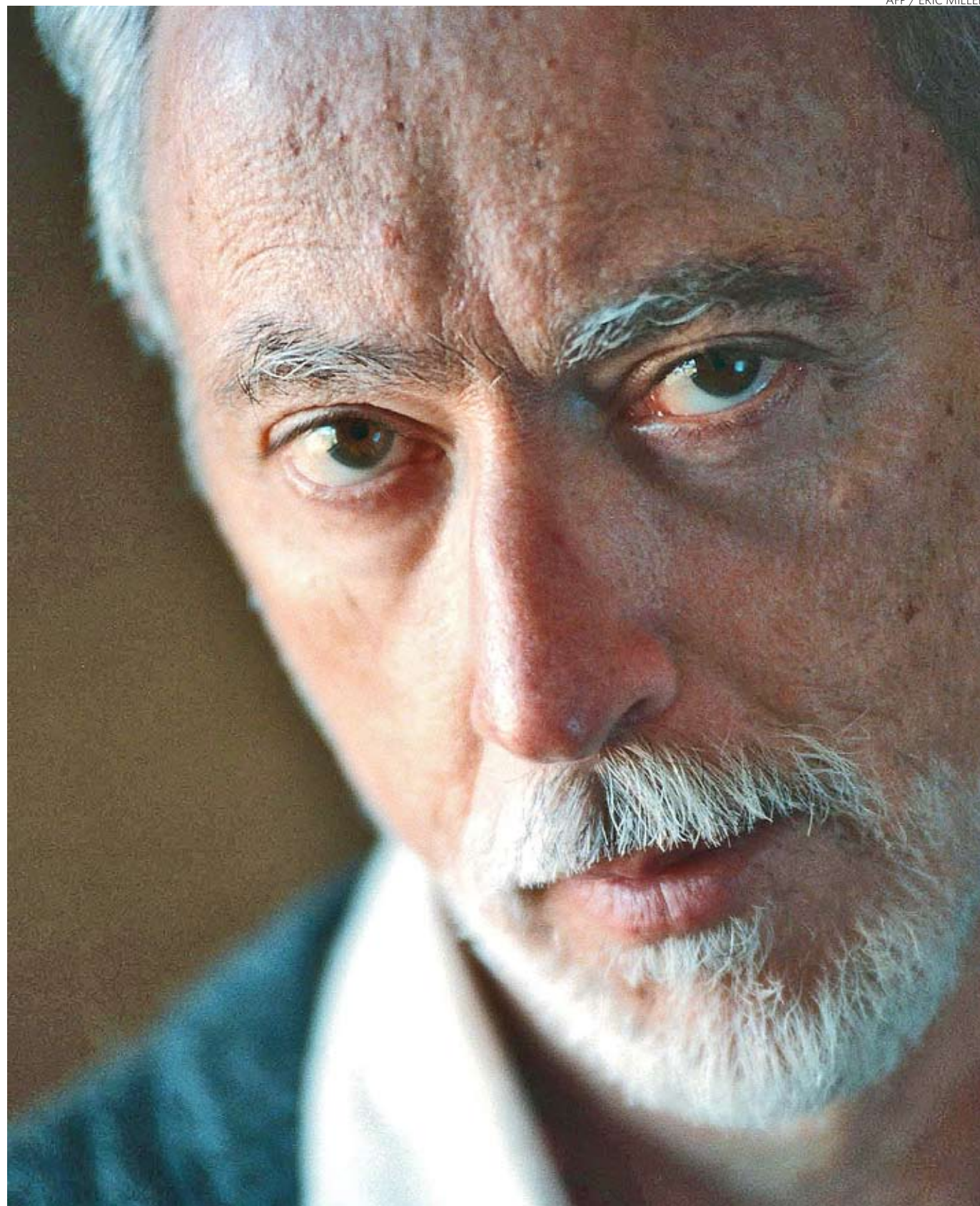


RESEÑA PÁG. 6-7

Premio  
Uslar Pietri

PAPEL LITERARIO

EL NACIONAL VENEZUELA, 8 de mayo de 2010



## Coetzee interroga

En 1997 publicó *Infancia. Escenas de una vida de provincias*, la primera entrega de sus "memorias noveladas". En 2002 apareció *Juventud. Escenas de una vida de provincias II*, que ratificó su inmenso talento para exponer las tribulaciones del alma humana. *Verano. Escenas de una vida de provincias III* acaba de ser traducida a nuestra lengua. Libro sorprendente e inquietante, el mismo se erige como interrogación a las formas narrativas y a las posibilidades del género autobiográfico **PÁGS. 4-5**

# De tanto en tanto, un fantasma

**Periodista, creativo publicitario y novelista argentino,** Lázaro Covadlo presenta su sexta novela *Las salvajes muchachas del Partido* (Editorial Candaya, 2009), un viaje hacia la vida de un hombre al que nunca conoció, un acercamiento a una vida efímeramente pesada, una historia construida sobre la base de una memoria imaginada

## Andreína Guenni B.

Las muchachas salvajes del Partido ayudaron a alzar los estandartes, que furiosos desafiaban al viento, y proclamaban la consecución de las quimeras.

**S**abes qué es lo que me duele, querido Isaak Abramov?, el pensar que si me fusilan, todo lo que llevo en la memoria desaparecerá para siempre. ¿No crees que es así? ¿Dónde supones que van los recuerdos y los pensamientos cuando uno se muere?. Historia, recuerdos, pasado, nostalgia. La memoria y sus implicaciones fascinan al mundo contemporáneo. La necesidad de encontrar en el pasado y en los recuerdos el sustento, el referente potencial o el anclaje para vivir el presente y pensar en un futuro, se ha convertido en la problemática principal de un sinnúmero de autores que han estado tratando de darle forma al pasado a través de la escritura. A ellos se ha sumado Lázaro Covadlo, reconocido escritor bonaerense, cuya última obra es una extensa novela sobre la vida de su abuelo contada desde la construcción memoria, allí donde se petrifica la gran virtud del texto.

Pasear por las páginas de este viaje al pasado infunde en quien las lee una intensa dualidad: en principio no se sabe si se trata de la persecución de las sombras de un hombre que dejó de existir hace ya bastante o si se pretende, por el contrario, huir de ellas. Seguramente ocurren ambas

cosas. Lo que sí queda claro es que la acción de construir sobre la base de la memoria viva e imaginada engendra aquí un resultado fascinante y complejo. Memoria histórica universal, memoria personal familiar y memoria imaginada se amalgaman en una bomba de tiempo que estalla tras cada capítulo.

