

# DICCIONARIO INCONCLUSO DEL NARRADOR LATINOAMERICANO ACTUAL

Selección y edición de Jorge Monteleone

## AZAR

Cuando se construye una historia, uno avanza un poco a tientas y es difícil tener un sentido de la deliberación. Pero me he dado cuenta de que algunos de los temas que me interesan tienen que ver con un sentido del azar en circunstancias que los protagonistas dan por controladas, en donde una pequeña coincidencia, una fisura de la vida diaria lleva a los personajes a una situación imprevista. Ese poder eficiente del azar para desatar pequeñas calamidades es una constante en los relatos de mi libro *La casa pierde*. Desde el título alude a un juego de azar, y se trata de historia de fracasos, de derrumbes que se deben a cosas que los personajes viven como azares, pero que también forman parte de sus destinos.

En el cuento “Coyote,” por ejemplo, un grupo de clase media urbana va a buscar peyote y a tratar de seguir el ritual de los huicholes que solamente comen el peyote que ellos encuentran. Es decir, si el desierto te declara indigno de comer la planta sagrada de los huicholes, no te la va a presentar, te la va a ocultar y no podrás comerla. Estos personajes quieren cumplir con ese ritual, que es una forma del azar. Uno de los protagonistas quiere salvarse del azar y para eso decide no comer, basado en la idea de que no tiene sentido repetir un rito de iniciación que ya vivió, porque si el rito de iniciación es un deslumbramiento primario no tiene sentido rutinizarlo y buscar una segunda experiencia de lo original. Trata de rehuir el azar y se pone a caminar en el desierto. Entonces, le ocurre algo que es muy común: de pronto se pierde en el desierto, que se convierte en un laberinto de cactus, y por así decirlo, la naturaleza le propone otro tipo de viaje mucho más perturbador, que lo lleva a un careo consigo mismo más definitivo que el que hubiera tenido acatando el azar controlado de tomar el peyote junto con los amigos. El personaje, queriendo rehuir el azar, se encuentra con otra forma del azar, se extravía desde un punto de vista geográfico pero también existencial. A mí me gusta mucho la idea de Ricardo Piglia de que cada cuento tiene dos historias. Aquí se estaría fraguando también una segunda historia: por qué el personaje sufre este extravío y qué relación tiene esto con la mujer que dejó en el campamento y con ciertas carencias psicológicas. El cuento trata de explorar estos matices.

Juan Villoro (México, 1956)<sup>1</sup>

## BARRIO

El segundo año en los Estados Unidos conocía aquel barrio como la palma de mano; a los diez años ya era como una extensión de mí mismo. Y aunque mi familia ya no vive allí –ahora están en Union City, Tierra de los Gusanos- todavía lo extraño, pese a toda la mierda que soportamos. (...) . En los viejos tiempos aquellas millas dejadas atrás antes de llegar a casa me inspiraron ciertas emociones que sólo puede generar un espacio hogareño. El consuelo: aquí pertenezco. Lo inquietante: aquí estaré.

Junot Díaz (República Dominicana, 1968)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Betina Keizman, “La flor azteca”, en *Radar libros*, Página/12, 30 de enero de 2001.

## CANON

La catedral literaria en Chile se yergue sobre las plumas del closet; a mí me aceptan con una risa torcida, debe ser porque la crónica marucha no compite con los géneros sacralizados del canon literario. Me toleran con una náusea educada, se refieren a mí como “ese refinado escritor de manos tan blancas.” (...) Ahora las vocales mestizas, trolas, callejeras, cuneteras entran a la academia por la puerta del servicio y ponen su culo sucio en el salón letrado. También no se puede desconocer que hay una calentura mercantil por estos temas, donde cierta morbosidad de lo políticamente correcto mete su espejito curioso. Uno no deja de ser un polizón en la nave de las letras, pero hay que entrar y salir sin que se sepa por dónde y cuidar que no suenen las alarmas. (...). A mí nunca me gustaron los pesebres navideños, yo no tenía personaje en ese bautismo, quizá el cuarto Rey mago que llegó años después, tan tarde que el niño ya tenía barba. También podría haber sido el buitro que no fue invitado a la fiesta, pero se las ingenió para camuflarse de paloma. Si me preguntan sobre mi inscripción en la familia literaria, inevitablemente en esta rancia parentad soy como una tía o madrina bastarda, un forastero sin referentes en lo que toca a mis relaciones con otros escritos.

Pedro Lemebel (Chile, 1954)<sup>3</sup>

## CIRCO

Los parques de diversiones, los circos y las ferias suelen remontarnos a nuestra infancia. En mi caso se asocian a la idea de fugacidad. No eran lugares a los que me gustaba ir porque me transmitían la imagen de personas que venían, armaban las carpas o juegos y luego las desarmaban para irse. Y eso me provocaba cierta congoja. Los circos que hacen el circuito de los pueblos suelen ser muy precarios y producen tristeza. Aunque a veces tienen un lado gracioso. En Junín, ya lo conté alguna vez, había un circo maravilloso, El papelito, que era tan pobre que los espectadores debían asistir con sus sillas. Tenía dos números desopilantes que nunca olvidaré. Los hacía un muchacho de apellido Acuña, que se peinaba y vestía como Gardel y lo imitaba cantando por las noches en los bares. En uno de esos números, lo traían adentro de un ataúd del que se levantaba cantando “Mi Buenos Aires querido”, luego de oírse un redoble de tambor y el anuncio de que Gardel no había muerto. En el otro, el mismo personaje se lanzaba desde lo alto de un tobogán desvencijado al grito de “Medellín”, mientras agitaba en el

---

<sup>2</sup> “By the second year in the States I knew that neighborhood like the back of my hand; by my tenth year it was like an extension of myself. And though my family no longer lives there — they’re in Union City now, Land of the Gusanos— I still miss it, despite all the shit we endured (...).In the old days those last miles before I reached home would have inspired in me certain emotions that only a home space can generate. The comforting: Here is where I belong. The disquieting: Here is where I will stay”. Junot Díaz, “Home”, en *Mía*, otoño 1996, p. 36. Junot Díaz es un “latino writer” en Estados Unidos, escritor de ascendencia latinoamericana que escribe en inglés. Según Fernando Vicente, en su literatura, Díaz articula el spanglish en su variante más intrigante: el inglés que utiliza las formas prosódicas del español. “En los cuentos de Junot Díaz, dominicano de origen pero neoyorquino de formación, el inglés está encendido por una dicción hispánica cuya vehemencia pone en tensión el control gramatical”. (“Voces de una saga migratoria”, en *Babelia*, El País, 13 de octubre de 2001). Nota y traducción del editor.

<sup>3</sup> Flavia Costa, “La rabia es la tinta de mi escritura”, en *Ñ*, 46, 14 de agosto de 2004, p. 7.

aire una especie de barrilete encendido que hacía las veces de un avión. Al llegar a la pista, si es que así se podía llamar a ese pedazo de tierra en el que caía, el público lo ayudaba a apagar el fuego y él se ponía a cantar de nuevo.

Sylvia Iparraguirre (Argentina, 1947)<sup>4</sup>

## COMPUTADORA

Yo tengo una teoría más bien demencial sobre cómo incidió el pase de la máquina de escribir a la computadora en la novelística de los últimos diez o veinte años. Creo que la computadora estimuló el aspecto más pernicioso (o al menos riesgoso) de corregir, o de reescribir: la cosa de poder intercalar, por ejemplo. Antes había que tipearlo todo de nuevo; y era como que te pensabas dos veces cada cosa que agregabas. Y ahí aparece uno de los pocos aspectos positivos de la máquina de escribir: cada vez que tipeabas algo de nuevo (y te pasaba por los dedos, para decirlo de manera bien ilustrativa), corregías cosas que se pasaban por alto a la mera lectura. A lo que voy es a que la incorporación del *cut & paste* (cortar y pegar), no sólo como recurso técnico sino como signo de la época (la estética del fragmento, que yo llamo la sobrevaloración del fragmento), vino acompañada de una “distracción” respecto de otros recursos del arsenal estilístico.

Juan Forn (Argentina, 1959)<sup>5</sup>

## CRACK

El *crack* fue también un experimento, no mental, sino un experimento real. Cinco escritores más o menos de mi edad, todos de mi generación, nos conocimos y nos dimos cuenta de que las novelas que teníamos en el armario y que no podíamos publicar, porque entonces las condiciones editoriales en México eran particularmente difíciles en ese momento por la crisis económica, comenzamos a charlar y a encontrar propuestas temáticas y estéticas comunes. Pero hay incluso coincidencias temáticas, lo cual era otra de las cosas que nos acercaron en ese momento. Los cinco escritores teníamos novelas cuyo trasfondo temático era el fin del mundo, novelas escritas en los años anteriores, en el 89, en el 90..., y todas hablaban sobre el fin del mundo. Pero además de esto, empezamos a encontrar intereses estéticos comunes. Queríamos rescatar la tradición de la gran novela mexicana practicada por los miembros de lo que en México se conoce como Generación de Medio Siglo, que estaban siendo muy relegados por la generación siguiente que a nosotros nos parecía simplemente copias del realismo mágico, muy cercano a lo que entonces se llamaba literatura *light*, a estas sagas copiadas de García Márquez, que tenían una gran cantidad de lectores, pero que nos parecía que no tenían una exigencia importante, ni literaria ni hacia el lector. Y todo esto lo dijimos públicamente y publicamos las cinco novelas como una colección casi, todas en la misma editorial... Nosotros no hablábamos de una generación, sino simplemente de un grupo de novelas que tenían ciertos temas y ciertos intereses comunes en sus autores. Pero la prensa, en ese momento, empezó a hablar de “generación del *crack*” como de toda la generación de los sesenta, lo cual provocó que todos los otros, que son muchos, que no estaban publicando novelas en ese momento, se sintieran directamente afectados

---

<sup>4</sup> Alberto Catena, “El secreto del parque”, *Cabal*, 95, Buenos Aires, enero-febrero 1997.

<sup>5</sup> “Siento que mi patria es la narrativa” (entrevista a Juan Forn), en suplemento *Cultura*, *La voz del interior*, Córdoba, 26 de agosto de 2001.

y aludidos, porque nosotros nos autobautizábamos como “generación del *crack*”. Pero no se trata de una generación, al menos no era el proyecto inicial, sino simplemente de este primer grupo de cinco novelas y luego, al año siguiente, publicamos otras cuatro con esta misma idea, incluso con un guiño a la historia literaria mexicana, -en general, a la universal- publicamos un "Manifiesto del *crack*" en donde hablábamos de estas cosas. La recepción crítica fue muy curiosa, muy buena hacia las novelas y terrible hacia el Manifiesto y todo lo que había alrededor. Fue un experimento, interesante para conocer cómo funcionaba también la vida literaria. Éramos muy jóvenes cuando lo hicimos.

