo, su anciano interlocutor acerca de una experiencia familiar, de la transformación espiritual que vive Don Tolo, su padre, y de la suya propia, con motivo del conocimiento de un curioso personaje: Polonia Pedregal.

La novela tiene la estructura de una caja china. Las historias de Quintín se van desplegando sucesivamente y, a través de ellas, Don Tolo, su mujer, la enigmática Polonia junto a sus seguidoras, el Duque, van hablando, apareciendo en un escenario difuso que busca ser sugerente, bajo unas coordenadas de realidad que se desdibujan, exigiendo a cada momento la decisión, la determinación del lector frente a su verdadero significado, al rol que Oses les asigna en su texto.

El padre de Quintín es un hombre mayor que descubre la necesidad de defender o, mejor, estructurar una explicación mítica sobre el origen del hombre americano, el *Homo Andinus*. Sin embargo, no resulta claro el papel de Polonia, la atractiva y seductora astróloga radial, maga con poderes que escapan a todo discurso realista. Por momentos, uno puede pensar que es ese resabio mágico el que permite construir una autointerpretación de nuestra identidad; no obstante, ella también representa la banalidad, la esotérica banalidad de una cultura sin raíces.

Con una prosa sólida, precisa; con algunas imágenes poéticamente poderosas; con un acertado manejo del humor (el círculo que rodea a Polonia, sus oráculos resultan de verdad divertidos); pero, al mismo tiempo, con un tono excesivamente alegórico y la articulación de una mitología algo naïf, *Caballero en el desierto* no logra alcanzar la fuerza, la solidez narrativa y estructural de *Machos tristes* o *El viaducto*, ni tampoco su intención experimental. Así y todo, tratándose de un texto menor en la obra de Oses, esta novela permite seguir algunas líneas de la propuesta narrativa del escritor,

de su clara vocación individualista, de una búsqueda que lo pone en la línea de otros escritores solitarios: Carlos Iturra y el mencionado Santiago Elordi, críticos, místicos, diferentes.

Caballero en el desierto

DARÍO OSES

Editorial Andrés Bello

Santiago, 1995.

CUENTOS: PARTES DE UNA NOVELA
QUE NO SE TOCAN

En las polémicas literarias de la primera mitad del siglo XX, en Inglaterra, G. B. Shaw enfrentó con frecuencia al novelista G. K. Chesterton y al historiador Hillaire Belloc, diciéndoles que eran un monstruo con dos cabezas llamado *Chesterbelloc*. Shaw era socialista y ateo; los otros, conservadores y furibundos católicos, un homogéneo *Chesterbelloc* que, sin embargo, también tuvo sus diferencias internas. Valga esta referencia para dar un salto hasta el escenario más familiar del Chile de los noventa, donde también ha habido enfrentamientos y criaturas bicéfalas. Y si nada católicos, ni conservadores, sin duda que Alberto Fuguet y Sergio Gómez bien podrían ser el *fuguegómez* de algún adversario. Armónico dúo, que lo mismo que el británico, ha comenzado a presentar saludables fisuras.

Urbanos, generacionales y americanizados al unísono en un principio, durante 1996 apareció su último acto siamés —la antología titulada *McOndo*— y 1997 parece anunciar la separación temática y de estilo de la dupla, según se refleja en *Tinta roja*, de Fuguet, y ahora en *Partes del cuerpo que no se tocan*, de Gómez. Novela, la primera, con mucho cuento dentro; cuentos, los últimos, con algo de novela por fuera.

Sergio Gómez retoma el cuento, como género y algunos elementos de sus anteriores relatos, fundamentalmente el espacial: ciudad, barrio, etcétera. Pero, al mismo tiempo, da al conjunto un alcance nuevo, anunciado por el propio título del texto, *Partes del cuerpo que no se tocan*, suerte de metáfora respecto de la relación estructural que vincula sus once relatos y de la mirada que cada uno de ellos lanza sobre la similitud cultural presente en las situaciones humanas que retrata.

Desde el punto de vista formal, si bien no cabe duda de que cada una de las historias de este libro tienen la extensión y autonomía que permiten reconocer un cuento, también contienen elementos comunes que las muestran como partes que —sin “tocarse”— pertenecen a un relato mayor, a una especie de novela posmoderna, en la que el hilo conductor, el cuerpo, no está determinado por la continuidad de una historia o la presencia de unos personajes protagónicos, sino por una escenografía, por unos espacios físicos compartidos por personajes y circunstancias humanas siempre distintas. En este sentido, siguiendo el modelo de Faulkner y su mítico *Yoknapatawpha* —el poblado inspirado en el sureño Lafayette— y también, a pesar de *McOndo*, de la ciudad garcíamarqueana, retoma el Parque Deportivo de la novela *Vidas ejemplares* y pasea al lector, junto con los personajes de sus breves textos, por los intersticios de ese espacio virtual, mezcla de Santiago y Concepción, donde barrios y lugares se repiten como en un juego de caleidoscopio.

Sostener que los cuentos de *Partes del cuerpo que no se tocan* pueden leerse como una posnovela en la que la unidad de espacio genera la integración de los subtextos, resulta algo exagerado si no se refiere al segundo factor que da unidad al conjunto. Ombligo y oreja son partes del cuerpo que no se tocan —entre ellas— solo si pertenecen a un mismo cuerpo. Y esto es lo que ocurre con los cuentos-capítulos del libro de Gómez: no se tocan porque su pertenencia al mismo cuerpo se lo impide. Entonces, además de los lugares, ¿qué otro elemento conforma ese cuerpo común? A mi parecer, y aquí reside la mayor originalidad y efectividad de la propuesta de Gómez, consiste en erigir como célula común de sus historias —bizarras, escabrosas, cotidianas, locales, mundanas, ingenuas o desvergonzadas— una misma idiosincrasia, una misma cultura o espacio espiritual como justificación de las conductas que ejecutan los personajes de sus once relatos. Y es en este último sentido que el título del libro adquiere, ingeniosamente, un segundo significado, el de esa hipocresía tan chilena que prefiere callar para seguir con la imagen que nos da el autor, dejar sin tocar aquellas partes del cuerpo que pueden ofender al tacto.

En *Partes del cuerpo que no se tocan*, el lector encontrará —entre otras— las historias de viudas que buscan encuentros sexo-espirituales con sus maridos difuntos; testimonios sobre traiciones y amores frustrados; frívolos diálogos de homosexuales bajo la sombra del sida; recuerdos de una prostituta en la memoria del más fiel de los clientes; o un buen acuerdo a la chilena para arreglar una afrenta al honor. A través de ellas, Gómez devuelve, como un espejo indiferente, una imagen de nuestra ciudad y cultura, representando los espacios que artificiosamente elaboramos para mantenernos en un constante aleteo que nos acerca y aleja, que nos mantiene revoloteando en torno al verdadero significado de lo que realmente está pasando.

Libro de tensión irregular, que alcanza momentos notables, tiene los méritos adicionales de obligar a más de una lectura y de mostrar a un escritor en pleno proceso de individuación, que se adentra en la treintena con una mirada más amplia y aguda que la que había ejercido anteriormente.

Partes del cuerpo que no se tocan

SERGIO GÓMEZ

Planeta

Santiago, 1997.

Francisco Simón Rivas es uno de los escritores chilenos posteriores a la generación que integró el llamado *boom latinoamericano*, que con más fuerza ha buscado crear —en los intersticios de su palabra— un mundo literario que, partiendo de ciertas realidades políticas o sociales, configurase un espacio autónomo con vida propia. En sus sucesivas novelas, desde la mágicamente realista *Martes triste* a su lúdica *Todos los días un circo*, pasando por la inquietante *El informe Mancini*, Rivas, sorteando diversas influencias, ha mostrado la asociación de cierta facilidad literaria con el convencimiento de que la literatura es un espacio vacío que el escritor puebla con sus fantasmas, que, llegado el momento, se vuelven tan reales como los miles de hechos que llenan páginas de periódicos o libros de historia.

Difícil la tarea de Rivas, porque no es solo cosa de habilidad narrativa lograr que ciertos relatos, encaminados a la par de los acontecimientos históricos, logren adquirir vida propia más allá de las referencias alegóricas que el lector se dé el trabajo de encontrar. En el marco de la referida dificultad, y hasta su anterior *Todos los días un circo*, este escritor había logrado mantener un sabio equilibrio entre su destreza narrativa —cierta agilidad, cierta frondosa imaginación— y la construcción de un espacio literario que hablase de Chile, Santiago, ciertas calles, como lugares mitificados y enriquecidos, pero siempre profundamente unidos a un universo de experiencias reales, históricas, emanado de sus recovecos especiales y del alma de cada uno de sus personajes y situaciones.

Sin embargo, su última novela titulada *Diez noches de conjura*, obra que de alguna manera continúa con el dibujo de su país

literario después de la apoteosis del dictador descrita en su texto anterior, muestra cómo el trabajo narrativo no supone por solo efecto acumulativo el avance progresivo de la consistencia literaria del autor. La escritura avanza y retrocede, se equivoca, pierde su rumbo y vuelve a encontrarlo, acierta. En esta oportunidad, Francisco Simón Rivas da un ejemplo de esta fragilidad y, en “diez noches afiebradas”, pierde su rumbo, se embriaga de facilidad.

Diez noches de conjura es una novela vertiginosa, sometida a un ritmo enloquecedor de acontecimientos y personajes. Después de la caída del dictador y en un Chile bajo gobierno democrático de transición, Rivas pone en marcha un relato policial, lleno de intriga, que involucra antiguos personajes del régimen militar —miembros de disueltos organismos de inteligencia o mercenarios de la dictadura— con el tráfico de drogas.

El pretexto para efectuar este acontecido y apretado relato es el casual encuentro de Manuel, despistado médico de la Posta Central, con Gloria, una dependienta de Almacenes París que, inconscientemente, se ha convertido en el enlace de dos bandas que juegan a proteger sus intereses, a lograr la desestabilización de la democracia. A partir del momento que configura el encuentro, *Diez noches de conjura* se vuelve una vorágine de personajes y acciones: los primeros, que superan la veintena, son tan solo nombres ejecutando predicados: Levine no tiene más perfil que Mayoral o que el mismo Manuel o Gloria, todos son iguales salvo por el hecho de haberles sido asignada —por el autor— la asunción de un rol determinado; por su parte, la trama no es más que un conjunto de hechos superficiales, fácilmente intrigantes, que no logran convencer.

De esta manera, en el Chile democrático de Rivas, la estabilidad y el éxito de la transición dependen, por una parte, de las nefastas acciones de una organización dedicada al tráfico de drogas, llamada La Conexión Santa Cruz; las disputas entre un mafioso de nombre Levine y Mayoral, exjefe de una central de inteligencia, por lograr, el primero, el contacto con la sociedad criminal, y el segundo, la obtención de una Lista Gris con los nombres de los violadores de derechos humanos bajo la dictadura; por la otra, de

la Sociedad de Hermanos del Tango, grupo integrado por algunos bohemios amantes de la democracia que en tiempos de represión habían defendido y protegido a víctimas del antiguo régimen; y, en el medio de esta gran batalla, el doctor, la dependienta de gran tienda, el almirantazgo inglés, y una serie de crímenes, claves secretas, correrías nocturnas, que hacen de estas diez noches de conjura una historieta en tono comic, sin poder alguno de convencimiento. Tal vez, y con esto juego a suponer intenciones, Francisco Simón Rivas, al finalizar su relato, tomó conciencia de la levedad de su trama y decidió superar el conflicto introduciéndole un giro onírico. Desgraciadamente, a esas alturas ya era tarde y la insinuación —por lo demás poco clara— de que todo había sido “un sueño extraño e inoportuno” solo contribuye a volver más molesto el tono constante de su texto.

Diez noches de conjura es, entonces, un relato apresurado, superficial, que no hace justicia a la obra anterior de su autor. Cierta facilidad, una indudable audacia imaginativa —de la que carece parte importante del *staff* de narradores con que hoy por hoy contamos—, han llevado a Rivas a pensar que el mundo que venía construyendo podía soportar la incorporación de un subproducto nacido de una embriagadora facilidad de escribir.

Diez noches de conjura
FRANCISCO RIVAS

Contrapunto
Santiago, 1990.

En este, el tercer libro que publica Pablo Azócar, el lector encontrará un conjunto de catorce cuentos escritos hace un par de años o más, premiados en su oportunidad por el Consejo Nacional del Libro en la categoría de “cuentos inéditos”. Como carta de presentación, el autor acredita la publicación de dos novelas: *Natalia* (1990) y *El señor que aparece de espaldas* (1997), mejor recibida que la primera, un texto correcto según la regla y apasionante por momentos, que permitió considerarlo como una apuesta interesante en la carrera, a veces competitivamente delirante, de la llamada “Nueva Narrativa”.

Si un buen cuento no asegura a su autor la escritura de una novela aceptable, con *Vivir no es nada nuevo* queda claro que un par de novelas a cuestas tampoco garantizan el *crossover* exitoso al cuento. Hoy, quizás, cuando la originalidad no es espontánea y abundante, se requiere de una cierta necesidad de tiempo y ejercicio, de aprendizaje, de experimentación. Sin esos ingredientes, falla el manejo de los recursos, los vacíos se cubren con maquillaje, la grisura de ideas con luces de colores. El libro se transforma en una fiesta de disfraces y cuesta reconocer al autor, al individuo, a la innovación. Y esto es lo que les ocurre a los premiados cuentos de este escritor: no falta en ellos palabra, escritura, trama, referencia culterana, adjetivo, metáfora ni recurso literario; sin embargo, se echa de menos una administración personal de los mismos, una ecuación que muestre a Pablo Azócar como un escritor con sello propio y dominio del género.

España o Chile o Francia; Tabucchi o Cortázar o Soriano; la cita de Sócrates, Ovidio o del infaltable Henry James; una diversidad de temas o tramas tratados siempre bajo los tonos del relato

negro y también, sorpresa, del rosa: “Con el aliento de Pamela entrándole por la camisa, pensó que entre ellos había un abismo generacional...”; “...ella, con el sigilo de las cosas prohibidas, le deslizó una mano en el muslo y la dejó allí, como si se tratara del gesto más inocente, aunque ambos sabían que no lo era”. A los cuentos de *Vivir no es nada nuevo* les falta exclusividad y Azócar olvida que si la vida es algo monótona, la literatura debería intentar salvarla. Y no a fuerza de rebuscar la mirada: nadie viaja y llama a su contestador telefónico para dejarse un recado que dice: “Voy saliendo de Valencia. No había nadie. Yo era el último y apagué la luz”. No hay reflexión sobre “lo posible, lo probable y lo virtual” que, tal como define esos términos el personaje Camus, permita atrapar el interés del lector durante veintisiete páginas. Habría sido más atractivo explorar la posible y probable que forzar lo virtual.

Para evitar confusiones, destaco que el problema de estos cuentos no es que Pablo Azócar ignore lo que está haciendo; por el contrario, dentro de la generación de nuevos narradores se muestra especialmente ágil en el uso de palabra y trama. Sin embargo, uno tiene la sensación de que abusa de sus recursos formales, dejando a la vista puntada y costura. Estos relatos, entonces, o se mimetizan al extremo de la copia —pienso aquí en un ejercicio similar al que en pintura propuso Andy Warhol— o se transforman en novelas enanas o deformes, en las que el ritmo, la cantidad de elementos no se ajustan a esa alquimia del cuento perfecto. Un buen ejemplo de lo primero es su texto-homenaje a Antonio Tabucchi, “Un noble suicidio”, donde la intención, el tono, el decorado, el espíritu son copia fiel del modelo, pero nada más que reproducción mecánica. Azócar no logra hacer con Tabucchi —al menos por ahora— lo que el propio escritor italiano ha hecho con Pessoa o Borges. Y del enanismo (o gigantismo) de estos relatos: el paso atravesado de “Lo posible, lo probable y lo virtual” o “Un ojo inexorable y solitario”.

