

LETRAS

LETRAS

L&TR

+El trasfondo intelectual de Fonseca.

78

LETRAS LIBRES
MAYO 2015

LITERATURA

RUBEM FONSEÇA O LA SEDUCCIÓN DEL MAL

✎ JOSÉ MIGUEL OVIEDO

Estoy seguro de no equivocarme al considerar al brasileño Rubem Fonseca (Minas Gerais, 1925) uno de los más grandes narradores latinoamericanos de nuestro tiempo, y también uno de los más fecundos. Durante más de cuarenta años ha producido libros de gran originalidad y de perturbadora belleza. Su vasta obra cubre los géneros del cuento y la novela, pero también, ocasionalmente, la crónica (*La novela murió*, 2008) y una forma muy singular de memorias o “recuerdos atropellados” a los que tituló *José* (2011).

No comparto la opinión generalizada de que Fonseca es mejor cuentista que novelista. El lector puede sacar sus propias conclusiones después de leer las novelas *El caso Morel* (1973), *Agosto* (1990) y *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* (1988), que muestran su habilidad para tejer tramas de gran complejidad conceptual y estructural, con las que diseña un mundo febril y vertiginoso.

Las historias de Fonseca caen, casi siempre, dentro de los formatos narrativos del género negro, el thriller, la novela policial; es decir, con

personajes representantes del orden (como el policía o el detective) que enfrentan a los que lo violan. Este esquema está presente en sus relatos, pero con una significativa serie de variantes, la más decisiva de las cuales es el sustrato anárquico: en el terrible mundo de Fonseca todo está perdido de antemano y para siempre. Sus personajes actúan atraídos por el irresistible impulso del mal. Esto refleja tanto la temprana experiencia del autor como comisario policial y sus estudios de derecho penal que le dieron una visión interna del mundo delincuencia y de las limitaciones para combatirlo dentro del marco de la ley. (En un viaje a Brasil conocí a Fonseca. Nos encontramos en un bar de las playas de Río de Janeiro. Allí, animados por unas *caipirinhas*, le pregunté por qué el asesino en serie de *El cobrador* (1979) apuntaba siempre “al tercer botón de la camisa”. Con precisión de médico legista, Fonseca me explicó que ese disparo caería sobre el esternón, que al fragmentarse en mil pedazos, como afilados cuchillos de hueso, podrían perforar los pulmones, el corazón, el estómago y otros órganos vitales. Sobrevivir era imposible.) Esa experiencia le permitió ver cómo esa pugna se entretije con las contradicciones de una sociedad como la brasileña, en la que hay enormes desigualdades que permiten la compra y venta del sistema

penal, de cuyos engranajes siempre se escapan los ricos y poderosos mientras los marginados quedan atrapados entre sus ruedas. El cinismo y la sangre fría con la que se ejecutan los crímenes en su obra son característicos del autor; no hay ni un rastro de remordimiento en sus personajes, ni nada que les impida regodearse en el placer morboso de sus fechorías.

El género noir suele ser considerado una especie de subgénero literario, hecho para el puro entretenimiento y afín a los gustos populares. Se podrían invocar los casos de Raymond Chandler y Georges Simenon entre los que dieron al género una gran calidad artística. Aunque el más alto ejemplo es Borges, quien hizo magistrales versiones paródicas del género en “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula” o “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Fonseca, por su parte, suele dar a sus historias un trasfondo intelectual, científico o literario que las convierten en algo más que meras aventuras policiales, pues las ahonda con meditaciones sobre la condición humana y, especialmente, sobre el impulso sexual, que ve como una fuerza imposible de frenar e irremediablemente insensata. Pueden invocarse como sus antecedentes literarios más directos al Marqués de Sade (quizá la más sadiana de sus obras sea *Del fondo del mundo prostituto*

solo amores guardé para mi puro, 1997) y a Georges Bataille; en el campo del arte a Hans Bellmer, en el de la fotografía a Helmut Newton y en el del cine a Luis Buñuel.

El efecto escalofriante que sus historias producen se incrementa porque se evitan las complicaciones accesorias al diseño esencial del relato (técnica que aprendió como guionista de cine); es decir, nos sentimos de inmediato arrastrados por el vórtice de la trama. Este procedimiento *in medias res* se complementa con otro estilístico: el lenguaje totalmente funcional, casi indiferente al torrente emocional que se descarga sobre nosotros. No falta ni sobra ni una palabra y el ajuste verbal a lo que se narra es completo, sin desperdicio ni demoras innecesarias.

El lector podrá comprobarlo consultando cualquiera de los libros del autor, donde encontrará infinitas variantes de ese mismo patrón narrativo. Quizá los que tenga ahora a la mano sean dos de los títulos de cuentos publicados en español por Cal y Arena en 2012 y 2014 respectivamente: *Axilas y otras historias indecorosas* (2011) y *Amalgama* (2013). El primero alude a la perversión sexual que sufre el protagonista del cuento homónimo, que cree que: “La axila de una mujer tiene una belleza misteriosamente inefable que ninguna otra parte del cuerpo femenino posee. La axila, además de atractiva, es poética.” Ninguno de estos dos libros contiene solo relatos policíacos; algunos narran dramáticas historias sobre ambientes y personajes que salen del mundo marginal donde domina la extrema pobreza como único horizonte social, como “Zapatos”. Otros, como el notable “La enseñanza de la gramática”, nos presenta, con filosa ironía, el diálogo en la cama de una pareja sobre cuestiones de retórica que de súbito desemboca en una inesperada revelación. Uno de los mejores cuentos de *Axilas* es “Belleza”, en el que la acción criminal en la que se empeña un hombre es la consecuencia de una cuestión filosófica, que le plantea una mujer: ¿envejece el alma igual que el cuerpo? “Ventana sin cortina” es un clásico relato policíaco —que recuerda un poco a *La ventana indiscreta* de Hitchcock— en el que un hombre espía