Jorge Volpi (México, 1968)<sup>6</sup>

Con lo que sí se adhiere el *crack*, y es importante recordarlo aquí, es con un tipo de novela que se aboque a re-imaginar el mundo y que desee inventarlo, no que lo remede o lo calque; procuramos una novela incluyente, cosmopolita, ambiciosa, experimental y difícil si cabe, anclada en la tradición de la novela “profunda” o compleja, una novela del lenguaje, subversiva y totalizadora (lo que no siempre implica extensa) y con una clara noción de forma, o mejor: con una voluntad *expresa* de forma que creo –al igual que pensaba Donoso– no se encontraba en la literatura latinoamericana antes de la llegada de Onetti, Carpentier, Guimarães Rosa y Juan Rulfo. Esto es lo más importante que encuentro en el *crack*, o mejor: lo más importante a calar en las mejores novelas producidas por el *crack* a la fecha. Me refiero específicamente a su profunda vocación formal, me refiero a la comprensión clara por parte del novelista de que existe detrás de la obra una genuina voluntad artística y una noción de forma a ultranza, y que esta voluntad por sí misma trasciende la mera escritura, la mera referencialidad, la pura vocación de estilo o la técnica, el puro deseo de contar u otras muchas cuestiones dignas de los mejores relatos pero no suficientes por sí mismas. Sí, existe (o debe existir) todo lo anterior, pero hay algo más, o debe haber algo más: Donoso lo llama voluntad de forma, y de hecho Octavio Paz lo resumió afirmando que “la voluntad es la forma”. Es mi conquista este objetivo dentro de las fibras misma del relato, independientemente de todo lo demás –y junto con todo lo demás: estilo argumento, escritura, estructura, ideas, técnica, *ethos*, etc. Entonces estaremos celebrando una obra digna de las mejores novelas hispanoamericanas.

Eloy Urroz (México, 1967)<sup>7</sup>

## CUADERNOS

Siempre escribo en cuadernos. Borradores de novelas, diarios, apuntes, argumentos. Cuando me mudé, hace poco tiempo, me di cuenta de que los cuadernos podrían llenar una biblioteca entera. Debería tirar algunos, pero para eso primero habría que revisarlos página por página, porque en todos hay materiales distintos. Como nunca llego a clasificarlos, tengo que resignarme a su invasión..

---

<sup>6</sup> Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre Romero y Yolanda Delgado Batista, “Las respuestas absolutas siempre son mentiras”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 11, Universidad Complutense de Madrid ([www.ucm.es/info/especulo/numero11/volpi.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/volpi.html)).

<sup>7</sup> Eloy Urroz, “El *crack* en el vórtice de la novela mexicana”, en V.V.A.A., *Crack: Instrucciones de uso*, México D.F., Mondadori, 2004.

La mayoría son cuadernos Laprida, forrados en papel araña de colores: amarillo, azul, verde, rojo. El papel araña, símbolo de nuestra educación, es un método secreto para provocar pesadillas en los niños. Los cuadernos nunca están vacíos del todo: traen páginas edificantes. Hay una, que he encontrado varias veces, en las que el sobrino de Sarmiento, Augusto Bielín Sarmiento, si mal no recuerdo, cuenta que su tío, para enseñarle a nadar, lo tiró del bote. Tragó un poco de agua, pero nadó. El cuaderno no tenía ninguna advertencia sobre los peligros de esta pedagogía radical.

Cuando empecé a escribir, a los doce años, usaba cuadernos Gloria, de tapa roja y con una bandera argentina. En ese entonces imitaba a Ray Bradbury hasta en la diagramación de las páginas de la colección minotauro. Mis cuentos transcurrían en lugares simbólicos: un castillo, un barco, un pueblo entre montañas. Acechaba el mal, también en forma simbólica: una bestia sin nombre, una catástrofe natural, un águila gigante. Los personajes llevaban por nombre iniciales o apellidos extranjeros; no había nunca ninguna referencia a la realidad o a la experiencia. Pensaba que eso era escribir: visitar en la oscuridad un silencioso museo de símbolos. (...).

Como se sabe, la angustia de la página en blanco ha dado motivo a miles de páginas desprovistas de angustia. Un cuaderno en blanco nunca está en blanco del todo; están allí las palabras leídas, los planes fracasados, las obsesiones. Al escribir hay que tomarse el paciente trabajo de dejarlo en blanco. Y eso sólo se consigue cuando se encuentra el tono de la narración. No hay nada más difícil de lograr que ese primer instante de silencio, esa página perfectamente en blanco. Escribir es borrar.

Pablo de Santis (Argentina, 1963)<sup>8</sup>

## CUENTO

Cuando aparece el último decálogo sobre el cuento, tengo la sensación de que algo se escapa. El cuento tiene un camino que no puede eludir: ir directo desde el principio hacia el final, como una bola de nieve, como un alud que cae indetenible. Si el cuento no pone de manifiesto esta pendiente de lectura de lo que quizá estamos hablando es de un texto breve más que de un cuento, porque el cuento no es tanto un texto breve como un texto en tensión extrema. No digo que esa bola de nieve deba estrellarse contra la pared del final sorprendente. Puede incluso caer al vacío y terminar en una gran disolución, pero no puede dejar de caer sin la sensación de que toda la montaña baja por la pendiente. De allí que tantos cuentos no lleguen a ser más que copitos de nieve de un invierno más bien pobre. A quien no le guste el alud, puede recurrir a la metáfora del esquiador, o incluso del paracaidista. El asunto es caer en vértigo. Si entiendo así el cuento, lo que he hecho entonces en los pocos que he decidido publicar, no es más que una aproximación. He subido a lo alto de la montaña y he soltado alguna bola de nieve para buscar un alud. No sé si el lector lo ha recibido allá abajo. A mí me ha ayudado a entender un poco mejor la dinámica de algo que ya no entra en el cuento sino en la novela. Sin embargo, qué placer en el alud, en esa caída sin marcha atrás.

Leonardo Valencia (Ecuador, 1969)<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> “De Santis, Pablo”, en *de Libreros*. Periódico del *Grupo Libro*, 6, octubre 1999, p. 11.

<sup>9</sup> Ricardo Sumalavia, “De la brevedad sentida y el nuevo cuento hispano”, *Literate World*, abril de 2003, <http://usuarios.lycos.es/wemilere/nuevocuentohispano.htm>

## CUERPO

Comencé a escribir a la edad de 5 años porque era asmática. Escribir siempre ha sido uno de mis juegos favoritos. Mi madre y mi padre son maestros; ella de español y él de Historia, así que la casa siempre estaba llena de papeles y de libros. Como yo no me podía trepar a los árboles o correr bicicleta como los demás chicos del barrio, me dediqué a describir cómo treparía el árbol más alto del universo y cómo correría bicicleta hasta la costa más lejana de la isla y después seguiría por el fondo del mar hasta llegar a países lejanos donde el aire fuera generoso con todos, hasta con aquellas a quienes les costaba trabajo respirar. Y así fue como comencé a escribir. Luego se me quitó el asma, pero me quedé con la costumbre. Creo fielmente que fue la escritura quien me devolvió el aliento. (...)

La sensualidad es la manera más directa de conectarse con el mundo. Sin los sentidos no vemos, ni olemos, ni tocamos, ni oímos, ni gustamos del mundo. El resto es derivativo. El pensamiento es la huella de los sentidos y a veces su trampa. Por querer escapar de la trampa, regreso a la sensualidad. Quizás así podamos repensar el mundo de una manera más íntegra. Aunque, tampoco soy ingenua. Sé que el cuerpo es un espejo oblicuo y que los sentidos tampoco son el lugar de la pureza, ni del acceso directo a la Verdad. Pero, yo nunca he aspirado a la pureza, y mucho menos a la Verdad. De hecho, las rechazo. No creo que sirvan para mucho, ni la del cuerpo, ni la de la escritura, ni la de la razón. La pureza y la Verdad son asépticas. Y lo aséptico no es buen caldo de cultivo.

Yo no creo en marginalidades fijas, quizás porque pertenezco a varias. Soy mujer, negra, caribeña y quién sabe qué otras cosas más que me colocan en un margen. Pero he observado que este margen siempre es móvil. A veces estoy en el centro (por cuestiones de educación, de clase quizás) y a veces soy la abyecta (por razones de piel, por pertenecer a un país colonizado por Estados Unidos). Precisamente por esa movilidad me doy permiso para transitar por varios mundos, por varios márgenes, a veces hasta por el centro. Y así me conecto con la gente que, como yo, anda visitando por ahí, transgrediendo fronteras sociales.

Mayra Santos Febres (Puerto Rico, 1966)<sup>10</sup>

Espero que hayan tenido unas agradables vacaciones. Espero que al menos hayan tenido vacaciones. Yo pasé las mías con un colapso nervioso.

La crisis se desató después de mi infección auditiva, y precisamente a raíz de ella. Descubrí que ocurría algo anormal en cuanto me encontré llorando en un hotel de Trujillo y llamando a mi pareja en Barcelona sólo para escuchar una voz familiar. Pero mi regreso a Lima no mejoró en nada las cosas. No podía entrar en un restaurante sin romper en llanto. La gente que se acercaba a pedirme que le firmase un libro –algo que siempre me ha hecho muy feliz- ahora me daba miedo. En una reunión familiar me quedé todo el tiempo en un rincón, como el tío idiota que no articula oraciones. De hecho, era incapaz de hablar. Era incapaz de ver personas a menos que estuviesen en la

---

<sup>10</sup> Marcia Morgado, “Literatura para curar el asma”, en *Barcelona Review*, 17, marzo-abril 2000, [www.barcelonareview.com/17](http://www.barcelonareview.com/17)

pantalla del televisor. Era incapaz de leer. Era incapaz de salir de mi cuarto y dejar de llorar.

Cancelé el resto de la gira, el *blog*, el trabajo pendiente, mi colaboración en la radio española e incluso mi dirección de mail. No respondí ninguna llamada telefónica. No le respondía ni a mi madre cuando me llamaba para tomar un café en el comedor.

El psiquiatra me explicó que eso se llama “reacción de ajuste”. Y paradójicamente, es una enfermedad producida por el éxito. Cuando estás excesivamente expuesto, la gente desea verte y que la veas. Como eres un escritor, las personas tienden a quererte, ya que eres básicamente inofensivo, y más bien, les ayudas a sobrellevar la existencia cotidiana. En mi caso, este fenómeno es mucho más intenso en el Perú. Muchos peruanos sintieron el premio Alfaguara como suyo, y además, la novela logró llegar mucho más allá de los lectores habituales, a barrios y clases sociales en las que por lo general ni siquiera hay librerías.

Creo que eso es lo mejor que puede ocurrirle a un escritor. Pero también lo más difícil de manejar. Súbitamente, pasas de tu silencioso escritorio a dar un acto público diario, a veces ante cuatrocientas personas. La gente se te acerca por la calle, y nunca estás plenamente seguro de ser anónimo y pasar desapercibido. Enciendes la televisión y ahí estás. Abres el periódico y está tu cara. Y luego están las invitaciones. Un día, pasé la mañana con el comité central de Sendero Luminoso, la tarde con Michelle Bachelet, la noche en un programa de televisión y la madrugada en un concierto de Los Diablos Azules. Y eso era un día normal. Añádanse diez horas diarias de agenda de prensa. Y el desbarajuste emocional habitual de regresar al Perú. Y la presión que ya llevaba encima antes de llegar. Una constante olla a presión psicológica.