En medio de la Ucrania de finales del siglo XIX y entre las revueltas anarquistas de comienzos del siglo XX, aparece en el imaginario de Covadlo la figura de su abuelo paterno, Baruj Kowenski. Anarquista de Kiev desde los 16 años, Kowenski huye de los pogroms de Ucrania y Polonia ejecutados durante la Revolución Bolchevique y emigra a Argentina donde ejerce de contrabandista, revolucionario, castigador de rufianes, zapatero, pistolero e impresor. La Revolución de Febrero y la toma del Palacio de Invierno por los bolcheviques fueron la inspiración que necesitaba para querer regresar a su tierra natal, allí donde "el fantasma del comunismo se hacía corpóreo". Participa entonces en la Revolución Rusa y luego se alista en las Brigadas Internacionales para luchar en la Guerra Civil española (fueron en total 276 los que partieron de Argentina para luchar en España). Desde allí se pierde su rastro, y desde allí también parte Covadlo para imaginar la vida de su abuelo a partir de lo real y de lo que en su imaginación es aún más certero.

La historia de Kowenski es la historia de los muchos anarquistas que lucharon contra la tiranía de los señores feudales, los capitalistas, los militares, los reyes y los sacerdotes de la Iglesia Cristiana Ortodoxa (considerados como la "superstición instituciona-

lizada") que oprimían a Rusia. Kowenski tuvo siempre la misma misión en vida: combatir a la burguesía, la monarquía, la nobleza y al clero, por lo que debía también renunciar al "opio" de Marx y dejar en el camino el judaísmo que lo oprimía.

El personaje principal del texto de Covadlo vivió con intensidad esta vida de anarquista, pero también, y a consecuencia de esto, vivió la asombrosa pero impalpable vida del fugitivo, como si de un efecto mariposa se tratara: "La vida del fugitivo está hecha de sustos. El que se esconde pasa la mayor parte del tiempo en un estado de alerta duro de soportar. Cuando, de sobresalto en sobresalto, transita por cualquier calle, lo hace pegado de las paredes y en vano trata de oscurecer el rostro. No mueve demasiado la cabeza, pero mira todo el tiempo de reojo a izquierda y derecha y con frecuencia cree descubrir en cualquier extraño a un posible delator. Rara vez duerme bien el fugitivo; no logra comer tranquilo y hace mal la digestión. Respira agitado, sus músculos se mantienen tensos contra su voluntad y experimenta una desagradable opresión en el pecho. Suele ser tan pesada la angustia del fugitivo que no es extraño que para acabar con la incertidumbre llegue a desear su captura, aunque ello implique prisión o muerte".

Una pistola Schwarzlose de 9 mm, similar a la que usó Fania Kaplan cuando atentó sin resultado contra Lenin, es una de las referencias desde donde parte el narrador para comenzar la construcción del relato, de la historia de su abuelo. Elemento que pudiera pasar desapercibido por la narración si no fuera porque

es uno de los pocos objetos, realmente tangible y verídico, que pone en perspectiva la necesidad de explicar con pruebas que el pasado efectivamente existió, independientemente de las intervenciones que luego en el presente se hacen sobre él.

La construcción de la historia parece ser una humilde pero imperante necesidad de saberse sujeto, en el presente y en el pasado: "Soy Baruj Kowenski. Fui anarquista, fui bolchevique. También fui zapatero, contrabandista y soldado. Ahora no sé qué soy. Soy judío, como tú. Como bien dicen los antisemitas, los judíos somos comunistas o capitalistas. A ti y a mi nos tocó lo primero. Lo hubiésemos pasado mejor siendo capitalistas, pero me temo que nos hayamos perdido esa parte".

Covadlo no conoció a Kowenski, pero lo recuerda como un fantasma: figura muy utilizada para comprender la imposibilidad de escapar de los recuerdos que generalmente son traídos al presente con nostalgia, incluso de aquellos recuerdos del pasado que no son vividos en primera persona: "tal como un fantasma viviente es como me figuro a mi abuelo en aquellos años de la década de los 30. He seguido imaginándolo durante mucho tiempo, puesto que la imaginación suele fabricar fantasmagorías. Tal vez la imaginación pueda ser el único fantasma, pues yo he creído ver a Baruj Kowenski, sin sacarme la vista de encima, cuando a mis trece años jugaba a la pelota con otros chicos en el Parque Centenario, en Buenos Aires". Covadlo se encuentra con este abuelo de tanto en tanto a lo largo del texto. Su fantasma parece ser la imagen refleja-

da que el autor encuentra frente a un espejo o que lo persigue como una sombra en los momentos más oportunos de su deambular contemporáneo.

Toda esta construcción narrativa, este relato creativo póstumo, entregado desde la pluma de Covadlo convierte al pasado en una suerte de espacio inédito que mantiene la significación de sus contenidos en un estado latente, únicamente develados en este futuro que ahora es presente. La trascendencia de Kowenski es sólo realizable hasta que el ahora del autor verifica que necesita de él para continuar, que necesita de ese fantasma del pasado para hacer más cálido y seguro el camino hacia su porvenir. ☺



**LAS MUCHACHAS SALVAJES DEL PARTIDO**

Lázaro Covadlo  
Editorial Candaya  
ESPAÑA, 2009

# “Escribir novelas se parece a correr un maratón”

**De qué hablo cuando hablo de correr**, título que homenajea al libro de cuentos *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, de Raymond Carver, no sólo es la obra ensayística más reciente del escritor japonés Haruki Murakami, sino su libro más íntimo, casi una autobiografía. Los textos, que abarcan desde el verano de 2005 hasta el otoño de 2006, representan la historia de una vida en la que el entrenamiento físico y la escritura se muestran como las dos caras de una misma moneda

**Lorena Bou Linhares**

**D**eterminados días de la semana, y en distintas ciudades del mundo, las papeleras cercanas a los quioscos alojan suplementos culturales que no han sido leídos. Los han lanzado allí los lectores de periódico a los que no les interesa ni la literatura ni el arte ni el teatro ni la fotografía. En una oportunidad, un reconocido escritor aseguró que el ochenta por ciento del contenido de esos suplementos eran los libros y que, por lo tanto, el mejor modo de vengar el desprecio hacia las letras era arrojar en esas mismas papeleras la prensa deportiva. Pero, ¿hasta qué punto son irreconciliables la literatura y el deporte?