desde su departamento a una muchacha que en otro piso se pasea semidesnuda. El frío esquema policíaco suele acompañarse de reflexiones autorales que citan obras literarias o filosóficas: se cita a Poe, Steiner, Adorno, Goethe, Rousseau, Dickens, Cioran... Este último es mencionado en “La mujer del CEO” cuando el personaje recuerda que el filósofo romano afirmaba que “la lucidez vuelve al individuo incapaz de amar”.

La amalgama a la que seguramente se refiere Fonseca en su libro homónimo es la alternancia entre el género narrativo y el poético. Aunque podemos encontrar cuentos que fallan porque generan una expectativa que el desenlace abrupto no llega a satisfacer del todo (por ejemplo, “Devaneo”), hay otros textos de altísima calidad literaria. Algunos cultivan el humor negro y el gusto por lo absurdo (“Perspectivas”, “João y María”) que ofrecen una visión distorsionada de lo que llamamos vida moderna. Si tuviese que elegir el mejor relato del volumen, me quedaría con “El aprendizaje”, que usa elementos del relato policíaco, pero en este caso el delito no atenta contra una vida: consiste en la destrucción de un original literario. Además, el autor introduce con maestría un elemento de carácter fantástico o milagroso del que me abstengo de dar detalles.

El 11 de mayo Rubem Fonseca cumple noventa años. Que estas líneas sirvan de modesto homenaje a un escritor de veras excepcional. —

LITERATURA PEQUEÑOS REBELDES

ANA GARRALÓN

En la actualidad la mayoría de los libros para niños parece haber salido de una pastelería: lucen bonitos, están bien hechos... y son excesivamente dulces. En las raras ocasiones en que sus personajes son niños —y no animales o adultos— se trata de niños buenos, que ayudan a los mayores, que confirman la validez de determinados valores y que hasta dan la impresión de saber más del mundo que los propios adultos. En el extremo

opuesto, pienso en lo mucho que a los pequeños lectores les gustan los personajes que son niños malos. No es difícil adivinar por qué se abre una brecha entre el exitoso (y despreciado por los padres) *Diario de Greg* y los libros buenos y bonitos que los adultos se empeñan en que los pequeños lean: Greg dice las cosas que piensa sin que le importe la opinión de los demás.

Pero claro, ¿a quién le interesa la opinión de los niños? Desde que se comienza a publicar específicamente para niños, los libros han sido utilizados por la pedagogía para modelar a los jóvenes lectores según la moral de la época. En contraparte, los niños siempre han encontrado la manera de llegar a libros que no estuvieron en un inicio destinados a ellos y que ponían en ridículo el mundo de los adultos: *Robinson Crusoe*, las fantasías de Jules Verne, *Los viajes de Gulliver* o los cuentos recopilados por los hermanos Grimm. Cada vez que esto ha ocurrido la pedagogía se ha enojado y ha ordenado versiones idóneas para la edad de los menores. En esta época surge de manera accidental el tema del niño terrible, es decir, la representación negativa del niño burgués. En 1842, el caricaturista francés Paul Gavarni comienza su serie *Les enfants terribles* en el periódico *Le Charivari*. Un desastrado niño que ha tenido la imprudencia de jugar con el bote de Pommade du Lion, cuyos terapéuticos efectos lo convierten en un pequeño monstruo. Las promesas del anuncio fueron tomadas al pie de la letra y la caricatura funcionó bien como juego publicitario.

Con un tono que iba de lo real a lo extravagante, *Pedro Melenas (Struwelpeter)*, del joven médico Heinrich Hoffmann, apareció dos años más tarde en Alemania. Hoffmann explicó más tarde en un prólogo que, como no encontraba ningún buen libro para sus hijos, él mismo compró un cuaderno en blanco y se puso a escribir con mucha gracia y talento algunas historias rimadas. En ellas advertía a sus hijos de los peligros de no comer correctamente, no seguir cierta higiene, desobedecer o chuparse el dedo. Insatisfecho con las simples rimas

y dado que estaba acostumbrado a hacer dibujos para sus pequeños pacientes, decidió ilustrar también estos versos. Sin proponérselo, sus dibujos resultaron tan exagerados que terminaron siendo cómicos. Las imágenes de enormes tijeras que cortan los dedos de un niño, de un personaje que chupa su pulgar hasta desaparecer o de una niña que acaba consumida por las llamas por literalmente “jugar con fuego” resultaron exageradas a tal punto que solo podían dar risa. Las historias de *Pedro Melenas* tuvieron un efecto contrario a las intenciones originales del joven médico: los jóvenes lectores comenzaron a ver en esos versos el triunfo de los niños anarquistas, de los personajes a los que no les importa morir si antes pueden hacer su voluntad. Las supuestas malas costumbres de los niños tuvieron de repente desenlaces tragicómicos, algo que liberó la imaginación y los fantasmas interiores. El tono y la iconografía en los libros para niños se habían renovado de manera fortuita. Una revolución que generaciones de lectores siguen agradeciendo hoy día.

