

confines

ARTE Y CULTURA DESDE LA PATAGONIA

Nº 24

EL EXTREMO SUR DE LA PATAGONIA • FEBRERO - MARZO DE 2010 • SEGUNDA EPOCA • AÑO II • Nº 24 • EDITORES: CRISTIAN ALIAGA - ANDRES CURSARO



ALBERTO LAÍSECA EL REALISTA DELIRANTE 2

BUSTRIAZO Y LOS ORILLADOS



LUCIDO ENSAYO
DE HERNAN BRAVO
VARELA SOBRE
CINCO POETAS
LATINOAMERICANOS

4

DIEGO GUEBEL



UNA MIRADA
A "EL CASO
VOYNICH"

6

EL EXTREMO SUR DE LA PATAGONIA
es una publicación de Editorial Revuelto
Magallanes. Propietario: Cristian Aliaga.
Francia 731, Comodoro Rivadavia, Chubut.
Tel. (0297) 155098191
e-mail: afwgroup@sinectis.com.ar
Registro en trámite.
•Correspondencia exclusivamente a:
Casilla de Correo Nº 246 (9000)
Comodoro Rivadavia, Chubut, Argentina.

“LA ACADEMIA NUNCA ME VA A ENTREGAR ALGUN PREMIO A MI”
AFIRMA, Y SENTENCIA QUE LE PREOCUPAN “OTRAS COSAS” COMO,
POR EJEMPLO, “NO HABER SIDO TRADUCIDO A NINGUN IDIOMA”

ALBERTO LAISECA

“SI ME LEYERAN SÓLO VIEJOS DIRÍA QUE ESTÁ TODO PERDIDO”

NACIÓ EN ROSARIO (1941),
PERO DEAMBULÓ POR
DISTINTAS PROVINCIAS A
BORDO DE OFICIOS

DISÍMILES COMO
EMPLEADO TELEFÓNICO O
CORRECTOR DE PRUEBAS
EN EL DIARIO LA RAZÓN.

ENTRE OTRAS, ES AUTOR DE
LAS NOVELAS SU TURNO
PARA MORIR (1976),
AVENTURAS DE UN
NOVELISTA ATONAL (1982),
LA HIJA DE KHEOPS (1989),
LA MUJER EN LA MURALLA
(1990) Y EL JARDÍN DE LAS
MÁQUINAS PARLANTES
(1993) AUNQUE ANTES DE
PUBLICAR SU PRIMER LIBRO
ALBERTO LAISECA YA
ESTABA TRABAJANDO EN LO
QUE SE CONVERTIRÍA EN SU
OBRA MÍTICA: LOS SORIA
(1988), UNA MONUMENTAL
SAGA DE MÁS DE 1.400
PÁGINAS QUE “REFLEXIONA
SOBRE EL PODER
ABSOLUTO Y LA
POSIBILIDAD DE
ORGANIZARLO DE UN
MODO MÁS HUMANIZADO”.



■ Por **DIEGO CACCIAVILLANI**
Puerto Madryn
Especial para Confinos - EES

Entro al considerando de los lectores argentinos por su programa Cuentos de Terror, que emitía hasta hace algún tiempo I-SAT. Pero antes de ello, Ricardo Piglia ya había escrito que Los Soria –su obra de más de 1.400 páginas– era la mejor novela argentina después de Los siete locos de Roberto Arlt. Un personaje ambiguo, cuya literatura ha labrado un género que tiene muchísimos seguidores y poco a poco se convirtió en un culto. En esta entrevista, aparece un Alberto Laiseca profundo, donde por momentos parece evadirse con comentarios delirantes pero que siempre está latiendo en su decir una personalidad inteligente, interesante, dolida y con particular estilo.

¿Cuáles son sus influencias literarias?

● ¿Mis influencias literarias? Oscar Wilde, príncipe consorte de la estética.

Oscar Wilde está muy presente en sus obras, lo cita mucho.

● Sí, porque lo admiro y lo quiero. Está sepultado en el cementerio Père Lachaise en París. Siempre espero que resucite, para decimos cosas nuevamente. El no creo que quiera resucitar porque sufrió tanto en vida que no creo que quiera.

¿Cuál es su relación con la escritura? ¿Tiene algún ritual?

● (Algo molesto) ¡Eso es muy fácil de contestar! Escribo cuando puedo, tesoro.

Usted definió su estética como un realismo delirante, ¿qué puede decirnos al respecto?

● Sí.

¿Es una estética cercana al Romanticismo?

● Sí, por supuesto que sí. En realidad estaba por decir que era un secreto militar. A mí me interesa mucho la realidad, mucho.

Usted ha dicho en varias oportunidades que el realismo delirante exagera pero nunca se sale de la realidad.

● Exactamente, ni más ni menos.

¿Usted cree que con esta estética ha fundado toda una tradición?

● Eso es muy difícil de decir, porque en primer lugar no sabemos si va a continuar la literatura, espero que sí. Desde que se inventó internet, ese invento del príncipe de las tinieblas, la tarjeta de crédito, los teléfonos celulares, son inventos para que la gente no se pueda comunicar y gaste más de lo que tiene; a mí me preocupan mucho los chicos y chicas entre 12 y 17 años, esa edad me preocupa mucho porque son nuestros herederos.

¿Usted dice que en la era de la comunicación lo que sucede es que no se comunican?

● Y bueno, por qué cree que yo hablo mal de internet y hablo en contra de los teléfonos celulares. Son comunicaciones al pedo; entonces nadie se comunica con nadie, es un diálogo de ceros. Mire, cuando yo era chiquito, yo viví bajo la dictadura de mi padre, sin embargo papá tenía una cosa buena que se la agradezco: me estimuló la lectura. Tuvo muchísimas cosas malas que a mí me hicieron un enorme daño, pero él me estimuló la lectura y la lectura me salvó la vida. En cambio ahora, estos chicos ¿cómo van a hacer para salvarse?