En el intento de establecer algunos vínculos se apela, por ejemplo, al hecho de que tanto Camus como Nabokov fueron arqueros en equipos regionales cuando eran jóvenes. Pero, ¿qué autores han practicado una actividad física con la misma intensidad con la que se han dedicado a la escritura?

En 1978 Tim Krabbé publicó *De renner* (*El ciclista*, Los Libros del Lince, 2010), una novela sobre su participación en una

carrera de ciclismo al sur de Francia. Antes de convertirse en narrador, Krabbé fue primero campeón de ajedrez y luego ciclista profesional. No es de extrañar, pues, que el kilometraje de uno de esos tours definiera la estructura de uno de sus libros. Pero, si se trata de actividades compaginadas, ¿qué autor le resta horas a la escritura (por pocas que sean) para entrenarse físicamente? Con seguridad uno: el japonés Haruki Murakami.

## “Escritor (y corredor)”

El último libro de Murakami son sus memorias en torno a su afición por correr a diario y participar anualmente en maratones y triatlones. Semejante puesta en escena convierte a *De qué hablo cuando hablo de correr* (Tusquets, 2010) en un ensayo sobre cómo ha vivido Murakami desde 1982, cuando tenía treinta y tres años y empezó a hacer *footing*.

El relato de los entrenamientos y las carreras a lo largo de veinticinco años congrega variedad de temas y anécdotas que terminan revelando un hecho invariable: el escritor japonés corre diez kilómetros diarios durante seis días a la semana. ¿Qué interés despierta un libro como éste? En él destacan dos aspectos valiosísimos: por un lado, las inquietudes y los anhelos que acompañan a Murakami y,

por otro, las comparaciones que él establece entre escribir y correr.

Distintos elementos particularizan la principal afición del autor: la ciudad en la que entrena, el lugar adonde viaja para participar en un maratón, la estación del año en la que se ejercita y el mes en el que tiene lugar la carrera. Y en cada circunstancia está presente un aspecto característico de sus novelas: la música. Mientras entrena, Murakami escucha Lovin' Spoonful, Red Hot Chili Peppers, Carla Thomas, Beach Boys, Beck y Otis Redding, entre otros.

Pero el eje en la vida del autor de *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (la última novela de Murakami editada por Tusquets en 2009) es ciertamente la escritura. Podemos identificarlo como corredor y coleccionista de elepés de vinilo, pero sobre todo como novelista, y él insiste en ello cuando habla de correr, actividad que de ninguna manera interfiere en las horas dedicadas al oficio de narrar. Si su afición por correr se remonta a los años ochenta, el escribir novelas también, con la particularidad de que, en su caso, ambas ocupaciones no son sólo compatibles, sino equiparables.

Al igual que adiestra sus músculos cada día para resistir y completar el siguiente maratón o triatlón,

así mismo ejercita la concentración y la constancia necesarias para concluir una novela. Ambas tareas requieren esfuerzo, horas a solas y una tenacidad lo suficientemente dilatada. Y así como en los entrenamientos mantiene un ritmo y poco a poco aumenta la distancia que recorre, del mismo modo aborda la escritura.

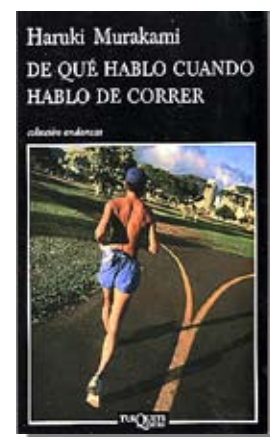
Para Murakami, en la profesión de novelista no hay victorias ni derrotas. Por eso escribir novelas se asemeja a correr un maratón: “Lo más importante es si lo escrito alcanza o no los parámetros que uno mismo se ha fijado”. Se trata de la misma imagen que lo acompaña como corredor: “Si hay un contrincante al que debes vencer en una carrera de larga distancia, ése no es otro que el tú de ayer”.

*De qué hablo cuando hablo de correr* es, en definitiva, una apología a la perseverancia y el vigor con los que una persona procura satisfacer sus deseos, independientemente de que éstos pertenezcan al ámbito del trabajo o la afición.

## Otro novelista que corre

En 1984, cuando estaba traduciendo al japonés *Setting Free the Bears* [*Libertad para los osos*, Tusquets, 1992], Murakami corrió por Central Park con John Irving, también aficionado al *footing*. Se suponía que el encuentro era para una en-

trevista, pero el escritor japonés no pudo tomar notas ni grabar la conversación. Lo único que prevalece en su recuerdo es haber corrido hombro con hombro con un narrador a quien considera un maestro de la literatura. Probablemente, mientras corrían, ambos percibieron la diferencia entre los ritmos respiratorios de cada uno, tal vez tan distintos como el modo en que cada escritor asume la experiencia literaria. 🐾