Por lo que aprendí con el psiquiatra, los nervios funcionan como cualquier otro órgano del cuerpo. Del mismo modo que uno tiene jugos gástricos para digerir los alimentos, también cuenta con recursos emocionales para digerir las relaciones personales. Y así como el estómago deja de funcionar tras una comilona, los recursos emocionales se agotan tras un banquete de sociabilidad. Incluso una persona que se muda de una choza a un palacio tiene que afrontar cierto nivel de *stress* para ajustarse emocionalmente a su nuevo entorno. Uno puede tener más suerte de la que su cuerpo puede asimilar (...).

Santiago Roncagliolo (Perú, 1975)<sup>11</sup>

## DIMINUTIVOS

Como todo el mundo sabe, el castellano de América propende al diminutivo, de modo que nadie toma cervezas sino «cervecitas», no se juega fútbol sino «fulbito» y nadie echa polvos sino «polvitos». No obstante, el diminutivo en América es algo más que una alusión a la brevedad, pues la mayoría de diminutivos connotan cariño, confianza y respeto. Así, a la oficina del profesor universitario a quien hay que pedirle una revisión de la nota final del curso hay que entrar con «permisito», llamarle «doctorcito», solicitarle un «ratito», exponerle nuestro «casito», pedirle dos «puntitos» y despedirse diciendo «adiosito».

Y es que los diminutivos son la expresión más genuina de eso que en Lima

---

<sup>11</sup> Santiago Roncagliolo, “Reacción de ajuste”, en *El Boomeran(g). El blog literario latinoamericano*, <http://blogs.elboomeran.com/roncagliolo/> .

llamamos huachafería y que en España viene a ser lo hortera, pues no hay nada más cursi y rechinante que ese empalagoso proceso de achicamiento del que no se salva ni Dios, porque en Hispanoamérica los ángeles son angelitos, la Virgen es la Virgencita y Dios es «Diosito». Y aunque no hay diminutivo de Cristo, la huachafería popular ha acuñado «Papá Lindo».

Sin embargo, la originalidad de los diminutivos hispanoamericanos consiste en que a veces significan lo contrario y en que son gramaticalmente rocambolescos. Tal es el caso de «ahoritita», un diminutivo de adverbio que en realidad quiere decir «espera que termine lo que estoy haciendo y cuando tenga tiempo me ocupo de lo tuyo», pero como es muy feo desentenderse así del personal, uno queda como más diligente si responde «ahoritita». Pasa lo mismo con «aquisito», otro adverbio comprimido que se usa para decirle a los incautos que todavía tienen que andar un huevo, aunque siempre quedando de lujo.

Fernando Iwasaki (Perú, 1961)<sup>12</sup>

## **ESPERANZA**

A pesar de los atentados, las masacres, el fuego cruzado, la fumigación de cultivos ilícitos (que mata más niños y cultivos normales que otra cosa), el creciente desempleo, la corrupción y la supuesta ayuda de la Comunidad Internacional, los colombianos tratamos de seguir adelante. Hay una extraña fuerza, una alegría mítica, unas salvajes ansias de vivir, que sostienen la esperanza. No somos tan tontos de pensar que Europa y menos Estados Unidos nos van a sacar del hoyo o que los grupos armados tengan un plan diferente que perpetuar la guerra y el terror. Así como las desgracias no convierten al estúpido en genio, tampoco la guerra, el secuestro y la muerte han frenado la voracidad del poder, la deshonestidad y el egoísmo de nuestra clase política. Pero, al mismo tiempo, esa destrucción (y la que aún vendrá) nos ha dado a la mayoría de colombianos (incluyendo sectores de la alta sociedad) una conciencia de país y la certeza de que ya nadie es intocable, que no se trata de una guerra de campesinos, que todos estamos involucrados y que, por cruel y estúpido que sea el conflicto, ha desnudado nuestras terribles miserias. Los colombianos comunes y corrientes, los que no somos industriales ni políticos de mierda, los que no recibimos honores ni conversamos con los delegados del primer mundo, sabemos que estamos solos. Ninguna ayuda humanitaria, que muchas veces sólo sirve para que vengan aquí gordos, viejos y feos europeos a conseguir amantes jóvenes y bellas vencidas por la pobreza, resolverá el lío. Debemos asumirlo nosotros, aunque cualquier noche, regresando del trabajo, explotemos en el aire y nos convirtamos en lacónicos titulares de la prensa mundial sin saber qué putas hemos hecho para morir así.

Efraim Medina Reyes (Colombia, 1970)<sup>13</sup>

## **ESPERAR**

Escuché una vez a Jorge Amado decir que frente a un problema los escritores tienen en general dos soluciones posibles: una más o menos inmediata, de oficio, que permite

---

<sup>12</sup> Fernando Iwasaki, "Ahoritita", en *ABC*, Madrid, 5 de enero de 2003.

<sup>13</sup> Efraim Medina Reyes, "En medio de la guerra," en *Radar, Página / 12*, Buenos Aires, 26 de octubre de 2003.

salir rápidamente del paso y otra siempre más oculta, siempre más lenta en emerger, pero que uno reconoce cuando por fin la ve como la única verdadera. Esto plantea una cuestión interesante de moral artística: ¿esperar siempre? ¿esperar en casi todos los casos?, ¿no esperar nunca?. El mismo Henry James se refiere a este dilema: “Cuando lo irreparable ya se ha hecho,” es decir, cuando se tomó la decisión de escribir “mal” para poder continuar. Es en este sentido que yo le hago decir a uno de los personajes de *La mujer del maestro* que la literatura es, sobre todo, vigilia. Tengo la convicción platónica de que las historias llevan en sí una forma acabada, que uno debe descubrir a partir de los fragmentos siempre decepcionantes, siempre incompletos, del texto y que esta aproximación es la verdadera batalla que libra el escritor.

Guillermo Martínez (Argentina, 1962)<sup>14</sup>

## EXPERIMENTACIÓN

Para mí toda la literatura es un campo de experimentación. No concibo el arte separado de la experimentación, pero hay distintos modos de experimentar: se pueden hacer grandes construcciones que sean rápidamente vistas por el otro, pero otra cosa es cuando se experimenta al borde de la no experimentación. Yo busco experimentar sobre lo cotidiano y trabajo con minucias porque considero que ahí el arte tiene algo que decir. Y eso implica trabajar con detalles, con la porosidad de la vida cotidiana, con frases a medio decir, con la tontería y las contradicciones de los personajes. Quiero ver si ellos saben lo que yo no sé. Como no tengo ninguna idea de antemano, ningún personaje me representa, no hay alter ego alguno, no hay personajes que lleven mi voz, sino que la intención es ver las contradicciones de los individuos. Mis personajes jamás dicen cosas brillantes, jamás dicen esa frase que uno subraya y dice “ah, acá está”. Mis personajes no piensan, siempre son pensados por una dinámica externa a ellos. Trabajar de esta manera es experimentar, hacer una máquina, pero una máquina que busca ser invisible.

Miguel Vitagliano (Argentina, 1961)<sup>15</sup>

## FICCIÓN

La literatura, por decirlo así, nos vuelve al reino animal. Están en ella los gestos primarios, los más patéticos instintos. No es diferente, en su generación, a los dibujos rupestres de Lascaux o Altamira. En uno como en otro caso, se produce el acto de la transformación. ¿Por qué dibujar laboriosamente el búfalo en movimiento, con sus patas multiplicadas, si el búfalo, por sí mismo, tiene una existencia más real y convincente? El enigma tal vez esté en fijar el acto del movimiento, pero el hombre Cro-Magnon no vio al búfalo sino en movimiento, es él y su movimiento. Es sólo el deseo de posesión a través de la representación. Ese deseo no es menos imperioso ahora que antes. Porque la verdad es que no poseemos nada. El mundo parece construirse por sí solo, una arbitraria arquitectura que se erige desde sí misma y que obedece sólo a un mecanismo innombrable. Su desarmante materialidad nos hace creer que se constituye en realidad. Su inercia tiende hacia lo disperso, a escapar de toda posible gramática. El término civilización se vuelve relativo en la medida que las cosas no necesitan de orden ni de

---

<sup>14</sup> Guillermo Martínez, “La historia interminable”, en *Cultura y Nación, Clarín*, 11 de octubre de 1998.

<sup>15</sup> Martín de Ambrosio, “La muerte le sienta bien”, en *Radar Libros, Página / 12*, Buenos Aires,

proyecto para continuar avanzando hacia un destino que parece inexorable y cuya voluntad no es desconocida. En este paisaje, la descripción parece insuficiente. La novela se vuelve entonces un espejo involuntario donde las nuevas cosmogonías reflejan sus iridiscentes reflejos. En ese sentido, suponer la ficción como un prisma deformante, fantástico a voluntad, es un profundo error. Por el contrario, creo que en ella se concentra el haz de luz de lo verdadero, donde las cosas y las personas, como en una habitación en la cual entra el amanecer, encuentran su volumen, sus contornos y su realidad.

Gonzalo Contreras (Chile, 1958)<sup>16</sup>

## FOTOGRAFÍAS

La foto te lleva a una imagen estática pero también fiel, exacta de lo que era en ese momento. Entonces, pienso que la imaginación es inversamente proporcional a la memoria. Si la memoria fuera fotográfica, casi no podríamos imaginar lo que vivimos en la infancia, por ejemplo. Pero por eso utilizo el recurso de las fotografías en mi novela *El camino de Santiago*, para hacerlo más exacto. Santiago dice tener la verdad, que es una contradicción totalmente. Una memoria verdadera me parece un oxímoron y con la fotografía peleó un poco por la exactitud.

Patricia Laurent Kullik (México, 1964)<sup>17</sup>

## FÚTBOL

Durante las eliminatorias para el Mundial de Estados Unidos, en un partido de Argentina ante Paraguay, previo al 5-0 con Colombia, pensé en el “efecto patria” del fútbol. Había un tipo particularmente repugnante, con mucha pinta de milico, y cuando Argentina al fin metió un gol me di cuenta de que los dos estábamos celebrando lo mismo de un modo semejante; y me dio mucho malestar esa sensación. Entonces comencé a pensar que también Videla festejaba lo mismo, o Macri, por ejemplo, o Menem, o quien fuera. Y me pareció intolerable una situación que produce un efecto tan igualizador. El fútbol es lo único, creo, que puede producir ese efecto: un universal limitado a un grupo de pertenencia. Y ese grupo de pertenencia es lo que habitualmente llamamos “patria”. Lo que compartimos es esa estúpida alegría por lo que hacen unos tipos vestidos con los colores de nuestra bandera dentro de un campo de juego. Se produce como una intensidad pavorosa, que es una forma barata de resolver cierto tipo de cuestiones. Lo que tiene de más atractivo el fútbol es algo que me incomoda profundamente y que al mismo tiempo no soy capaz de desdeñar: esa especie de momento de estupidez absoluta, de suspensión de la inteligencia. Soy consciente de que llegar a ese grado de apasionamiento por la forma en que once muchachos patean un cacho de cuero es indefiniblemente idiota, pero al mismo tiempo estoy feliz de poder hacerlo, de poder suspender el juicio durante esos noventa minutos. El fútbol es el espacio en el que por lo menos yo sé que no voy a producir, que voy a perder el tiempo. Y es difícil encontrar una razón para explicar por qué. Yo le agradezco infinitamente al

---

<sup>16</sup> Gonzalo Contreras, “Contra la realidad”, en *Estudios Públicos*, 71, Santiago de Chile, invierno de 1998.