En estricto rigor, el problema no consiste en que uno no llegue a entretenerse con un par de ellos; o a seguir con interés cierta reflexión sobre la vida que parece querer justificar cada uno; sino más bien que, de tanto en tanto, no se sabe quién está escribiendo,

ni por cuánto tiempo. En el medio de los modelos se pierde la identidad de Pablo Azócar. Esto que, en *El señor que aparece de espaldas*, surgía como una debilidad suficientemente superada por las demás virtudes de un texto de largo aliento, en los breves de *Vivir no es nada nuevo* no se logra, el formato queda estrecho y el uso de los recursos se transforma en abuso.

El cuento no es una novela corta, la novela no es un cuento largo. Cada género tiene su secreto, su ritmo, su tiempo y la versatilidad no tiene por qué ser signo de talento. Borges se dedicó al cuento y poesía; las novelas de Cortázar, con ingenio, son una suma de textos breves capaces de sobrevivir por sí solos; Sábato no se atrevió con el cuento —al menos públicamente—; y los que escribió Hermann Hesse no son más que breves curiosidades frente a sus novelas. No todos pueden jugar a Henry James o Antonio Tabucchi, y reconocerlo a tiempo puede convertirse en una virtud literaria.

Vivir no es nada nuevo

PABLO AZÓCAR

Alfaguara

Santiago, 1998.

CAPÍTULO IV

QUINCE MINUTOS
DE FAMA
O MUCHOS MÁS

Lo que cuenta no es quién eres,
sino quién creen que eres.

Andy Warhol

SUPERAR LA BARRERA DEL ESFUERZO
SIN DEJAR DE ESFORZARTE

El éxito es fácil de obtener. Lo difícil es merecerlo.

Albert Camus

En este cuarto y último capítulo se reúnen artículos sobre autores que lograron la esquivada fama literaria o que llegaron a la literatura luego de hacerse un nombre en otra disciplina artística (en el caso de Raúl Ruiz, director de cine, y de Patricio Manns, como cantautor). Manns posee al menos catorce novelas y aquí incluimos la reseña de *La tumba del zambullidor* (2001), pero es necesario mencionar su excelente *El corazón a contraluz* (1996).

También comentamos escritores de pura cepa —aunque hayan explorado otras magias: Fuguet en el cine y Serrano en la plástica—, quienes han instalado sus obras en un peldaño especial: el de esa fama o poder que proviene del escribir y, al mismo tiempo, sintonizar con su tiempo, con lo que el lector esperaba o deseaba leer.

Así también, aunque no incluida en esta antología, hay que mencionar el monstruo imparable que ha sido Isabel Allende, una *best seller* por excelencia y narradora incansable, polifacética, como si ante ella no hubiese tema que no pudiera contar o formato imposible de replicar, haciéndolo legítimamente suyo (pienso en ese cuento de Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”). O Elizabeth Subercaseaux, que a su modo y con talento propio, ha seguido un recorrido distinto y similar, el que —en el contexto total de su obra— ha demostrado una extraordinaria ductilidad para pasar del texto serio y profundo, al irónico y más humorístico; y Marcela

Serrano, muchas veces mirada con menor atención que la merecida, aunque ejerció un potente hechizo con que subyugó la lectura de miles de mujeres en los noventa, en Chile y el mundo. Después de algunos años de silencio, tras una larga lista de novelas de éxito que la mantuvieron bajo la atención de editores y lectores, regresó recientemente con un largo libro de reflexiones (escritas entre 2020 y 2022), bajo el título de *A vuelvo de pájaro* (2024), mostrando una voz feminista de trinchera, que viene de vuelta y reflexiona con profundidad y prosa madura.

Por supuesto, tenemos a Alberto Fuguet, con *Tinta roja* (1996) y su célebre antología —en tándem con Sergio Gómez— *McOndo* (1996). Fuguet es un escritor multiformato, de culto y masas, pop y clásico, de mayorías y minorías, que ha dominado el panorama de la literatura desde los noventa de manera progresiva, con un vibrato ascendente, original y auténtico, que lo instalan esas famas que apuesto perdurarán, como lo indica su última novela *Ciertos chicos* (2024), de la cual di cuenta en un artículo en la *Revista Santiago*.

Y, en un registro distinto, abordamos a Pablo Simonetti con su primer libro de cuentos, *Vidas vulnerables* (1999), el que generó una sensación ambigua con relatos muy bien logrados y otros en que el adorno y el esteticismo, cierta languidez, debilitaban los textos, dando lugar —aun así— al que sería el inicio de una carrera que lo ha llevado a escribir siete novelas con éxito editorial y público cautivo, en las que hay que reconocer cierta habilidad para dar lo que espera su gente y la curiosidad del resto, en una clave similar (pero diría menos impúdica) que la del peruano Jaime Bayly. Cabe destacar la cercanía y dificultad que, para Simonetti, pudo tener su novela *Madre que estas en los cielos* (2004) y la precisión y curiosa belleza de *Jardín* (2014). Destacable es su activismo político paralelo a su actividad literaria, en defensa de los derechos de las minorías sexuales a través de la Fundación Iguales, lo que no deja de ser un meritorio acto de valentía.

Habitáculo especial corresponde otorgar a Rafael Gumucio, que empezó con un cuestionable trío de novelas primerizas y nada logradas que, a propósito de una quizás en exceso recalcitrante

crítica mía en *El Mercurio*, generó todo tipo de airadas reacciones en su defensa (desde el para muchos desconocido Fernando Emmerich, hasta el a veces virulento Jaime Collyer) y que, inteligentemente, el propio Gumucio respondió con una frase: “a Edwards no le gusta mi libro, a mí no me gustan sus críticas”. En ese momento ambos sabíamos que él tenía cosas que decir y que las escribiría con acierto creciente, como sucedió en sus *Memorias prematuras* (1995, reseña aquí incluida), o en su reciente y logradísima novela *Los parientes pobres* (2024), de la que también me hice cargo en la *Revista Santiago*.

Asimismo, aunque en un registro distinto, Germán Marín, autor de raigambre política, hueso duro de roer, intenso y excesivo, comprometido, pero cuyos textos serán inevitables cada vez que revisitemos la historia política del Chile que comienza a perder su democracia con la revolución de Allende y luego sucumbe con el golpe militar de Pinochet. Aquí hablo de *El palacio de la risa* (1995), pero también tuve la oportunidad de leer y reseñar las tres partes de su célebre trilogía *Historia de una absolución familiar* (*Círculo vicioso*, *Las cien águilas* y *La ola muerta*). Interesante lo que el propio Gumucio dijo sobre Marín, a saber:

La vida y la obra de Germán Marín son un desafío al tiempo. Cuando el resto de su generación publicaba ruidosamente, Marín masticaba lentamente esta trilogía de más de dos mil páginas [...]. Él ha evitado cuidadosamente caer en la melancolía posrevolucionaria de los escritores de su generación, y la mezcla de humor, curiosidad y ambición literaria ha convertido paradójicamente a este investigador del pasado en uno de los escritores más seguidos y admirados por las generaciones más jóvenes.

La fama, en el caso de Marín, ha sido la del culto y no la de las masas.

También he incluido una reseña doble con dos libros de Antonio Skármeta: *La insurrección* (1982, reeditada en 1989) y *Match Ball* (1989). Tan imposible desconocer el tamaño del talento

y generosidad literaria de Skármeta, como la irregularidad de sus textos, capaz de llegar a la cima con *Ardiente paciencia* y *Soñé que la nieve ardía* (ambas de 1985), a la vez que atreverse con textos más livianos, humorísticos y diversos. En alguna oportunidad y de modo afectuoso lo referí como el “Gato de Cheshire” de la literatura chilena.

Para todo estos autores, y muchos otros que no están reseñados aquí (pienso, por ejemplo, en Carla Guelfenbein, la consistencia creciente de sus novelas y la especial belleza de su más reciente *Mi vida robada*, 2024), el epígrafe de Camus tiene plena validez: vender mucho, alcanzar la fama, es difícil de merecer. Pero asimismo es el resultado de un trabajo interminable.

PASIÓN Y RAZÓN:
EN EL LÍMITE DEL EQUILIBRIO

Antigua vida mía, la tercera novela de Marcela Serrano, representa, de alguna manera, una suerte de curiosa consolidación de la destreza literaria de esta escritora. Efectivamente, más madura, suelta, convencida de la naturaleza y consistencia íntima de sus personajes, más entregada al tenor predominantemente emocional de su escritura, mantiene, sin embargo, un breve dejo de rigidez, un prurito de argumentación racional, de pretensión sociológica o fundamentalista que, por momentos, lleva al texto hasta el límite de sus posibilidades de equilibrio. Curiosa confirmación, porque, si bien se trata de un claro avance frente a *Nosotras que nos queremos tanto* y *Para que no me olvides* —sus novelas anteriores—, hace inevitable sentir algo de vértigo frente a ciertos elementos que paralizan el relato bajo los efectos de teorías, por momentos, ingenuas o no del todo logradas.

De esta manera, e insistiendo en la construcción de historias que se pretenden “femeninas” (es decir, escritas bajo el ojo femenino), en esta oportunidad nos encontramos con Violeta Dasinski y Josefa Ferrer. Dos personajes acompañados de otros, masculinos y femeninos, que solo actúan como efecto coral o mero contrapunto y que son presentados a través de los recuerdos de Josefa o inserciones del diario de vida de Violeta, en una trama que se inicia con un hecho trágico y sutilmente insinuado. El hecho congela la evolución conjunta de los dos personajes, obligando a una de ellas a reconstruir, replantear el sentido de todo aquello que les había sucedido y que, en realidad, le ocurrió a Josefa Ferrer, la verdadera protagonista.

Trama de tiempos yuxtapuestos, de indagaciones que avanzan y retroceden, *Antigua vida mía* tiene una consistencia admirable, la marca de una escritora que ha alcanzado la madurez que determina el control casi total de los mundos que quiere presentar. Al mismo tiempo, Marcela Serrano sabe llevar la emoción de su texto al lenguaje poético que, inserto en la novela, le da ese rango de género, por excelencia, abierto al sentido: “Somos nosotras, las otras, las que observamos a Violeta frente a la silla vacía de su madre. La escuchamos repitiéndole a su ausencia: ‘No puedo perdonarte, no puedo’”. También, y en este sentido es notable el progreso, la historia de Violeta y Josefa ha sido construida con precisión y seguridad en los detalles, en las referencias, en la incorporación de breves guiños eruditos que transforman a los personajes en personas, en seres cuyas conexiones no se limitan exclusivamente a las páginas del libro que conforma su mundo posible o al límite geográfico de este Chile distante, sino que se extiende más allá, a las emociones profundas del género humano, al acervo cultural múltiple y complejo que nos ha tocado como legado: “Ya a la edad de tres, yo recitaba a García Lorca de memoria y soñaba morir de perfil y con saltos jabonados de delfín, palabras misteriosas que llegué a comprender mucho después de recitarlas”.

En más de alguna forma y desde el momento en que todo se paraliza, *Antigua vida mía* va desarrollándose a través de círculos concéntricos, de vueltas y revueltas que reconstruyen el crecer de dos mujeres en medio del mundo o, mejor, en medio de los mundos que les tocó vivir en un Chile que, a golpe de recuerdos, va presentando su propio cambio, desde los sesenta hasta nuestros días. Y así, esas Josefa y Violeta se van transformando en mujeres de carne y hueso, hijas de un lugar, de unas vivencias, de unos recuerdos, de unas esperanzas; así, estos personajes logran involucrar al lector, logran el afecto de este sin importar su parcialidad arbitraria que no es sino otra prueba de una lograda humanidad.

Resulta evidente el compromiso emocional que Marcela Serrano tiene con su última novela, la forma en que intenta expresar lo que para ella como mujer primero, ser humano después, han implicado los treinta años de recuerdos que se tejen en su relato.

Y ha sido honesta consigo misma al escoger esta vía, porque la pasión, la emoción no caben en el ensayo y su visión es apasionada, sentida con la fuerza de esos títulos con sabor a bolero que anuncian desde el principio lo que viene.

Desgraciadamente, si algo falla en *Antigua vida mía*, si algo rompe el equilibrio de su propia naturaleza, es la aparición, esporádica e innecesaria, de ciertas reflexiones de autor, de una voz que pretende dar recetas, conclusiones, conceptos, razones, explicaciones sobre nuestro tiempo, la mujer, el hombre, el amor, la sexualidad o la muerte que resultan ingenuas, rígidas o inacabadas: “Una mujer es la historia de sus actos y pensamientos, de sus células y neuronas, de sus heridas y entusiasmos, de sus amores y desamores...”. ¿Ha existido alguna duda a este respecto?

Tal vez, y como ha declarado sentirlo, Marcela Serrano sea la continuadora del solitario espíritu literario de María Luisa Bombal. Esta última novela toca fibras importantes que permiten afirmarlo. Sin embargo, para dar el aplauso final, uno que no requiera de observaciones, debiera suspender el compromiso racional, a ese dejo a lo Simone de Beauvoir que en ella resulta artificial o ajeno.

Antigua vida mía
MARCELA SERRANO

Editorial Alfaguara
Santiago, 1995.

Si se lee con detención, esta antología de cuentos —preparada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez— no merece más comentario que el correspondiente a cuatro de sus diecisiete cuentos, es decir, los que de verdad valen la pena. Sin embargo, lo que obliga una mirada más amplia que la de las preferencias y el gusto, es que esta antología viene acompañada de un pequeño prólogo en que los mencionados Fuguet y Gómez, con tono humorístico, cuentan el propósito del libro, lo mucho que les costó armarlo y afirman que con él se logra el desplume final del Realismo Mágico, bestia negra de estos escritores que ya no eligen entre lápiz o carabina (¿la de Ambrosio?), sino —vean qué actual— entre *Windows 95* o *Macintosh* (alguien que sabe de estas cosas me dice que, la verdad, este par ya no constituye alternativa para los que están realmente al día).

Armado con esquema didáctico, los editores presentan los cuentos en orden alfabético y por países: Argentina antes que Bolivia, Forn antes que Fresán. Y así las historias elegidas por Fuguet y Gómez pretenden mostrar una coincidencia temática: la negación del Realismo Mágico como expresión colectiva de la cultura latinoamericana y la entronización del discurso individual y privado como *leit motiv* de lo que hoy se escribe en nuestro continente. Los editores se arriesgan con la afirmación de que la vieja pregunta, “¿quiénes somos?”, da paso a la novísima “¿quién soy?”. Propuesta que lleva directo a la interrogante: qué fue primero, el huevo o la gallina, y a dar un pequeño vistazo en la historia de la escritura y la reflexión de los individuos que han venido pensando estos últimos tiempos (no sé si existe un CD ROM sobre la materia, pero hay una pila de viejos libros que pueden ayudar).

Arriesgado el método que utilizan. La muestra resulta de la elección de Fuguet y Gómez y de su confeso: “Tal como se puede inferir, todo rastro de realismo mágico fue castigado con el rechazo, algo así como una venganza de lo ocurrido en Iowa” (página 15). ¿Cuánto quedó fuera del libro? ¿Podemos hablar realmente de que *McOndo* reemplaza a Macondo? Soy un convencido de que el realismo mágico, al menos en lo que toca a la lectura que hacemos de nosotros mismos, muestra su agotamiento. Sin embargo, este minimalismo, el *beat recycled* que definitivamente no nos “cuenta” al resto del mundo, ¿dice algo de nosotros a nosotros mismos?, ¿permite al lector leer el texto del escritor como un puente que comunica experiencias comunes?