Usted ha denunciado, por decirlo de alguna manera, en una entrevista al Diario Perfil, la falta de imaginación de los escritores argentinos contemporáneos, ¿a qué se refería específicamente?

● Ah no, no, querido; no la falta de imaginación de los escritores argentinos contemporáneos, es un error. Hablé de la falta de imaginación en la física teórica, en la economía, en la literatura mundial, en las artes plásticas, ¡qué lejos estamos de las Nereidas de Lola Mora! Falta de técnica depurada como la que tenía Lola (Mora), ¡Hay si viviera y fuese mi novia, sería tan feliz, se solucionarían todos mis problemas! Pero está muerta, ojo, la aceptaría a Lola (Mora) si tuviera 90 años.

El terror y el humor parecieran ser las dos variables en las cuales siempre incurre su literatura, ¿por qué?

● El humor seguro, el terror no tanto porque no me da el cuero. Soy tan delirante que cada vez que se me ocurre una historia de terror y la quiero escribir me sale otra cosa, lamentablemente. Mire, hay un género literario que es el terror y los libros de cuentos para niños que son dos géneros implacables que tienen lineamientos muy precisos, muy exactos que no se pueden violar. Sí, los podés violar, pero te salen otra cosa. Pinocho es la maravilla de los cuentos para niños habidos y por haber, pero hay muy pocos Pinochos en este mundo, había muchas obras para niños en el siglo XIX. El siglo XX ya no se produjo más nada, eran para adultos, no sé, pelotudeses.

El género de terror es muy difícil, yo lo admiro mucho a Stephen King porque él no viola el género. Cuando yo leí, hace muchos años, El Resplandor dije: “puta este tipo me cagó la vida, me cerró la boca” porque yo creí que no se podía escribir más nada sobre casas encantadas, ya estaba todo dicho, pero él me demostró que sí se podía, si hay genio para el terror, sí se puede.

¿Podría leerse Los Soria como un manual sobre las relaciones de poder de la sociedad y las repercusiones que tiene a nivel del sujeto?

● Sí, también se puede leer así, sobre todo así. Yo escribí Los Soria como un intento de humanizar el poder: si el dictador quiere puede humanizar el poder.

¿Usted cree que es posible humanizar el po-

der?

● Sí, yo creo en eso, ¡mire qué ingenio soy!

O no, mire que las utopías también pueden leerse como una búsqueda real.

● Exacto, así es.

¿Usted cree que es un autor leído y considerado por la academia o es algo que no le preocupa?

● No, la academia seguramente no me considera, salvo algún academista excéntrico.

Bueno, (Ricardo) Piglia no es ningún excéntrico y lo considera.

● Mire, en este mundo todo se da hasta que lo aprecia algún academista excéntrico, pero así, en general, la academia nunca me va a entregar algún premio a mí. Me preocupan otras cosas.

¿Por ejemplo?

● Por ejemplo no haber sido traducido a ningún idioma. No es un problema de plata sino que está tan difícil la cosa para la literatura mundial que una posibilidad más no da certeza, pero la posibilidad de que tu obra vaya a perdurar después de tu muerte y ser recordado después de 50 años de muerto, es haber sido traducida la obra a algún idioma, principalmente el inglés. Y como eso no ha ocurrido y por lo visto no va a ocurrir que yo sepa, eso es algo que me preocupa. No me preocupa por mí sino por mi obra.

¿Tiene miedo que olviden su obra?

● Claro.

Déjeme decirle que será muy difícil que se olviden libros como Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati o La mujer en la muralla o Los Soria.

● Ojalá tenga razón usted, ojalá. A mí me preocupa una cosa, yo admiro mucho a Leopoldo Marechal, que es un genio, y hoy nadie lee Adán Buenosayres, en cambio sí tenemos una avenida llamada Leopoldo Marechal, plazoletas Leopoldo Marechal, clubes o no sé qué mierda llamado Leopoldo Marecha y eso me hincha las pelotas.

Bueno, eso es propio de nuestro país.

● Claro, pero no se olvide que yo soy argentino y me tocan las generales de la ley, espero que no, espero salvarme. No, espero que se salve mi obra.

¿Qué puede decirnos de su último libro Manual sadomasoporno?

● Es una autobiografía como se habrá dado cuenta usted si lo leyó.

La pornografía siempre está presente en su obra.

● Sí, es cierto ¿me pregunta por qué todavía? Mire amigo en el otro mundo no hay ni tetas ni cervezas, ¿cómo no quiere que saque la pornografía aquí?

¿Va a seguir con el proyecto de cuentos narrados que hacía en I-SAT?

● Mire, yo quisiera, pero depende de los otros: de los gerentes, de la producción. En ese sentido no soy El Padrino que puede mandar a un par de sus chicos a ver a los gerentes y decirles: (imposta la voz, emulando ser El Padrino): “tengo para ti muchacho una oferta que no podrás rechazar”.

¿Es consciente de que tiene muchos lectores jóvenes, lectores adolescentes?

● Sí, eso es una de las esperanzas mías. Si me leyeran sólo viejos diría que está todo perdido. Hay mucho chicos jóvenes, es cierto, yo me doy cuenta y me pongo contento.

Le hablaba antes de su libro Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati, en el primer cuento No me llames gorda, la venganza de la vampira, ¿puede leerse como una versión argentina de La Metamorfosis de Kafka?

● No, nada que ver. Esa chica existió y creo existe todavía.

Cuénteme un poco su experiencia como actor, fue nominado por los Premios Clarín Espectáculos como revelación masculina y mejor actor por su participación en la película El artista.

● Para mí fue un crecimiento filmar eso, como lo fue también empezar con I-SAT y también en Retro, donde presentaba películas de terror, pero lo que más me gustó fue lo de I-SAT.

Fue un éxito impresionante.

● Sí, ya lo sé (tono de desgano); pero eso cuéntelo a los gerentes.

¿Es cierto que van a publicar una versión del libro El artista escrito por usted?

● Sí, es cierto.