**DE QUÉ HABLO CUANDO HABLO DE CORRER**

Haruki Murakami  
Tusquets Editores  
ESPAÑA, 2009

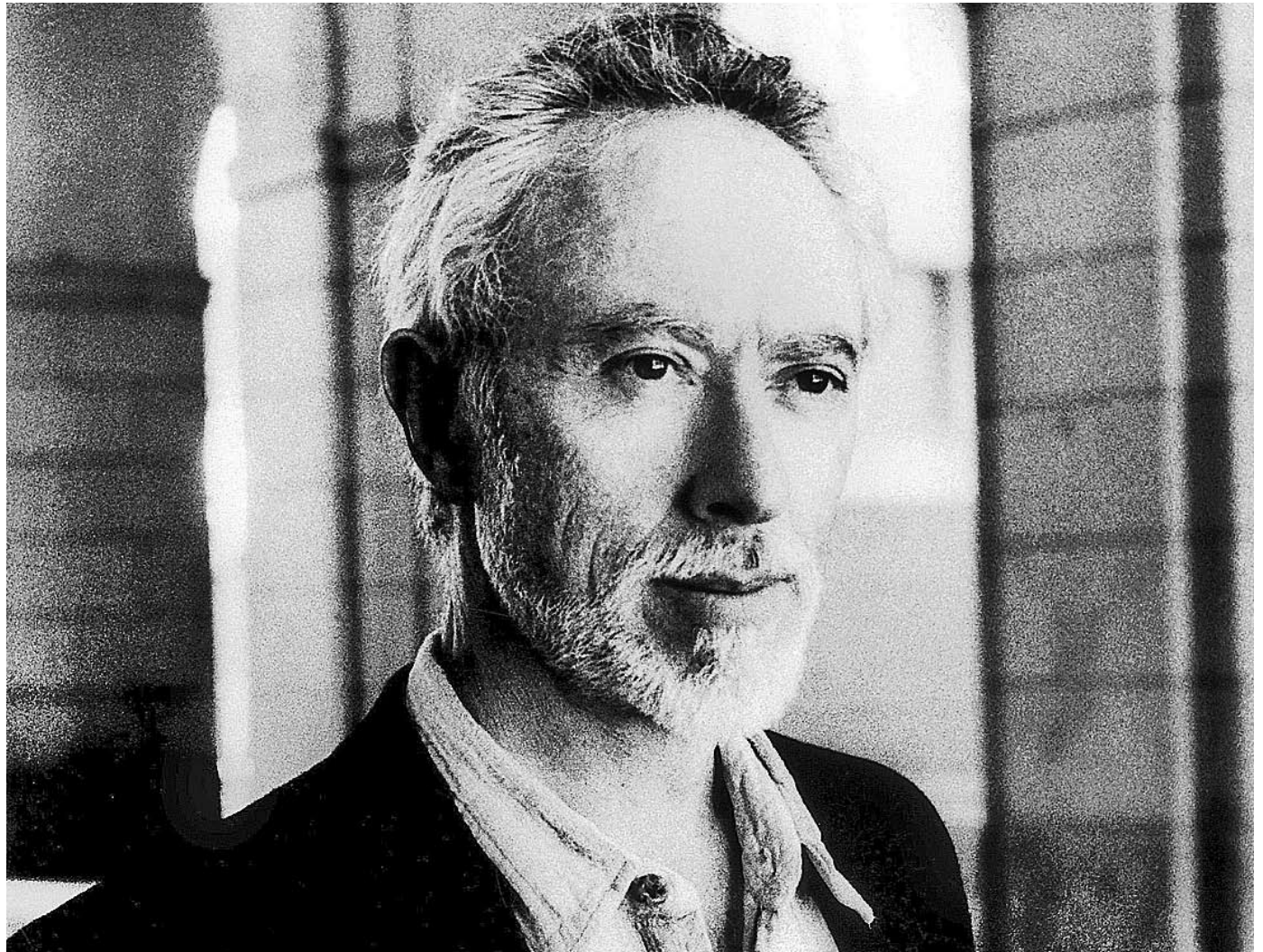
# Coetzee: la reinvencción de la autobiografía

JERRY BAUER

Nelson Rivera

**D**os premios *Booker*, el más alto galardón que se otorga a la literatura escrita en lengua inglesa, por *Vida y época de Michael K* (1983) el primero, y por *Desgracia* (1999), el segundo. El aplauso de lectores, periodistas especializados y críticos de todo el planeta que no cesan de cantar elogios por la rejería interior y la voz con eco que son la sustancia de su prosa narrativa. El Premio Nobel de Literatura 2003, que no parece haber representado la cima tras un largo y exigente ascenso, sino una estación para proveerse y plantearse *ir todavía más allá*. Ninguno de estos notables reconocimientos parece haberle provisto de sosiego. No han significado el inicio de un proceso de sedimentación creadora. Quizás nada podrá apaciguar a John Maxwell Coetzee nunca. Quizás no haya para él un momento de *consagración*. Quizás, y *Verano* podría ser contribuyente de esta hipótesis, Coetzee vive bajo una cierta determinación o bajo una cierta condena, la de estar *siempre en la búsqueda*. Diré: un transeúnte eterno. Alguien que no podrá dejar de interrogarse hasta el último trecho de su propio camino.

Un escritor en estado de ebullición, un creador entregado a sus revulsivos: ajena a los procedimientos convencionales de rememoración, *Verano*. *Escenas de una vida de provincias III* interroga la posibilidad misma de fabricar una novela a partir de la propia memoria. Si *Infancia*.



J. M. Coetzee, "un escritor en estado de ebullición, un creador entregado a sus revulsivos"

*Escenas de una vida de provincias* (publicada en 1997) es la memoria novelada del distinto, desentrañamiento del raro, del diferente; y si *Juventud*. *Escenas de una vida de provincias II* (publicada en 2002) es un relato que parafrasea una época del tipo educación sentimental, pero en un purgatorio urbano llamado Ciudad del Cabo, *Verano* debe entenderse no sólo como el tercer capítulo de esta narrativa de yacimiento autobiográfico, sino también como una ruptura esencial tanto en el plano del sentido como en el uso de los recursos narrativos, con sus dos precedentes.

Porque si el paso de *Infancia*

a *Juventud* ocurre con naturalidad, es decir, que ambas transcurren bajo los dictados de una lógica narrativa semejante, la de un narrador que dispone y resuelve todos los elementos de la composición, incluyendo la consideración de que ambas son la *expresión perpleja* de la pretensión de escribir memorias, *Verano* se ubica en las antípodas: si no llega al extremo de negar la gestión de lo autobiográfico, al menos deja en evidencia su inhabilidad, su posible desfallecimiento como potencialidad narrativa.

## Síntesis y dispersión

Una primera condición: *Ve-*

*rano*. *Escenas de una vida de provincias III* es lo inacabado. El narrador total es aquí sustituido por siete documentos, cada uno de ellos provisional: son las piezas (no todas, el lector puede suponer que otras varias quedaron *fuera del libro*) que un joven biógrafo ha ido acumulando como insumos que le permitan cumplir con su proyecto: una biografía de J.M. Coetzee. Además de dos breves cuadernos de notas, uno fechado y otro no, el cuerpo central de la narración lo componen las transcripciones, no más que papeles de trabajo todavía en proceso, de las entrevistas que el investigador le ha

hecho a personas que conocieron al protagonista de su biografía (una de las entrevistadas dice: "Tal vez lo que le cuento no sea cierto al pie de la letra, pero es fiel al espíritu de la letra, no le quepa duda de ello").

Este *libro de borradores* (que por sí mismo nos recuerda uno de los paradigmas más inquietantes de toda narración, que ella siempre podría ser *distinta*, otra) nos coloca en las proximidades de una idea descabellada, casi insostenible: que la autobiografía (incluso la que se asume como ficción) es lo puro incierto, la obra que no podría concluirse nunca, cabe decir, aquello que no puede ser sin-

tetizado, aquello que permanecerá siempre como preliminar, no importa cuántas correcciones, afirmaciones y objeciones se hagan sobre el mismo (como si lo autobiográfico fuese aquello que no podrá cristalizar jamás, porque su atadura a lo real no lo hace posible; mientras la mera ficción puede alcanzar su condición plena en el reino de la imaginación, la autobiografía no puede elevarse, despegarse de la materia oscura y temblorosa de lo humano). Dice el joven entrevistador a uno de sus testigos: "No me interesa llegar a un juicio definitivo sobre Coetzee. Eso se lo dejo a la historia. Lo que estoy haciendo es relatar una etapa de una vida, no es posible un único relato, entonces varios relatos desde varias perspectivas".