Un par de años más tarde surge otro libro que muestra a niños burlándose de la educación. El ilustrador y caricaturista alemán Wilhelm Busch tuvo la idea de componer una obra en verso que describiera las travesuras de dos hermanos. Max y Moritz son esa clase de niños que ponen pimienta en la pipa de un pacífico músico o llenan de insectos la cama de su tío. Nada logran con esconderse: los agraviados encuentran a los dos chicos, que terminan como alimento para gallinas, después de ser convertidos en pan y triturados. Los colegas artistas de Busch le dijeron que les parecía una obrita menor, aunque reconocieron haberse divertido. Fueron los jóvenes lectores quienes convirtieron en un éxito las aventuras de Max y Moritz y los que apreciaron de inmediato sus parodias, su innovador surrealismo.

Los escritores que, años después, entendieron esta simpatía de los jóvenes lectores por los personajes transgresores y decidieron



✦ El *Lusitania*, daño colateral de la guerra.

escribir, de verdad, para ellos, tuvieron que enfrentarse a opositores de todo tipo: bibliotecarios, pedagogos, docentes, padres, feministas y hasta policías del lenguaje políticamente correcto. *Huckleberry Finn* de Mark Twain, *Travesuras de Guillermo* de Richmal Crompton, *Pippi Calzaslargas* de Astrid Lindgren, *Konrad o el niño que salió de una lata de conservas* de Christine Nöstlinger o *Matilda* de Roald Dahl forman un escasísimo canon donde los niños desobedecen a la autoridad. Y aquí queríamos llegar. Comprendo que haya pocos padres dispuestos a leer a sus hijos una frase como esta: “A los niños les conviene llevar una vida ordenada, sobre todo si pueden ordenársela ellos mismos” (*Pippi*), o esta otra: “Pero el señor y la señora Wormwood eran tan lerdos y estaban tan ensimismados en sus egoístas ideas que no eran capaces de apreciar nada fuera de lo común en sus hijos. Para ser sincero, dudo que habrían notado algo raro si su hija llegaba a casa con una pierna rota” (*Matilda*). Sin embargo, ¿qué hay de malo en que los libros infantiles reflejen la estupidez de los adultos?, ¿quizás que confieran a los niños el poder de cuestionar los mandatos adultos y, por lo tanto, la sociedad que les ha tocado?

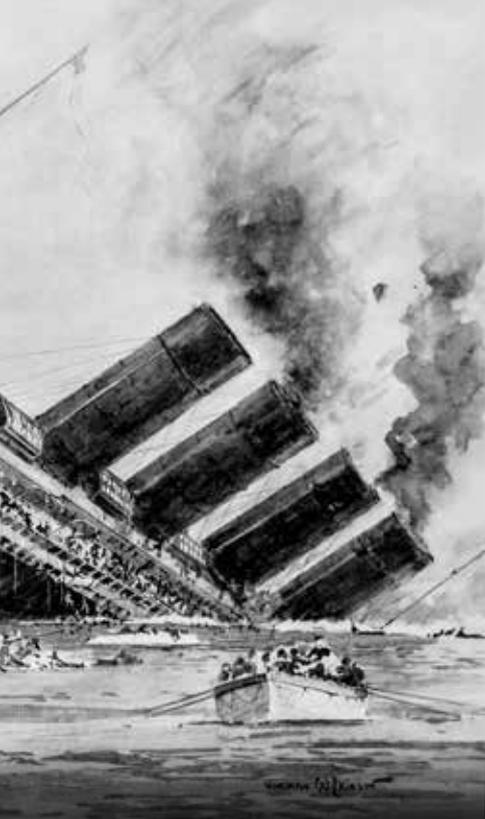
Vivimos épocas de grandes movimientos sociales, de ciudadanos que promueven cambios, de protestas que han servido para objetar lo obtenido por las generaciones anteriores. La literatura para niños y jóvenes de la actualidad parece estar al margen de estas cuestiones. Ignora que los jóvenes pueden encontrar en los libros figuras inspiradoras para sus revueltas y revoluciones. Aquellos niños terribles de otros siglos, que hacían tambalear los dictados morales y sociales, no están hoy en día en los libros. Y así andan los niños nuestros, que el pis les huele a vainilla. —

HISTORIA

¿POR QUÉ IMPORTA UN BARCO HUNDIDO HACE CIEN AÑOS?

✦ PABLO DUARTE

El torpedo que golpeó al *Lusitania* era de última tecnología. A pesar del costo y el diseño —un giroscopio para impedir desviaciones, una mezcla potente de explosivos— la probabilidad favorecía al barco. Según cálculos de la Marina alemana, solo cuatro de cada diez torpedos disparados por sus submarinos alcanzaban el blanco. Este, el



antepenúltimo de los siete que cargó el submarino U-20 al inicio de su patrullaje, impactó casi debajo del puente de mando.

Un ejercicio no del todo ocioso es categorizar las efemérides. Las hay monumentales, observadas con rigor y días de asueto. Hay otras más modestas y limitadas a lustros, décadas y siglos. Otras más son eventuales. Sirva esta digresión simplemente para proponer al hundimiento del trasatlántico *Lusitania* como parte de las modestas efemérides de década y siglo.