¿Cuándo tiene pensado sacarlo?

● No tengo idea, querido, depende de los gerentes como ya le dije antes (molesto). No me obligue a ser repetitivo.

¿Por qué tiene forrados todos los libros de su casa?

● Para que no me los afanen.

¿Hay muchos que fueron y le sacaron cosas?

● Sí, entonces para confundir al enemigo los bloqueo.

¿Qué opina de (Jorge Luis) Borges y de (Julio) Cortázar?

● Cortázar es un hombre desaparejo, me gustan sus cuentos pero no sus novelas. Y de Borges, un hombre muy frío, vivió una vida escasa, él mismo lo dijo y eso ha jodido mucho a su obra. Lo mejor que le pasó a Borges fue haber conocido a María Kodama, todo el mundo habla mal de María Kodama, yo no, soy el único que habla bien. Yo podría ser feliz con una mujer así.

¿Sí?

● Sí (silencio de tres segundos).

¿Qué revelación!

● Sí, se lo cuento.

Dígame, ¿hay algún escritor joven de 40 o 50 años que usted admira?

● Sí, y de menos años también.

¿Por ejemplo?

● Juan Guinot, que no está publicado salvo cuentos muy cortos que sacó en España, tiene obras maravillosas. Sebastián Pandolfellí, que también está inédito.

¿Y de los que han sido publicados?

● Leonardo Oyola: Siete & el Tigre Harapiento.

Además de Leopoldo Marechal que nombró hace un rato, ¿qué otro autor argentino le parece que ha sido olvidado injustamente?

● Bueno, ¿le parece poco Leopoldo Marechal?

No, pero deber haber más.

● Sí, pero tan olvidados que ni siquiera yo los conozco.

Está muy presente en sus obras (Georg W. F.) Hegel y (Jacques) Lacan, ¿ha hecho esas lecturas?

● No, los leí muy por encima, algunas cositas nomás, por ejemplo una frase de Hegel que dice: “cuando una idea se lleva a sus últimas consecuencias, se transforma en su opuesta”.

Por último, ¿el Alberto Laiseca que conocemos por los medios es el mismo Alberto Laiseca de la intimidad?

● Bueno, eso con todo el mundo pasa, en algún lugar sí pero también hay cosas que tendrían que conocerme mejor para saber por dónde ando. Soy un buen tipo (comienza un tono impostado) pese a ser el Conde Drácula, lo que pasa es que la culpa la tienen las chicas provocando con esos cuellos divinos que tienen ●

LA OBRA DE LOS POETAS MAROSA DI GIORGIO, LUIS HERNANDEZ, JUAN CARLOS BUSTRIAZO ORTIZ, RAUL GOMEZ JATTIN Y

CINCO DETALLES DE LA



Juan
Carlos
Bustrizo
Ortiz



Marosa
di
Giorgio



Raúl
Gómez
Jattin

ORILLA LITERARIA

EL POETA Y ENSAYISTA HERNÁN BRAVO VARELA (CIUDAD DE MÉXICO, 1979) PRESENTA Y REFLEXIONA CON PROVOCATIVA LUCIDEZ SOBRE EL NO LUGAR QUE LOS POETAS MAROSA DI GIORGIO, LUIS HERNÁNDEZ, JUAN CARLOS BUSTRIAZO ORTIZ, RAÚL GÓMEZ JATTIN Y ABIGAIL BOHÓRQUEZ CONSTRUYERON SOBRE LAS TENSIONES DE LA LITERATURA OCCIDENTAL A PARTIR DE SUS OBRAS. EN LOS ORILLADOS

(FINALISTA DEL PREMIO NACIONAL DE ENSAYO JOSÉ VANSOSELLOS 2007 Y EDITADO POR PÉRGOLA), EL AUTOR PROFUNDIZA CON ERUDICIÓN “SOBRE UN ASUNTO –LA ORILLA O EL MARGEN LITERARIO- Y SOBRE CINCO POETAS CARACTERIZADOS POR UNA NO SIEMPRE INJUSTA OSCURIDAD”, SOSTIENE ALVARO URIBE. Y BRAVO VARELA ACOTA: “LA SIGUIENTE NÓMINA DE POETAS ‘ORILLADOS’ ES UNA SOLA

4

DESORILLAR EL ÁMBITO DE ACCIÓN

■ Por EDUARDO MILAN / Distrito Federal, México

1 Ojalá “los orillados” fueran un conjunto humano que se enfrenta a un río. Y que cae en él. Una cierta positividad se manifestaría de pronto, sin largas. Pero habría que inventar inmediatamente una razón, trazar una trama, hacer historia o cuento. Luego salvarles la vida. Y secarlos. Secarlos uno a uno como se seca a un gato. Nada más positivo que un río: anuncia siempre una transformación, un cambio de aguas de lugar. Va.

Hernán Bravo Varela prefirió la vuelta larga, una manera de vadear el río hasta ausentarlo. Queda el vado, el descampado, una intemperie social que da origen a un no-lugar que es un lugar para quien nada tiene, ni siquiera lugar. Las dos primera sílabas de “origen” continúan en “orilla” pero hasta ahí. Límite ambiguo, la orilla es como la frontera: uno no sabe si comienza o si termina. Más problemático es tener origen en la orilla, haber nacido en la frontera. Fuera de texto, vean la frontera de México con Estados Unidos.