McOndo peca de ingenioso, como título; de débil, como tesis; y de eficiente como producto de *marketing*. Así, dentro del envoltorio, nos encontramos con un conjunto de cuentos malos en su mayoría, buenos un par de pares del antes de *Boom*, pero que no ofrecen los signos distintivos de una nueva corriente literaria capaz de decir lo que se ha mantenido en silencio. Al mismo tiempo, mirando el anterior *boom* latinoamericano, debemos reconocer al menos dos cosas: que no todo fue realismo mágico y que, aun así, en su momento, tuvo el mérito de situarse por sí mismo en el mapa literario de los otros y con ello lograr una suerte de colonización inversa, contestataria. Carpentier, Rulfo, García Márquez, también Borges, Cortázar y Vargas Llosa, aportaron un lenguaje, una mirada, hicieron de la escritura latinoamericana una efectiva y poderosa metáfora. Los nuevos escritores que incluye *McOndo*, no innovan de verdad, escriben desde el individuo, como se ha hecho muchas otras veces y se muestran colonizados, invadidos por la cultura norteamericana de mercado, seducidos por ella, tanto en su versión oficial (la que consume hamburguesas) y extra oficial (la de los que se ven interpretados por las letras de Dylan, Hendrix y otros). Inevitable sentir que “Autopista del Sur” de Cortázar resulta, aún hoy, más novedoso que “Buenas Noches” de Loriga y que esta antología, si algo vale lo de *McOndo*, no entrega una literatura de reemplazo sino de interregno. Inevitable pensar, también, que si estos escritores creen ser la versión latina de Bret Easton Ellis,

habría que aclarar que no basta la traducción (una *McTraducción*) y que Alanis Morissette, por ejemplo, no equivale a Javiera Parra, a pesar de que aparezca a intervalos en el *MTV Latino*.

Por último, al margen de la tesis, de entre los diecisiete que cobija *McOndo*, como cuentos concretos y particulares, me parece que “Señales captadas en el corazón de una fiesta”, de Rodrigo Fresán (Argentina), “La vida está llena de cosas así”, de Santiago Gamboa (Colombia), “La verdad o las consecuencias”, de Alberto Fuguet (Chile) y “He conocido a mucha gente”, de Martín Casariego (España), aportan algo más que el gesto reiterativo de una supuesta tendencia, arriesgándose con una historia, un lenguaje, consiguiendo una estructura de relato envolvente.

Y si en una segunda mirada hacemos una nueva elección, creo que el cuento de Fresán resulta excepcionalmente inteligente, definitivo al momento de armar y dosificar los elementos de su historia: una cruda metáfora sobre la vida después de la llegada del sida. Así también, Fuguet entrega un cuento que, más allá de los clichés de lo que él quiere llamar la narrativa *McOndo*, nos ofrece una imagen sobre el extravío y soledad del individuo contemporáneo, con un dejo existencial menos postmoderno de lo que piensa o tanto como pueda reconocerse en *El extranjero*, de Camus.

McOndo

ALBERTO FUGUET Y SERGIO GÓMEZ, EDITORES

Grijalbo Mondadori

Santiago, 1996.

Cuando Isabel Allende decidió convertirse en escritora, abandonó sus incisivas recetas periodísticas en la página “Los impertinentes”, que firmaba —hace casi treinta años— en la revista *Paula*. Eran tiempos de feminismo ad portas (uno que venía importado directo desde los Estados Unidos, aprovechando los precios de las rebajas de los años cincuenta y sesenta), *hot-pants* para la temporada veraniega y turbulencia política en los cuatro puntos cardinales. El caso de Elizabeth Subercaseaux, sin embargo, parece ser el reverso de la moneda. Si bien publica y es considerada escritora, resulta que abandona todo intento literario (pienso en los cuentos de *Silendra* y la novela *El canto de la raíz lejana*) para insistir, pertinaz, en la crónica periodística, esa que juega al ingenio —a veces en serio—, reciclando los asertos feministas de aquellos tiempos, con menos frescura que su tocaya Isabel. En los textos de doña Elizabeth, el feminismo solo se moderniza gracias a la aparición de los teléfonos celulares y el temor al sida.

La comezón de ser mujer, *Las diez cosas que una mujer en Chile no debe hacer jamás*, el solapado *Matrimonio de la chilena* y el reciente *Eva en el mundo de los Jaguares* tienen algunas de las virtudes del caucho en su inteligente aplicación a los neumáticos: son resistentes a los golpes (no ose decir que son malos porque pecará de machista, grave, fome y resentido); permiten desplazarse con velocidad (en las listas de ventas) y están llenos de aire. Imposible ejercer una crítica respecto de ellos porque, de inmediato, cualquier juicio rebota y regresa como peligroso bumerán. En este sentido, Elizabeth Subercaseaux ha dado con un género: el periodismo o la crónica vulcanizada y corresponde aplaudir cómo se desliza hacia lo que algunos entienden por éxito: alcanzar la cima

del monte *bestseller*. Sin embargo, desconcierta que la traten como escritora, que la incluyan en las listas que titulan bajo el rótulo “ficción” y que, a su lado, en la nómina de “no ficción”, se incluyan sus verdaderos pares: libros como *Los hombres son de Marte y las mujeres son de Venus*, donde psicólogos a la americana, juegan a periodistas de Fórmula Uno. *Eva en el mundo de los Jaguares* solo confirma lo cómoda que se siente escribiendo recetas de diversa índole y trasnochada ideología feminista.

Su último libro tiene, como los anteriores, idénticos ingredientes y la estructura de un *quilt* americano, es decir, de una de esas mantas hechas de retazos, pegoteo de partes que solo tiene gracia si la artesana es realmente talentosa. En esta oportunidad, hay que decir que las mantas anteriores quedaron mejor, que la costura entre realismo mágico a lo Allende, casuística psico-sociológica a lo John Gray y receta en clave de Laura Esquivel (o Laurita Amenábar, que es lo mismo). No convence y solo logra una sonrisa medio oblicua, de vez en cuando. A diferencia de la pseudo-novela *Matriomonio a la chilena*, donde la caricatura obliga a la carcajada.

La mejor manera de entrar en la médula de este libro es prestar atención a su primer capítulo, “El paraíso”. En él, Elizabeth Subercaseaux demuestra cierta agudeza de ingenio y deja en evidencia la parcialidad de su humor. Me gusta la idea de un Edén que funciona al revés —como sacado de una página de Lewis Carroll—, con una Eva que deambula como única soberana de la especie humana por los jardines de Dios. Y produce curiosidad, al mismo tiempo, conocer los verdaderos alcances de su sorpresa ante la aparición del hombre: “Querido diario: ha llegado una nueva creatura... Anda en dos patas como yo. Usa el cabello hasta los hombros y tiene pelo en todas partes. No tiene pechos; lo que tiene, en cambio, es un apéndice que le cuelga más abajo de la cintura, como una zanahoria blanda que oscila cuando la creatura camina... No me gusta nada”. Así, sin aviso previo, la pobre Eva descubre la desastrosa llegada de “esa” extraña creatura, desarrolla su primer feminismo y comienza a añorar una sociedad de auto-suficientes Amazonas. Y no es para menos, porque la psicología de la nueva aparición es menos digna que bestial y se reduce por

completo a los dictámenes del conocido “atributo con apariencia vegetal”.

De ahí en adelante, lo de siempre: las desdichas de Agustín (pasamos de lleno a los casos concretos); ciertos secretos “fundamentales” como confiar en las neuronas o tener una amante ecologista (?); seguir los mandamientos de la mujer casada, no olvidando educar al troglodita y evitando la trampa de la *superwoman*; y los de la separada, que sigue siendo amiga del exmarido (para no perder plata). También junta unas recetitas a pito de escopeta que incluyen breves menús para “entrar en calor“, “el amante ecologista” o “el marido que valga la pena” y, por último, su elección, aquel poemilla popular que dice: “Si lo doy todo, me dicen tonta / si lo fío, pierdo lo que no es mío / si presto, me hacen un mal gesto, / por lo tanto, desde hoy, / para ahorrarme este lío, / ni doy, ni presto, ni fío”.

Sobre la base de tales elementos, *Eva en el mundo de los Jaguares* es como esas mantas irreversibles, es decir, bien podría escribirse como el negativo fotográfico de esta crónica ingenua y de intención provocadora. En este libro del revés —como en el cuento de Tabucchi—, la historia comenzaría con un Adán solitario que se encuentra a una Eva con dos bultos colgantes a la altura del tórax, flácidas o túrgidas manzanas, según la suerte. Y el libro sería igualmente poco literario, irrelevante, a ratos divertido, torpemente machista y lleno de recetas desechables. Pero no me parece que ello haya pasado. Tengo noticias de varios cientos de escritores misóginos, algunos con gustos nada confiables, pero al momento de cortar el queque mucho más certeros. Si quiere un dato más o menos recurrido, vaya directo a G. B. Shaw o lea a Oscar Wilde, los ingleses han sabido lidiar siglos con las feministas que ya sabemos.

Eva en el mundo de los jaguares

ELIZABETH SUBERCASEAUX

Ediciones Aguilar

Santiago, 1998.

La escritura de Germán Marín tiene algo obsesivo y moroso, un avanzar implacable y decisivo que le concede a su obra un perfil grueso, a ratos tosco y agresivo, que, sin embargo, en el marco de la narrativa chilena configura un aporte de importancia que no pasará inadvertido.

El año pasado apareció *Círculo vicioso*, primer volumen de una trilogía llamada a indagar las posibilidades de una saga chilena, en la que relato, fuente y trama buscan representar un trozo de nuestra historia y cultura desde una perspectiva literaria. En esa oportunidad, no pude sino destacar cómo el resultado de ese trabajo era, por sobre todo, lúcido y minucioso. Entonces, cuando podría haberse esperado una segunda entrega de la referida trilogía, Germán Marín presenta *El palacio de la risa*, título que recoge dos relatos cortos, “Carne de perro” y el que da el nombre al libro, más el brevísimo texto “Mudo”, todos los cuales fueron —según nota del propio autor— escritos hace más de diez años.

Dejaremos de lado “Mudo”, texto preciso e indispensable que, en medio de las dos novelas, actúa como bisagra, como expresión del silencio y la memoria convertidos en imperativo literario, para concentrarnos en “Carne de perro” y “El palacio de la risa”.

El asesinato de Pérez Zujovic y el recuerdo de la Villa Grimaldi son, respectivamente, los temas en torno a los cuales Germán Marín articula dos tramas que no escabullen, a un mismo tiempo, el detalle histórico y el comprometido punto de vista del escritor. Pero, desgraciadamente, el resultado no es parejo, ni está a la altura de lo que vimos en *Círculo vicioso*.

De los dos relatos que nos ocupan, sin duda, “Carne de perro” es, literariamente, el más flojo. Así, resulta meritorio en

cuanto al punto de vista el relato del asesinato de Pérez Zujovic desde la óptica de los terroristas, con la crudeza de un lenguaje iconoclasta que, por momentos, parece querer revertir la imagen de la víctima martirizada. Sin embargo, no logra alcanzar una prosa homogénea y su tono duro, que raspa e incomoda, se deja llevar por una poetización que, en este caso, resulta innecesaria.

Asimismo, el curso de la acción tiende a bloquearse como consecuencia de la inserción de largas frases informativas y contextualizadoras.

No obstante, resulta interesante la forma en que Marín aborda la memoria de este episodio de nuestra historia política, dejando caer sobre él una mirada provocativa que, aun cuando no seduzca con su propuesta, ilumina lo que podríamos calificar como la perspectiva del otro: forma de ver que, en un país devoto de las versiones oficiales, solo puede explorarse en ese espacio más libre y arbitrario que abre la literatura. Y si puede molestar, herir, ofender, no puede negarse que un párrafo como el que transcribo a continuación tiene el mérito de un acto literario recio que rompe todo convencionalismo, permitiendo escarbar en los intersticios del sinsentido:

Todo hasta ese momento había salido bien, de acuerdo al plan trazado, pero a pesar del llamado de Arturo a escapar, proseguía allí mirando a la hija de Pérez Zujovic. Su desolación me atraía sin saber por qué, debido tal vez, dentro de su pánico, al hechizo que me provocaban, independientes de ella, esas piernas de hembra fina salpicadas de sangre que, como señoritinga del barrio de Vitacura, eran suaves y largas como unos guantes de terciopelo (página 27).

Por su parte, “El palacio de la risa” es el relato de un recuerdo, del acto de recordar: “Solo quedaban de la llamada Villa Grimaldi cuando la visité aquella mañana de diciembre, tras haber llegado hacía tres meses a Chile, las huellas de sus cimientos bajo la maleza que crecía salvaje y verde, alimentada por las lluvias del último invierno, en medio de los escombros menores que los dientes

de la máquina excavadora no habían podido recoger”. Tarea ardua y dolorosa para el regreso de un exiliado que antes de partir debió conocer el tristemente célebre recinto de la DINA.

Este relato es un trabajo preciso que, con la ayuda de la nostalgia y un tono reflexivo, nos permite dar un vistazo al Chile de la dictadura desde el vértice de la historia individual, del recuerdo personal y de familia, de la historia de los objetos y los lugares. Sorprende Marín, aunque no a la altura de *Círculo vicioso*, con el manejo de las fuentes e información, pero, al mismo tiempo, se excede en el dato y debilita la poesía de un texto que, a diferencia de “Carne de perro”, tiene el tono y la naturaleza adecuada para ser un ejercicio clásico de memoria.

En definitiva, sin la precisión y exhaustividad de *Círculo vicioso*, los textos de *El palacio de la risa*, aún escritos con anterioridad, logran confirmar la importancia de Germán Marín en el panorama de nuestros escritores y obligan a esperar, con renovado interés, la segunda y tercera parte de su anunciada trilogía.

El palacio de la risa

GERMÁN MARÍN

Editorial Planeta

Santiago, 1995.

Escrito por el conocido director de cine chileno, Raúl Ruiz, y Benoit Peeters —francés, ensayista, escenógrafo y novelista—, *El Transpatagónico* (publicado originalmente el año 1989, en París) llega con seis años de atraso y en una traducción débil que, afortunadamente, no destruye por completo los méritos de un texto breve que desconcierta en un primer momento y termina por encantar.

Escrito a dos manos, este texto constituye más un ejemplo de versatilidad que de calidad literaria. Sin embargo, al igual que en el caso de otras obras menores —pienso en ciertos relatos breves de Calvino y Tabucchi—, *El Transpatagónico* tiene la virtud de articular con claridad suficiente una propuesta literaria en que destacan los elementos de un acto eminentemente lúdico y experimental. Así, a través de sus escasas páginas, Ruiz y Peeters realizan un juego en el que se desarrollan (como en un desafío recíproco y sin que sepamos la autoría exacta de cada una) las historias absurdas y negras que cuentan sus imaginarios personajes en el recorrido del imaginario tren Transpatagónico.

También, a través de ellas, se ejerce una vez más el experimento en torno a la obra y su origen: ¿quién escribe?, ¿desde dónde?, ¿en qué punto la obra se independiza de su creador?, ¿cómo resiste la disolución de su unidad un texto escrito a dos manos? Y, finalmente, parece querer responderse por la independencia total del texto y su autor. ¿Un ejercicio estructuralista?

Apelando a las influencias del surrealismo —tan plenamente realizado hoy a través de las imágenes del cine y video—, con un aire a la literatura de “*suspense*” en la línea de un Arthur Machen y en un no logrado tono metafísico a lo Borges, *El Transpatagónico*

suma influencias, seduce, pero, al mismo tiempo, muestra importantes vacíos textuales.

El principal problema de este pequeño texto es que, trabajando claves que superan lo real-racional, no siempre desarrolla una “lógica” propia que respete la naturaleza del universo que busca describir. Entonces, en ese tren imposible y bajo las circunstancias de un viaje pampino que podría haber inspirado una imagen de Magritte, las quince historias que se van narrando en siete días de recorrido, superan por momentos toda plausibilidad y no respetan las exigencias mínimas de su propio objeto. Esta circunstancia vuelve relevante la pregunta por el sentido del relato, pregunta siempre arriesgada y que debe esgrimirse como una acusación cuando el absurdo infarta todo significado posible. En dicho sentido, Ruiz y Peeters no alcanzan la maestría de Borges o Calvino, y topan con aquellos límites de lo imaginario que tampoco pudo superar en sus últimos trabajos Michael Ende. Ejemplos de esta debilidad se encuentran en los cuentos “El vendedor del más allá”, “El vino del país” o “Color local”, en donde respectivamente una estatua itinerante, un vino que transforma torrentes sanguíneos o una pelota de tenis demasiado voluntariosa resultan huesos difíciles de roer.