A las 2:10 de la tarde del 7 de mayo de 1915, el estallido del torpedo G6 inició un desastre marítimo de vastísimo alcance. No solo alteró de manera radical la vida de los más de dos mil pasajeros y tripulantes, parientes y conocidos. El saber popular le ha endosado al hundimiento del *Lusitania* el crédito de haber precipitado el involucramiento de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. Si bien la causa era justificada —entre los 1,198 pasajeros muertos, 128 eran ciudadanos estadounidenses— el efecto demoró un par de años en llegar, el 2 de abril de 1917. Un acto cruel en tiempos de guerra fue para el káiser un triunfo celebrado puertas adentro; para casi todos los demás, una cobardía y un regalo propagandístico.

Esta efeméride no siempre fue modesta. A un año del hundimiento, Winsor McCay y sus asistentes ya estaban dibujando en papel arroz las veinticinco mil imágenes para su cortometraje animado *The sinking of the "Lusitania"*. Doce minutos de la animación más moderna hasta ese momento para contar la historia de la perfidia alemana, la justa indignación y la necesidad de participar en la guerra. McCay —parte de la pandilla de caricaturistas empleados por Randolph Hearst, autor de la tira emblemática *Little Nemo in Slumberland* y pionero de los cortos animados— pagó de su bolsillo la inversión. (La taquilla, sin embargo, no correspondió del todo a su entusiasmo.) Seis minutos más y su cortometraje habría durado lo mismo que duró el hundimiento del barco. Dieciocho minutos tardó el más rápido de los buques de la empresa Cunard, cargado con más de treinta mil toneladas, en perderse a unas diez millas de la costa irlandesa. Otro barco pesado y pretendidamente indestructible, el *Titanic*, por ejemplo, tardó dos horas con cuarenta minutos. De las dos tragedias, la del iceberg es la más recordada, quizá porque el *Lusitania* fue el daño colateral de una guerra. En otras palabras, al mismo tiempo que el barco se hundía en las cercanías de Ypres iniciaba la segunda batalla por hacerse del pueblo belga. Al final del mes que duró ese enfrentamiento ambos bandos sumaban más de cien mil heridos, muertos y desaparecidos. La urgencia de los 1,198 muertos por el hundimiento fue quedando enterrada por las decenas de miles de soldados que caían cada mes.

Hace unas semanas se publicó el formidablemente investigado *Dead wake*, de Erik Larson. La efeméride modesta recupera algo del brillo porque Larson deja en claro que el caso del *Lusitania* es cinematográfico y trepidante. Hay una flotilla de submarinos que rondan como tiburones las costas británicas; hay comunicaciones interceptadas, telegramas imprecisos e instrucciones equívocas que complican todo para ambos bandos; hay incluso una amenaza aparecida en diarios neoyorquinos el día en que zarpa el barco: “los barcos que ondeen

la bandera británica o la de cualquiera de sus aliados son sujetos de ser hundidos”, advertía la embajada imperial alemana a los pasajeros.

La reconstrucción del último trayecto del *Lusitania* se lee como un juego de Batalla Naval: cada milla náutica es la posible casilla en la que el torpedo y la quilla se encuentran. Los pasajeros, según cuentan los sobrevivientes en diarios y memorias, iban del tedio a la angustia. Entre estos, personajes secundarios en la trama, hay un heredero de la oligarquía Vanderbilt, una arquitecta y amiga de Henry James, un estudiante canadiense que viajaba en segunda clase con el que todos parecían estar encantados. (Nunca recuperaron su cuerpo, pero su madre se dio a la tarea de pedir a los sobrevivientes señas y recuerdos de su hijo; el resultado, una colección de misivas entrañables conocidas como las *Cartas Prichard*, disponibles en el Imperial War Museum.) Según la lista de pasajeros también viajaban dos mexicanos: Diego Olivar —de cuarenta y seis años, pasajero en tercera clase y cuyo cuerpo no se recuperó— y Federico Padilla, cónsul general de México en Gran Bretaña —al recuperarlo, identificaron su cadáver como el 175.

El villano de esta historia no siempre es el comandante del U-20, Walther Schwieger —condecorado por el imperio por haber hundido más de cuarenta buques, el sexto mejor cazabarcos alemán durante la Primera Guerra y muerto al rozar su U-88 contra una mina británica cerca de la costa holandesa—, también el capitán William Thomas Turner fue acusado de incompetente y negligente. Sobrevivió gracias al chaleco salvavidas, fue enjuiciado y absuelto, vivió amargado, sin mencionar el incidente y acompañado por un odio tenaz a las gaviotas después de verlas atacar a los cadáveres flotando en el agua.

El recuerdo de la trágica anécdota de un trasatlántico hundido en esta era de las aerolíneas de bajo costo y los planes para hacer turismo suborbital hace que la del *Lusitania* sea una efeméride modesta. Quizá esta fascinación temporal y aniversaria sirva para recordar que el tiempo pasado no fue mejor. —



+La aforística Lydia Davis.