Bravo Varela hace un recorrido de identificación –mapeo, levantamiento de terreno del último tramo teórico y práctico de la literatura occidental a grandes trazos, trozos sintagmáticos, pedazos de razonamiento sabidos y por saber (que para más no da), debidamente hilvanados con una destreza literaria ya frecuente en un escritor como él–: es el preámbulo a la situación de cinco escritores latinoamericanos cuyo lugar es un evidente “afuera” (la terminología es de Maurice Blanchot, y su uso, relativo al lugar del poeta, de Hölderlin, precisamente). Siguiendo esta señal se diría que ese espacio,

mitopoético por excelencia, es el verdadero lugar del poeta. O sea que Marosa di Giorgio, Luis Hernández, Raúl Gómez Jattin, Juan Carlos Bustrizo Ortiz y Abigael Bohórquez están en su lugar. Todos los demás, los que están adentro del lugar social, están realmente fuera del suyo propio, caídos verdaderos del mito y entrados en la historia de la literatura. Esta paradoja de un tiempo literario paradójico –el arte terminó pero no terminó; la literatura no existe, pero la liberaría está llena de literatura; la poesía, afirmación por designio, marcha con un *no* adelante (todo lo cual, además, no importa: como ya lo sabía Antonio Machado, “el arte es largo y además no importa”) – sólo interesa a los directamente involucrados. O sea, a los poetas o críticos o teóricos de la literatura y del arte. Pero lo que sí importa – aunque no importe, aunque no traiga para acá algo del otro lado de la frontera pasando por la ley– es ese margen de maniobra; más que una orilla un orilleo, un ir hasta la orilla y regresar y volver a aproximarse. Ese espacio que se crea es más verosímil que el borde constante de un abismo que no es un abismo, sino un juego: el juego del caer que no cae.

De ahí que parece una oscilación en el carácter de la escritura de Bravo Varela (que no es tal), ese aparente retroceso ante una inminente toma de partido que no produce y luego se retrae como un signo interrogante) y ante la explicación que fundamenta una mirada a la expectativa: la del entendimiento de una problemática –el arte de la poesía en esta contemporaneidad– que solo los de razón ligera simplifican.

2 La forma del ensayo de Bravo Varela es interesante: se trata de un descentramiento; mejor aún, del desdoblamiento de algo que se enrolló o, allí llegado, se orilló. Se trata del recorrido que fundamenta el haberse orillado. No hay forma, según ve bien Bravo Varela, de pelear esa paradoja del lugar del poeta o del escritor creador, de otorgarle un sentido único sin incorporar al planteo la paradoja de la constitución de ese lugar de afuera-adentro o, de otro modo, de tratar de ingresar a esos externados a los dominios de un adentro que corre siempre peligro (o corre siempre poder) de cambiarles el signo de su designio profundo. Para explicar la orilla, entonces, hay que desorillar el ámbito de acción. De la orilla hacia atrás es el despliegue. La forma del ensayo se parece a un ordenamiento espacio-temporal de unos bloques textuales que se ocupan de un punto determinante –cada autor– y, al mismo tiempo, recuperan el hijo de un asunto crucial: cómo es que las paradojas son naturalmente asumidas por el lector. Lo cual constituye el tema del libro de Bravo Varela: ¿por qué hay escritores que sobreviven en un margen –su orilla– sin que nada explique radicalmente ese lugar, nada que no suceda con otro? ¿Por qué un sistema literario –el del idioma, el de la lengua, el de la tradición cada día más



Luis Hernández

MANO LEVANTADA ENTRE MUCHAS, UNA QUÍNTUPLE EXCEPCIÓN”. LOS CINCO SON “APENAS DETALLES DEL MAPA DE LA ORILLA LITERARIA EN NUESTRA LENGUA. PERO DICHO MAPA ES UNA IMPOSIBILIDAD. COMO AMÉRICA A LOS OJOS DE MARTIN WALDSEEMÜLLER, PRIMER CARTÓGRAFO DEL CONTINENTE QUE INCLUYÓ SU NOMBRE EN 1507, LA FALTA DE DEFINICIÓN Y NITIDEZ EN EL TRAZO DE SUS LÍMITES ES

ABSOLUTA”. EN ESTA EDICIÓN, CONFINES PRESENTA EL PRÓLOGO A LOS ORILLADOS DE EDUARDO MILÁN, POETA URUGUAYO RADICADO EN MÉXICO, CON LA MISMA ESPERANZA QUE LLEVÓ A BRAVO VARELA A TRABAJAR EN ESTE PROYECTO: PROMOVER “LA REUBICACIÓN DE SUS INQUILINOS EN TIERRA FIRME” Y A “PRESERVAR EL DESLUMBRANTE PATRIMONIO DE SUS ESCRITURAS”.

ambientada, incluso por otrora celosos impulsores de un canon como Harold Bloom— rechaza a unos y tolera a otros? La respuesta quizá no esté (ojalá, de nuevo, sucediera) en la aceptación de una multiplicidad de la escritura acorde con el multiculturalismo de este período crítico global, en el sí a las radicalidades imaginarias a la par que a las continuidades perceptivas clásicas, comprueba de que la representación del mundo literario es de veras plural donde sea que se manifieste. Si esto fuera así, la institución literaria habría saltado por los aires, y no precisamente de alegría: hubiera estallado. Un ejemplo entre cinco: que Marosa di Giorgio Médicis no es Isabel Allende es un dato de hecho no sólo de la naturaleza, sino de un diccionario cualquiera de la literatura latinoamericana. Está más cerca, en la literatura comparada, de Clarice Lispector, una brasileña con quien la uruguaya comparte frontera: esa orilla no la tiene con Allende. Como Lispector, Marosa di Giorgio puso en acción un imaginario literario que requiere de dispositivos lingüísticos acordes a él: ese universo —y el caso de Marosa es ejemplar incluso entre sus pares elegidos por Bravo Varela— no tiene límites, orilla siempre otro borde imaginario. Esos filamentos son resplandores de una superficie acotada sólo en el nivel operativo: la escritura de Marosa desborda

la ley de verosimilitud a cada paso, sigue la huella de la literatura hasta integrarla al dominio del sentido con pleno derecho de piso. Hay convivencias, connivencias e intolerancias practicadas como indiferencia: notado es posible en este ámbito, no. La respuesta a esta extraña “tolerancia de convivencia” reside más, mucho me temo, en el hecho de que el asunto literario no interesa a nadie y, ahora sí, *ni siquiera a los involucrados*. De interesarles sería en los términos de cómo se plantea esto: como práctica de literatura asalariada —lo cual no está mal, siempre y cuando se lo considere un grado (el salarial) de la cuestión, no la totalidad. Sobrevive, claro que sí —muy bien para algunos— como “problema” en la academia o en el aula con ese pudor anti-histórico que últimamente caracteriza a nuestras universidades locales, ávida de “competitividad” con el mercado cerebral estadounidense; como frivolidad — las excepciones están a salvo de la frivolidad, no hay de qué preocuparse— en las publicaciones más o menos masivas, más o menos periódicas, más o menos literarias. Una publicación como la argentina *Pensamiento de los confines* es una epifanía en un mar de lágrimas —esa lucecita en la tiniebla generalizada. Es que la noción de “confín” extraña una orilla.