Así y todo, *El Transpatagónico* resiste la lectura y hasta la vuelve agradable. Hay algo sugerente en la propuesta de esos personajes que realizan un viaje por el más onírico de los paisajes reales. Un dejo fellinesco —o a lo Raúl Ruiz, ¿por qué no?— en esa situación asfixiante que se prolonga por una semana y cuya única salida resulta ser la fantasía. Hay un logrado matiz en la consistencia de las historias contadas por esos pasajeros que vuelve la situación literariamente más creíble.

Por último, también obliga la simpatía hacia *El Transpatagónico* la mencionada versatilidad de sus autores. Es inevitable reconocer el genio del Raúl Ruiz, director cinematográfico y teatral, autor de puestas en escena y también escritor, como dramaturgo y novelista. De alguna manera, este breve y no necesariamente perfecto texto escrito a dos manos, nos devuelve el concepto de lo posible como un gesto de la imaginación y la voluntad. En este

sentido, Raúl Ruiz y Benoit Peeters son, ya desde su múltiple hacer, una obra que vale por sí sola. Algo que va en ellos como esa ciudad que perseguirá siempre la esencia del señor Tabucchi, personaje de *El veneciano*: “Comprendí que jamás podría abandonar Venecia, aunque permaneciera veinte años más en África. La ciudad era parte de mí, así como yo era parte de ella. Volví a la casa de mi madre y no he vuelto a salir de ella” (página 27).

El Transpatagónico

RAÚL RUIZ Y BENOIT PEETERS

Mondadori

Santiago, 1995.

LA DESAPARICIÓN DE MARCELA “AGATHA” SERRANO

Como la novela de su desaparecido personaje C. L. Ávila o Carmen Lewis, *Nuestra Señora de la Soledad* es la quinta entrega de Marcela Serrano, escritora prolífica y perseverante que ha logrado cautivar un público incondicional, la envidia de algunos cuantos pares y el prejuicio de quienes van por la vida como “intelectuales”.

En mis anteriores lecturas de la autora, he tenido impresiones contradictorias: por una parte no me gusta su primera prosa —tiesa y obvia—, tampoco su pretensión de elaborar un discurso de lo femenino sin mayor novedad que el de las sufragistas; por la otra, resulta innegable cómo se ha ido superando, la honestidad —a veces ingenua— con que aborda los temas, tratándolos casi en primera persona, sufriendo las emociones, la necesidad de amor de sus personajes femeninos.

En esta novela, escrita en México y mexicanizada, con esa facilidad de la autora para plasmar en sus textos los lugares, colores, aromas, texturas que la seducen, ejercita el género negro, policial, la trama en clave de suspense jugando con sus aspiraciones a lo Sue Grafton, con la posible lectura de *Linda 66*, de Fernando del Paso, y que (¿intencionalmente?) termina pareciendo una simplificación de Agatha Christie, incluida la idea de la desaparición de la escritora, su personaje y, quizás, la propia necesidad que pueda haber sentido Marcela Serrano de escapar del asedio de sí misma y del de editores, escritores, críticos y lectores en general, una vez convertida en personaje público.

Nuestra Señora de la Soledad está mejor escrito que sus cuatro relatos anteriores. Marcela Serrano se ve más suelta, con un lenguaje flexible, enriquecido y con mayor dominio en el uso de

referencias “culturalistas”, de modo que muestra su conocimiento y lo integra con efectividad a la historia que está contando. Sin embargo, el tema de la escritora que desaparece misteriosamente —en México en vez de Inglaterra, por un abierto “para siempre” a cambio de unos cuantos días—; sus personajes: Rosa Alvallay, la abogada investigadora y narradora oficial del relato, con una voz excesivamente literaria para convencer con su autodescripción; el marido rígido y aburrido que encarga la búsqueda; el amigo y escritor, Martín Robledo Sánchez, demasiado parecido a uno real que deambula por nuestro medio literario. Estos y otros elementos dejan la sensación de estar frente a un texto fácil y fluido, porque la escritora renunció a complicarse la vida y lanzó su novela sin pensar en que “ciertas coincidencias” podrían debilitar el esfuerzo.

Vamos por partes. *Nuestra Señora de la Soledad* se lee con rapidez y entretiene, se desarrolla sobre la base de un tramado de referencias que obligan al lector a viajar permanentemente de Chile a México —ida y vuelta—, sin dejar de aludir a Bosnia, los conflictos políticos aquí, allá, o los niveles de un análisis, el de Rosa Alvallay, que van desde lo general a lo íntimo, del guiño de “investigadora policial” a la actitud “mujer que se las trae”, a pesar de los kilos, los años y cierta falta de gracia; o, por último, sin que dejen de aparecer unas cuantas referencias a los maestros de la novela policial, a Malcolm Lowry (*Bajo el volcán*), al poeta William Blake, o al inserto en cursiva de unos textos escritos desde otro punto de vista, con un dejo más lírico en los que no queda claro su origen. ¿Es Santiago Blanco el novelista-amante que la describe? ¿O es la propia Rosa Alvallay que se ejercita como escritora? ¿O simplemente una voz anónima introducida para mostrar su capacidad de alcanzar un nuevo registro narrativo? No obstante y al mismo tiempo, uno lee bajo la impresión de que la autora no se percató de que su C. L. Ávila y su personaje Pamela Hawthorne son inexcusablemente parecidas a la Christie y Miss Marple; que ese ideal de la desaparición, del querer esfumarse, también se desprende de alguna entrevista dada por la propia Marcela Serrano; o, por último, que el personaje narrador tiene al

mismo aire —también la novela— de la secretaria que nos cuenta el *qui pro quo* de Gesualdo Bufalino: Esther Scamporrino, alias Agatha Sotheby.

Una por otra, gato por liebre, Serrano es un poco C. L. Ávila y Rosa Alvallay, y todas son Agatha Christie o Sotheby, pero, aunque se lea con entretenimiento y *Nuestra Señora de la Soledad* esté mejor escrita, la repetición mimética en literatura no debe ser más que un juego. El escritor también debe buscar la originalidad, el aporte de algo completamente propio e idéntico a sí mismo. El libro puede seguir en el número uno de ventas, fue escrito pensando, entre otras cosas, en ello; pero Marcela Serrano debe seguir mejorando.

Nuestra Señora de la Soledad

MARCELA SERRANO

Alfaguara
Santiago, 1999.

Pablo Simonetti hizo su entrada en el mundo literario en 1996, al obtener, con su relato “Fornoni”, el segundo lugar en el Concurso de Cuentos de la revista *Paula*. Un cuento y mil fotos. En 1997, el escritor volvió a la carga en el mismo concurso y desde el anonimato se adjudicó, con “Santa Lucía”, el primer lugar. Dos versiones, dos jurados distintos, dos cuentos de diverso talante y de nuevo la atención de la prensa. Otro texto y mil fotos más. A esas alturas, Simonetti ya había declarado que abandonaba su vida laboral para dedicarse, a tiempo completo, a su pasión literaria.

Así, dos años después del inicio de su carrera de escritor, Simonetti entrega su primer volumen de cuentos, *Vidas vulnerables*, donde, además de los textos ya citados, se incluyen nueve relatos inéditos. En alguna oportunidad, el escritor ha manifestado su preferencia por este género y, por lo que queda a la vista, ha aprendido y maneja con precisión las técnicas formales, canónicas del cuento. Sin embargo, está todavía lejos de las variaciones experimentales que hoy en día enriquecen el género. No obstante su pleno derecho a dar el consabido salto —que algunos consideran cualitativo— a la novela, por lo que ha mostrado en este primer libro, fortalezas y debilidades, es de esperar que Simonetti continúe su trabajo como cuentista, despeinando un poco la forma, atacando con más fuerza la palabra, diseñando con intensidad personajes y situaciones.

En *Vidas vulnerables*, título que pareciera indicar que hay vidas que no lo son, de los once textos reunidos, los más sólidos no son los premiados en el Concurso *Paula* y ello revela que es un escritor en proceso de crecimiento y definición. Pero, al mismo tiempo, la heterogénea calidad de estos relatos es un índice de

que Pablo Simonetti debe conducir su escritura hacia un resultado que defina con nitidez una personalidad narrativa, evitando creer que esto pasa por incorporar determinados temas, personajes o meramente abriendo la caja de Pandora, sino, más bien, concentrándose en lograr un lenguaje que penetre, despedace las barreras que se construyen en torno al significado oculto de las cosas. En el libro es posible encontrar la diferencia abismal entre la ingenuidad de un relato como “El tercer invitado”, donde una suerte de Lady Chatterley, el mismo día de su matrimonio, se vuelve otra vez vulnerable en los brazos del jardinero; y la acertada dureza de “Sin compasión”, quizás uno de los mejores cuentos, en el que se narra, más que la falta de piedad, la situación de dos individuos cuyos caminos se cruzan bajo el signo de una equivocación, un error de cálculo que, al mismo tiempo, los lleva a mantenerse cada uno en su identidad —en este caso sexual—, negando el aserto de que la ocasión hace al ladrón.

Buscando adentrarse en la psicología de sus personajes, no siempre el resultado que anuncia —con publicitario énfasis— la contratapa del libro: “estos relatos avanzan con impecable precisión: su propósito es desactivar la imagen exterior de los personajes para penetrar en su tumultuoso mundo interior”. Es cierto que Pablo Simonetti abre puertas, narra la vulnerabilidad de determinadas circunstancias humanas relacionadas con la soledad, el amor, la pasión, lo prohibido, pero, más que un Henry James —que es un verdadero psicólogo de sus personajes—, muchas veces se queda en la minuciosa descripción del entorno, como sucede en “Los jardines del Bóboli”, donde los motivos del silencio esencial que existe entre Andrés y Susana, pareja chilena de luna de miel en Italia, choca contra el ruidoso goce con que el autor recorre su mapa personal de los museos vaticanos o de Florencia.

Vidas vulnerables es una colección de textos irregular, un primer libro que, como tal, tiene sus méritos y algo más que un par de cuentos bien logrados: “Sin compasión”, “Nevada”, “Final de finales” y “Desde el silencio”, los cuatro en lo que realmente se escudriña literariamente esa fragilidad humana que proviene de la soledad, del equívoco, de la propia naturaleza. Algo de ello ya

estaba presente en “Santa Lucía”, pero de un modo más obvio, menos sutil. Si en el futuro Pablo Simonetti sigue contándonos sobre la vulnerabilidad de las vidas —porque ese es el material esencial de la literatura—, deberá rasgar el lenguaje, desempolvar los decorados (si no eliminarlos de raíz) y realzar, con decisión, la psicología a veces pospuesta de sus personajes.

Vidas vulnerables
PABLO SIMONETTI

Alfaguara
Santiago, 1999.

Porque Patricio Manns es un autor que aborda sus textos con una pasión no siempre presente entre los narradores chilenos, su escritura no resulta necesariamente homogénea, ni cabe decir de ella que esté en proceso de perfeccionamiento. En realidad, este es un autor espontáneo, natural, con una fuerza que a veces lo lleva hasta relatos que embriagan los sentidos; y en otras, esa misma fuerza lo emborracha, dejando al lector a medio camino. Aun así, su trabajo literario es auténtico y conforma una obra que debe leerse porque, ahí donde acierta, lo hace en plenitud.

En *La tumba del zambullidor*, el autor vuelve con una escritura sólida e intensa que permite disfrutar al máximo su propuesta narrativa. Desde “Corre hasta los árboles” a “La orilla distante”, Patricio Manns se pasea por mundos e historias de una diversidad creíble, con un manejo que impide pensar en un escritor chileno que se ha pasado meses instruyéndose en los detalles de su relato. Miss Emma Bornstill, la entrañable profesora de zoología africana, lleva a cabo su sueño descubriendo las sutilezas de la realidad; Saulo Armígero Faraute en campaña, en el desierto de Tarapacá allá por los tiempos de la chupilca del diablo; el Códice Yagán, quizá un resabio de *Corazón a contraluz*; el Chacal de Nahueltoro y un periodista reportando el cumplimiento de la pena de muerte; los dos personajes que en *La tumba del zambullidor* cumplen destinos simétricos, uno en el monte San Giacomo y el otro en Acapulco; el actor Corpus Kantor enredado en una trama de biblias, mensajes y crimen; la misteriosa historia de un desierto, sus habitantes y utopías; Marta, la víctima de la animalidad más brutal e indignante, desaparecida un 9 de agosto de 1976; y los personajes de una historia policial en los canales que conectan Holanda

con Francia, cada uno bajo sus propias circunstancias, son parte de este libro con el poder de trasladar al lector de un extremo a otro en la geografía, el tiempo y los motivos.

La muerte está retratada en estos textos como en un perfecto eneágono, pero, aunque pudiera parecerlo, *La tumba del zambullidor* no se queda en la mera exploración de ella, sino que es el pretexto para contar historias que desde la ficción o un hecho real, permiten al autor un viaje sobre los misterios del vivir: la sutileza y la brutalidad de estar expuestos a la conciencia de lo que ocurre y las formas en que nos defendemos, buscando un sentido hasta a la situación más absurda.

La tumba del zambullidor muestra a Manns involucrado afectivamente con sus textos, siendo casi imposible escapar de la pasión que cada uno de ellos lleva consigo, al llamado que cada relato hace al sentimiento, al compromiso, a la responsabilidad y a la necesidad de reflexionar sobre este tránsito vital en que estamos embarcados. Cuando ello se hace utilizando la metáfora y transponiendo el dato real, la reflexión deja de lado el ensayo y es literatura en el más puro sentido de la palabra. Platón desconfiaba de los poetas —en sentido amplio, de los literatos—, pero la historia ha demostrado que es en este reducto narrativo donde caben las verdades más profundas porque, sin imaginación, el hombre estaría muerto, muerto de aburrimiento.

La tumba del zambullidor

PATRICIO MANNS

Sudamericana
Santiago, 2001.

CON LOS OJOS DE UN PEQUEÑO SARTRE

Con la madera torcida de que
está hecho el hombre, nada
enteramente recto puede construirse.

(*Kant, citado en El resplandor de la madera,
de Héctor Aguilar Camín*)

Que Rafael Gumucio es, más allá de su trabajo literario, una obra en sí mismo, no cabe duda alguna. Ahí están, como testimonio inequívoco, sus apariciones en televisión, las entrevistas que ha dado a diferentes medios, las fotografías que lo han inmortalizado —de alguna manera— frente a los más variados y diversos públicos. Y lo interesante es que lo ha logrado sin hacer el tonto, el fácil o el perdonavidas; se ha atrevido a decir y decirse lo que en este país o se calla o se disfraza de estupidez, de mera trivialidad. Un currículum interesante para un *performer* que se apronta a cumplir treinta años, lo que en Chile es, todavía, muy poco.