Autobiografía como sempiterno esbozo, como proceso que debe ser interrumpido para obtener de él, ni siquiera una versión, sino un *reporte de investigación*, una especie de estado de cuenta siempre a punto de variar. En tal boceto, una fuerza *acumula* la fachada de J.M. Coetzee (es la fuerza que propende a la síntesis), otra fuerza contraria confronta las distintas versiones, las afirmaciones de unos y otros documentos (es la fuerza que propende a la dispersión, a lo que no puede tener una *terminación*).

Sugiero: los matices, las variantes, los materiales que arrojan los testigos reunidos en este libro, en los intersticios entre unos y otros, en los espacios sin aire que se forman entre lo que se afirma y lo que permanece oculto, ahí es donde las tensiones entre ficción y realidad, entre persona y personaje, entre verificable y no verificable, entre conformidad e incomformidad, entre potencia e impotencia del testimonio, entre memoria y desmemoria o entre memoria y olvido, allí J.M. Coetzee ha inventado un zócalo narrativo sobre J.M. Coetzee, una obra hecha de materiales transitorios y parciales, reales e imaginarios que, aún cuando disuel-

ven o detonan diversas fronteras, finalmente ofrecen, *donan un sentido* sobre ese J.M. Coetzee que continuará siendo cierto e incierto a un mismo tiempo (tal será el destino de su inmortalidad: una figura vacilante más allá de su muerte).

#### Novela del malestar

*Infancia, Juventud y Verano*: no únicamente las llamadas "memorias noveladas" de Coetzee, sino también sus textos de ficción están atravesadas por la mordida, la suspicacia, la fermentación de lo racial. Como un aguijón que escuece a cada minuto, como un ánimo que no podría ser sobrepasado, Sudáfrica también es la tierra y la atmósfera de *Verano*. Allí se incrustan las historias, las especulaciones, las fragilidades que la componen.

El J.M. Coetzee que surge de esta agrupación de borradores es un hombre insípido, ensimismado, desprovisto de pragmatismos, ser en cuya alma no se encienden hogueras por otros seres humanos. Un decepcionante. Un caballero de baja credibilidad. Dice una de las testigos: "No estoy en condiciones de juzgar la huella que he podido dejar en él. Pero yo diría que, en general, a menos que tengas una fuerte personalidad, no dejas una huella profunda, y John no tenía una fuerte personalidad. No quisiera parecer displicente. Sé que tenía muchos admiradores, no le concedieron el Premio Nobel porque sí y, naturalmente, si usted no le considerase un escritor importante, hoy no estaría aquí, haciendo estas averiguaciones. Pero, seamos serios por un momento, en todo el tiempo que estuvimos juntos nunca tuve la sensación de que me encontraba con una persona excepcional de veras. Sé que es duro decirlo, pero lamentablemente es cierto. Jamás vi que emitiera un destello de luz que iluminara de súbito al mundo. O bien, si había tales destellos, yo estaba ciega". Si Coetzee es un radical, lo es dos veces: por su extremo desmontaje del

género autobiográfico, pero también por el punto casi intransigente con que esas voces por él creadas, hablan de sí mismo y lo despojan de su posible heroísmo.

Y es que del método de ridiculización elegido por Coetzee (método de *distanciamiento* a fin de cuentas), que consiste en convocar a unas testigos que versionan a un caballero incapaz para el amor, resulta lo obvio: un sujeto cada vez más patético, cuyo expediente amoroso se arma de casos de infidelidad, amores caricaturescos y escenas adefesio. Frente al Coetzee perdido para las pasiones, en *Verano* atestiguan mujeres categóricas para saber lo que quieren, particularmente en ese plano que se describe con la fórmula de lo-que-cabe-esperar-de-un-hombre.

En *La dama de blanco* (1860), novela del inglés Wilkie Collins, su personaje Marian Halcombe encarna una *liberación* que tiene el estatus de un salto de época: ella habla del mundo con la plenitud y los derechos que entonces eran propiedad exclusiva de los hombres. En *Verano* hay una *liberación* comparable: Julia, una de las entrevistadas, habla del júbilo erótico y del espíritu que le produjo la experiencia del adulterio, ajena a toda culpa y a toda duda. Una y otra son conversadoras sagaces, mujeres que han establecido una distancia suficiente para procesar los asuntos e ir más allá de las convenciones que podrían amenazarlas.

#### Procedimiento: distanciar

He dicho atrás que *Verano* puede leerse como un rompimiento o como un salto cuántico con respecto a *Infancia y Juventud*. Pero su *lejanía* de ambas no la convierte en una isla en el conjunto de la obra de Coetzee. En tanto que búsqueda y experimentación, *Verano* es pariente y cómplice de *Mecanismos internos*, la colección de ensayos literarios que nuestro autor escribió entre 2000 y 2005. Además de algunas paradojas sobre

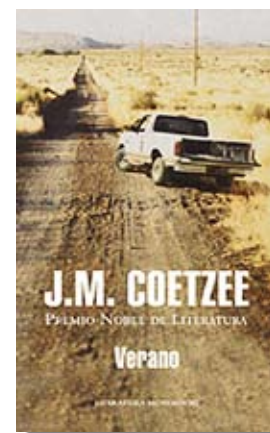
la relación entre vida y obra (que constituye la materia principal de lo *no dicho* por Coetzee en *Verano*), *Mecanismos internos* es una pragmática del desmontaje: revisión anatómica, indagación de la armazón menos visible en las obras de grandes autores, de Bruno Schulz a Philip Roth, de Walt Whitman a Paul Celan, de Robert Musil a W.G. Sebald.

El autor que se ha impuesto desentrañar las obras de sus colegas *por dentro*, es el mismo que se enfrenta a la interrogante de cómo escribir la tercera entrega de sus *Escenas de una vida de provincias*. Y he aquí que su respuesta no es la de un consagrado, ni tampoco la de un escritor próximo a cumplir sus setenta años (nació en febrero de 1940), sino la de alguien para quien la literatura no es un camino de fórmulas cumplidas: una experiencia siempre a punto de comenzar desde su lugar más exigente: como lugar de reinención, como restitución de la propia condición de creador-crítico.