<sup>17</sup> Eduardo Castañeda H., “Las voces de la inconciencia”, en *Punto G*, a. 5, Guadalajara, México, enero de 2005, [www.puntog.com.mx/2003/20031120/ENA201103.htm](http://www.puntog.com.mx/2003/20031120/ENA201103.htm)

fútbol que me brinde esa oportunidad. Es una forma estúpida y barata de encontrarse con emociones indefendibles, de las cuales uno no está orgulloso, pero que son lo suficientemente fuertes como para justificar el tiempo que uno pierde. Es el espacio de la salvajería feliz. Y no hay tantos. Yo conozco tres: la mesa, la cama y la tribuna. Y en los primeros dos hay formas de intelección infinitamente más complejas. Uno puede planificar una vida alrededor de lo que hace en la cama o entender la historia del mundo y la cultura alrededor de lo que pasa en la mesa. En cambio, el fútbol no tiene nada de eso. Es bastardo, pegajoso y carece de cualquier prestigio, pero uno la pasa bien viéndolo y jugándolo. Muchas veces me pregunto por qué esto produce los efectos que produce, y no tiene nada *a priori* para producirlos. No habría pasado nada en la historia si no hubiera aparecido el fútbol. Yo lo entiendo como un *plus* innecesario, y eso es lo interesante. Ahora, también se puede decir que el fútbol es uno de los pocos hechos que ocurren en el mundo de los cuales uno es partícipe.

Martín Caparrós (Argentina, 1957)<sup>18</sup>

## GABO

Dudo mucho que un joven escritor colombiano pueda ignorar la literatura de García Márquez. Yo empecé escribiendo totalmente influido por él. Lo primero que hice fue una novela que dejé en la página cien y que estaba netamente marcada por su estilo. Quizás en otros países se puede sentir una influencia, pero en nuestro caso se trata de la posibilidad de ser devorado por un escritor. Con García Márquez, y seguramente lo mismo sucede con Borges en Argentina, se corre el riesgo de no encontrar nunca la propia voz. El riesgo es volverse un pastiche de García Márquez, como sucede con Isabel Allende. Es por eso que hay que plantearse conscientemente la idea de parricidio para poder seguir adelante.

Pero no es fácil, porque su influencia es enorme. A Gabo lo llama la guerrilla para pedirle que sea presidente y lo llama el presidente para pedirle consejo de qué hacer con la guerrilla.

Juan Gabriel Vázquez (Colombia, )<sup>19</sup>

No sé muy bien cómo empecé a cansarme de Gabo (de partida, no toleré eso de que le dijeran Gabo). Fue cuando me di cuenta de que para cierta gente que no toleraba del todo, GGM era su autor favorito. La ultraizquierda que odiaba la cultura pop de USA y, sobre todo, las películas de Hollywood que me gustaban, lo alzaba como un ídolo, junto a esos cantautores como “Silvio” o “Pablo”. Tampoco me atraía tanta foto con Fidel, tanta ida a Cuba. Estaba confundido: yo me sentía progre, anti-Pinochet, pero me sentía muy alejado de esa estética.

Con el tiempo fui captando que una cosa era GGM, otras eran sus libros (libros de todo tipo, grandiosos o menos afortunados, pero todos inimitables) y otra era la gente que lo apreciaba-amaba-imitaba. *McOndo*, desde luego, surgió cuando algunos norteamericanos consideraron que lo que yo escribía no era ni malo ni bueno sino “poco latinoamericano.”

---

<sup>18</sup> Facundo Martínez, “Sólo en el fútbol se produce el *efecto patria*”, en *Página /12*, Buenos Aires, 1 de junio de 2003.

<sup>19</sup> Claudio Zeiger, “Hermano sol, hermana luna”, en *Radar libros, Página/12*, 17 de octubre de 1999.

Hace poco más de un año, recibí la invitación de viajar a Bogotá a presentar mis libros. Lo primero que pensé fue “por ningún motivo.” La razón no era la violencia guerrillera sino el pánico de pisar la tierra de GGM. “No vayas, es territorio enemigo; en el aeropuerto detectan a quienes no son pro-Gabo y los expulsan.”

—¿Sí?

En Bogotá opté por empezar mi reconciliación con GGM. Estaba en su territorio, no era para nada enemigo, y en cada cuadra había algo digno de Macondo y, claro, algo digno de McOndo. Me sentí, curiosamente, en casa. En Tower Records, me topé con los libros de GGM al lado de los cds de Blink 182 y los dvds de Tim Burton. No encontré un ejemplar mejor pegado de *Crónicas* pero sí unos lujosos tomos de toda su obra periodística. No eran del todo baratas, pero me decidí a comprarlas, era lo mínimo. Agregué *Cien años de soledad*, *Doce cuentos peregrinos* y *Noticias de un secuestro*. Por los parlantes empezó a sonar *We are Southamerican Rockers*, de Los Prisioneros.

Alberto Fuguet (Chile, 1964)<sup>20</sup>

## GRINGOS

Después del atentado a las Torres Gemelas, si algo es posible asegurar es que el anti y el pro americanismo serán también un tema del siglo XXI. Millones en el mundo han redescubierto esa ambigüedad que venía inscrita como un poema secreto en el nombre de Osama. *Os- ama os odia*. Gringos, tantos os aman y tantos quisieran mandaros al infierno. Ese amor-odio muchos lo han pensado y sentido en esos meses. ¡Pero los iberoamericanos lo hicimos primero! A partir del 11 de setiembre de 2001, una vieja tradición nuestra de pronto coincidió con el mundo. Ironía cruel, hizo falta ese terror para que el pensamiento latinoamericano dejara de ser por una vez el oxímoron: “O es pensamiento o es latinoamericano, no me jodas.” Pero no es joda, porque desde que pensamos por nuestra cuenta, Estados Unidos ha sido nuestra quimera y nuestra esfinge, amor y odio por nosotros.

Por supuesto, enfrentados al tema, la mayoría no hemos escapado al destino de nuestra raza cómica: la grosería rupestre, la simplificación estridente, el alarido en lugar del silogismo. Pero no siempre ha sido así. En este caso con más frecuencia que otras veces hemos logrado descuidar nuestra violencia y dejar asomar algo de sapiencia. Rehuyendo las simplificaciones, lo mejor de nuestro pensamiento fue ricamente ambiguo, leal a sus contradicciones, honesto en sus tensiones. (...).

La ambigüedad de nuestro sentimiento hacia los estadounidenses lo sabía ese inefable latinoamericano *par excellence* que fue José Enrique Rodó. “Aunque no les amo, les admiro”, dijo el gran charrúa en su *Ariel*, en 1900. Tierno, sincero, ingenuo, los admiraba y no los quería por lo mismo que hoy millones los veneran y los odian: por prácticos, por fuertes, por épicos en su indomable voluntad de hacer su real gana. Otro José, Martí, latinoamericano insospechable de tibieza lo sostenía —desde Nueva York— diez años antes. Sobre ese “pueblo emprendedor y pujante,” decía Martí, “se ha de tener fe en lo mejor y desconfiar de lo peor de él. Hay que dar ocasión a lo mejor para que se revele y prevalezca sobre lo peor. Si no, lo peor prevalece.” Como se echan de menos estas picotas para tantos desgreñados anti o pro norteamericanos simplistas de hoy día.(...).

---

<sup>20</sup> Alberto Fuguet, “Palabra de parricida”, en *Cultura y Nación*, Clarín, 19 de octubre de 2002.

Hoy el mundo entero ama-odia a los Estados Unidos. ¡Pero nosotros lo hicimos primero!

Carlos Franz (Chile, 1959)<sup>21</sup>

La novela *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, en inglés se llama *Heartbreak Tango*. Los gringos son así.

Edmundo Paz Soldán (Bolivia, 1967)<sup>22</sup>

## INCERTIDUMBRE

Yo creo que la literatura debe abstenerse de juzgar y sacar conclusiones por el lector. Si yo clausuro la posibilidad de que el lector tenga su propia valoración, ya no estoy representando la realidad sino sólo mis propias ideas. Y para eso están los artículos y las notas, que también escribo, desde mi yo, lo que por cierto me resulta más difícil que desde los personajes. Para escribir ficción elijo temas sobre los que no tengo una opinión formada sino sobre los sentimientos contradictorios. Y escribo más para averiguar lo que siento. Es un trabajo de tanteo, de ensayo y error. Trato de ir buscando una situación inicial que se despliegue sola. Muchas de las cosas que pasan en una novela las voy descubriendo a medida que escribo. No tengo una idea de hacia adónde voy. Pero eso es precisamente lo que me interesa de escribir ficción. Me produce una sensación de peligro, de incertidumbre. De hecho, entro en pánico bastante seguido cuando escribo. Es lo que tiene para mí de emocionante. A veces aparecen cosas que no hubiera concebido a partir de mis propias ideas. En la ficción los que piensan y sienten son los personajes. Entiendo que para alguien que no es escritor esto es algo bastante difícil de entender. A Nabokov esta idea no le gustaba para nada y decía que eso es propio de escritores mediocres. Él decía: “Yo sé todo desde el principio y todo el tiempo soy como el dios del relato.” En mi caso es más bien al contrario, me gusta escribir ficción porque me permite descansar de mí mismo y ser varias personas al mismo tiempo.

Carlos Gamerro (Argentina, 1962)<sup>23</sup>

## ÍNDIGA

Una señora, en una firma de libros, me preguntó si yo había sido índigo, o índiga (lo de índiga me gusta más, suena como a desviación sexual). Sinceramente, primero pensé que se trataba de una enfermedad de la piel, el índigo como el púrpura, algo de eso. A los dos minutos ya lo había olvidado, pero que entonces doy una vuelta por la librería y me encuentro con doscientos títulos relacionados: cómo tratar a los niños índigo, cómo darles de comer, qué cuentos contarles, en fin, un negocio floreciente.

---

<sup>21</sup> Carlos Franz, “Ese viejo amor-odio”, en *Cultura y Nación, Clarín*, 31 de agosto de 2002.

<sup>22</sup> Marcelo Damiani, “Cosmobolita”, en *Radar libros, Página / 12*, 15 de setiembre de 2002.

<sup>23</sup> Jonathan Rovner, “Los peligros de la ficción”, en *Radar libros, Página/12*, 6 de octubre de 2002.