En 1995 publicó un conjunto de relatos bajo el título *Invierno en la torre*, texto que, a diferencia de estas nuevas *Memorias prematuras*, era cualquier cosa menos un objeto acabado, maduro, ciruela verde que me hizo decir un par de cosas que hirió las sensibilidades de los más sensibles. Inteligente, Gumucio pasó de largo y con humor ese momento, siguió escribiendo y hoy entrega un libro que merece la pena leerse, que está escrito con un par de ojos bien abiertos que destilan, al mismo tiempo, lucidez, crueldad, humor, narcisismo, inseguridad y, por último, redención. Una lista larga que se queda corta, si se analiza en detalle la aguda forma en

que Rafael Gumucio revuelve la memoria de su infancia y juventud. El infierno son los otros, la mirada de los otros, decía en *A puerta cerrada* Jean-Paul Sartre, y nada peor que cuando esa mirada deformadora, prejuiciada, viene de la propia familia o de los círculos más cercanos: traición, mentira, indiferencia, inmadurez, egoísmo o simplemente maldad (clásica revancha de los mediocres) de los miembros de ese espacio virtual que todos pretenden santificar y a muchos no les cabe sino sufrir. En estas memorias que no tienen de novela más que la licencia a la ficción que todo recuerdo implica, uno encuentra a un Rafael Gumucio que mira su ombligo, su ego —grande y diminuto a la vez— y sus circunstancias, como diría Ortega y Gasset: familia, país, amigos-enemigos, un gobierno que le regala una estadía en Francia que, si no lo hizo feliz, al menos marca saludablemente o traumatiza para siempre, lo que en él viene a ser lo mismo, su cerebro analítico y sin tregua: “Soy un dios que también sería al mismo tiempo Abraham e Isaac. Un dios que pide que maten a su propio hijo para ver si lo ama, si lo ama hasta morir. Pero no quiero que exista la más remota posibilidad de que se hunda el cuchillo en su hijo, y me salvo cien veces al día. En mi vida no he hecho otra cosa que salvarme”. Así, con bien editado lenguaje que resulta impecable, con unas ideas que quedan dando vuelta en la cabeza y sin renunciar al humor de verdad, en *Memorias prematuras* hay un pequeño Sartre posmoderno, incómodo en su pellejo, sin apego a compromiso alguno más que el de rascar con la uña donde más duela. Por momentos, la persona que presenta en este recordatorio me hace pensar en el “Stiller” de Max Frisch. Al igual que la figura creada por el escritor suizo, este Gumucio lúcido y (pre)maturo, parece querer evadirse de sí mismo, de su historia, sin lograrlo más que a través de una catarsis que implica satirizar sin piedad los espacios sociales en los que le ha tocado moverse.

En este libro, que comienza con la frase: “Nací en pleno calor de enero en una clínica de la calle Manuel Montt”, el autor se mira el ombligo, pero no es uno cualquiera. Está vinculado a las figuras de don Rafael Agustín Gumucio, estimado fundador de partidos políticos; al escritor Enrique Araya (*La luna era mi tierra*),

y la familia Rivas, esa que ha vivido —para quienes la conocen— a medio camino entre París y Santiago, entre la *langue* de Rabelais y Cervantes (y no es broma). En *Memorias prematuras* aparece el ojo egotista de un tipo que tiene cosas que contar y un modo de decir-las que legitima su horadante círculo vicioso: “Mi abuela eligió a mi madre. Le dio un anillo de compromiso a mi padre para que se lo regalara a la Isabel Araya... No sé si se amaron, no quiero saberlo, sé que se reconocieron, sé que todo Santiago, la calle Manuel Montt, las torres de Tajamar, los reconocieron como suyos, parte de la misma torta de mil hojas”. O su propio y personal contacto con el amor, que es siempre la esquiva y temida presencia de una fémina, como un Kierkegaard de los noventa que, sin joroba, se obsesiona con la idea de un dios que va cerrando puertas.

Si en este país las mayorías resolvieran “desidiotizarse”, sacarse de la cara la sonrisa bobalicona, el nuevo libro de Gumucio, *Memorias prematuras*, debería leerse y correr de mano en mano, ganar al galope y por tres cuerpos a muchos otros. Y los que no, podrían leerlo por simple curiosidad, siempre queda algo rondando la neurona. En dos palabras: con la misma fuerza que destacué lo malo que era *Invierno en la torre*, ahora reconozco que este nuevo libro ha sido una total y agradable sorpresa. Y a este Gumucio memorioso-personaje hay que reconocerle que ha aprendido a hablar y decir con toda propiedad en castellano y que, abierta o no la puerta de la ficción, en el género de la memoria la literatura puede salvarlo y salvarnos de esa enfermedad que Kubrick ha denominado *Eyes Wide Shut* (Ojos abiertos cerrados) y que tiene a este país como a un estafermo.

Memorias prematuras

RAFAEL GUMUCIO

Sudamericana

Santiago, 1999.

Con una diferencia aproximada de dos semanas, nuestro pequeño mundo literario ha visto la reedición y aparición, respectivamente, de dos novelas de Antonio Skármeta: la primera, titulada *La insurrección*, fue publicada por primera vez en el año 1982, traducida a varios idiomas y llevada a las imágenes por el director alemán Peter Lilienthal; la segunda, *Match Ball*, última novela del escritor que permite confirmar el sello que ha venido dando a su producción.

La lectura de estas dos novelas, tan diversas en cuanto a sus pretensiones, tan similares en cuanto al tratamiento narrativo, nos lleva a reflexionar —*in genere*— sobre algunas de las características más representativas de la obra total de este autor. Poco a poco, Antonio Skármeta ha ido configurando su personalidad narrativa a fuerza de hacer del humor, de la ironía, de cierta actitud iconoclasta frente a los grandes temas (con un acertado manejo visual de una sexualidad con ribetes adolescentes), todas facetas de una actitud literaria consecuente.

En el medio de una literatura latinoamericana que ha oscilado entre la gravedad de la denuncia, de la introspección analítica de los vicios y virtudes provenientes de nuestra condición cultural andrógina, y la configuración de una mitología narrativa que pretende rescatar el clima marcadamente mágico del contacto del hombre con su entorno en ciertas regiones de nuestro continente, la palabra cargada de humor y acidez, corrosiva, original, ha quedado relegada —salvo contadas excepciones— a espacios no propiamente literarios, tales como el cómic de nuestros días, o que, configurando una obra literaria, tienen un marcado tono menor.

PRESENCIA DEL HUMOR

En este marco, el mérito de la obra de Skármeta es rescatar, con suficientes atributos, la oblicua visión que el humor derrama sobre la a veces rígida mirada que la literatura de los grandes temas da a la realidad. Tal como señaló el escritor, y últimamente candidato presidencial peruano, Mario Vargas Llosa al participar en un foro político en su reciente y publicitada visita a nuestra país, hubo un momento en su carrera literaria en que comprendió que el humor, esa perspectiva tan ajena a los escritores de su generación, era la única mirada que permitía construir ciertos universos humanos en la obra de ficción.

Sin embargo, esta actitud literaria —que hoy en día se rescata aquí, y especialmente en Europa y Estados Unidos— presenta lo mismo que la gravedad existencialista, el realismo naturalista o la mágica condición de lo real-maravilloso: el peligro de la simplificación, de la utilización estandarizada frente a la tarea de narrar cualquier situación que pueda configurar el deseado relato.

A una actitud existencialista, que en su momento llenó páginas y páginas de clichés que enturbiaron la profundidad del movimiento que las inspiraba; o a aquella literatura marxista, que convirtió su palabra en una burda demostración de la validez de los análisis del materialismo dialéctico, viene hoy a oponerse una literatura que de igual manera asume los postulados de ese movimiento cultural que intenta cruzar la cultura occidental y su autodenominado posmodernismo: la última etapa del proceso de autocrítica que la cultura occidental viene desarrollando —como el máspreciado de sus bienes— desde la primera pregunta filosófica en la Grecia de Parménides.

Este posmodernismo narrativo, que pareciera ser la actitud a la que ha venido arribando Antonio Skármeta, tiene un atractivo encanto si se utiliza positivamente, críticamente, como una forma de dar una nueva y profunda mirada a las situaciones invadidas por reflexiones anquilosadas. Sin embargo, presenta también el peligro de la simplificación, de la construcción de un pastiche que se

aleja de la vida para formular escépticas miradas sobre el juego de la nada. Algo de ese peligro, con diversos matices, se cierne sobre las novelas en comento.

VOCES DE UNA EPOPEYA MENOR

En *La insurrección*, Skármeta nos lleva al pueblo de León, en Nicaragua, y nos contacta con un puñado de sus habitantes. Son los tiempos de Somoza y de la guerrilla sandinista.

Por cierto conocimiento histórico, por el cúmulo de antecedentes periodísticos de que el lector puede disponer, se llega a la novela con información suficiente sobre el dramatismo de los hechos que conforman la inspiración de esta ficción; se conoce el desenlace de los hechos reales y se sigue teniendo noticia sobre las dificultades que ese cruento proceso político aún tiene. Este pre-conocimiento de la realidad original, lleva a pensar que el tono del libro será el de tantos otros sobre episodios similares; severo, directamente dramático, violento... Sin embargo, Skármeta da un golpe y opta por alejarse del relato comprometido que escudriña, con pasión vivencial: la génesis de la insatisfacción social.

La insurrección está cruzada de frases que matizan las situaciones, ironizándolas, volviéndolas cáusticas y divertidas. A modo de ejemplo: “El capitán Flores atravesó el patio perseguido por el vaho de los reclutas que practicaban flexiones bajo el bronco estímulo del sargento Cifuentes”. O: “La clientela de don Chepe no había disminuido ni siquiera durante la insurrección de septiembre, cuando tijereteó con pericia de cirujano alrededor de cincuenta melenas ‘Travolta’, el setenta por ciento de ellas a crédito”, donde las palabras “vaho”, “Travolta”, usadas como adjetivos o sustantivos, pretenden constituir golpes técnicos sobre el fraseo a fin de no caer en la reverencia.

Los personajes de esta novela —que al igual que en otras oportunidades no son sino imágenes planas, la suma de dos o tres

caracteres principales—, el cartero del pueblo, el capitán Flores, la Vicky desenfadada y rebelde, Leonel el guerrillero, Agustín Menor el conscripto, y otros, se reúnen en este relato-juego sin lograr impedir que este desdibuje su finalidad por la falta de adecuación del tono a su contenido.

Por último, cabe señalar que si bien a ratos, como en las cartas de Leonel a Vicky, Skármeta logra momentos altamente poéticos y, ciertamente hacia el desenlace de la novela —en el marco de su perspectiva—, la intensidad de los hechos va adquiriendo un cierto dramatismo, el resultado final de la lectura es el haber presenciado un espectáculo bufo que desnuda la falta de consistencia de los objetivos que inspiraron la obra. No sé cuál será la reacción del pueblo nicaragüense al leer esta “insurrección” referida a la epopeya real, pero quienes vivieron, en ese pueblo de León, los hechos que desencadenaron la caída de Somoza deben saber, por triste experiencia, que el dolor es grave y no permite la risa distante.

UNA JUGADA ACERTADA

A diferencia de lo que ocurre con *La insurrección*, en *Match Ball* Skármeta profundiza con pleno éxito las técnicas de su sonriente mirada al asumir y desarrollar una historia que desde la primera línea del prólogo se manifiesta como ejercicio puro de ficción.

Las peripecias que el cincuentón doctor Pabst, norteamericano avecindado —por avatares de un conveniente contrato matrimonial— en Berlín Occidental, debe vivir desde el momento en que entran en su ordenada y monótona vida la adolescente y promisoría tenista de quince años Sophie Mass y su madre-empresaria la condesa Von Mass, no son complejas ni profundas, pero tocadas con la ágil pluma de Skármeta se llenan de una encantadora levedad que, en medio y a través de las risas arrancadas al lector, va configurando la desesperada condición de la madurez, de la despedida a una adolescencia irrecuperable y añorada.

La situación en que se encuentra Pabst es, en sí, tragicómica y *Match Ball* resalta la futilidad de las vinculaciones existentes entre los personajes mediante una secuencia infinita de contrapuntos técnicos: humor sobre el dramatismo, erudición en medio de lo absurdo, ironía en medio de lo delicado. Construyendo una ficción sobre hechos aparentemente intrascendentes —el enamoramiento otoñal de un médico de prestigio por una adolescente llena de vida y sensualidad— con el hábilmente desarrollado recurso a la cita literaria erudita donde esta solo queda desencajada y destaca la puerilidad de la situación vivida por los personajes, con un manejo de la estructura narrativa y del tiempo novelesco propio de una obra mayor, Skármeta asume las ventajas del ismo posmodernista que, hoy por hoy, esgrime como eslogan la ruptura con las imágenes sagradas, trascendentes, con los nombres o los temas delicados, con las clasificaciones entre relevante y nimio, entre prohibido y permitido, lo serio y lo humorístico para lograr un tratamiento distante e indiferente con todos aquellos elementos, valores, instituciones y formas que nuestra cultura ha querido consagrar como superiores.

La historia tejida en *Match Ball* es de la decadencia, es la vejez que adora morbosamente la juventud, en definitiva, una historia trágica, que pretende rescatar —con ironías a granel— el fondo cómico que la impregna para mostrar un drama que no es tal, en el marco de una sociedad ilustrada que tampoco lo es, un mundo de valores que consagran la libertad y que, sin embargo, reprimen expresiones tan naturales como el apasionamiento entre el viejo y la niña.

Una historia sencilla, unos personajes apenas dibujados con el contorno de sus pasiones más fuertes, un río de palabras ágiles, densas, lúdicas, dan a esta novela las características que constituyen sus méritos y fallos. Más consistentes que *La insurrección* porque, con el mismo tono, decide profundizar la ficción y proponer una suerte de visión personal —en todo momento es la voz de Skármeta la que aflora en sus personajes— del morir de vejez; esta novela, que sin duda hará reír en buena ley, por méritos en su construcción, por consecuencia en la actitud desencantada que la inspira,

deja latente ciertas preguntas sobre la finalidad de su esfuerzo. ¿No es este acabado relato la muestra de un gran desencanto, el refugio de una generación escéptica que se esconde tras los muros de un humor infranqueable? ¿No es este ejemplo posmodernista la muestra de una impotencia? ¿No es, finalmente, esta actitud —aplicada a diestra y siniestra— el último arrebatado de hombres maduros que aún sufren con las fantásticas evocaciones de la adolescencia?

Las respuestas quedan pendientes, en el aire, tal vez ni siquiera son necesarias, pues no pretenden calificar una novela formalmente buena sino reflexionar sobre el sentimiento que motiva la detención del autor en un punto crucial de la actividad creativa.

Sin duda, Antonio Skármeta es un escritor eficiente, pero no queda claro cuál es el universo real en que se encuentra adscrito. Hasta ahora, él solo ha mostrado una enigmática sonrisa a lo Monalisa.

La insurrección

ANTONIO SKÁRMETA

Editorial Planeta, Biblioteca del Sur
Santiago, 1989.

Match Ball

ANTONIO SKÁRMETA

Editorial Sudamericana
Santiago, 1989.

Terminando 1996, Alberto Fuguet publicó su última novela, titulada *Tinta roja*, aludiendo al color de los titulares policiales de la llamada “prensa amarilla”. Pero solo es parte del espectro cromático de un relato de largo aliento, en el que también se hace presente el negro con que se suele representar lo esencial de los bajos fondos. Solamente un juego de palabras —el del título y el tema— para un relato sin historia o que, más bien, es la suma de casi un centenar de breves historias, sincopadas, levemente interconectadas, que actúan como ingenioso montaje de un texto cuyo objetivo —más que la descripción del hecho delictual en sí— es presentar una galería de personajes que se nutren de su ocurrencia: los reporteros sensacionalistas, la policía, los propios delincuentes y, como un coro griego algo anónimo pero omnipresente, los lectores-consumidores de la crónica roja.

Tinta roja obliga diversas lecturas y apreciaciones, también una especial advertencia al lector en cuanto a no quedarse exclusivamente en la aparente y formal simpleza periodística (aquí hay una mimesis funcional entre la escritura y su objeto) o en la crudeza de su lenguaje. En ese sentido, la nueva novela de Fuguet requiere una doble valoración: respecto de sí misma, como ejemplo de ejercicio narrativo propiamente tal; y en relación con la obra anterior del mismo escritor.