Tal es justamente el carácter de *Verano*. *Escenas de una vida de provincias III*: ella se constituye en el rompimiento de la continuidad narrativa; en el remplazo de la figura del autor que rememora por una trama de voces que son testigos (casi cínicos) de su propia vida; en el diseño de un montaje narrativo que saca a flote las contradicciones y los desgarros que son inherentes a la vida: se restituye así la posibilidad de un narrador que lucha con las formas narrativas; se abren opciones distintas al género de lo autobiográfico; se mantiene el *estado de inquietud* que parece imprescindible para el alma creadora de Coetzee. *Verano* es distanciamiento. Es reconocimiento de la enorme dificultad que para un hombre representa el dominio de la propia vida.

Más allá del regodeo de lector o de las interpretaciones que puedan hacerse de unas y otras, *Infancia, Juventud y Verano* suman un hombre: no una síntesis (de ello tra-

ta la maravillosa fatalidad de esta trilogía: que ella no arroja la simplicidad de un resultado), sino una figuración más o menos incierta, que lleva el nombre de J.M. Coetzee: la de un bicho raro, con su alma enterrada en la tierra de Sudáfrica, que ha padecido la opacidad de ser distinto, en cuya vida han quedado desperdigadas innumerables escenas de disloque, soledad o falta de encaje, pero que todo ello resulta a fin de cuentas sobrepasado, porque desde niño y para siempre el artista, la determinación del escritor ha sido la corriente principal, el cauce de mayor voluntad, la fuerza creadora que le impide escribir *Verano* bajo la misma lógica de *Infancia y Juventud*, y que le impulsa a ensayar un libro de memorias que parece declarar que quizás ninguna autobiografía sea ya posible. ☞



#### VERANO

J.M. Coetzee

Editorial Random House Mondadori  
ESPAÑA, 2010

# Caracas, la horrible

**Blue Label/ Etiqueta Azul, de Eduardo Sánchez Rugeles,** resultó la obra ganadora de la primera edición del Premio Iberoamericano de Novela Arturo Uslar Pietri, organizado por la Fundación Casa Arturo Uslar Pietri, la Universidad Metropolitana y el Centro de Estudios Iberoamericanos de Salamanca, y auspiciado por la Embajada de España en Venezuela, la Agencia Española de Cooperación Internacional, la Corporación Andina de Fomento y **El Nacional**. El Premio Uslar Pietri se entregará el próximo viernes 14 de mayo

INIRIDA GÓMEZ CASTRO

**Rodrigo Blanco**

**E**l Premio de novela Arturo Uslar Pietri arrancó con buen pie. Ganó una novela titulada *Blue Label/ Etiqueta Azul* y su autor era un completo desconocido para las letras venezolanas: Eduardo Sánchez Rugeles. La sorpresa fue por partida doble. *Transilvania Unplugged*, la novela finalista que estuvo a punto de obtener el galardón, pertenece al mismo autor. Eduardo es columnista en [www.relectura.org](http://www.relectura.org), la página que administro junto a Luis Yslas. Esta relación me ha permitido leer por adelantado ambas novelas y, ahora, emitir un juicio que creo compartirán muchos lectores: Sánchez Rugeles es uno de los narradores venezolanos con mayor proyección para la segunda década de nuestro siglo XXI.

En esta primera novela de Sánchez Rugeles (primera publicada, pero escrita después de *Transilvania Unplugged*) una famosa marca de whisky es el emblema que sirve de título y resume las aspiraciones y las formas de ser de un país en decadencia: la Venezuela de Hugo Chávez Frías. El tono crítico, desencantado, apátrida de la historia es el de su protagonista, Eugenia Blanc, una liceísta del este de Caracas cuya única meta en la vida ha

estado clara desde cuarto grado: ser francesa. Cuando ya se encuentra en el último año de bachillerato, Eugenia decide buscar a Lauren Blanc, su desconocido abuelo francés, para que le otorgue la nacionalidad. Para ello deberá atravesar el desolador territorio que representa pertenecer a una familia verdaderamente disfuncional: madre histérica y al mismo tiempo anulada por los desengaños amorosos, ausencia de un hermano (Daniel) homosexual y suicida, padre piromaniaco que laboraba como extra en la televisión y, no menos importante y disfuncional, su propia personalidad de muchacha indiferente y hastiada.

En una entrevista reciente, Sánchez Rugeles afirmó que *Blue Label* era su *Piedra de Mar* (1968) del siglo XXI. En efecto, la clásica obra de Massiani resuena con matices propios en esta novela. No obstante, no hay que llamarse a engaños. Si veinte años no son nada, cuarenta sí lo son. Y los jóvenes personajes de Sánchez Rugeles, aunque atraviesen las mismas encrucijadas vitales que Corcho, Lagartija o José, son a la vez hijos innegables de su época: la de la violencia desenfadada y la de una crisis transversal de los valores. Por estos rasgos, *Blue Label* me hizo recordar una lectura reciente, el debut exitoso del escritor italiano Paolo Giordano con su novela *La soledad de los números primos*. Sin embargo, por el papel preponderante que tiene en aquella la música



**Eduardo Sánchez Rugeles**

sica de culto y la cultura pop, quizás una obra más afín sea *¡Qué viva la música!*, del genio suicida colombiano Andrés Caicedo.

**Detestando a los bárbaros**  
*Blue Label* es, también, una novela de amor. No del amor feliz y estereotipado de las telenovelas, sino de ese que pasa fugaz y marca para siempre. Una marca que no es necesariamente entrañable, ni consoladora ni alegre. Eugenia, para el

momento en que inicia una especie de diario en su cuaderno general de materias (Inglés, Psicología, Ciencias de la Tierra, etc.), está muerta en vida. “Muchas veces he pensando que no sé celebrar la felicidad ni sufrir la desgracia”, dice en esos días previos al gran encuentro. Luis Tévez es el típico chico malo. El clásico duro-sensible que suele seducir, con su mezcla de peligrosidad y sutileza, a las muchachas. Luis y Eugenia

se enamorarán, a su manera, a su terrible manera, para siempre.