Claro que los niños índigo supuestamente están naciendo desde los años setenta -fue cuando llegó aquella invasión jupiterina, fecundaron a las mujeres con unos hilitos de tela de araña que deliciosamente expulsaban sus tentáculos, y ahora estarnos rodeados de criaturas mitad terrícolas y mitad espaciales-, de modo que yo no pude ser índiga para la época en que me engendraron no existía el aura, que ahora sí la tenemos, nos las ponen los ángeles, unos la tienen verde, otros la tienen amarilla, y aquellos cuyas mamás vieron un punto de luz en el dedo del corazón de E. T., la tienen índigo. (...). Ahora bien, me pregunto una cosa: los primeros niños índigo, ¿qué ha sido de ellos? Porque niños ya no son, si nacieron en los setenta andarán por la treintena, y quiero ver qué maravilla están haciendo con sus poderes metatrancozos y los "conocimientos astrológicos y paranormales" (el entrecomillado es porque lo he tomado de una sesuda ponencia del Departamento de la Familia).

Me pregunto además, porque tengo la duda: ¿quién me asegura que un jupiterino de esos, o una "entidad", o una criatura de otra dimensión, lo que sea que produce índigos, no vino antes de tiempo al planeta y se dio una vueltecita por Texas? No es por nada, pero el presidente Bush me tiene cara de índigo, fíjense en la caída de ojos, en la sonrisita con que nos obsequia cada vez que repite que él no dijo que Saddam tuviese que ver con Al Qaeda, sino que "habían tenido contactos". Contactos tuvo él, y la familia de él. Yo no entiendo cuál es la diferencia, si al final, como Mambrú, se fue a la guerra. Debe ser que no tengo aura, tengo una cabeza chata, desaurada y perpleja.

Mayra Montero (Cuba, 1952)<sup>24</sup>

## LATINOAMERICANISMO

Estamos en una época en la cual por primera vez el discurso que se pretende abarcador alrededor de lo "latinoamericano", se presenta como una reflexión que no deriva ni recibe préstamos directos de la literatura. Esto no es exclusivo del latinoamericanismo, ya que en general el pensamiento contemporáneo no encuentra traducciones o equivalencias en la literatura del momento (y cuando lo hace en realidad se la utiliza como glosa o ejemplo, no como una dimensión en la que se pone a prueba la legitimidad del argumento). La literatura se ha convertido desde hace décadas en algo oscuro e imprevisible, que rechaza las interpretaciones generales y tiende a construir sentidos parciales a partir de unidades fragmentarias (unidades, vale la pena aclarar, no en el sentido estructural sino más bien semántico). El último aporte de la literatura latinoamericana al latinoamericanismo ha sido evidentemente el "boom" literario de los años 60, un momento de la novela regional que, si dejamos de lado las peripecias comerciales y políticas del fenómeno, consiste en buena medida una derivación conceptual de lo que fue la "literatura de carácter" de los años 40 y 50, novelas y ensayos que buscaban descubrir el profundo carácter nacional como una manera de poner de manifiesto la verdadera y escondida naturaleza de nuestras sociedades. Esa petición de abarcamiento ahora está ausente, tanto como demanda de la crítica como en cuanto vocación de la literatura, y el escenario que se percibe es de disgregamiento: así como no hay tendencias estéticas predominantes, tampoco aparecen las redes

---

<sup>24</sup> Mayra Montero, "Índiga", en *El Nuevo Día, Revista Dominical*, San Juan de Puerto Rico, 4 de julio de 2004.

institucionales (revistas, editoriales, organismos, crítica) que pudieran aglutinar, interpretar y relacionar el actual trabajo disperso.

Sergio Chejfec (Argentina, 1956)<sup>25</sup>

## LIBRO

Muchos escritores escriben obras que van a llenar los cementerios de libros, aunque eso sólo lo decida el tiempo. Tarde o temprano sólo recordaremos la inscripción de una lápida, una palabra ahogada, el lento estertor de una frase que agoniza. Hay algo de magia en eso de escribir libros, lo que no abundan son los magos. Esa mirada furtiva de alguien que se acerca con devoción a las palabras y que ha combatido contra los titanes en alguna lectura de domingo, lo hacen siempre pedir más. No la copia anodina y silvestre del mundo, sino el otro mundo, extraño y perfecto, aunque siempre le hayan dicho que es elevado en los Polos y achatado en el Ecuador, o viceversa.

Cada cierto tiempo aparecen las voces agoreras de las parcas que recorren las comarcas anunciando la muerte del libro. Esto también ya es parte de la tradición literaria. No es a la muerte del libro a lo que se teme, sino a la muerte de la inteligencia, esa sensibilidad mal herida que florece en la sombra junto al mal. Escribir es también revelar lo que no sabes. Escribo, luego maldigo. Los escritores donde quiera que estén siempre serán un estorbo, una piedra afilada en el zapato que gotea sangre. Como personajes de Beckett, los escritores esperan sin creer mucho que alguien vendrá. La literatura podría ser una desesperanza si no estuviera tan marcada por el azar.

Wilfredo Machado (Venezuela, 1956)<sup>26</sup>

## LUGAR

Ignoro cuál es el área exacta que abarca el Bajo Belgrano, ignoro en qué punto concreto empieza o termina, ignoro qué calle o qué avenida hay que cruzar para entrar en él o para salir de él. Ignoro, por ejemplo, cuándo se acaba el Bajo Belgrano para que comience Nuñez, si es que efectivamente uno termina y el otro comienza, porque todo parece indicar que los dos barrios se superponen al menos en parte. Los mapas de la ciudad de Buenos Aires, que designan muchos barrios inverosímiles, no designan el Bajo Belgrano. Y en cierto modo, esa omisión es razonable: el Bajo Belgrano existe, pero no de un modo que permita establecer: de Congreso para acá, de Libertador para allá, hasta el túnel o desde las barrancas. Existe, por cierto, pero el espesor de su existencia es más imaginario que referencial. Existe como existe la rivalidad entre

---

<sup>25</sup> Sergio Chejfec, "Breves opiniones sobre relatos con imágenes", conferencia para *The New Latin Americanism: Cultural Studies Beyond Borders*, University of Manchester, 21 y 22 de junio de 2002, recopilada en el *Centre for Latin American Studies*, [www.art.man.ac.uk/Lacs/seminars\\_events/newlatam/papers/chejfec.htm](http://www.art.man.ac.uk/Lacs/seminars_events/newlatam/papers/chejfec.htm)

<sup>26</sup> Wilfredo Machado, "La literatura cautiva y el hombre frente al patíbulo", en *Verbigracia*, 44, a. III, suplemento cultural de *El Universal*, Caracas, 4 de marzo de 2000.

Defensores de Belgrano y Excursionistas, como existe un tango, como existe un disco de Spinetta, como existe René Houseman. Existe, como conciencia de no ser Belgrano (ni Belgrano C, ni mucho menos Belgrano R), salvo como su versión negativa en orgullosa bajedad. Yo, sin saber cuáles son las calles que lo delimitan, reconozco el Bajo Belgrano sin vacilar: es el paisaje de mi infancia. Esa certeza prescinde de nombres de calles y de jurisdicciones o seccionales; es tan imaginaria, y tan irrevocable, como el propio barrio.

En ese lugar aprendí a reconocer mi pertenencia, tal como aprendí el camino que llevaba a mi casa. Pero en ese lugar también aprendí a reconocer la ajenidad. Porque la identidad del barrio la da la infancia, sí, pero también la da el fútbol. Y en medio de mi barrio de infancia, de las veredas y las proporciones de cielo que yo más conocía, estaba también la cancha de River, el lugar de los otros, el lugar en que yo me sentía –y era– todo un extraño. Para algunos, la pertenencia y la otredad se escinden sin contradicciones. Para mí no: el lugar de los otros podía verse desde mi propia casa. Esa experiencia era tan extraña, y tan inquietante, como lo era la experiencia de ir al barrio de la Boca. Las cantinas de la Boca, el puente viejo, caminito, la casa amarilla, siempre me resultaron un país impropio. Y sin embargo, después de pasar esas sucesivas capas de extranjería, llegaba por fin a la cancha de Boca. Y una vez en la cancha de Boca, tan lejos como estaba de mi casa, volvía a sentirme en mi casa.

Martín Kohan (Argentina, 1967)<sup>27</sup>

## LLUVIA

El país de la lluvia, el país de las montañas y los ríos. Mi país despeñado. Aquí las nubes del Caribe vienen a estrellarse contra los cerros, como un avión de insuficiente vuelo. También el agua salobre del Pacífico, atraída, como por un imán, por el sol al cielo, cae en cataratas y nos atonta con su golpe seco. Y en las vastas llanuras del norte, llueve también agua del otro mar, el dulce mar de Nicaragua.

Llueve blanco inclinado; llueven hojas de los árboles remecidos por el viento; llueve también eléctrico, con cara de tribulación. Llueve la cilampa, el *pelo de gato*, la llovizna, el baldazo, el chaparrón, el diluvio, el rocío, el temporal, el aguacero. Los riñones de la Tierra están aquí. El laboratorio más secreto.

Llueve en mi memoria, llueve esta tarde y llueve también en mi futuro: sin duda lloverá mañana. Días de ver llover, de oír el sordo golpeteo de la lluvia contra el techo, contra los cristales, contra el pavimento y contra las hojas de los árboles.

Rodrigo Soto (Costa Rica, 1962)<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Martín Kohan, “Composición de lugar: Boquita de mi corazón”, en *Radar libros*, *Página/12*, 25 de junio de 2000.

<sup>28</sup> Rodrigo Soto, “El final de la lluvia”, en revista *Dominical*, San José de Costa Rica, *La Nación*, 17 de noviembre de 2002.

## MARX

Cuando una mujer le dobla los interiores a su hombre, podemos estar seguros de que es una mujer enamorada. Ninguna prueba de amor hay más cierta que esa y el hombre que no se dé cuenta está perdido. Porque el amor está hecho de cosas cotidianas, miles de gestos que se repiten minuciosamente, tantos que a veces parecen un sólo gesto desplegado en el tiempo y que toma las muchas formas de lo pequeño. Si lo pequeño es hermoso, como decía Schumacher, no hay entre lo pequeño nada más hermoso que una mujer doblando un interior. El gesto en sí no tiene nada de espectacular ni tampoco es útil. Precisamente en su inutilidad radica su belleza. La belleza es siempre gratuita y nunca está de más. Y en lo pequeño reside su grandeza. Y también en que lo pequeño, si es amoroso, es doblemente hermoso. ¿Tendría el viejo Marx (hablamos de él como si siempre hubiera sido viejo aunque cuando murió tenía apenas 65 años) alguien que le lavara y planchara los calzoncillos? Me lo imagino con uno de esos grandes, que hoy llaman *boxers*, casi hasta la rodilla, blancos y de algodón. Me imagino a Jenny doblándolos primorosamente con sus pequeñas manos poco acostumbradas a las faenas domésticas. Imagino que Marx tendría en su casa uno de los principales problemas de su vida intelectual: si contrataba a una doméstica entonces sería un explotador y un burgués, mas si permitía que Jenny se ocupara ella sola de las cosas de la casa, entonces la estaría esclavizando a un trabajo que él mismo calificó como un "esfuerzo inútil" refiriéndose al carácter fugaz del trabajo doméstico, que no resulta en la producción de bienes duraderos, aunque cumple una función social innegable. Sin entrar en consideraciones feministas (creo que lo que logró el feminismo fue, en definitiva, que hoy en día la mujer trabaje más, porque lo hace dentro y fuera de la casa) me pregunto si Marx habría escrito su portentosa obra, que prevé la liberación de toda la humanidad del pesado yugo del capitalismo, si no hubiera tenido a su lado a la amorosa Jenny que le doblara los interiores.