3 Después de haberse llevado toda el agua a su molino —que es lo que se hace en estos casos, no en el del agua real—, Hernán Bravo Varela se ocupa de cada uno de los autores mencionados en particular. Su capacidad operativa es bien conocida: alterna entre un discurrir de lenguaje autoconsciente relajado, no inflexible, y una profundidad de análisis que descubre (análogamente, en la mayoría de los casos) zonas insólitas que se ajustan a esa especie de friso orillero que busca configurar. El lector ve los bordes de la trama. Y a diferencia de las obras de escritura que cumplen con una norma —la de no ver las líneas de frontera—, aquí lo que se agradece es poder ver y cómo, el entramado de la orilla. Hasta el lector, luego de concluido el libro. Hernán Bravo Varela sostiene esa incógnita, cómo es posible que estos cinco ejemplos de escritura desobediente latinoamericana hayan sido mantenidos por una institución llamada “literatura” es una especie de zona neutral, condicionados a ser alternativa de lectura, una oferta más en el número de preferencias. Un desafío, una denuncia, una puesta al día —haz presente— de lo que nos caracteriza. No como otro: como rostro propio. Y una alegría todavía ●

DANIEL GUEBEL SE EXPLAYA SOBRE SU NUEVA NOVELA: EL CASO VOYNICH, QUE SE OCUPA DE UN MISTERIOSO PERGAMINO ILUSTRADO ESCRITO PROBABLEMENTE EN EL SIGLO XVII DEL QUE SE DESCONOCE EL AUTOR

LAS PERIPECIAS DE UN ENIGMA

A TRAVÉS DE UNA HISTORIA DE CIFRADOS Y DESCIFRADOS INCESANTES, EL PROLÍFICO ESCRITOR ARGENTINO DANIEL GUEBEL ACABA DE PUBLICAR EL CASO VOYNICH (ETERNA CADENCIA EDITORA), UN LIBRO QUE SE OCUPA DEL MISTERIOSO PERGAMINO ILUSTRADO DE 240 PÁGINAS, DE CONTENIDOS DESCONOCIDOS, ESCRITO PROBABLEMENTE EN EL SIGLO XVI POR UN AUTOR ANÓNIMO EN UN ALFABETO NO IDENTIFICADO Y UN IDIOMA INCOMPENSIBLE, EL DENOMINADO VOYNICHÉS. ALLÍ INDAGA SOBRE LAS POSIBILIDADES COMBINATORIAS DE LA ESCRITURA, ASÍ COMO TAMBIÉN LA AUTORÍA COMO SISTEMA INTERROGATIVO. UN TEXTO QUE ENTRECRUZA DOS GÉNEROS, LA NOVELA Y EL ENSAYO, PARA ELABORAR CON UN ALIENTO EXCESIVO, LAS CAMBIANTES PERSPECTIVAS DE LA LITERATURA.

■ Por AUGUSTO MUNARO
Buenos Aires
Especial para Confines – EES

Desde 1969, en la Biblioteca Beinecke de libros raros y manuscritos de la Universidad de Yale, figura catalogado como el ítem MS 408, el Manuscrito Voynich, un misterioso pergamino ilustrado de 240 páginas, de contenidos desconocidos, escrito probablemente en el siglo XVI por un autor anónimo en un alfabeto no identificado y un idioma incomprensible, el denominado voynichés.

El texto cifrado, que carece de signos de puntuación, escrito de izquierda a derecha (por lo que ha de leerse, seguramente, de igual forma), consta de seis secciones –herbario, astronómica, biológica, cosmológica, farmacéutica y recetas-. Debido a su disímil contenido, decenas de especialistas –a través de quinientos años de intrincada historia por su desciframiento y una copiosa genealogía de propietarios-, cuestionaron (y siguen cuestionando) la naturaleza del libro. ¿Se trata de un manuscrito cuyo propósito intenta servir únicamente como una farmacopea? ¿O acaso sea un tratado alquímico de proyección mística? Tampoco se debería desdeñar ni omitir la posibilidad –para los más escépticos-, que se trate simplemente de un fraude moderno. Mientras tanto los argumentos proliferan, dado que han alimentado demasiadas teorías acerca del origen del libro, su contenido, y los posibles fines para los que fue concebido. La única certeza inamovible continúa siendo su ilegibilidad, suerte de catalizador de interpretaciones infinitas.

¿Qué lo motivó a escribir sobre un antiguo libro de contenidos desconocidos y en un idioma no identificado como resulta el Manuscrito Voynich?

● Lo que me resulta extraño es que a ningún escritor de los que conozco se le haya ocurrido antes. Es evidente que mis colegas no conocían el asunto. De hecho, me senté a escribir *El caso Voynich* apenas me enteré de la existencia del manuscrito. No podía imaginar un asunto más fascinante. En el siglo XVI, una persona (o mu-

chas) idea una lengua artificial y con ella escribe un libro del que no divulga su clave ni su propósito, ya sea místico, esotérico, profético, religioso, político, lingüístico, alquímico, botánico, político, metafísico, vampírico o extraterrestre; el manuscrito comienza a producir enigmas, efectos: un sistema arborescente de interpretaciones respecto de su sentido y alcances. A lo largo de los siglos, el manuscrito es perdido, encontrado, traficado, leído, incomprendido, atribuido a filósofos, alquimistas, rabinos, reyes, espías, farsantes y falsificadores. Por él mueren y matan a lo largo de las centurias. Además, en un universo plagado de personas que creen que el arte de escribir se reduce a contar un cuento (no desdeño esa posibilidad, no me parece la única), un asunto en apariencia tan extravagante me permitía trabajar cuestiones algo distintas: el sentido, la interpretación, la acumulación, el extravío, el frenesí, la demencia, las combinaciones de palabras, el trance, la autoría. Literatura pura.