Así, en primer lugar destaco en *Tinta roja* un inteligente equilibrio entre los diversos elementos de la estructura del relato, en el marco de la arriesgada opción de contar personajes. Equilibrio que, si bien parece romperse en las medianías de la novela como consecuencia de la atomización del relato noticioso, se recupera en un capítulo final simple y efectivo. En esta oportunidad, Fuguet

escribe sobre la prensa amarilla, periodismo que día a día busca el hecho sangriento para traducirlo en tinta roja y negra en un sentido nada stendhaliano. Y para lograrlo, articula una secuencia vertiginosa —y por momentos interminable— de hechos luctuosos y afilados diálogos que le sirven de piedra basal para desarrollar el perfil de sus personajes: los estelares Alfonso Fernández, el periodista aprendiz con un intencionado dejo autobiográfico (¿real?) y Faúndez, el maestro curtido y avezado, más toda una gama de secundarios que dibujados con trazo impresionista hacen de esta novela un atractivo e interesante relato de caracteres e idiosincrasias. En el retrato, Fuguet hace un admirable uso del diálogo (inteligente, incisivo y no exento de humor) y del lenguaje coa del ambiente periodístico y policial (plagado de palabras de grueso calibre con gran poder de síntesis expresiva) que, con una simultánea neutralidad valorativa, permiten observar con transparente nitidez el mundillo retratado. Esta suspensión del juicio ético es especialmente útil al momento de mostrar la inversión de valores que opera en la marginalidad (el crimen es bueno y a mayor truculencia, mejor) y cómo la experiencia en carne propia opera como una drástica vuelta de tuerca.

En una segunda evaluación, y teniendo como telón de fondo *Mala onda* y *Por favor, rebobinar*, me parece que la última novela de Fuguet constituye una muestra de versatilidad temática que lo revela como algo más que un escritor en “clave generacional”. En este sentido, si en una crítica anterior a Ray Loriga destacué la superioridad de este último frente a Fuguet por su mayor sentido de la economía y precisión narrativa, ahora debo decir que, en tanto Loriga ha seguido reescribiendo el mismo *road tale* a la americana, Fuguet está mostrando que puede mirar con literaria eficiencia mundos distintos y traducirlos en textos —gusten o no formalmente, hieran o no ciertas delicadas sensibilidades— con el poder de iluminar los rincones que otros prefieren evitar. Así, sin incurrir en un realismo que agobia con detalles del mundo que describe (como sucede en sus novelas anteriores), opta por representarlo con la misma liviana y efectista eficiencia con que los periodistas amarillos traducen el “hecho real” en un “hecho

noticioso”, es decir, al escribir Fuguet ilumina su objeto con la única luz posible: la misma que usan los periodistas que él retrata.

Como dije antes, aquí Fuguet como autor suspende el juicio ético sobre el mundo que cuenta, preocupándose de recoger el valor que sus personajes dan a la realidad que los rodea y, a través de ello, permite el ejercicio de una mirada crítica que no parte de su voz, sino de la de los actores de la novela. Esto —que también opera como técnica en otros textos del autor— no produce, sin embargo, en sus obras previas la misma saludable neutralidad narrativa en la medida que el propio Fuguet se reconoce implicado generacionalmente (en los sentidos existencial y cultural) con sus personajes. En *Tinta roja*, en cambio, el protagonista nunca deja de ser un extranjero que ve y aprende, que de periodista llega a transformarse en escritor, pero, en definitiva, nunca alcanza a colmar del todo con la visión de mundo de su maestro.

En síntesis, aunque a ratos uno pueda sentirse perdido y desconcertado en el tráfago anecdótico y de tono periodístico de la novela, el Fuguet amarillo representa un cambio que expurga los clichés generacionales de su obra anterior y a la vez la continuidad de un autor con una especial pasión por lo marginal y el signo de una escritura que promete, cumple y también sorprende.

Tinta roja

ALBERTO FUGUET

Alfaguara

Santiago, 1996.

POSFACIO

TRES ANÉCDOTAS
Y UNA ENTREVISTA PARA EL FINAL

Todos somos aprendices en un oficio
en el que nunca se llega a ser un maestro.

Ernest Hemingway

La escritura es la única forma de hablar
sin que te interrumpan.

Jules Renard

Si en el prólogo de esta antología hice un registro de mi camino como lector —el cual me llevó a escribir sobre lo que otros han escrito—, he creído oportuno cerrar con el reconocimiento infinito a la tarea de escritoras y escritores, en la certeza de la dificultad que implica romper la página en blanco para decir aquello que no se puede dejar de decir, aquello imperioso, obsesivo, necesario a cualquier precio: soledad, bienestar económico, fracaso, costo familiar. Y asumir, en el espacio de los cercanos, el rol de ese animal raro que cuenta cosas tal vez originadas en su propia biografía, involucrando a quienes de alguna manera han transitado por su existencia. Si en todo arte existe el riesgo del silencio, me atrevería a decir que el silencio en la literatura puede llegar a ser más absoluto y definitivo, más doloroso, porque es un vacío que anida en la médula misma de la palabra y el lenguaje. Pienso en la miseria de un León Bloy y en tantos textos de escritores desconocidos que murieron con el portazo en la cara de una editorial, sin los recursos para pagar una autoedición, ni las relaciones para conseguirse un mecenas. Pienso también en la felicidad y temor de aquellos

cuyas obras circulan y siguen entonces la suerte de su tiempo, el azar que es la vida.

He creído que podría ser interesante, ojalá no exento de humor, anotar en este posfacio tres anécdotas sin orden cronológico ni de relevancia existencial o metafísica, que son o han sido parte del escenario llamado literatura y que se relacionan con la interacciones humanas en torno al libro. En algunos casos, habrá nombres familiares, en otros —por sana prudencia y respeto a los incumbentes— los dejaré en reserva, pero es probable que más de algún actor involucrado o sospechoso de siempre se podrá reconocer o alguien imaginará saber quién es. En esto solo recordaré lo que alguna vez dijo Sánchez Ferlosio sobre la biografía: “Toda memoria es ficción y toda ficción proviene de la memoria”.

A LA HORA DEL TÉ, EN SANTOS LUGARES

Puede haber sido en los últimos años de los ochenta, en un viaje a Buenos Aires. Debo de haber tenido 27 o 28 años de edad. Siempre fui un admirador de los narradores argentinos: Borges, Cortázar, Sábato, Puig, los grandes del siglo XX. También me sigo interesando por los que escriben hoy y otros que dejaron de hacerlo, la gran Pizarnik, Victoria Ocampo, las Silvinas Bullrich y Ocampo, Luisa Valenzuela, Rodrigo Fresán, Alan Pauls, Pola Oloixairac. Lista interminable del antes y el después. Hay algo en la escritura del otro lado de Los Andes o quizás de ese mundo rioplatense que ha dado a sus escritores —asimismo a los uruguayos— una capacidad para decir e imaginar, una conexión con lo existencial que los hace únicos, maestros.

En ese viaje turístico, alojado en algún hotel del barrio Recoleta, sentí una mañana la urgencia de conocer a Sábato, algo a todas luces imposible, descabellado, delirante, pero llevaba y sigo acarreado en la memoria las partes clave de sus tres novelas (un gran escritor no se revela en la cantidad de libros que escribe, sino

en la calidad de los mismos): *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* (con su perfecto *Informe sobre ciegos*) y *Abaddón, el exterminador*. Borges y Cortázar ya no estaban con vida, pero, aun no siendo así, habría elegido a Sábato.

Fue un martes nublado, casi lluvioso. Tomé la guía de teléfono y me fui directo a la letra “S” para ver quiénes eran los Ernesto Sábato que habría en la provincia de Buenos Aires, que, por aquel entonces, superaba los diez millones de habitantes (es decir, casi la totalidad de los chilenos en ese tiempo). Me encontré con unos siete o diez o quince —difícil recordar el número exacto— y comencé a llamar, con varias negativas amables y un par de bruscos cortes sin decir palabra. “¿Aló?... Buenos días, ¿hablo con la casa del escritor don Ernesto Sábato?”. Una de esas llamadas fue respondida por una mujer de voz amable, pausada, quien oyó mi historia sobre mi temprana vinculación con la crítica literaria, en ese período colaborador del diario *La Época*, insistí en que mi apellido podría serle familiar a don Ernesto, a quien deseaba mucho conocer, por Jorge Edwards o *El Mercurio*. Después de escucharme con paciencia, me dijo: “deme un momento, le informaré a Ernesto”.

Al cabo de un instante o una eternidad, creyendo que recibiría una excusa educada y más que comprensible, la mujer (¿Matilde?) me respondió: “Ernesto dice que podría recibirlo este jueves a las cinco de la tarde”. Y así, un jueves de Buenos Aires, partí a Santos Lugares, a la casa hoy ubicada en la calle Ernesto Sábato 3135, con el corazón en la boca, miles de preguntas en la cabeza y, por alguna razón, pensando en la carta de María Iribarne, personaje de *El túnel*, especialmente la primera parte, que termina con la frase: “Es curioso, pero vivir consiste en construir futuros recuerdos...”.

Fue tarde de té, de austeridad, con la sensación de estar viendo una especie de sueño en que la conversación fue larga, tranquila. El maestro Sábato adquirió, para mí, la estatura de un sabio modesto y, por ello, doblemente sabio, mientras yo era una hormiga con las antenas alertas para captar cada gesto y cada palabra.

TODO EL GLAMOUR DE LA NUEVA NARRATIVA

En los noventa, el país vivía la “alegría” que, decían, había llegado. En el caso de la literatura, con la hiperactividad editorial y nuevamente integrando el medio cultural internacional, con visitas de todo tipo, Chile volvía a estar en el mapa.

Era el mundo de las publicaciones, las ediciones de buen formato, los lanzamientos con cócteles. Los directores de las grandes editoriales jugaban su papel; las encargadas de prensa, el suyo. Los autores eran las estrellas, algunos con más vocación para el despliegue que otros. Cada uno jugando su rol, a veces influenciados por esas encargadas, que creían ser protagonistas de una trama hollywoodense. Recuerdo una en particular, cuyo nombre no diré, que jugaba un rol conventillero y no le llegaba a los talones a la queridas Malala Ansietta (quien nos dejó tan temprano y sorpresivamente) y Jovana Skármeta, las cuales, estando en la fiesta, sabían y amaban la literatura, y, por cierto, respetaban a los escritores.

Chile tuvo su *glamour* literario: efímero, pero *glamour* al fin y al cabo. Esto le dio algún toque complementario al mercado de los libros. El país recuperaba la democracia y celebraba las virtudes de la economía neoliberal, adaptándose también a sus defectos. Al margen de talentos narrativos o poéticos —aunque quizás los poetas eran los grandes ausentes de la fiesta, salvo Raúl Zurita, desde un rincón misterioso—, cada cual jugaba su papel: las vacas sagradas, los iniciados, los divos o divas, los seductores, los pedantes, los inteligentes, los resentidos, los generosos, las ovejas negras, los maestros y sus seguidores, los de alcance local, los internacionalizados, los distintos, también los críticos. Todo un universo de actitudes para caminar la breve alfombra roja de la literatura.

Nada malo en ello: era, simplemente era.

En ese tiempo y espacio, Marcela Serrano fue la reina indiscutida. Inteligente, guapa, exitosa, productiva, emparejada con un político. Era la quintaesencia del momento: concertacionista, feminista, conectada, con pasado literario y familia intelectual por todos los costados. Tenía poder efectivo y de seducción. Generaba

admiración, pero también, como ocurre con frecuencia en Chile, una corrosiva envidia. Por eso siempre digo: hay que volver a leerla y reevaluarla literariamente, porque tanto brillo escénico generó una mirada ninguneadora sobre lo que importaba: lo literario. Aun así, en un reciente viaje a Italia, en noviembre de 2024, la única autora chilena que vi con sus novelas en las estanterías de diversas librerías en Roma y Milán, en italiano, fue a Marcela Serrano, editada por Feltrinelli (doy por descontada a Isabel Allende, un fenómeno global).

Serrano fue, intencionalmente o no —aparte de la escritora que rompía los números en rojo, habituales para las ediciones de libros—, la reina social y empoderada de esta “revolución” literaria. Era imposible dejar de conocerla y, por supuesto, tuve la oportunidad de hacerlo. Anécdotas con respecto a ella podría contar muchas, porque las reinas nunca pasan desapercibidas y dejan a su paso la estela inevitable de su vaivén poderoso. Pero la que anotaré tiene que ver con una comida que celebró en su casa de Ñuñoa, cuando aún era pareja de Luis Maira y, de manera moderna y públicamente declarada, compartían un gran caserón de dos pisos en el que cada uno habitaba un nivel distinto, programando tiempos y espacios de encuentro. Algo libre, civilizado, innovador para el provincianismo chileno de ese entonces, que algo ha cambiado, pero en la médula misma de lo cotidiano, no tanto.

Debe de haber sido en enero de 1997 o de 1998, un verano en que escribía su novela *El albergue de las mujeres tristes* (1998). Marcela Serrano —monarca absoluta, Isabel no Católica de la comunidad literaria chilena— organizó una recepción en su casa en homenaje a la escritora mexicana Ángeles Mastretta, todo un nombre en el país al sur del Río Grande y, a su modo, también una reina. Era un encuentro de casas reales, que unía los países en los extremos de Latinoamérica, reuniendo a la monarca chilena con la reciente Premio Rómulo Gallegos (1997) y autora de *Arráncame la vida* (1985), entre otros textos de amplio reconocimiento. Mastretta también era una mujer empoderada, tan feminista como femenina, casada ni más ni menos que con otro portentoso autor literario del país azteca, Héctor Aguilar Camín.

Con 35 o 36 años, escribiendo desde 1993 para la *Revista de Libros* mercurial, tuve la suerte de ser uno de los invitados a esa celebración en la refrescante noche de los antiguos veranos santiaguinos, en que si no todos, estaban casi todos los que debían estar. Llegué más tarde que muchos, por lo que al entrar al amplio jardín de la casa —un inmueble con muchos rincones y espacios que manifestaban el claro sentido estético y del gusto de su dueña y señora— pude ver en una mirada de paneo la mezcla perfecta de escritores, editores, críticos, académicos, políticos, *socialites*, infiltrados inevitables y, en el centro mismo de todo ese torbellino de egos e identidades, a Marcela Serrano y Ángeles Mastretta, amigas y contrincantes, guapas y poderosas, ambas brillando con luz propia.

En ese jardín enfiestado, en un rincón acogedor, estaba sentado José Donoso, rodeado por Gonzalo Contreras, Arturo Fontaine y Carlos Franz. No recuerdo haber visto a Jorge Edwards o Diamela Eltit; seguro estaba Diego Maquieira, poeta e hijo de la inolvidable y única Julita Astaburuaga. Tengo la impresión de que había más hombres que mujeres o quizás ambas protagonistas lograban ocultar la presencia de sus pares. En todo caso, imagino que estaba Ana María del Río, una de las apuestas fuertes y justificadas de Alfaguara en esos entonces. Aunque tal vez no, porque era menos de luces y más de palabras escritas, una tímida fiera detrás del papel.

Por su parte, Donoso hacía ostentación de su propio reinado, de otro tipo, en el que ejercía el engatusamiento paralizante del más respetado miembro de un club inglés sobre el resto de los socios. A poco entrar, me llamó a su zona de control y me preguntó: “¿Y tú quién eres? Pareces un egresado del colegio Grange”. A lo que respondí con mi nombre y un veloz: “Estuve en el Redland”. Pero Donoso ya miraba hacia otra parte, con cara de: “este jovencito...”. Aun así, se le veía —a sus 73 o 74 años— como una persona afable, con un humor y cierta coquetería. Los años mostrarían que su obra compleja, barroca, esperpéntica, retorcida y genial arrastraba una biografía no exenta de profundos dolores. Pero... ¿quién no?