Eloi Yagüe (Venezuela, 1957)<sup>29</sup>

## MATEMÁTICAS

Matemáticamente hablando, cada persona es la suma de sus actos anteriores. De estudiar música me quedó un sentido del ritmo que ahora aplico a la literatura, a veces al extremo, porque además me gusta jugar, por ejemplo, tratando de lograr que cada capítulo de una novela tenga la misma cantidad de páginas, cosas así. Música y matemáticas están muy ligadas y a la hora de trabajar en una estructura narrativa creo que ayudan muchísimo.

Karla Suárez (Cuba, 1969)<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Eloi Yagüe, "Los calzoncillos de Marx", *Agencia Bolivariana de Noticias*, Caracas, 25 de noviembre de 2004, [www.venpres.gov.ve/\\_secciones/opin\\_yague.htm](http://www.venpres.gov.ve/_secciones/opin_yague.htm)

<sup>30</sup> Sonia Sierra, "La literatura, sinfonía de varios movimientos", en *El Universal*, 21 de enero de 2004.

## META

Todos recordamos uno de los momentos más fascinantes de la literatura en lengua inglesa, la carrera loca de *Alicia en el país de las maravillas*, donde los personajes echan a correr en todas direcciones y todos ganan premios. La escena tiene su correlato en algunos episodios de la ciencia, por ejemplo en la teoría del caos y el principio de incertidumbre, pero también en algunos sistemas filosóficos y religiosos, como el budismo, que nos recuerda que toda puerta puede ser y no ser la salida. Nuestra necesidad de creer en la narración como un vehículo que nos confirme la existencia de categorías sólidas para entender el mundo, tales como el punto de partida y el sentido de dirección, pero sobre todo, el sentido de esa carrera, la meta, se ha visto garantizada en la forma de la inmensa mayoría de las ficciones con las que hemos crecido y mediante la cuales hemos dotado de un sentido de legibilidad al mundo.

Rosa Beltrán (México, 1960)<sup>31</sup>

## MONSTRUO

El monstruo es único, no tiene con quién casarse ni con quién procrear descendencia. El monstruo es siempre como un símbolo de la extinción, porque el monstruo constituye una especie, pero una especie constituida por un solo individuo, entonces no tiene posibilidad de ir más allá. Por eso se les suele dar el don de la inmortalidad, se los suele hacer sobrevivir de algún modo distinto del que encontramos nosotros, que es el de reproducirnos, y por eso los monstruos tienen, en fin, esa melancolía del ser que se sabe condenado a una extinción definitiva, pero que no es del todo definitiva: la posteridad del monstruo es su leyenda. En eso el monstruo es un ente casi artístico, porque lo único que puede dejar es la historia que fue.

César Aira (Argentina, 1949)<sup>32</sup>

## MUERTE

Todos nuestros libros son sobre la muerte, pero también hay una consideración muy política sobre esa muerte. Nosotros como generación abarcamos la franja de los sesenta, setenta, ochenta y noventa. Si tuviéramos que circunscribirnos a un tiempo, deberíamos decir que la muerte en los sesenta no existía, porque era la época de realizar las utopías y cambiar el mundo, casi se hablaba de la inmortalidad. La muerte en los setenta era una muerte heroica; la muerte en la guerrilla, en la subversión, era una muerte tremenda, pero con ciertos elementos glamorosos: la muerte ocupaba un sitio histórico. Parece que para algunos libros de nuestra generación la muerte vuelve a ser simplemente la muerte. Volvemos a hablar sobre la muerte como una zona de incertidumbre mucho más universal y acotada por cuestiones político temporales, y eso creo que es una actitud política. Lo que nos diferencia a algunos de nosotros también de las generaciones anteriores (y por lo que somos combatidos o rechazados) es que nunca fuimos

---

<sup>31</sup> Rosa Beltrán, "Presentación de Margo Glantz", [www.beatrizviterbo.com.ar](http://www.beatrizviterbo.com.ar)

<sup>32</sup> Eduardo Manzano, "Mi idea era escribir novelas convencionales, largas, buenas, realistas", en *Bicho Mosquito. Revista Esporádica de Literatura y Pensamientos Bárbaros*, 2, <http://personal.telefonica.terra.es/web/bichomosquito/BM2/aira.htm> (El texto es transcripción de una entrevista televisiva realizada por Eduardo Manzano a César Aira en el programa "Saló de Lectura", emitido por BTV (Barcelona Televisión) en junio de 2004.

militantes. Nuestra única militancia pasó por la escritura y la literatura, y eso, en un punto, era una especie de actitud sospechosa, porque venimos de países donde muchas veces, después de ciertos períodos oscuros, la literatura se practicó como una forma de protesta. Cuando volvieron las instituciones, la literatura tenía que dar una mirada sobre eso, y nuestras miradas siempre fueron extranjeras.

Rodrigo Fresán (Argentina, 1963)<sup>33</sup>

## OSCURIDAD

Escribir es una sospecha de realidad que, en el mejor de los casos, desembocará en varias lecturas y múltiples sospechas en los lectores. En ese sentido el escritor está abriendo espacios para crear más oscuridad. En el mundo hay un exceso de luz, un exceso de claridad, un exceso de comunicación, un exceso de mensajes recibidos. No escribo para contar historias, ni para comunicarme ni para convencer a mis lectores de que lo que digo es lo correcto. Escribir es un proceso que puede incluir esos elementos pero no de una manera esencial. No hay nada más ajeno al acto de narrar que esta obsesión contemporánea por la comunicación —por el lado más unívoco y simple del lenguaje—. Escribir no es cuestión de pasar un mensaje ni de aclarar asuntos. La escritura en todo caso, es un proceso de producción de lo real.

Cristina Rivera Garza (México, 1964)<sup>34</sup>

## REALIDAD

Estoy embebido de la idea kafkiana presente en “La colonia penitenciaria”. La idea de una máquina que escribe en el cuerpo de un condenado la sentencia del juez, o el delito por el cual fue condenado. El cuerpo grabado con su propio delito es una idea que difícilmente alguien que haga lo que a mí me gusta hacer la deje de tener en cuenta. Si uno sale de su propio ámbito para mirarlo desde otro lugar y decir “qué raro que es esto que nos está pasando”, no se puede sacar de la cabeza esa idea kafkiana. Creo que hasta que no nos demos cuenta (y más que nada aquellos que tienen el ejercicio real del poder), de que no controlamos las condiciones, de que no sabemos nada de lo que va a pasar en el momento siguiente, hasta que no nos entreguemos a aquello que nos invita a entregarnos, esto no cambiará, ni por las revoluciones políticas ni por lo que se ha dado en llamar las utopías. Pero, al mismo tiempo, no se trata de pensar que la realidad es una construcción ilusoria, sino más bien que ilusión y realidad son la misma cosa, que no hay diferencia entre lo que pensamos que es ilusión y la materialidad última de las cosas. El problema es lo que el pensamiento hace constantemente con la realidad. Creo que intentar derribar esa especie de celofán con que las ficciones ambientales rodean lo real es algo que se puede permitir la literatura. No creo que la literatura sea “mentira” -como dicen los escritores convencionales para sacarse la culpa de encima-, más bien creo que las mejores ficciones son la verdad absoluta. El arte, entendido de esta manera, es contiguo a la vida: vivimos en un continuo en donde ficciones y cosas son indiscernibles.

---

<sup>33</sup> Carlos Pacheco, “Alberto Fuguet y Rodrigo Fresán: Nuestra única militancia pasó por la escritura”, en *La Maga*, 340, 22 de julio de 1998.

<sup>34</sup> Jorge Luis Herrera, “Entrevista con Cristina Rivera Garza”, en *Universo de El Búho*, a. 6, n.º. 60, febrero de 2005 ([http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/cris\\_rivera/rivera\\_1.htm](http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/cris_rivera/rivera_1.htm))

## REALISMO

A mí lo que me preocupa de un texto realista es la intención de escribir para decir determinada verdad o para mostrar determinada realidad unívoca. Yo estoy cansado de escuchar que la novela me cuenta cómo fue el gobierno de tal... Yo quiero saber qué pasa con la literatura. Para mí un texto literario sería el que más fiel a las reglas de juego que el propio texto está proponiendo, un texto que tenga la suficiente autonomía como para poder ser leído independientemente del tiempo, del espacio, de todos los elementos aleatorios que la lectura pueda sugerir. En este sentido, creo que éste es un momento propicio para que la literatura se repliegue a sí misma y pueda hacer una reflexión de otro orden. Creo que hay formas mucho más efectivas que la literatura para que circulen la denuncia y el realismo. (...).

Lo que busco es que todos los elementos de la estructura estén justificados internamente para lograr una fidelidad propia, cerrada, que es la que me interesa en los textos. Pienso en la escritura como una naturaleza muerta por completo inventada. De un tiempo a esta parte he trabajado una línea de textos como si fueran traducidos. Eso me permite realzar un poco más esta distancia con respecto al lenguaje. Yo pensaba que eso lo podía lograr con el idioma, buscando un idioma que tuviera pocos recursos, y cómo a partir de esa limitación hacer lo mismo que se hace con otro idioma. Antes tenía una tabla de la narración, y la sigo teniendo, aunque no necesariamente por escrito: no apellidos, no color, no diálogos, no nada. Quería constreñir totalmente los recursos, para tratar de contar de una manera desligada. Forzar los textos para que yo, sin recursos, pudiera contar lo que quería decir. Y se puede vislumbrar a través de este forzamiento un cierto estilo a partir de la negación.

Mario Bellatin (México, 1960)<sup>36</sup>

El problema del realismo mágico es su carácter fantasmal. Siempre he estado convencido de que las novelas del realismo mágico eran realistas. Lo de mágico se lo pusieron luego los lectores ajenos a nuestra realidad; simplemente era un realismo extremadamente congruente con la realidad y la oralidad latinoamericana. Creo que el concepto de realismo mágico fue inventado, manoseado y finalmente impostado.

Ignacio Padilla (México, 1968)<sup>37</sup>

Yo no me considero un escritor ciento por ciento realista. La perspectiva de tener que representar fielmente la vida cotidiana me aburre bastante, mal que le pese a eso que yo

---

<sup>35</sup> Marcelo Cohen, "Las mejores ficciones son la verdad absoluta", en *La Voz del Interior*, Córdoba, 6 de junio de 2001.

<sup>36</sup> Gisela Eles, "La primacía del texto", en *Radar libros, Página/12*, 24 de noviembre de 2002. Betina Keizman, "Naturaleza muerta", en *Radar libros, Página/12*, 17 de marzo de 2002.