Luis, que llega al colegio en pleno transcurso de quinto año, proveniente de una oscura estadía en Bélgica, la llevará a salir del círculo banal de sus amistades escolares para conocer a una redada de desadaptados. Jóvenes poetas, filósofos marihuaneros, lesbianas orgullosas, artistas todos que mezclan la creación y el terrorismo, completarán, o

Como está prescrito desde la *Odisea*, el viaje tiene como único objetivo y recompensa real el mismo viajar. La transformación que vive el viajante en esa eterna búsqueda de sus verdades. Esto, y no estoy revelando la sustancia de la novela, es lo que sucede en *Blue Label*



AFP / MANOOCHER DEGHATI

Eugenia Blanc, protagonista de *Blue Label*, tiene como única meta en la vida ser francesa

compensarán, la educación sentimental de Eugenia. En este salón de los excluidos, los repitientes y los expulsados, Luis será, por supuesto, el oscuro rey. "Venezuela es una especie de Edad Media alternativa sin Padres de la Iglesia ni proyectos imperiales. Pura barbarie", afirma Luis. Y quizás en este rechazo esté el impulso original de los extraños *performances* y *happenings* que perpetra junto a sus amigos: untar de mierda de perro la entrada del Metro Los Dos Caminos, a las 6 de la mañana, y luego fotografiar las expresiones de asco de los inocentes transeúntes; o, más interesante aún, organizar una quema de Judas con un muñeco representando a Román Chalbaud, mientras arde lo más "significativo" de esa pasión inútil que es el cine nacional.

Menos preocupada por la idiosincrasia, Eugenia rechaza el ámbito concreto de una ciudad en la que vive

como en un exilio forzado: "Mi mamá siempre ha dicho que Caracas es peligrosa y por esa razón mi geografía urbana es bastante limitada. No conozco el centro ni me interesa conocerlo. Nunca he ido al Ávila (...) Si todo el planeta fuera como este lugar habría que reconocer que Dios es un arquitecto mediocre". La única alternativa es el viaje. Luis y Eugenia viajarán hasta Altamira de Cáseres, en la frontera de los estados Barinas y Mérida, siguiendo la insólita pista que sobre el paradero de Lauren Blanc fue dada por Alfonso, el padre piromaniaco y por poco filicida de Eugenia.

#### Viaje a través de la cultura pop-ular

Es en este punto, como toda obra nueva que esté justificada, donde la narrativa de Eduardo Sánchez Rugeles pacta con uno de los motivos ancestrales de la literatura: el viaje y la aventura. Este tema aparece también como

eje estructural en *Transilvania Unplugged*, que narra la peripecia aún más extraña de unos venezolanos perdidos en Rumania tras la pista de un incierto personaje llamado Luzny Hervasy. Como está prescrito desde la *Odisea*, el viaje tiene como único objetivo y recompensa real el mismo viajar. La transformación que vive el viajante en esa eterna búsqueda de sus verdades. Esto, y no estoy revelando la sustancia de la novela, es lo que sucede en *Blue Label*.

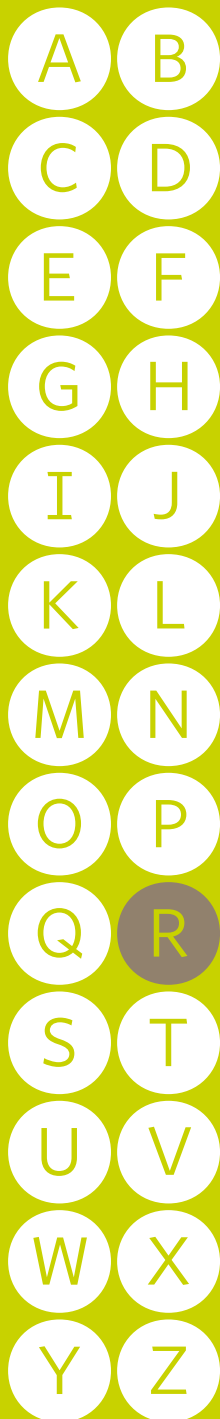
Lo particular de la narrativa de Sánchez Rugeles es el envoltorio contemporáneo, desenfadado y popular con que reviste los temas clásicos. La revista *Todo en domingo*, los automercados Excelsior, Juan Sebastián Bar, el canal Venvisión, los programas Cuánto vale el show y Viviana a la medianoche, la infame Elba Escobar y el instituto Iturla, son parte de las referencias venezolanas que aparecen en las primeras diez páginas de la novela. Un hecho que

sólo destaco por un afán de énfasis, pues el lector reconoce estas marcas sin ninguna alarma: tal es la naturalidad y la falta de complejos con que Sánchez Rugeles utiliza las coordenadas que a toda literatura ofrece la memoria cultural-pop-colectiva de cada país. En nuestra narrativa, quizás sólo Salvador Fleján en *Intriga en el carwash* (2006) se había atrevido previamente a explotar tan rico acervo.

Esta circunstancia, junto a la impecable reconstrucción de una oralidad joven, junto a los directos cuestionamientos hacia el régimen chavista, pudiera hacer creer que *Blue Label* es una novela condenada a la caducidad propia, no de la ficción plena, sino del periodismo o el reportaje político. Intuyo que la ópera prima de Sánchez Rugeles se encuentra bastante lejos de ese juicio o de esa posibilidad. La novela está narrada desde el año 2020, cuando las referencias culturales de la historia han caducado,

cuando los modismos de sus propios personajes se han vuelto obsoletos. La voz, ya lo sabemos, es la de la propia Eugenia, adulta, que repasa el punto de viraje en su vida: el amor de Luis Tévez, la fuerza corrosiva del arte, la amistad como una trinchera donde se refugian con fervor los que no saben qué hacer con sus existencias. Eugenia contempla y recapitula su pasado bebiendo un trago de whisky. El licor quema su garganta como sólo lo saben hacer los más fieles y difíciles y mejores recuerdos.

Como un equivalente verbal de esta bebida, la novela de Eduardo Sánchez Rugeles se degusta con una urgencia que incita la calma, la lectura a cuenta gotas para no derrochar el líquido, la narración consumada. Sólo queda buscar la novela, beberla como quien agota la vida y brindar. 🍷



# Djuna Barnes: la mujer como vanguardia

Michelle Roche Rodríguez

**D**e la misma manera que un ser humano encierra varios individuos, todos los textos son a la vez muchos textos. Existen también escritos que se adelantan tanto a su tiempo que la crítica literaria debe esperar décadas antes de encontrar sus justificaciones y sus significados moldeados en otras obras. Tal es el caso de *El almanaque de las mujeres*, escrito por Djuna Barnes en 1928, que tuvo que esperar el desarrollo de la teoría crítica feminista de la posmodernidad, cuando las investigaciones de género comenzaron a dudar del proceso histórico por medio del cual la identidad sexual se la representa como una certeza “auto-evidente”.