Esa noche, en alguna de las habitaciones de la “casa laberinto” —llena de libros y objetos decorativos— sonaba, quizás con un par de fantasmas marcando el paso, la céltica melodía *Tango to Evora*, de la canadiense Loreena McKennitt. El año siguiente o ese mismo año, cuando se publicó *El albergue de las mujeres tristes* (1998), descubrí que uno de los capítulos contenía una imagen relativa a esa canción, con unos personajes bailándola.

UPPER WEST Y EL ENCUENTRO CON UN TITÁN

Muchos años después, el 2011, con más experiencia y mientras vivía en Manhattan, Nueva York, por motivo relacionados con mi profesión de abogado, recibí el llamado de la editora de la *Revista de Libros* de *El Mercurio* —suplemento casi extinto en el presente—, pidiéndome que entrevistara a Philip Roth, quien tras la publicación de su novela *Némesis* (2010) había anunciado su decisión de no volver a escribir ficción. Toda una declaración por parte de uno de los grandes de la literatura norteamericana contemporánea, eterno candidato al Nobel, que, como tantos otros, nunca llegó a recibirlo. Los premios son meros, pero deseables, accidentes.

Se trataba, nada más y nada menos, que de entrevistar a Philip Milton Roth (Newark, New Jersey, 19 de marzo de 1933 - Nueva York, 22 de mayo de 2018), el célebre autor de la colección de cuentos *Adiós, Columbus* (1959), la novela *El reclamo de Portnoy* (1969) y su *Trilogía americana* publicada en los años Noventa, compuesta por las novelas *Pastoral americana* (1997, ganadora del Pulitzer), *Me casé con un comunista* (1998) y *La mancha humana* (2000), amén de una larga lista de textos, incluida su *Némesis*.

La entrevista fue coordinada por *El Mercurio* con una anticipación de quince días, en su departamento de *Central Park West*, con la 78 u 80. Descubrí entonces que, cuando no estaba en su casa en Connecticut, éramos vecinos. Esas casualidades

inexplicables. Mi departamento quedaba en la misma avenida, entre la 62 y la 63.

Entrevistar a Roth —sin ser periodista— era intimidante y hacerlo en inglés le agregaba dificultad. Las circunstancias de conocer la obra de un autor, admirarlo, incluso reseñar sus libros en algunas ocasiones, se vuelven nada cuando existe la posibilidad de conversar con él cara a cara. La tarea adquirió las dimensiones de un examen de grado, esa temible prueba final que ningún estudiante universitario que se precie puede darse el lujo de fallar. Había que hacerlo bien, pasar el test “a la primera”. Pero, como la Ley de Murphy es implacable, llegó a mis manos la entrevista que había dado pocos días antes para diario español *El País*, la cual comenzaba con una semblanza del autor y el contexto de su vida. Roth aparecía como un tipo neurótico, de mala disposición, siempre flanqueado por un representante nada amigable y sometido a reglas inflexibles, incluida la de no poder sacarle más que una foto al célebre autor. Esto acrecentaba la dificultad de lo que me esperaba y el temor se volvió creciente.

Por alguna razón, me acordé de Sábato y pensé que quizás podría refugiarme en la esperanza de que la culpa, en todo caso, sería del periodista español. Llamé a Julian Hibbart, fotógrafo inglés casado con la chilena Lupe Tomic, quienes por esos años vivían en Manhattan, ella triunfando como modelo y él como fotógrafo. Le conté sobre la situación, le di las advertencias del caso y le pregunté si me acompañaría con la intención de fotografiar a Roth. La respuesta fue un sí inmediato.

El día de la entrevista llegamos en taxi, bajándonos frente a su edificio en el *Upper West Side*. Al entrar en el *lobby*, lo primero que vimos, por casualidad, fue al propio Philip Roth recogiendo su correo de los clásicos *mailboxes* de las plantas bajas de los edificios neoyorkinos. Una sorpresa que jugaba a nuestro favor.

Mr. Roth, it is a real pleasure to meet you —le dije—. I know who you are for obvious reasons, and you don't know who I am, how could you. I am Javier Edwards —y señalando a Julian, agregué:— this is my friend Julian Hibbart, and English

*photographer; we are here to interview you for El Mercurio, a
chilean newspaper of which I am a contributor*¹.

Nos miró con amabilidad y llamó al ascensor, permitiéndonos ingresar primero. Subimos en silencio y luego nos hizo pasar a su departamento, en un séptimo u octavo piso. La conversación duró algo más de dos horas. La grabación registró con fidelidad el diálogo y el sonido permanente de la máquina fotográfica de Julian Hibbart. El resto ya es historia y memoria, la que comparto a continuación, a través de la versión completa de la entrevista.

¹ Señor Roth, es un verdadero placer conocerlo —le dije—. Sé quién es usted por razones obvias, y usted no sabe quién soy yo... cómo podría. Soy Javier Edwards —y señalando a Julián, agregué:— Este es mi amigo Julian Hibbart, fotógrafo inglés; estamos aquí para entrevistarle para *El Mercurio*, un periódico chileno del que soy colaborador.

ENTREVISTA A PHILIP ROTH.
EL LEÓN NO ES TAN BRAVO COMO LO PINTAN

JAVIER EDWARDS, DESDE NUEVA YORK

En un viejo chiste de Don Otto, de esos ingenuos que ya casi no se cuentan, el diálogo entre el alemán y su amigo Fritz concluía con la científica apreciación —después de una visita al zoológico del cerro San Cristóbal—, según la cual el león no era tan bravo como “lo pintan”, expresión que, para los amigos, alude a una bestia mucho más feroz y desconocida. Algo así me ocurrió después del primer instante con Philip Roth: no es tan bravo como lo pintan, aunque sí igual de inteligente y agudo. Llegué a su departamento en Manhattan, en el *Upper West Side*, frente a *Central Park*, y lo encontré en el *lobby* del edificio recogiendo su correspondencia. “¿Me busca a mí?”, preguntó con amabilidad y nos saludamos con simpatía. Subimos en el ascensor y llegamos a un departamento amplio, cómodo y sencillo, claramente un lugar de paso, de trabajo, no su casa permanente. Hace años que Philip Roth vive en el campo, en Connecticut, al norte de Nueva York. Iniciamos la sesión con las fotografías de rigor y, mientras el fotógrafo hacía lo suyo, comencé a conversar con Philip Roth, tanteando terreno, con el respeto generado por otras crónicas que lo describen como mañoso, arbitrario, impredecible, intolerante ante las preguntas que considera aburridas o inaceptables. Pero algo me dijo que ese Roth era más un personaje de ficción que la persona real. Me encontraba con un hombre cuya presencia, palabra y gesto revelaban inteligencia, profundidad y una modestia auténtica, consciente de ser quién era y de lo que había escrito. Hay algo impresionante en su presencia que mantiene alerta mientras se hace la pregunta y se recibe respuesta. Entrega, finalmente, el confort que solo puede

dar una conversación directa con uno de los grandes de la literatura contemporánea norteamericana. Un honor, una oportunidad inolvidable.

EL ESCRITOR COMO ESCRITOR

—Después de haber escrito una obra monumental con casi treinta novelas, ¿qué nos puede decir acerca del acto de escribir?

—Treintaiún libros, en realidad (precisa). Bueno, es difícil. Siempre ha sido una dificultad para mí. Al menos en lo que respecta a las novelas, uno escribe un libro cada cuatro años o más, con muchos falsos comienzos y en el camino sobrevienen los bloqueos; no puedes seguir adelante, pero tienes que hacerlo. Una vez que me instalo frente a la máquina de escribir, tengo que escribir, al menos, una página al día. Si lo logro, para mí el trabajo de ese día está cumplido y si, en lugar de una son cuatro, es maravilloso. Si no escribo nada, me siento miserable y eso, a veces, puede durar una semana o dos, quizás más.

—¿Es doloroso el proceso de comenzar de nuevo, enfrentar la página en blanco?

—Sin duda, comenzar un nuevo libro es el momento más doloroso.

—Pero, al momento de iniciar esa escritura, ¿tiene una idea acabada o general de la historia que quiere relatar?

—Nunca tengo una idea acabada hasta que llego al final; al escribir voy construyendo mi propio camino de conocimiento, hasta el centro mismo de la historia. Pero, por supuesto, hay una idea inicial. Una vez que uno ha escrito uno o dos borradores, puede comenzar a pulir sobre la base de algo que ya está ahí, que existe,

que puede ser mejorado, porque siempre existe una forma de mejorar un texto. Y siempre existe un texto anterior al que uno está escribiendo. Aun así, escribir siempre representa una dificultad para mí, ahora y antes, cuando recién comencé a escribir mis primeras novelas.

—Pero después de tanto libros, *Némesis* el más reciente, ¿no es más fácil, no hay ya un oficio?

—No es más fácil, tampoco es más difícil. Y ello es porque cada vez que uno comienza es un libro nuevo; he podido escribir treinta novelas antes, pero no esta en particular, no la nueva, la última. Me enfrento a los mismos descubrimientos que tuve que realizar en oportunidades anteriores: iniciar el viaje otra vez, un viaje distinto en el que no se sabe qué se encontrará o si se encontrará algo al final de este.

—Pero, ¿qué pasa con las técnicas, el estilo, incluso personajes y temas que habitan en varios de sus libros? Ahí ya hay un desarrollo, algo que pre-existe. ¿Hay en ello una ayuda?

—Sí, eso ayuda (*duda, piensa, se demora en contestar*). Ayuda en cierto grado, ¿cómo decirlo?, el hecho de que ya existe una cierta inteligencia en el centro del nuevo libro, un conocimiento que actúa como mediador, una especie de cedazo a través del cual va pasando todo lo nuevo, pero todo lo nuevo debe ser creado: la situación, los personajes (usa la palabra “personas” en inglés), los conflictos deben ser inventados otra vez.

—¿Cuáles serían las principales fuentes de su imaginación literaria?

—Creo que los lugares han sido especialmente importantes. Ya sea el lugar del cual provengo, Newark, que en realidad vine a descubrir como tal a fines de los ochenta; o Londres, donde viví varios años; o Jerusalén; o Palestina. Todos estos lugares han sido

importantes para mí y sumamente estimulantes al momento de escribir; me dieron nuevos problemas para vivir y reflexionar.

—¿De estos lugares provienen las historias, conflictos y personajes de sus libros?

—Solo parte de ellas (*se apresura a contestar*). Pienso en esos lugares, Praga en los tiempos de la invasión rusa; el Oriente Medio, con sus conflictos; en todos esos sitios hay algo explosivo. Los lugares y la gente están en peligro, esa circunstancia me ayuda en el proceso de escribir, genera la tensión, me da el elemento dramático que necesita todo buen relato.

—Cuál de los elementos de un conflicto es el más importante: ¿el peligro en sí mismo, la tensión política o social?

—El peligro suele ser —como en Praga o Jerusalén— un peligro político y la gente debe enfrentarlo deliberadamente. Pero también existen otros peligros o amenazas, como la polio en *Némesis*. En el marco de esos peligros, de esas situaciones límite, mis personajes son estrujados y, a través de ellos, uno ve cuál es su comportamiento, cómo reaccionan en condiciones extremas.

—¿Decide estrujar a sus personajes porque cree que en la vida real las personas enfrentan una situación similar o porque es una buena manera de mostrar comportamientos humanos?

—No creo que las personas vivan estrujadas por sus circunstancias todo el tiempo; quienes experimentan algo así están en un gran problema. Pero sí pienso que las personas enfrentan situaciones límite de una manera u otra; algunas son más afortunadas, pero todas viven, más o menos, algunas situaciones importantes de peligro y es en ellas cuando se prueba su verdadera forma de ser; los conflictos más importantes muestran su médula. Por eso me gusta que mis personajes enfrenten esas zonas límite de dificultad, porque a través de ellas pueden manifestarse en toda su humana y contradictoria plenitud.

—De entre toda la galería de personajes en peligro que ha creado, ¿cuáles son los que le resultan más entrañables, quizás Portnoy, sus alter ego o Bucky Cantor?

—Poco recuerdo ya a Portnoy (*se ríe, señalando que la novela en que aparece es de 1969*). Fuera de bromas, Portnoy es un personaje interesante, vive en una situación farsesca, en que su rebelión contra los estándares morales impuestos por la generación anterior se manifiesta a través de la decisión de vivir en un estado permanente de autocomplacencia. Pero, aun así, está en una situación límite, en una de tipo cómico. Hay otro personaje que me gusta mucho, el protagonista de *El teatro de Sabbath* (1995), que enfrenta una situación extrema: ha perdido a su mujer, también a un hermano que muere en la guerra; ha perdido la esperanza y quiere morir, pero todo se da en un escenario de comedia, distinta a la de Portnoy, porque es una situación negra, llena de trampas y doble significados. El tipo en *La humillación* (2009), el actor que descubre que ha perdido su magia, la habilidad de interpretar sus papeles, también vive una situación límite.

—A propósito de Simon Axler, en *La humillación*, ¿ha sentido Philip Roth algo similar?

—Por supuesto, muchas veces. No lo he sentido por largos períodos de tiempo, afortunadamente; pero he vivido la sensación de creer que no puedo seguir escribiendo, que ya lo he hecho demasiado, que no puedo continuar haciendo esto. Pero estas son dudas, miedos, que experimenta todo escritor.

—¿Cuál es el efecto del éxito en este miedo: aumenta o disminuye?

—No creo que el miedo tenga que ver con el éxito. El reconocimiento y el éxito no hieren, son mejores que la falta de los mismos o el fracaso. Tengo amigos que son grandes escritores —ya tienen mi edad— y nada ha pasado en torno a su escritura. Eso duele... (*lo piensa y vuelve a repetirlo, convencido y casi solidarizando*) eso

sí duele. Yo he tenido el apoyo de los reconocimientos, pero, sin perjuicio de ello, sabiendo que a uno lo leen, el temor se enlaza con la pregunta respecto de cuánto tiempo esos lectores estarán ahí.

EL LECTOR TRAS EL ESCRITOR

—¿Cómo se define usted como lector? He visto en alguna parte que declaraba que no ha leído nueva ficción durante los últimos veinte años.

—Sí (*dice con seguridad, como anticipándose a una pregunta que le gusta contestar de modo cortante y directo*).

—¿Por qué? Es extraña una respuesta así, viniendo de alguien que ha dedicado su vida a escribir ficción. ¿No cabe un mínimo de solidaridad con el resto de los que escriben? (*enfaticando la ironía y el humor de la pregunta*).

—Leí la ficción escrita por mis contemporáneos, también los clásicos y siempre leí, y lo sigo haciendo, los libros de De Lillo, Doctorow, Updike, Joyce Carol Oates. Nunca me sentí atraído por leer los libros de los escritores jóvenes, quizás porque me sentí más vinculado a los escritores de mi propia generación. También, en los últimos siete o más años, he vuelto a leer a autores que leí a los veinte o treinta años, y los que sentí que debía volver a visitar: Conrad, Faulkner, Hemingway y varios más que olvido en este momento. Tres o cuatro libros de cada uno.

—¿Y cuál es la impresión que le dejan esas relecturas?

—Que todos ellos son fantásticos (*se ríe con una gran carcajada*). Ellos siguen siendo buenos, no me han desilusionado para nada, quizás son incluso mejores que lo que yo creí en un principio.

Entonces, he dedicado mi tiempo a leer a mis contemporáneos, a la generación anterior, americanos y extranjeros en traducciones al inglés. Pero, últimamente, estoy leyendo mucha historia y disfrutando verdaderamente esos textos.

—Ya que menciona la historia, ¿cree que su obra representa un buen retrato de la sociedad norteamericana en el siglo XX y lo que va del XXI?

—Bueno (*suspira*), he hecho lo mejor que he podido.

—¿Ha sido una de sus intenciones como escritor?