Fotografía: Theo Cole / Farrar, Straus and Giroux

ENTREVISTA

“ESCRIBO CUENTOS, AUNQUE QUIZÁ HAYA GENTE QUE NO ESTÁ DE ACUERDO”

✎ PATRICIA NIETO

Lydia Davis (Northampton, Massachusetts, 1947) es una de las escritoras más innovadoras de la literatura estadounidense contemporánea (entre otros premios, obtuvo el Man Booker Prize en 2013), y posee un estilo de elegante originalidad. Es autora de una novela (*El final de la historia*, Alpha Decay, 2014) y de siete libros de relatos, el más reciente *Ni puedo ni quiero* (Eterna Cadencia, 2015). Ha traducido al inglés a Marcel Proust, Gustave Flaubert, Maurice Blanchot y Michel Foucault. Buena parte de su obra consiste en relatos breves, algunas veces realmente breves, de un párrafo o incluso de una oración, que Dave Eggers ha llamado “brillantes actos de origami filosófico”.

Su estilo busca destilar el idioma, usa un lenguaje condensado. ¿Cómo lo definiría? Diría que es un estilo llano, directo, claro, con un uso particular de la

repetición en ocasiones y un rechazo al abuso de la metáfora.

***Ni puedo ni quiero* está formado por cuentos de extensión muy distinta. Algunos temas parecen estructurar el libro: los relatos de sueños, las cartas de reclamos, las cartas de Flaubert. ¿Dónde encuentra el material? ¿Cómo se da cuenta de que ha encontrado el hilo de un cuento?**

Tengo la costumbre de apuntar todo lo que me interesa, por su lenguaje, su lado humorístico o su patetismo. Normalmente, veo de inmediato si hay algo en lo que observo, o pienso, que puede dar lugar a un cuento, largo o corto. Dejo que el propio material me lleve y determine qué quiere ser. Por ejemplo, en el caso de un reclamo, primero se me ocurre la reclamación, de forma bastante sincera, y luego empiezo a adoptar el tono y la personalidad de esa mujer (ficticia) que se queja, y sigo a partir de ahí: el relato se dicta a sí mismo.

¿Cómo ha cambiado su proceso de escritura, desde que publicó *The thirteenth woman* en 1976 hasta ahora?

Ha pasado mucho tiempo. Soy menos autoconsciente, más espontánea a la hora de empezar y terminar un cuento. Me hago menos preguntas de antemano sobre si será un

buen tema para un cuento, o sobre qué tipo de cuento debe ser. Lo que no ha cambiado es el cuidado con el que releo el relato una vez que he terminado un borrador: reescribo y releo hasta quedar satisfecha.

Un elemento característico de su escritura es su uso de la ironía. ¿No es irónico, casi paradójico, que la traductora de Proust sea autora de los microcuentos más logrados de los últimos años?

No sabía que mi uso de la ironía fuera característico. No creo que sea irónico o paradójico que muchas frases de Proust sean tan largas (muchas, no todas) y las mías tan cortas. Pero, aunque mis relatos ya eran breves cuando empecé a traducir a Proust, mientras hacía ese proyecto me propuse escribir los relatos más cortos que pudiera, con el requisito de que tuvieran cierta sustancia y solidez por breves que fueran.

Sus traducciones de Proust, Flaubert y Blanchot son célebres. ¿Qué ha aprendido al traducir a estos autores?

Como trabajo de manera lenta y reflexiva, con cada autor aprendo más de su idioma y sobre todo de mi propio idioma, de sus capacidades y sus dificultades. Probablemente, Blanchot fue el primer escritor que, me parecía, tuve que traducir de forma muy ceñida, con un respeto total a su estilo. Fue una buena experiencia identificarme con él y con su manera de escribir. Lo mismo ocurría con la prosa de Proust y con la de Flaubert. Fue muy gratificante y profundamente absorbente.

¿Usa un proceso distinto para cada escritor que traduce? ¿O afronta todas las traducciones del mismo modo? Pienso, por ejemplo, en Proust y Blanchot, dos autores con estilos muy distintos y actitudes diferentes hacia la escritura.

Como he trabajado mucho tiempo como traductora, y como al principio era mi forma de ganarme la vida, he tenido que traducir libros que no eran buenos. Mi

acercamiento a ellos es distinto al de un estilista importante como Blanchot o Proust. En esos dos casos, aunque, como dice, son autores muy distintos, mi enfoque es el mismo: mirar, palabra por palabra y frase por frase, cómo expresan una idea y seguirlos tan de cerca como me sea posible, hasta la última coma en el caso de Proust. A causa de las diferencias de sintaxis y normas de puntuación, no siempre se puede seguir exactamente la estructura de una frase, pero se puede hacer durante mucho más tiempo del que uno esperaría.

Es difícil situar sus relatos en una categoría particular: microcuentos, aforismos, deliberaciones filosóficas, poemas en prosa. ¿Cómo los clasificaría usted?

Probablemente cada uno tendría su propia categoría. No intento encontrar un término que sirva para todos, salvo el más general: prosa breve de ficción, cuentos muy cortos. El austriaco Peter Altenberg (y también, creo, el suizo Robert Walser) denominaba sus relatos algo así como *kleine Prosastücke* (pequeñas piezas en prosa) y el holandés A. L. Snijders llama a sus maravillosos relatos ZKV (una abreviatura de *zeer korte verhalen*, o cuentos muy cortos). Prefiero pensar que escribo cuentos, aunque quizá haya gente que no está de acuerdo. Pero si hay una gota de narración en una pieza, la llamo cuento.

Después de escribir libros de relatos, publicó una novela, *El final de la historia*. ¿En qué se diferencia para usted escribir relatos de escribir una novela?