¿Según su opinión, en qué se diferencia *El caso Voynich* del resto de su obra? ¿Cómo sitúa esta novela en relación a sus textos anteriores?

● Me parece que mis libros se sitúan en dos “coordenadas”: hay libros que continúan otros libros anteriores, explorando algunas cuestiones ya tratadas – del mismo modo en que la pintura moderna trabaja más el proceso de transformaciones de una serie que la realización de un cuadro en particular-, y libros que se proponen como un corte respecto de esa serie, y que apuestan a indagar en la ilusión de que un autor puede escribir libros diversos, tan diferentes entre sí que lo que llamamos su “marca estilística”, lo reconocible, desaparece, y sólo queda la evidencia de autoría determinada por la firma. Esa es una perspectiva interesante: escribir y preguntarme quién está escribiendo eso que terminará llevando mi apellido. Cuando empecé, tenía la sensación de un destino extraordinario: cada uno de mis libros inauguraba algo, una perspectiva inédita. Cada obra, un mundo. De todos modos, para achicar un poco la vanidad, y como el tiempo pasa y nos vamos volviendo mañosos, también esos cortes terminan produciendo series, y *El caso Voynich* podría acabar siendo una ver-

sión de mi vieja novela *Los elementales*.

¿Una reescritura?

● Más bien, una nueva aventura sobre cómo la especie humana se encarniza en construir sentidos sobre aquellas cosas que parecen no tenerlo.

¿Hizo algún estudio de campo antes de lanzarse de lleno a la realización del libro? ¿Qué tipos de fuentes consultó? ¿Qué influencia tuvo Internet en su escritura?

● No hice otra cosa que leer, durante un par de días o una semana, todo lo que encontré al respecto en Internet, y después me lancé lleno o vacío a escribir. No sabía bien qué estaba haciendo, lo que es muy estimulante. El libro se escribía a medida que leía, y lo que leía aumentaba o eliminaba partes. Al mismo tiempo, por el sistema de lecturas que permite Internet, se me armaba un mapa de referencias laterales, derivadas, nuevas versiones. También leí un par de ensayos de corte académico, y algunos de ellos están consignados en las notas al pie. En realidad, yo no trabajé tanto con el saber acerca del asunto, sino con los huecos de ignorancia que me permitía llenar con mis propias hipótesis e investigaciones. Así, cuando me encontré con esos ensayos que parecían decirlo casi todo, mi trabajo ya estaba hecho y lo existente no me afectaba. Por supuesto, cualquier persona a la que le interese el tema puede asomarse también a la obra clásica de los voynichólogos: *El manuscrito Voynich: un elegante enigma*, de Mary D’Imperio (en inglés).

El libro cuenta con notas al pie, algo inusual en su obra. ¿Las incorporó únicamente con la intención de agudizar el carácter conjetural del texto?

● En realidad, me gusta poner notas al pie, pero en general las elimino. En este caso las dejé, porque parte del propósito del libro es producir la impresión de un infinito de consideraciones; algo abrumador, excesivo. Claro que de manera sinóptica, mi modo favorito de señalar lo interminable. Así como el asunto derivaba siempre para mí en una nueva especulación, quería que el lector se preguntara donde aparecía el límite de la



conjetura. En el fondo, quería trabajar contra toda idea de economía, gastar la lectura, abrumar, agotar, extenuar. Por suerte no vivo de los lectores.

¿Cuál es la relación entre el Manuscrito Voynich y la obra de Xul Solar?

● Desde que principios del siglo XII a la abadesa Hildegarda Von Bingen decidió componer su *Lingua Ignota* –y hay que ver lo parecidos que son esos caracteres imaginarios a los del alfabeto voynichés!-, cientos de personas se aplicaron a escribir en lenguas artificiales, ya fuera para construir un idioma que resuma todos los idiomas y habilitar el paso de la humanidad a una especie de lengua universal que nos permita comunicarnos sin problemas, ya para fundar una estenografía indescifrable para los de afuera –que son de palo. Xul Solar inventó una panlengua, se supone que con el primer propósito; el autor del Voynich parece ejemplificar perfectamente la segunda elección.

Ud. dice en el libro, que cada obra produce una clase de autor distinto. Algo que parece adscribirse a su obra narrativa.

● Sí. Y lo digo para guiar a mis lectores por la selva oscura de mis escritos. Para que sepan que, si a veces no puedo plenamente, por lo menos siempre intento mostrar las piruetas de esa transformación, y también sus entretelones.

¿Por eso le agradan los libros donde se nota que el autor puede ser o parecerse a cualquiera?

● Exacto. Más allá del gusto o el disgusto particular que me provocan los libros de autores que conciben una sola matriz para su escritura, aquellos que se complacen en mostrarse reconocibles a la primera frase leída, pienso que el sueño verdadero de un escritor podría ser el de alcanzar la más completa impersonalidad, una verdadera esquizofrenia literaria que le permitiría firmar todos los estilos que ocupan los estantes de su biblioteca. En esa contigüidad rumorosa en que se encontrarían sus libros, cada uno de ellos justificaría parte de su sentido en el contacto con los otros, en los órdenes de lectura. A ese escritor ideal habría que regalarle un lector ideal, capaz de andar acomodando los libros, estableciendo

sus relaciones, del modo en que mi abuelo Ernesto mezclaba suavemente sobre la mesa las fichas de marfil de su juego de dominó. .