<sup>37</sup> Adriana Cortés, "Siglo XX: desmoronamiento de identidades", en *etcéter@. Política y cultura en línea*, núm. 381, 18 de mayo de 2000, [www.etcetera.com.mx/2000/381/acip381.html](http://www.etcetera.com.mx/2000/381/acip381.html)

llamo “la policía del verosímil” y que es un ejército de señores trajeados y muy sensatos que, en nombre de no sé qué normas y parámetros, sostiene con el índice en alto que tal o cual coincidencia es improbable o que los animales no hablan o que en tal o cual ciudad no hay ninguna calle con tal o cual nombre... Allá ellos. Yo prefiero pensar que las fronteras entre lo posible y lo imposible, entre lo normal y lo extraño no son tan férreas como nos quisieron explicar desde chiquitos, acaso para tranquilizarnos o acaso para domesticarnos... Después está el viejo asunto de la mirada, de esas obras de ficción que posan sobre la realidad una mirada totalmente natural. Yo prefiero las miradas particulares o personales versus las miradas que son generales. Esto aparece de forma bastante explícita en mi novela Todos los Funes, cuando el personaje del ciego evoca cierta lección de Flaubert a Maupassant: “Que hasta el objeto más insignificante encierra algo singular o ignoto, y que no hay en el mundo dos granos de arena, dos moscas ni dos narices que sean completamente iguales”. En el fondo hay allí una especie de declaración estética. Porque, en definitiva, yo no busco la representación pura. Porque estimo que en literatura, como dijo alguna vez Henry Green, se trata de captar “no necesariamente lo que los demás oyen o ven”.

Eduardo Berti (Argentina, 1964)<sup>38</sup>

## REVOLUCIÓN

En casa de mis abuelos paternos se hablaba de política, pero en otro idioma. En realidad era un dialecto forjado en el exilio y se usaba para preservar a los chicos de un universo clandestino. Yo escuchaba ese murmullo, atendía a la repetición de algunas palabras. Mi abuela pronunciaba: "*Naie verter*" con gran respeto, en voz muy baja. Su hermano, el tío Boris, guardaba en un doble fondo de la valijita de su bicicleta la prensa revolucionaria que repartía pedaleando entre los obreros textiles de Villa Lynch. Casi todos los empresarios textiles de la zona pertenecían a ese partido que invitaba a abolir la diferencia entre las clases. Los obreros seguían siendo peronistas. Cuando sus hijos se fueron a vivir a Chicago, mi tío Boris se fue con ellos y siguió andando en bicicleta hasta los noventa años, cuando los médicos le cortaron una pierna. La política, entonces, era una conspiración familiar a la que yo no pertenecía pero que debía proteger con mi silencio y mi ignorancia. (...).

A principios de los sesenta empecé a preguntarme cómo haría para convertirme en un revolucionario yo mismo. A los ocho -después de un breve entusiasmo golpista, alentado por *Tía Vicenta* y *Primera Plana*- me tracé un plan: para derrocar a Onganía tenía que formarme. Entre los diez y los doce leería todo Lenin; de doce a catorce digeriría a Marx. Hasta los dieciocho haría mi experiencia como militante político y a partir de entonces lideraría la Revolución Mundial Triunfante. Por supuesto, fracasé como un miserable. Nunca pude siquiera atravesar *Materialismo y empiriocriticismo* (Vladimir Ilich Ulianov, *Obras Completas*, Editorial Cartago).

Pensarme como inepto para una Gran Causa me volvió objetable ante mí mismo, pero me salvó de creer a ciegas en los imperativos categóricos de la década del 70 y me dejó muy atento a sus retóricas. Escuché los discursos. En todos los terrenos, las formas del decir llevaron a formas del morir que en este país no han cesado de hablar en lenguas todo este tiempo.

Daniel Guebel (Argentina, 1956)<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Fernanda Nicolini, “Fiel a las tradiciones”, en *Llegás*, 31, Buenos Aires, marzo de 2005.

## OLVIDAR

No es lo mismo vivir cuando tenés treinta años que cuando tenés cuarenta y cinco. Tenés otras experiencias vitales, otros puntos de vista sobre muchas situaciones que has vivido, y también tenés lo que inevitablemente te da el oficio. Un escritor no deja de ser un obsesionado y un ser absolutamente pendiente de sus funciones interiores en el momento de escribirlas. Todo es cierto y es igual a los veinte que a los cuarenta o a los sesenta. Lo que cambia es tu manera de manejar ese material interior. (...).

Creo que lo importante es que vos tenés una historia entre manos que objetivamente no sabés de dónde viene, como dice Paul Auster. (...). Es un poco lo que siempre contaba Faulkner cuando le preguntaban de dónde había sacado la idea para escribir *El sonido y la furia*, novela que escribió cinco veces, que es una novela polifónica, que propone permanentes poses diferentes. Y él dice que esa novela, o parte de esa novela, la escribió a partir de un recuerdo de infancia según el cual él estaba jugando con unos niños y unas niñas en su pueblo natal. Había un árbol y miró para arriba y había una de las niñas subida, con las bombachitas embarradas. De esa instantánea surge una de las novelas más complejas de Faulkner. Pero no podemos encontrar un correlato entre lo que es *El sonido y la furia* y las bombachitas embarradas de la niña. (...) Entonces ¿cuál es la relación existente?. El escritor indaga sobre esa relación y trata de darle una formulación. Entonces, llega un momento en el que los temas dejan de interesarte de manera programática porque simplemente te sirven para llevar adelante esa función, y establecer el mecanismo narrativo: eso es lo que te libera. “La única cosa que busco es, a través de la literatura, olvidar.” Olvidar la historia que tengo entre manos, escribirla de una vez y empezar de nuevo.

Hugo Burel (Uruguay, 1951)<sup>40</sup>

## PLAYA

Odio la playa porque odio el sol, el verano, las playas de arena, las playas de piedras, la arena que se queda entre los dedos y en otras partes del cuerpo de difícil acceso, el desfile de sombrillas de colores y la mayoría con logotipos, el ruido infernal de las avionetas que hacen publicidad aérea, el fútbol-playa, el voley-playa, el freesbe, la paleta de playa, el buceo y el snorkelling, los castillos de arena mentales y los reales, los niños que echan arena, los niños que echan agua, los baldes de arena, las piscinas inflables, los gritos de los bañistas, los rateros, los que orinan delante de todo el mundo, los que orinan dentro del mar creyendo que nadie se da cuenta, las palmeras, el chillido de las gaviotas, los pelícanos, las conchas marinas y su célebre mala suerte (hacen que pierdas dinero), las caras de culo de las chicas en tanga, las bermudas, las sandalias, los dibujos de las toallas, las tangas masculinas, la ropa surf, el surf, los tablistas que hablan por teléfono celular sacando el culo, la pirámide social repitiendo sus diferencias sólo que desnudas, el concepto de playa-vanidad y su patético exhibicionismo, las barrigas planas con músculos en las chicas, los bíceps, los tríceps, las tetas de silicona, el bótox, la liposucción, los jubilados que usan catalejos para mirar bikinis, los lentes de sol, el calor, sudar, sudar junto a desconocidos.

---

<sup>39</sup> Daniel Guebel, “Un extraño destino”, en *Cultura y Nación, Clarín*, 27 de setiembre de 1998.

<sup>40</sup> Ezequiel de Rosso, “El hecho de contar una historia es básico”, en *Ágata*, 2, invierno de 1998, p. 12.

## POESÍA

La poesía, incluso la mejor, siempre tiene cara de joven. La mejor prosa siempre tiene cara de viejo o de tipo madurito. En cualquier caso, de tipo preocupado, de tipo que tiene que llenar muchas páginas y sobre el que pesa una responsabilidad. Incluso, y esto es lo peor, una responsabilidad mercantil. Hoy, por ejemplo, es difícil imaginar a Victor Hugo, con menos de treinta años, afiebrado escribiendo versos. En cambio es fácil verlo de barba blanca consultando mapas y enciclopedias, o mirando Francia desde una roca de la isla de su exilio, con una preocupación “política” y no “poética”. A Byron, sin embargo, siempre lo vemos joven. Es decir, lo vemos irresponsable, nadando por el gran canal de Venecia o buscando con una irresponsabilidad soberana la muerte en Venecia. A Whitman también, un viejo con un cuerpo juvenil, dando grandes zancadas. Y Baudelaire: un yonki veinteañero, lúcido como una enana roja. En realidad, todos los grandes poetas aparecen en el imaginario de los lectores como adolescentes eternos, salvo dos, que son dos de mis poetas favoritos. Homero, al que nos cuesta imaginar joven, y Borges, que escribió sus mejores poemas en la edad adulta o ya en la ancianidad. En la poesía de ambos, sin embargo, es dable percibir una nostalgia feroz por la juventud, por el vigor de la juventud. Ambos son enormes, inabarcables. Curiosamente, los dos son ciegos.

Roberto Bolaño (Chile, 1953)<sup>42</sup>

No podría definir qué es poesía. Creo que es algo que no termino de entender de qué se trata. Esta es la definición más aproximada que puedo encontrar: Es como un pez que uno tratara de atrapar con las manos, en medio de un lago: se escapa, se escapa. Sin embargo, en los dedos uno se queda impregnado del pez. Estuvo con nosotros unos instantes. Se manifestó y volvió al agua.

Patricia Suárez (Argentina, 1969)<sup>43</sup>

## PRESIDENTE

[El Presidente Chávez], en un hilarante *talk show* televisivo llamado “Aló Presidente”, oficiado por él en persona, en el que explica en vivo y en directo los pormenores de su política, expresa sus odios o afectos y hasta le pellizca la oreja a algún miembro del gabinete. Para esto se vale de todas las artes, usa frases del refranero popular, hace chistes e imitaciones, gestos con la boca y, sobre todo, con sus enormes cejas, tan grandes, que cuando las levanta en señal de sorpresa o para subrayar algo, pareciera elevarse en estatura, alzarse unos milímetros del suelo, lo mismo que en el caso contrario, cuando las arruga o frunce el ceño para denotar gravedad, pues parece menguar, encogerse, un gesto que convierte su cara en algo parecido a una gruta y que simultánea o completa con otro, el de blandir el dedo índice, un dedo acusador que se

---

<sup>41</sup> Iván Thays, “Odio la playa”, en *Etiqueta Negra*, a. 4, núm. 21, Lima, 2005.

<sup>42</sup> Pedro Donoso, “Hay que dar la pelea y caer como un valiente”, en *Artes y Letras*, Madrid, 20 de julio de 2003.