No hubo una gran diferencia en la concepción, pero sí en la ejecución. Empecé dando forma a cierto material que se me ocurrió, y luego vi que lo que quería escribir necesitaría mucho más espacio del que podía darle en un relato. Así que decidí que tenía que escribir una novela. Pero la ejecución fue mucho más difícil, por un par de razones. En primer lugar, estaba la organización del libro, que era complicada y me desconcertaba. Y en segundo

lugar, en un proyecto de escritura prolongado tienes que equilibrar la espontaneidad —el flujo libre de la escritura, la aceptación de lo inesperado— con los hábitos de trabajo regulares y el sentido de un orden que requiere un proyecto largo. Eso no fue fácil. Al final, hice diagramas y numerosas notas para mí, ideé distintas cajas para distintos montones y hojas de papel. Y eso era en la época de las primeras, y primitivas, computadoras: trabajaba con una máquina que no era, ni de lejos, tan eficiente como una actual.

Antonio Di Benedetto escribió de sí mismo: “He leído y he escrito. Más leo que escribo, como es natural; leo mejor que escribo. He viajado. Preferiría que mis libros viajen más que yo.” Clarice Lispector se definía como “ama de casa que escribe”. ¿Qué diría usted de sí misma?

Me gusta la autobiografía de Di Benedetto. Podría aceptarla y adoptarla como mía. También podría (casi) aceptar la de Lispector, solo que no me definiría como ama de casa. Quizá, más bien, como alguien a quien no le importa hacer las tareas de la casa y que piensa, escribe, observa, lee, a veces de manera despreocupada y otras veces lenta y cuidadosamente, alguien a quien le gusta tomar notas y a veces se dedica más a tomar notas que a leer. No sería una autobiografía definitiva, tendría que pasar mucho más tiempo pensando en ella. —

TECNOLOGÍA ¿SIN LUGAR PARA LOS DÉBILES?

ANTONIO SALGADO BORGE

En las economías avanzadas, como en Japón, Alemania y Estados Unidos, el uso de robots se ha duplicado en la última década. Si no hemos notado su ascenso es porque este ha sido tan silencioso como vertiginoso. Desde sus orígenes las computadoras han duplicado su capacidad cada dieciocho meses y se estima que, de mantenerse esta tendencia, en un lapso menor a veinte años 47% de los trabajos en Estados Unidos estarán en riesgo de ser automatizados y en noventa años 70% de las ocupaciones actuales humanas serán desempeñadas por robots.

Es posible mirar este fenómeno al menos desde tres diferentes perspectivas. En primer término estamos ante la posibilidad material de construir una auténtica utopía a través de un modelo económico que no requiera del trabajo humano y que reparta de manera democrática sus beneficios. En este mundo todos podríamos dedicarnos, finalmente, al crecimiento intelectual o al ocio. Empero, las prioridades y tendencias que dictan el rumbo presente de nuestro sistema económico suelen propiciar el crecimiento de grandes capitales en pocas manos por encima del bienestar general, por lo que este escenario se antoja improbable.





Una segunda posibilidad es que los robots nos quiten nuestros trabajos actuales, y que desempeñen además otros trabajos que nunca pensamos que podrían existir; es decir, los nuevos trabajos de los robots generarían, a su vez, nuevas y diferentes posiciones laborales para los seres humanos. Algunos de los que apuestan por esta posibilidad afirman que no sería la primera vez que el trabajo humano sea sustituido por el de máquinas. Al calor de la primera Revolución industrial, los autodenominados “luditas” embistieron contra las maquinarias industriales que, aseguraban, les dejarían sin empleo. Sin embargo, el tiempo no les dio la razón: no hubo el incremento en el desempleo que pronosticaban, sino un cambio en la naturaleza del trabajo disponible. Hace doscientos años 70% de los norteamericanos vivía en granjas. Hoy la automatización ha eliminado 99% de sus trabajos y los ha reemplazado por máquinas; pero paralelamente se han creado cientos de millones de trabajos en áreas emergentes.

Existen motivos para defender una tercera y mucho más lúgubre proyección, dado que las máquinas de la Revolución digital son capaces de desempeñar tareas cognitivas complejas, a diferencia de las de la Revolución industrial que se limitaban a desempeñar tareas físicas. Gracias a algoritmos cada vez más sofisticados, muchos de los nuevos robots pueden “leer” su entorno y producir reacciones adecuadas al mismo. Las noticias de máquinas que logran ejecutar tareas que, por su complejidad intelectual, solían considerarse territorio exclusivo del ser humano ya no resultan siquiera sorprendentes. Los automóviles que se manejan solos o los robots que pueden interactuar física y lingüísticamente con seres humanos en entornos laborales son apenas dos botones de muestra de esas nuevas capacidades.

En este contexto, los primeros trabajos que serán sustituidos son aquellos que implican destrezas medianas y tareas rutinarias que requieren de poca capacidad

física o creatividad. El riesgo de que la automatización lleve a contadores, a vendedores de mostrador y a trabajadores de telemarketing a perder su trabajo en los próximos veinte años es superior al 90%. Esta tendencia no es nueva. Después de la crisis de 2008 la economía estadounidense se ha recuperado, pero no ha ocurrido lo mismo con los empleos. Según Erik Brynjolfsson y Andrew McAfee (*Race against the machine*, 2012), la pérdida de trabajos no se debe en lo esencial a la recesión o a la falta de innovación, como algunos sugieren, sino al exceso de esta última. El problema es que, a diferencia de las máquinas que amenazaban a los luditas, las máquinas de la Revolución digital tienen una mayor capacidad para operar sin la asistencia o supervisión de seres humanos, por lo que el sector industrial no está generando los empleos necesarios para reponer los puestos perdidos.