Conocida más bien por su novela *Nightwood* (1936), basada en su vida de expatriada norteamericana en el París de los años veinte, Barnes (1892-1982) pasó los últimos 42 años de su solitaria vida en un apartamento de Greenwich Village, dedicada a escribir poemas que casi nunca publicaba. Sin embargo, 90 años después de su primera edición, la editorial Egales —creada en 1995 con el objetivo de “visibilizar la literatura dirigida a gays y a lesbianas”, según su página Web— publica *El almanaque de las mujeres: de sus signos y sus mareas; de sus lunas y sus mutaciones; de sus estaciones, eclipses y equinoccios*; y el *Relato completo de sus trastornos diurnos y nocturnos*, traducido al castellano por Rocío de la Maya y Anna Sánchez de Rué.

También incluye la última entrevista que Barnes dio en su vida, concedida a Michèle Causse en 1981, y una introducción de Isabel Franc —autora de *Entre todas las mujeres* (Tusquets, 1992) y de “culebrones lésbicos”,

firmados con el pseudónimo Lola Van Guardia.

*El almanaque*, que en los últimos años se convirtió en un clásico del feminismo militante, podría definirse como una sátira sobre el lesbianismo parisino de los locos años veinte. En su estructura más básica, el libro es una crónica periodística, estilo usado por Barnes en los reportajes sobre la vida de los norteamericanos radicados en París, durante la década de los años veinte para la revista *Harpers Magazine*. Pero pronto deja la voz descriptiva de la informante y abre paso a la parodia del tono épico y el abuso de la fábula picaresca.

Donde Barnes se muestra más venenosa, sin embargo, es en la inversión del estilo santoral —libro que contiene vidas o hechos de santos—, evidenciado en la presentación de la protagonista, la Dama Evangeline Musset, como una papisa lésbica.

El controversial personaje principal está basado en Natalie Clifford Barney, quien dirigía uno de los tres salones literarios de París antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Conocida como la Amazona, Barney admiraba la poesía de Safo y fue pionera en el *outing* lésbico; por lo que además de usar el salón para discutir los manuscritos de las mujeres que lo conformaban, trató de imitar la escuela de poetisas que Safo tenía siglos antes de la era cristiana. Barney además creó la *Académie des Femmes*, una protesta a la *Académie Française*, que se negó a exhibir un cuadro pintado por una mujer hasta el año 1974.

La crítica norteamericana posmoderna sugiere que hay tres formas de discurso que se combinan en *El almanaque*: los segmentos narrativos sobre la vida de la protagonista, la mitología de lo femenino homosexual y el discurso de exposición aca-

démica o ironía sobre temas sociológicos y filosóficos.

El primer caso es el más extendido en el libro, que comienza con la siguiente descripción: “Esta es la Historia de la Moza más hermosa y delicada que jamás humedeció una Cama. Se llamaba Evangeline Musset y Había sido condecorada con una Enorme Cruz Roja por la Dedicación, el Alivio y la Distracción que procuraba a las Muchachas en sus Partes Posteriores”. La segunda queda en evidencia con la frecuente intersección del texto con poemas de temas eróticos que intentan burlar la tradición sáfica.

La tercera forma de discurso es la más útil para entender la vigencia que tiene el libro de Barnes, un siglo después de su primera edición: “He aquí una gran verdad referida a la Mujer—reconoció Pellizco. Ningún hombre podría ser, como nostras, uno y ninguno al mismo tiempo”.

De esa manera críptica, el texto advierte dos cosas. En primer lugar, que la Mujer—como categoría cultural, por eso va en mayúsculas—es una construcción de la sociedad patriarcal y, en segundo, que como sujeto del discurso masculino también es potencialmente masculina, de la misma forma que un personaje literario es una faceta de su autor.

Barnes, desde la alteridad y la vanguardia literaria, señala que la mujer (esta vez como categoría y como ser humano) no tiene un lugar único, estable y específico, pero que es más bien múltiple e indefinible, fuera de los sistemas de representación; un postulado que años más tarde sería el estandarte de las investigaciones feministas de la posmodernidad, entre ellas Julia Kristeva, Lucile Irigaray y Hélène Cixous.

Además, es importante destacar que *El almanaque*, como pieza modernista, tam-

bién llama la atención de sus propios lectores sobre su propia artificialidad de obra literaria y sobre la misma artificialidad del orden establecido, está en sintonía con las investigaciones de género más recientes. En ello se evidencia la comunión de Barnes con otros artistas de su época, desde Filippo Tommaso Marinetti hasta Ezra Pound.

Si al principio Barnes hizo historia por su esnobismo y el grupo de artistas de vanguardia con los que pasó su juventud, después de su muerte comenzó a tomársele en cuenta porque su aporte a la cultura fue eminentemente moderno. A las preguntas: ¿qué se ve distinto en el mundo? Y, ¿cómo lo represento?, típicas de la estética de vanguardista, Barnes contestó: se aprecia un rol distinto de la mujer “auto-construida” y lo expresó minando tanto el lenguaje como los roles sexuales representados en sus textos, pues el estilo caótico de *El almanaque* desplaza la forma (ordenada) del discurso patriarcal, contraponiéndole el desorden como lenguaje propio de la alteridad.

En Barnes, la alteridad sexual o literaria fue una manera de vivir la vanguardia. 🐾

Barnes, D. (2008). *El almanaque de las mujeres*. (R. de la Maya, & A. Sánchez Rué, Trans.) Madrid: Editorial Egales, S.L.

Sniader, L. S. (1991). “Speaking in tongues: Ladies Almanak and the Discourse of desire”. En M. L. Broe, *Silence and Power: A reevaluation of Djuna Barnes* (pp. 156-169). Illinois: Southern Illinois University.

EL NACIONAL  
PAPEL LITERARIO  
SÁBADO 8  
MAYO DE 2010  
papelliterario@el-nacional.com

Director: Nelson Rivera.  
Investigación, Coordinación  
Editorial: Diajanida Hernández,  
Virginia Riquelme.  
Diseño y diagramación:  
Mónica Mata / Eleonora Silva.  
Corresponsales: Diómedes  
Cordero, Barcelona / Marinella  
Franco, Madrid / Marina  
Gasparini, Venecia.