<sup>43</sup> Patricia Suárez, “Poética”, en *poéticas.com.ar*,  
[www.poeticas.com.ar/Directorio/Poetas\\_miembros/Patricia\\_Suarez.html](http://www.poeticas.com.ar/Directorio/Poetas_miembros/Patricia_Suarez.html)

mueve al ritmo de sus palabras. (...). Y luego está su sonrisa, que también es inmensa y que no siempre coincide con algo gracioso, como la sonrisa de los orientales. Chávez sonríe demasiado, como Berlusconi, una hilaridad hueca y nerviosa que se acompaña de abrazos exagerados y golpes en la espalda a los demás, como si dijera, “sé que éste no es mi lugar, que usurpo un rango o una dignidad que no es la mía, e intento borrarlo en los ojos de los otros con la risa, que todo lo iguala”. Por la misma razón, creo yo, Chávez siempre está sacando pecho, como se hacía antes en las fotos, ese gesto artificial de grandeza y de exagerada vanidad que es otra de las características de quienes se saben sobre valorados, la vanagloria de tener algo que por vías naturales no debía ser suyo, pues quien de verdad está en su lugar no siente la necesidad de subrayarle a los otros que es su igual a través de chanzas, sonrisas o palmadas, y es justamente esto lo que hace Chávez cuando está con sus colegas presidentes, incluso con Fidel, quien, a pesar de su publicitada amistad, siempre lo mira con compasión. Ah, la prosodia. No me corresponde juzgar lo excelso de sus ideas, pero sospecho que incluso en el caso de ser muy buenas, éstas se deben arruinar al ser expresadas, como un vino exquisito que, para ser extraído, debiera pasar primero a través de una tela empapada en éter o amoníaco.

Santiago Gamboa (Colombia, 1965)<sup>44</sup>

## RITMO

Quiero que el ritmo de la ciudad me devore por completo. Me esfuerzo en algo -que no sé si lo logro o no, eso ya lo dirán los lectores- y es en la velocidad. No pertenezco a la tradición de la literatura más barroca, rimbombante, con grandes giros del lenguaje, esa que se regodea en sí misma en un párrafo. Pertenezco a la vertiente norteamericana rápida, veloz, contundente, con frases cortas, apuntalando permanentemente a la escena. Me interesa sentir la velocidad en la historia. Agarrar al lector en la primera página, tomarlo de la solapa y sostenerlo en alto a través de toda la historia y zumbarlo de pronto en la última página y que el tipo quede choqueado. Es lo que me interesa, pero es también lo más difícil, porque supone que con la lógica del cuento se sostenga toda una novela. Quiero que la velocidad de la ciudad se me meta en la mano, en el pulso y se me haga literatura. (...). [De visita en Caracas] me tocó una pelea a cuchillos, con navajas y todo. A una muchacha la estaba manoseando el padrastro al fondo de uno de los locales, y ella, en medio de vidrios rotos, saltó con una navaja. El hombre tomó un cuchillo grande y comenzaron a discutir. Luego llegó una predicadora religiosa diciendo que Dios no podía permitir una cosa como esa y se metió en medio. Al final intervino la policía. Quedé fascinado. Porque hay sitios como el *lobby* [de un hotel], que son como cualquier hotel de Mónaco, Madrid o París. Y sitios como el mercado de Quinta Crespo que nos recuerdan lo más primitivo, ancestral, antiguo de nosotros. Esas capas urbanas son las que me fascinan, esos desplazamientos en una urbe, en el tiempo más que en el espacio. En diez minutos pasas de estar en un hotel que puede ser utilizado para filmar una película de Hitchcock, al mercado de Quinta Crespo, que es más cercano a la *Ciudad de dios*, una película que cambiará absolutamente el registro del cine latinoamericano, un referente obligado que narra el caos de las grandes urbes desde las favelas de Río de Janeiro.

Mario Mendoza (Colombia, 1964)<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Santiago Gamboa, “Observando a Chávez,” en *Cambio*, 606, Bogotá, 7 de febrero de 2005.

## TELEVISIÓN

Cuando tenía quince años, entré a trabajar a un periódico de Lima y descubrí que me gustaba escribir. No sabía que quería ser escritor. Yo era apenas un jovencito imberbe que escondía dos pasiones: el fútbol y la política. Como era mediocre jugando al fútbol, suponía que me dedicaría a la política. A los dieciocho años salí por primera vez en televisión. No imaginé cuánto habría de fascinarme aquella experiencia. Animado por los elogios, me entregué con orgullo al fácil papel de niño precoz de la televisión. Durante cinco años me abandoné a sobrevivir perezosamente. Gocé y sufrí mis primeros amores, consumí algunas drogas, viajé con libertad y afirmé mi espíritu solitario. También escribí algunos cuentos arrebatados y chapuceros que luego rompí. A los veinticinco años me propuse escribir seriamente y por eso dejé la televisión y me fui a vivir a Madrid. En esa hermosa ciudad comencé a escribir mi primera novela, *No se lo digas a nadie*. Todas las mañanas caminaba bien abrigado hasta la biblioteca pública más cercana, me refugiaba en la sección infantil, que a esas horas solía estar desierta, y escribía a mano los primeros capítulos. Horas después, cuando me asaltaba un hambre voraz, salía cargando mi cuaderno secreto y me sentía feliz. No quería volver a la televisión. Quería seguir escribiendo el resto de mi vida.

Jaime Bayly (Perú, 1965)<sup>46</sup>

## TRANSPORTE

Tengo con los “lugares” (ciudades, bares, calles, habitaciones de casas, plazas, playas, edificios, etc.) la misma relación confusa e inestable que tengo con todas las cosas que interpelan mi “gusto.” Nunca sé si me gustan o no; cuando creo que me gustan, la certeza dura apenas segundos y se desmorona; cualquier jerarquía de gustos, por razonada que sea, siempre puede cambiar de un momento a otro, perturbada por las influencias más insignificantes. Así que prefiero hablar de algo más tortuoso y menos matizado: lugares que me resultan *irresistibles*. Esa clase de efecto ejercen sobre mí, no los lugares, sino lo que hay entre un lugar y otro: esos seudolugares que son los medios de transporte. Soy víctima idiota y feliz de taxis, trenes, vagones de subterráneo, barcos, aviones y autos particulares, siempre que sean manejados por otros. Todo lo que me lleves es, más que un placer, una debilidad enfermiza a la que me entrego sin ninguna resistencia, reducido a una especie de voluptuosidad inválida (no en vano me siguen perdiendo esos perritos que dicen sí en las lunetas traseras de los autos). Ni el punto de partida ni el destino importan demasiado, y tampoco la duración del viaje: el simple hecho de subirme a un taxi, sentarme en el subte o abrocharme el cinturón en un avión basta para garantizarme, como le gustaba pensar a Zenón, que el viaje *siempre* es infinito, que puedo dejarme ir, abrir un libro, por ejemplo, y leer y editar la última palabra leída con la primera imagen que sorprende, al alzar los ojos, a través de la ventanilla. Ser llevado es el ocio total, perfecto, irresponsable, y los medios que me llevan, aunque a su modo son prisiones (porque la decisión de abandonarlos nunca

---

<sup>45</sup> Rossana Miranda y Ernesto Campo, “El poco hábito de la lectura prepara a las ciudades para la debacle y la guerra”, en *El Nacional*, Caracas, 20 de febrero de 2005.

<sup>46</sup> “Cómo me hice escritor”, en *Radar libros*, *Página / 12*, 27 de agosto de 2000.

puede ser exclusivamente mía), son para mí el espacio aristocrático por excelencia, donde todo lo que es coacción, imposibilidad, obligación se transforma milagrosamente en amparo, refugio y hedonismo. Milagrosamente: bien dicho, porque, como en toda debilidad, la relación viciosa –esto es: insistente, irracional, menos un “gusto”, como decía, que una compulsión repetitiva– que tengo con esos lugares móviles tiene algo de esa magia balbuceante que en los cuentos infantiles sabe canjear calabazas por carrozas y carrozas por planetas. Magia, infancia: ¿acaso hay algo de lo que nos es irresistible que no descansa en ese pleonasma? Y en cuanto a los medios de transporte, ¿no estamos todos –nosotros, viejos hijos de la carne– condenados a añorar –o, como en mi caso, a alucinar– ese primer vehículo biológico en el que alguien, cuando no éramos nadie, estuvo llevándonos y trayéndonos durante nueve meses?

Alan Pauls (Argentina, 1959)<sup>47</sup>

## **VANIDAD**

He aprendido, quizá partiendo de mi propia imperfección, a disfrutar las vanidades ajenas, las poses, los *snoob*, la pinta de divas y divos, en fin, todo lo que es la vida: esa canasta de idiosincrasias, puntos de vista, manías, costumbres (malas y buenas), etcétera, que no son sino la materia prima para cualquier novelista que se precie de serlo. Si como seres humanos nos estuviésemos acercando a la perfección, tal vez perderíamos el deseo de imaginarnos a sí mismos. Y entre lo imaginativo y lo real, me quedo con lo imaginativo porque de lo real no estoy seguro. (...).

Lo mejor de todo es que podemos reírnos de nosotros mismos, y eso es evolución. Aprendí más de ello con una frase que siempre cito de mi amigo maestro Kurt (Vonnegut), que dice: 'Era gracioso que yo, una simple célula, me tomara la vida tan en serio'.

Roberto Quesada (Honduras, 1962)<sup>48</sup>

## **VIOLENCIA**

Cuando uno se forma en situaciones de extrema violencia, queda marcado. Puedes estar en un bar, alguien te reconoce y puede pegarte un tiro. No lo digo porque yo sea alguien especial, sino porque así funciona la sociedad salvadoreña. Hay gente que se agarra a tiros por un accidente de tránsito o a granadazos en pleno centro de San Salvador (las pandillas pelean con granadas). Es una sociedad que vive con un altísimo nivel de paranoia y tensión nerviosa.

Horacio Castellanos Moya (Honduras / El Salvador, 1959)<sup>49</sup>

No soy particularmente “sanguinario” o “sombrio”, y me parece excesivo pensar que he elegido mis temas por amarillismo o por llamar la atención. La literatura de los escritores latinoamericanos de entre treinta y cuarenta años está llena de violencia y paranoia, porque vivimos en países que son fuente de inspiración inagotable. Y un poco

---

<sup>47</sup> Alan Pauls, “Espacios como cunas”, en *Radar libros*, *Página/12*, 9 de enero de 2000.

<sup>48</sup> Roberto Quesada, “La loca de la casa”, en *LibrUSA*, 2003, [www.librUSA.com/perspectiva\\_roberto\\_quesada\\_2003104.htm](http://www.librUSA.com/perspectiva_roberto_quesada_2003104.htm)

<sup>49</sup> Pablo Tasso, “La letra con sangre entra”, *Radar libros*, *Página / 12*, 3 de junio de 2001.

de paranoia no hace mal en la literatura. No se la deseo a nadie, pero aunque la gente se escandalice, la violencia es un material que da para hablar y fabular, al grado que ha marcado mucho a la literatura contemporánea. Vivimos en un entorno turbulento. Desde adolescente siempre pensaba en función de explosiones, asaltos, secuestros, porque el entorno provocaba ese tipo de imaginación, pero creo que la mente humana es violenta. Ahora, los latinoamericanos no tenemos el monopolio, ni quiero decir que todo en nuestra vida sea violencia, pero nos ha tocado vivir una realidad muy dura, al grado que me parece raro cuando el reflejo no se da. Me parece curioso encontrar literaturas floridas. No sé cómo hacen, la verdad. En la poesía lírica me lo explico, pero la falta de violencia en la narrativa actual me parece sorprendente.

Rodrigo Rey Rosa (Guatemala, 1958)<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Martín Solares, “Un poco de paranoia no le hace mal a nadie”, en <http://www.mileniosemanal.com/190/cultura.htm>