La Revolución digital ampliará un par de divisiones propias de nuestro tiempo. La primera es la

que se produce entre las minorías preparadas, por lo regular personas con recursos económicos mayores al promedio, y el resto de la sociedad. La automatización solo deja abierta la puerta para trabajadores capaces de desempeñar tareas “no rutinarias” o “abstractas”, las cuales suponen altos niveles de educación, capacidad analítica, creatividad y habilidad para solucionar problemas. Esto provocaría que más gente compita por los mismos trabajos, lo que ocasionaría caída de los salarios y, en consecuencia, el declive también de su participación en el ingreso nacional.

La segunda y más profunda división es la que se generará entre los dueños de los robots y el resto. La desigualdad, un problema probablemente tan antiguo como la humanidad, ha sido siempre manejable —al menos en teoría— debido a que las personas nacen con la capacidad de aprender y de trabajar. En un mundo en el que los robots desempeñen parte importante de los trabajos disponibles, los mecanismos tradicionales para reducir la desigualdad quedarían obsoletos. De esta forma, quienes cuenten con los millonarios recursos para hacerse de robots se distanciarían del resto de la sociedad y, como consecuencia de la caída en los salarios, tendrían un poder inusitado sobre sus obreros humanos, situación que recrudecería el añejo conflicto entre capital y trabajo.

La revolución en curso generará que la naturaleza del trabajo humano se transforme de modo radical y que los robots tomen eventualmente la mayoría de nuestros trabajos. De eso queda poca duda. Nos guste o no, la velocidad a la que se desenvuelve este fenómeno lo vuelve ya irreversible. Queda pendiente por definir si tendremos la capacidad de comenzar a encauzar este cambio para generar las condiciones que permitan el libre desarrollo de nuestra humanidad, o si permitiremos que con el advenimiento de los robots se profundicen nuestras actuales injusticias y desigualdades hasta llegar a un punto en el que ya no haya posibilidad de retorno. —

IN MEMÓRIAM
**EDUARDO
GALEANO
(1940-2015)**

DANUBIO TORRES FIERRO

Cuánta razón asistía a San Agustín cuando afirmaba, con un suspiro resignado, que las heterodoxias acaban fatalmente en ortodoxias. Eduardo Galeano, el sempiterno *enfant terrible* de nuestras izquierdas, el adolescente rubio que parecía negarse a dar el salto a la edad adulta, aquel muchacho de ojos claros que en el Montevideo de los años sesenta y setenta ganara reconocimiento como talento temprano nacido para el ímpetu iconoclasta y la rápida conquista intrépida, en el triste trance de su muerte fue velado con honores de prohombre de la patria en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo, la sede del parlamento uruguayo. Fríos mármoles veteados, escalinatas generosas y los símbolos resonadores de la identidad uruguaya enmarcaron, al cabo de medio siglo, a una secuencia que concluía. Y nadie menos que Tabaré Vázquez, el presidente que acaba de renovar su mandato y de cuyas luces literarias nunca se tuvo noticia, compareció al oficio de cuerpo presente para acompañar a quien fuera, según un dictamen al que su investidura cubría de crédito, “un gran uruguayo” y un “escritor brillante”. *Ite cyclus est*. No se crea que apelo a la andadura irónica para exponer el ejercicio de una liturgia fúnebre. Galeano fue, amén de un incorregible *enfant terrible*, un representativo *enfant du siècle*. Un papel que lo llevó a encarnar los atributos dobles y complementarios del tótem y el tabú; tótem para una importante parcela popular que lo leyó y lo arropó en la despedida final, y tabú por cuanto murió en olor de una santidad nunca cuestionada y con la venia que simbolizó su canonización oficial.

La heterodoxia de Galeano no tuvo nada de excepcional en el país de los uruguayos o entre las izquierdas, fueran estas latinoamericanas o fincadas en geografías menos lastreadas por las desigualdades sociales y las calamidades políticas. Vista de modo retrospectivo, la tal heterodoxia fue —al encabalgarse en la irrupción

inexorable del clima recalentado de los sesenta, y al sumarse por esa vía a una protesta de dimensiones casi ecuménicas— una norma, un lugar común, de ningún modo una transgresión. En estos trámites en que el tono confesional se viste de pueril rigor, cabe recordar que, de un día para otro, todos nos volvimos herejes y apóstatas —al menos todos los que, hijos de las burguesías urbanas más o menos ilustradas, alguna afinidad teníamos con quienes pretendían que verdaderamente se había llegado al final de una historia—. ¿Acaso podemos asombrarnos de tamaña conversión casi colectiva en una época como la presente, que a pie juntillas obedece a una cultura hecha en gran medida de unanimidades bobas y amenas santificadores? Anticonvencional, agitador, periodista de verba de fuego, defensor de lo que entonces se llamaba vastamente el socialismo y hasta el último suspiro abanderado de los castristas y del chavismo bolivariano, Galeano acreditó, como tantos, el entierro de la democracia liberal y la refundación de una democracia revolucionaria. Aborreció, por extensión, de las formas del colonialismo, la conquista y el imperialismo, y por extensión igualmente agregó su voz a las voces que reclamaban desde la periferia y el tercermundismo. También se sumó, sumiso al fatal espíritu de los tiempos, a las visiones y versiones que hablaban de una insatisfacción recurrente (como la de los indignados españoles) y una extendida revuelta especulativa (los movimientos Occupy), tesis que por entonces se imponían en Uruguay.