—Así es, pero uno está limitado por distintos factores, no solo el talento, sino también por el conocimiento. En los noventa comencé a escribir una serie de novelas, comenzando con *Pastoral americana* (1997), *Me casé con un comunista* (1998), *La mancha humana* (2000), en las que quise que la historia se filtrara dentro del libro. Deseaba que las “personas” (*nuevamente usa la palabra en lugar de “personajes”*) respondieran a las circunstancias de la historia, desde sus vidas privadas. Y eso es lo que hice por siete o más años. Todo quizás se entronca con esa novela más antigua, *La gran novela americana* (1973).

—El resultado es sorprendente y no puede dejar de decirse que el propósito ha sido más que logrado y que su obra es una de las que mejor retrata toda una época de la historia norteamericana. Un verdadero logro.

—La verdad es que hubo un momento en mi vida, cuando regresé a los Estados Unidos en 1988 —luego de vivir por un largo tiempo en Londres—, en que me sentí desapegado de todo lo que me rodeaba, con la necesidad de lanzarme a recuperar todo aquello que estaba en mis raíces americanas, como individuo y ciudadano: la guerra de Vietnam, el anticomunismo *per se*, Corea y así sigue la lista, lo cual implicó un placer enorme.

—¿Tiene algún tipo de contacto con la literatura latinoamericana?

—Años atrás leí a García Márquez, a mi amigo Carlos Fuentes. Sí, eso es por los sesenta, creo, en los tiempos del *boom*. ¿Cortázar? (*lo pronuncia con algo de dificultad*) y un escritor cubano muy interesante, cuyo nombre no recuerdo. Borges y Vargas Llosa, por supuesto.

—¿Alejo Carpentier?

—Sí, claro. Pero lo leí en los sesenta y principios de los setenta. (*Me pregunta si la Literatura Latinoamericana sigue tan creativa y floreciente como en esa época, y conversamos un momento sobre las nuevas generaciones y su intento por abrirse un espacio en el legado de los grandes autores de los sesenta, en las dos Américas*).

ROTH Y LA CRÍTICA

—¿Cuál es su opinión acerca de aquellos que leen profesionalmente su obra: los críticos? Entiendo que no le gustan.

—¿A qué escritor le gustan?

—Pero, en su caso, ¿cuáles son sus razones?

—Hay pocas personas que escriben sobre los libros de otros que sean interesantes en sí mismas. Algunas de ellas hacen reseñas literarias que valen la pena; otras son intelectuales de la literatura que merecen ser leídos. Si, por ejemplo, Hermione Lee escribe algo, incluso si no le gusta uno de mis libros, me interesa leerlo.

—¿Harold Bloom?

—Harold, en realidad, no escribe (*piensa un momento*). En verdad, no sé exactamente sobre qué escribe Harold Bloom (*se ríe*). Aunque es un gran hombre y una gran figura literaria, es una invención, su crítica literaria es una obra de ficción en sí misma.

SOBRE LA OBRA LITERARIA DE PHILIP ROTH

—Existen diversas fases en su obra, pero, más allá de lo que la crítica ha dicho, me interesa saber cuál es su mirada sobre esas etapas a lo largo de los años.

—Pienso que en el principio —y de hace ya una buena cantidad de tiempo— yo no sabía lo que estaba haciendo. Eran expresiones espontáneas, uno estaba limitado. A los veinte, a los treinta años difícilmente uno cuenta con todas sus herramientas, ni siquiera sabe con claridad cuáles son. Intenté descubrir cómo son mis libros, qué deben ser, cómo deben verse, sobre qué deben tratar. Al principio, entonces, es un proceso de aprendizaje y uno es un aprendiz. Y después distintos intereses van surgiendo al paso y uno va haciéndose cargo de ellos, ya sea el sexo o la familia o la paranoia. Entonces comienzan a importarte tus propios intereses, lo que está alojado dentro de ellos.

—¿Es el enojo, la rabia, uno de esos intereses o temas? Se percibe como un sentimiento presente a lo largo de sus obras.

—He escrito acerca de la rabia, sí, pero no soy un escritor rabioso o enojado. No lo estoy cuando escribo, cuando trabajo. Cuando Portnoy está enojado o, mejor, payaseando con el enojo, yo estoy feliz como escritor. Cuando mis personajes se revelan enojados, yo los dejo, los observo y me siento encantando con esa manifestación. No estoy motivado —al menos, eso creo— por algo tan primario como la rabia, la envidia o el orgullo. No digo que esté

libre de esas emociones, pero no son mi móvil primero; ellas son herramientas para escribir y decir.

—¿Hay algo de orgullo en su origen judeo-americano, en dichas raíces, en el proceso de inmigración de sus antepasados en los Estados Unidos?

—No siento orgullo, como la figura proveniente de ese proceso; lo veo más bien como una fuente de conocimiento. Sé cómo todo ello fue sentido y lo que significó para la familia y la comunidad que me ha rodeado. Es decir, he tenido curiosidad sobre la historia de esas personas, sé cómo ellos suenan o parecen y creo entender cómo piensan. Es la historia de mi gente, pero, para ponerlo de otro modo, es la historia de mi propia región, porque resulta que la gente del lugar de donde vengo eran inmigrantes judíos. Sobre ellos he escrito porque es la gente que conozco, sin un especial sentimiento de orgullo.

—¿Qué puede decirnos acerca de la represión moralista contra el sexo y la reacción frente a ella que plantean sus tramas y viven sus personajes?

—Viví en una época de gran represión sexual, sin saber siquiera qué era tal represión, simplemente era así. Mi primera experiencia universitaria fue en un *college* cristiano, donde la represión sexual era total. No era solo un tema judío. Eran los cincuenta y quizás no me habría dado cuenta de ello, de eso que había experimentado inconscientemente, si los sesenta no hubiesen arrojado su luz de denuncia y liberación. Escribí acerca de esa represión, porque fue parte de mi experiencia. Me di cuenta y me dije: “mi Dios, ¿en qué condiciones estábamos viviendo?”.

—¿Podemos ver en ello una suerte de ley de péndulo? ¿Primero la represión, luego la liberación? Y ahora la pandemia del sida, que vuelve a restablecer los parámetros de la represión o el control.

—El peligro del sida apareció primero como una amenaza para el mundo *gay*. Era posible para los heterosexuales encontrarse en una situación de riesgo, pero no en el grado en que lo estaba el mundo *gay*. Pero, sabes, el tipo de represión que genera el sida es a nivel de un problema de seguridad, de salud pública e individual. Lo que se vivía en los cuarenta y cincuenta no tenía justificación alguna. Era algo así como: “esta es la forma en que lo hacemos, punto”. Los jóvenes no tenían noción de otras formas distintas a la represión.

—**Volvamos a la rabia, a la indignación como motivo en sus obras.**

—Como dije, no soy un escritor con rabia, pero he escrito sobre personajes que sienten rabia, indignación de distintas maneras. Y es que, de una manera u otra, esta emoción o sentimiento está presente en la literatura entera, desde *La Ilíada* en adelante. El enfrentamiento y el conflicto son el gran motor de la historia.

—**¿Qué ocurre si no prestamos atención a este motivo, si dejamos la ira de lado? ¿Mera escritura de entretenimiento?**

—No hay, en realidad, opción: es lo que es, lo que surge y no se puede evitar. Está en García Márquez, en Carlos (Fuentes), está presente en William Styron... (*se produce un silencio y por segundos parece que Roth está en otro mundo, revisando las iras que ha visitado, las propias, las ajenas, las de la literatura en general*).

—**La literatura tiene tantas dimensiones, desde la popular o de mera entretenimiento, a la seria y experimental. ¿Cómo calificaría su propia obra literaria?**

—Yo trato de ser serio, intento escribir seriamente.

—**¿Cuál es el elemento que introduce la diferencia, qué convierte a un escritor en uno serio?**

—Difícil pregunta. En lo que respecta a mí, siempre he tratado de escribir en el más alto nivel de mis posibilidades, de mis facultades intelectuales, a la altura de mis preocupaciones humanas.

—¿Tiene la literatura que ver con algún tipo de compromiso moral?

—Es un compromiso moral con la literatura misma. Con la autenticidad al momento de comprometerse con el material sobre el que se escribe, compromiso de usar todos los talentos disponibles. Eso marca la diferencia.

—La propuesta de Sartre y los existencialistas de una literatura moral, políticamente comprometida, ¿sigue siendo válida?

—Los valores nunca han sido el motor que me ha puesto en marcha al momento de escribir. Mi compromiso es con la literatura, con la gente y no con la política; mi compromiso es con mi arte.

—¿Y cuál es el propósito de su arte?

—(*Una pausa de silencio*) Es completamente inútil y tremendamente importante. No es abrir los ojos de nadie, sino hacer lo mejor que yo puedo hacer al momento de escribir, es decir, el rigor. El placer de los lectores provendrá del encuentro con la evidencia de que el escritor ha hecho lo mejor que podía. El encuentro mismo es lo que vale, ese es el valor de la literatura y el propósito de mi arte. Que el lector se encuentre con mi máximo esfuerzo por escribir y contar. No hay nada más importante que la intersección, el encuentro entre la persona (el lector) y el libro. Ese punto es silencioso, solitario, no hay interferencia; ese punto es donde se encuentra el corazón de ese intercambio que llamamos literatura.

—¿Cuál cree que es el futuro de la literatura?

—Creo que la gente continuará escribiendo ficción, buena ficción; pero no creo que sea leída por una audiencia de un tamaño

significativo. El público ya se ha encogido. Se sabe que la gente joven de hoy, en sus veinte, no lee como sus pares de generaciones anteriores. Y no es que sea nostálgico de una suerte de edad de oro, no. Pero este proceso empezó con las películas, la televisión y ha seguido con los computadores; es el mundo de las pantallas, que resulta ser mucho más atractivo que la página impresa.

—¿Qué ocurre con las pantallas al servicio del libro, los llamados *ebooks*?

—El problema es que todos esos aparatos erosionan las herramientas —de nuevo esta palabra— necesarias para leer: concentración, atención, silencio. En estos aparatos el lector puede saltar de una cosa a la otra. Ya no dedica el tiempo que antes dedicaba exclusivamente a leer una novela, ni la concentración que requiere la lectura. Pienso que la lectura, como se conoció, está desapareciendo y siendo reemplazada por otras formas de interacción.

—¿Ve en ello algún efecto particular, en términos de cultura, educación?

—No lo sé, hay un enorme patrimonio de conocimientos, esfuerzos y logros humanos en las librerías y cuando ellas ya no tengan significado para la gente, algo puede cambiar, pero no sé exactamente cómo, de qué manera. Siempre ha habido un culto por la lectura, incluso desde los tiempos de los primeros cristianos; eso, creo, va a sobrevivir, lo mismo que la escritura. Pero hay un nuevo mundo *ad-portas*.

EL AUTOR Y LOS PREMIOS

—Habiendo recibido más premios que los que muchos escritores siquiera pueden soñar, ¿qué significan para usted?

—(*Risas*) Es agradable ganar y ser reconocido. Hay dos posibilidades con los premios: ganar o perder y, por supuesto, prefiero ganar.

—¿Pero de qué manera lo han afectado? (*La entrevista tiene lugar justo al día siguiente en que se le otorgó el prestigioso Bookers Award*).

—Creo que afecta el ser desconocido o rechazado; si eres reconocido por gente seria, también te afecta. Parece ser una gran verdad, que es mejor ser premiado que ignorado.

—García Márquez dijo en alguna oportunidad que el único beneficio del Nobel había sido lograr cierto grado de impunidad en sus declaraciones políticas.

—Es verdad, está en lo correcto. Pero él es un personaje interesante e interesado en la política, yo no.

—¿Qué me puede decir acerca del Nobel?

—¿El Nobel? (*pregunta sorprendido*).

—Sí, su nombre se repite de año en año, como una deuda pendiente de la Academia sueca.

—No vayamos a ese tema; el Premio Nobel, no (*rehúsa amable, pero firmemente referirse al tema y lanza una carcajada de alivio cuando abandonamos el tema, no sin antes referirse a las “motivaciones políticas” del mismo, dando como ejemplo la injusticia de no habérselo otorgado a Borges, a quien califica como “un Kafka, un original”*).

ROTH Y SUS CONTEMPORÁNEOS

—Pasando a otro tema, ¿qué piensa sobre las obras de Styron, Updike, Malamud y Bellow?

—Todos ellos son figuras mayores de la literatura norteamericana. Todos fueron mis amigos, en un grado u otro. Casi no puedo creer que ya estén muertos, fueron compañeros de toda una vida. La gran cosa que ocurrió en Norteamérica, después de la Segunda Guerra Mundial, es la irreductible diferencia e identidad entre todos los grandes escritores. No hubo escuela o tendencia, canon, no había una forma de escribir. Todos eran originales y, por tanto, cuando mencionas esos cuatro nombres no hay forma de conectarlos o de unificarlos bajo un concepto literario. Cada uno supo administrar el talento en el que fueron maestros. Todos escribieron obras monumentales: Styron, *Las confesiones de Nat Turner*; Bellow, muchos grandes libros, pero quizás el mayor de todos *Herzog*; John Updike escribió una enormidad, entre sus mejores, *Conejo es rico* y *Conejo en paz*; y Malamud escribió su mejor libro al principio, *El dependiente*. Todos fueron grandes y si uno piensa en la literatura como en una carrera de caballos, correr al lado de ellos fue un gran premio, un honor. Fue correr al lado de los mejores y eso exigía de mí, también, lo mejor. Tener como contemporáneos a un grupo tan talentoso de escritores, es lo mejor que me pudo pasar. Y hay también que mencionar a Doctorow y Joyce Carol Oates, todos de primer nivel.

—¿No genera temor estar rodeado de tanto talento?

—¡No! Por supuesto a veces uno los lee y piensa: “*ouch*, ¡qué bien escrito!, ¿por qué no lo escribí yo?”. Pero, definitivamente, más vale estar rodeado por un grupo de talentosos que lo contrario. Eso te ayuda a ser más fuerte, te obliga a ser mejor.

LAS CUATRO ÚLTIMAS NOVELAS

—Las cuatro últimas novelas son relatos más breves. ¿Es una coincidencia o una decisión?

—Es una coincidencia, pero también, de cierta manera, un acto deliberado. En los textos largos uno mide su fuerza en la extensión; en los cortos, pone a prueba su capacidad de condensar esa fuerza. Había estado escribiendo textos de largo aliento y entonces sentí la necesidad de escribir relatos más breves, más intensos que extensos. Empaquetar todo en un espacio breve es algo difícil de hacer.

—¿Hay algo práctico en la opción, en el sentido de escribir corto para facilitar la tarea del lector de hoy y resultar más atractivo?

—Creo que no ha funcionado así (*risas*)... La verdad es que uno escribe de acuerdo con lo que necesita hacer, el estado de concentración, el tipo de relato que quiere escribir, las ideas que vienen al texto. Si esas ideas son breves, lo correcto es mantener esa consistencia en el texto, mantenerlo como tiene que ser.

—¿Piensa que estas cuatro novelas son similares en términos de calidad?

—Algunas mejores que otras, pero son similares en cuanto a su interés por los cataclismos. Hay una catástrofe ocurriendo en cada una, a distintos niveles: la guerra, la peste, perder los talentos...

—¿Hay algo en esta sensación de catástrofe que pueda relacionarse con los ataques terroristas del 11 de septiembre?

—Es una interesante idea, pero no, no creo que exista esa conexión.

El tiempo se acaba, ha pasado volando. Philip Roth tiene otros compromisos, trámites que realizar en Manhattan, lugar al que viene de tanto en tanto y del que huye cuando quiere escribir, refugiándose en su casa de Connecticut, lugar donde encuentra el silencio y la soledad necesarios para hacerlo. Antes de despedirnos, le pregunto: “¿Y cuál será la próxima novela?”. A lo que responde: “No sé, la que tenga que ser y creo haber dicho que es posible que no haya ninguna, pero ¿quién sabe?”. *Némesis* fue, en efecto, su última novela.