¿La escritura es un desvío de la realidad, o un complemento de la misma?

● Cualquier persona que se dedica a la literatura con esa devota insistencia que antes sólo existía en el interior de los monasterios, sabe que allí encuentra la realidad en su estadio más brillante, en tanto que en la vida diaria se encuentra con eso que llamamos lo real y que parece una confabulación de obstáculos, un camino de piedras construido por una legión de fantasmas extremadamente deficientes.

Lo que recuerda a Marcel Proust. Pero también a Felisberto Hernández, Cervantes, Montaigne, Hawthorne, Berceo y Sade; quienes escribieron buena parte de sus obras estando prácticamente encerrados, aislados del mundo. ¿De contar con más tiempo, escribiría con más asiduidad y mejor?

● Es la propia obra la que termina dictando sus condiciones: el encierro, los ratos de ocio, los horarios. En mi caso, no veo manera de forzar los momentos de esterilidad; en esos momentos, el encierro no me ayuda. Además, en Argentina, las prisiones no son para seguridad y protección de los presos, sino para castigo y humillación. A mí me alcanza con lo que tengo.

En una reciente entrevista afirmó que lo más relevante de un relato no es su continuidad (su estructura narrativa), sino su “procedimiento”. ¿Por qué? ¿Narrar es puro procedimiento?

● ¿Dije eso? Me equivocaba. Simplemente, creo que las posibilidades de evolución de la historia son menores que las formas en que un escritor puede tratarla, de modo de hacer algo particular con ese relato. En general se tiende a suponer que cuando un autor piensa sobre todo en el procedimiento –y habría que ver qué es eso para cada quien-, elige una perspectiva aristocrática o formalista. Pero en realidad es a la inversa. El artista que da por hecho que simplifica sus operaciones estéticas para darle al público lo que este merece o le gusta, en realidad está ejercien-

do un acto de violencia intelectual: el de suponer que domina o maneja el gusto ajeno, las apertencias de las masas. Exagerando, esa forma del populismo literario no es más que hitlerismo ilustrado. Y Hitler no era *tan* bruto. Una demostración práctica de que el gusto de las masas, por el contrario, elige formas sofisticadas (aunque vengán contenidas en envases simples), es que los recursos narrativos de las películas que atraen más espectadores son conocidos por estos de antemano. Lo que los espectadores van a averiguar es *cómo* el chico pobre conoce a la chica rica y *cómo* hace para casarse con ella.

¿Continúa trabajando en su novela inédita *El absoluto*?

● ¡Por suerte la terminé!

¿Por qué cree que ha sido el libro que más le costó escribir? Tengo entendido que hace al menos diez años que venía desarrollando su escritura.

● Seis, sólo seis años. ¿Por qué? Bueno, de alguna manera, creo que ese libro es el resumen de todas las apuestas estéticas, el Lerú-Guebel. Es una novela dividida en cinco partes, cinco biografías contadas por una voz que va cambiando en cada biografía...como si la contara otra persona. Cada parte arrastra el eco de libros anteriores; al mismo tiempo, en su totalidad, el libro es una progresión ascendente hacia una de las constantes de mi literatura, que es el enfrentamiento entre una voluntad singular que pretende una transformación de las coordenadas de lo existente (el mundo, la política, el Universo entero), y sólo consigue resultados catastróficos. A la vez, creo que es un libro completamente distinto de los otros que escribí. Y tardé tanto porque cada parte me costó muchísimo trabajo, al final de cada biografía yo quedaba agotado, y para descansar me sentaba a escribir otro libro. U otros. Entre publicados e inéditos, mientras escribí *El Absoluto* escribí también *Aniquilación*, *Derrumbe*, *Ella*, *Los padres de Scherezade*, *Mis escritores muertos*, *La carne de Evita* y *El caso Voynich*.

¿Planea publicarla próximamente?

● Ni idea ●

RESEÑAS | A PROPOSITO DE POSTALES BARBARAS,
EL ÚLTIMO TRABAJO PUBLICADO POR MARCELO ECKHARDT

UNA APROXIMACIÓN A LA ABJURACIÓN DE LA ESTÉTICA DEL INTERSTICIO

“La cultura no nos redime. Fuimos animales y salvo esta pausa cerebral, seremos animales”.
Marcelo Eckhardt

El último libro de Marcelo Eckhardt, *Postales Bárbaras* sella su estética con el epígrafe: “Soy bárbaro”; la barbarie –así se desprende de/ lo/s texto/s– no es una situación, tampoco un contexto ni mucho menos un intento de polarización: la barbarie es una decisión estética, es un volver-se intersticial.

Prima facie, podría considerarse a su obra –especialmente la que aquí ponemos como objeto de la crítica– como parte de la proclamada literatura patagónica. La estética de la barbarie en Eckhardt lejos está de la idea romántica de pensar –como un sector no menor de la literatura patagónica– a una zona de clausura o propensión poética de actuar como fuerza centrípeta que aspira, re-nombra y re-apropia escritores y obras.

Esta operación, por momento fútil –la de este sector de la literatura patagónica– ha devenido en ciertas banalizaciones que inferían la creación polarizada de literatura argentina vs. literatura patagónica para permitir el reposicionamiento de ciertos autores de la región.

Pero lejos de una polémica en este asunto –del cual el libro no está ajeno, todo lo contrario, escarbas sobre esta herida–, sí hay que suscribir aquellas cuestiones que hacen al bárbaro-eckhardt. La pregunta no sería ¿qué es ser bárbaro? Sino ¿Cómo se es bárbaro? La respuesta de la primera pregunta desembocaría en una especie de condena situacional cuando en realidad se trata más bien de una afiliación a cierta estética intersticial: “O entenados. Pertenezco sí, a la cultura argentina moderna. No, no pertenezco” (El sur no es mágico, pág. 35).