En el número 57 (diciembre de 1975) de la revista *Enciclopedia Uruguaya*, que respondía a los criterios editoriales del crítico Ángel Rama, Galeano escribió:

Este es el Uruguay a la hora de la descomposición y la caída. La crisis es una empresa de demoliciones. Ya no resulta necesario que los profetas, certeros y sombríos, revelen los signos que anuncian el derrumbamiento. El derrumbamiento está aquí, en torno a nosotros y en nosotros mismos, que somos sus protagonistas.

¿Esta es la derrota del país, o la derrota del sistema que lo rige?

No tiene (tampoco) nada de original deducir reflexivamente, ante tales pronunciamientos apocalípticos, que allí un uruguayo criado en el laicismo altanero pidiera a gritos la emergencia de una nueva religión confortadora y que un uruguayo acaso transitoriamente frustrado testimoniara en esas argumentaciones suyas un mimetismo entre su propia frustración y la frustración que creía descubrir en el país entero. Menos original si cabe, en este orden de adhesiones fantasiosas, es incluso la aparición de un temperamento intelectual dispuesto a adentrarse en la *self-pity* y a pisar el suelo resbaloso de las medias verdades.

Hay un Eduardo Galeano que me ha vuelto mucho en estos días de luto. Es el Eduardo —y aquí abandono el apellido con intención deliberada y mediante una modificación del tono narrativo para probar, una vez más, de qué manera inevitable el pasado se nos vuelve relato— que comandaba en pie de guerra el diario *Época* (donde yo escribía sobre cine y teatro), el Eduardo que organizaba agobiado los fascículos semanales de *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya* (quizás el primer intento sistemático que se propuso reescribir la historia literaria nacional de añejo cuño oficialista), el Eduardo que recibía a sus entonces colaboradores (entre los que figuraban un servidor y los queridos Ida Vitale y Enrique Fierro, autores los tres de unas antologías que todavía se encuentran esparcidas en las ventas de libros de segunda mano) en las estrecheces de unas oficinas que se abrían a la Plaza Independencia. Todos conspirábamos amable, sañudamente. Y se me ha aparecido, claro, el Eduardo con el que concebimos un librito que —faltaba más— se tituló *Cuentos de la Revolución* y fue editado por una efímera casa bautizada —faltaba más— Girón y, por último, el Eduardo que, ya en Buenos Aires, en el exilio, dirigía una revista que se llamó *Crisis* y que en algo se parecía —*toute proportion gardée*, entendámonos— a aquella otra revista, *Die Linkskurve*, en la que entre 1929 y 1932 se codearon



✦ Galeano, un *enfant du siècle*.

Fotografía: Ezequiel Scagnetti / ZUMA Press / FREVISUAL

LETRAS
LETRILLAS
Y LETRONES

86

LETRAS LIBRES
MAYO 2015

Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin y Ernst Bloch, todos ellos sentados sobre un volcán denominado República de Weimar. Sabemos lo que ocurrió en aquel lejano pasado europeo; sabemos, y cuánto, lo que se nos echó encima en el Río de la Plata como consecuencia de la guerrilla que llama a la represión y la represión que convoca a la dictadura.

A los 31 años, de repente, alumbrado por el rayo divino que ilumina a los elegidos, Eduardo publicó *Las venas abiertas de América Latina*. Definamos el destino de ese título con una fórmula clásica: *Fama volat*. Y Eduardo aceptó, con la fe inmovible y la convicción impoluta de un oficiante de novenas ejemplares, usar y abusar de una mecánica de extremos que ponía énfasis en los contrastes y las antítesis, en los choques y los conflictos, en las oposiciones y las confrontaciones. Convertido en una extravagante versión del divino marqués (dos palabrejas que en algún momento pertinente pudieron ayudar a definir su airosa figura pública), Eduardo imaginó en esas páginas a un insólito avatar de la acosada Justine

y el modo en que, al igual que esta famosa agonista, América Latina es sometida a vejámenes y violaciones sin tasa. El libro se convirtió en una especie de breviario de adoctrinamiento que rodó y rodó con su éxito auestas hasta caer en las manos de un perplejo Barack Obama bajo la forma de un provocador presente griego por parte del entonces presidente Hugo Chávez. Es un libro inteligente, pero se trata de una clase de inteligencia que no tiene llama crítica ni fuego incitador, una inteligencia maniquea y santurrón que selecciona, recorta y pega sus materiales con una estrategia artera encaminada a embriagar al lector con una consolación pasiva. Una inteligencia que, a pesar de tanta tenaz vocación heterodoxa como la que quiso alentarla, agacha su orgullo y sucumbe a la ortodoxia ramploña de una *vulgata*.

Alguna vez me pregunté por qué Eduardo perseveró en el embrujo ideológico que lo cegó; como tantos otros, él eligió ser continuamente un clérigo —un intelectual— traidor a la causa de la verdad. En ello también fue un *enfant du siècle*. —