El intersticio funciona como el núcleo estético de toda la obra: no hay definición, sólo frontera, no hay huella sino discurso, un discurso que se desvanece en el aire como adscribiera Bergman del viejo Marx: “pueden llamarme equis o no me acuerdo” (la zanja, pág. 76). Si la historia de la literatura argentina tiene en sus venas el logocentrismo propio de la Historia, es entonces el intersticio la posibilidad de lateralizar esa Historia, pero no negándola sino re-escribiéndola, desde el margen, desde la orilla, desde el filo inmoral del borde, que tajea el cristal que recubre la historia para que pierda en su devenir aquellos fragmentos de su vientre que caen para luego ser devorados y devueltos en nuevos sentidos.

He aquí su decisión crítica: el intersticio es también una cuña que abre la posibilidad de teorizar ya no desde la periferia o la periferia de la periferia, sino de la Historia (universal), aquella imborrable e impoluta.

El recorrido que realizan los relatos no merece la desatención: se va desde la orilla: “Las ciudades de este desierto son los lugares donde se pueden permanecer, donde todos pueden abandonarse” (El baldío, pág. 11), hasta el centro: “De paso por el país de los porteños, me sorprenden de sus costumbres bárbaras” (El país de los porteños, pág. 112), como un torbellino centrífugo que alcanza con sus tentáculos críticos la mis-



ma Latinoamérica abatida y resucitada como así también al viejo continente.

Respecto a este último punto, existen dos grandes ensayos-barbaros sobre Latinoamérica y Europa: el de Neruda y Rimbaud respectivamente.

Del gran poeta chileno, Eckhardt analiza nada más ni nada menos que Canto General, el libro más latinoamericano de Latinoamérica. Aquí Eckhardt vuelve a re-leer a Neruda y también a significarlo: lo secuestra, lo arrastra al intersticio y lo (de)vuelve bárbaro:

“No quiso resolver nada, sólo cantar y sumarse a sus hermanos destruidos en su canto. Le dolió todo el dolor del pueblo. Vio los signos en las paredes que sólo el pueblo puede descifrar. Fue hermano de todos o fue pueblo. Vio las salas industriales sin hombres o supo que sin hombres no hay desarrollo posible. Tradujo la carta de las aves y se midió anchos de hombros, como se requiere a los poetas actuales. En algún punto de América, cantó a América. Lo echaron de su patria por no escribir más versos románticos. Se lle-



vó una rama de árbol y dos libros sobre la geografía y los pájaros de Chile. Tivo el dulce privilegio de nombrar a la patria. El no sufrió la estúpida euforia del tirano bailando enardecido una zamba de sangre o de puñal. Nombró a los traidores, los favoritos, a los innombrables en el lodo anónimo”. (Neruda, pág. 62).

La misma operación hace con Rimbaud, en el otro gran ensayo que tiene el libro, de quien recupera su linaje bárbaro:

“No hace falta el arte o la filosofía central para saber que se está acá sin poder ir hacia acá. De nuevo: Rimbaud borra el puente de esa Europa última (eufórica de sus posibilidades de su progreso ilimitado) con la Colonia frente a la Gran Riqueza, vale decir con la barbarie propiamente dicha y hecha: ¡nosotros!”. (El bárbaro Rimbaud, pág. 74).

La barbarie –ahora crítica– invade los confines de Europa y América, pero no sin descubrir entre sus fragmentos –que se reparten en los demás relatos que contiene el libro– en una lectura sutil de la literatura argentina, vista desde la lateralidad bárbara del intersticio, desde la mueca atroz de su impavidez: la barbarie también –como lo hiciera la Historia (Logocéntrica)– puede universalizarse tal como imaginaba el propio Borges.

Existen sólo tres autores argentinos nombrados en todo el libro, dos de ellos casi como fantasmas que pretenden adentrarse sin invitación ni bienvenida: el primero –al que ni siquiera se nombra sino a su personaje más representativo– es Fierro, protagonista fundamental de la escisión de la literatura del siglo XIX que marcara la dicotomía centro periferia de la literatura venedera: “Comienza en una frontera imprecisa, azarosa, como la corazonada de Fierro cuando vuelve de las tolдерías” (Viajar al sur, pág. 54). Pero es el mismísimo Borges, el escritor más importante de la literatura argentina quien aparece en seis oportunidades, todas ellas participando de la operación borgeana de leer la universalidad desde lo particular o, dicho de otra forma, de leer la literatura universal desde el impreciso intersticio de una ciudad sureña como Trelew:

“Pasillos: Trelew posee como venas, pasillos que muestran una ciudad lateral, interior, pasillos donde miles de historias se han tejido y de las que sólo sobreviven los ecos de pasos en alguna memoria que aún espera, inconsciente, el regreso de aquella persona que se fue o nunca más volvió. Otro laberinto”. (Derroteros, pág. 40).

Y así como Borges agarra la posta de Hernández, será el propio Juan José Saer quien haga lo mismo de Borges. Eckhardt teje las telarañas de la literatura argentina del siglo XIX, XX y el devenir del presente siglo en una fuga analítica que suma los tres exponentes que vertebran la epistemología literaria argentina, por lo menos desde la visión lateral de la barbarie.

Es cierto que los espacios condicionan la barbarie, pero también es cierto que ser bárbaro es una decisión, estética, política: “Las ciudades de este desierto son los lugares donde se pueden permanecer, donde todos pueden abandonarse” (El baldío, pág. 11).

Este libro de Marcelo Eckhardt logra convertir la experiencia de la barbarie como una nueva forma multiplicadora de los sentidos rígidos y petrificados de la historia universal. Y no es sino con la literatura con quien encuentra la posibilidad de devorar y sacrificar –como lo hicieran los antropófagos del extraordinario relato Uno a Cero, pág. 83– para re-significar (también, reconstruir) esa historia que se encargó de dejar afuera en su relato hostil pedazos carcomidos de su propio cuerpo. Él, el bárbaro, lo sabe: no hay Historia en la barbarie, sólo un desmenuzarse de viejos ecos que rebotan en la memoria de nuestros muertos ●

D.C