

2020

Visitando *La comedia literaria. Memoria global de la Literatura Latinoamericana* (2019), de Julio Ortega. Una gozosa inquisición a su poética

Rodrigo Cánovas

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Cánovas, Rodrigo (April 2020) "Visitando *La comedia literaria. Memoria global de la Literatura Latinoamericana* (2019), de Julio Ortega. Una gozosa inquisición a su poética," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 91, Article 20.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss91/20>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

VISITANDO LA COMEDIA LITERARIA. MEMORIA GLOBAL DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA (2019), DE JULIO ORTEGA. UNA GOZOSA INQUISICIÓN A SU POÉTICA.

Rodrigo Cánovas

Pontificia Universidad Católica de Chile

¿Qué es el goce de la vida sino leer, escribir y conversar en torno a la literatura? ¿Cuál es el lenguaje que recrea el espacio de una convivencia comunitaria reparadora, que nos devuelve el sentido del humor y la dignidad? Después de tanto desvivirse, ¿cómo instalarse en la memoria y comenzar una conversación cuyos límites sean los de la amistad y la gratitud? En estas memorias de Julio Ortega, uno de nuestros grandes ensayistas de nuestra América (*La comedia literaria. Memoria global de la literatura latinoamericana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019), se celebra el arte de vivir nuestra intimidad dentro del mundo literario, que nos alegra, consume y apasiona. Será una comedia, puesto que el autor se instala en la cotidianidad de la vida, apartando el tono serio y elevado, haciendo que sus personajes se muestren en su intimidad literaria. Aclaremos de inmediato que aquí, la intimidad del autor y de los personajes sólo toman cuerpo cuando aparece conectada con las obras que han escrito y leído. Y es en este escenario de cruce entre literatura y vida, donde hacen su aparición en escena una caterva de escritores y críticos, cuyas voces y gestualidades conforman una biografía coral.

Considero que este libro constituye una brevísima biblioteca americana concebida como un capítulo de una posible “historia universal de la amistad” (459). Primero, nos presenta un impresionante catálogo de escritores y obras, a través de retratos, cápsulas poéticas, microrrelatos, dictámenes, acertijos y conjeturas; todos los cuales aparecen enmarcados en una situación común y corriente, pero deleitosa: conversaciones de café, sobremesas, caminatas por calles limeñas, catalanas, moscovitas, mexicanas, de Providence, Santiago

de Chile y La Habana; paseos por los campus universitarios, ceremoniales comidas en la casa mexicana, amenas charlas en congresos y simposios con amigos, recién conocidos y gente al paso. Es aquí donde se juega la vida de la literaria, donde los escritores se reinventan a sí mismos ante los demás y responden ante preguntas íntimas: cuál su taller, sus lecturas, todo mezclado con sus pesares diarios, que los convierten en seres banales y por ello mismo, aún más queribles.

Ahora bien, este catálogo tiene una composición secreta, en cuanto distingue diversos círculos (diversas series), que siempre se combinan fluidamente: así, por ejemplo, la sensibilidad barroca, el antirrealismo español, los clásicos del boom, los escritores cubanos exiliados, la escritura de las mujeres, la siempre ondulante y bienvenida ola de nuevos poetas y narradores, los paisajes literarios nacionales (chilenos, peruanos, mexicanos, puertorriqueños) y el sentimiento crítico de cada comunidad lectora (cómo leen los rusos al Inca Garcilaso; cómo circula García Márquez por el orbe; cuáles son los cenáculos locales; qué se traduce en la era global).

Un aspecto relevante de estos panoramas es que junto a los nombres clásicos y conocidos (siendo Borges, Cortázar, César Vallejo y Lezama Lima los autores más queridos y *Rayuela* y *El Quijote*, las obras más entrañables), aparecen comentadas muy diversas voces que no son tan visibles para los lectores y la crítica, generándose así nuevas entradas al corpus latinoamericano, muy vasto y no bien explorado. La lectura de Julio Ortega reinstala figuras y sensibilidades traspapeladas por el mercado y por cierta academia obsesionada por establecer un canon.

En el ámbito de las memorias, el espacio privado de la familia se desplaza hacia el espacio íntimo de la familia literaria, donde conviven escritores, críticos, editores, traductores, estudiantes, lectores, cada uno siempre cumpliendo varios de esos roles simultáneamente, convergiendo en la figura del *escrilector* -en la ruta de los personajes de *Rayuela*; aunque debemos confesar que por suerte son menos aburridos y pomposos que los que deambulan por los puentes de París y divagan en torno al ser y las cosas en el Club de la Serpiente.

Las amistades se anudan por gustos literarios compartidos. Así, el primer recuerdo que se impone sobre Javier Ruiz (arabista y editor) es un primer encuentro casual en Madrid, punto de inicio de una amistad duradera: “De inmediato coincidimos en el gusto por la utopía, las vanguardias, el barroco, las cantigas, la poesía meditativa” (435). A sus amigos escritores más entrañables, nunca los abandona, acompañándolos incluso en sus trances más duros, para devolverlos a la charla de café, a la reposada y jugosa sobremesa, a la conversación donde todos juegan a ser otros, delineando un segundo cielo, alternativo, picaresco, nostálgico y festivo.

¿A qué archivos acude nuestro autor para diseñar a sus personajes y

volverlos a enmarcar en sus obras y en la vida literaria? Conserva bitácoras y cuadernos de viaje, cartas, notas de escritores dispuestas al paso y, por supuesto, todos los materiales que sustentan sus compilaciones, antologías, ensayos y figuraciones literarias; amén de la recreación de una atenta y festiva escucha del rumor del mundo, que se transparenta en una escritura que anticipa y despliega la oralidad, causa de nuestro contento. Leemos con gran curiosidad la correspondencia de Julio Ortega con Cortázar, Vargas Llosa y José Emilio Pacheco, donde aprendemos los códigos de cortesía y de complicidad en el mundo privado de las letras y tenemos la feliz oportunidad de entrever el archivo privado de Carlos Fuentes, con el diálogo intenso y discontinuo de éste con Octavio Paz.

Siendo concebido este texto como una *Memoria*, hay un diseño biográfico en filigrana, que va envolviendo (o también, acompañando como una sombra) a la aventura literaria, la cual señala uno de los goces centrales de la vida. Veamos.

TRÁNSITOS BIOGRÁFICOS

En este libro se nos ofrecen gratos recuerdos de infancia y adolescencia. Nacido en Casma, hijo de un pequeño productor de vinos y de una maestra de escuela, vive una existencia tranquila, rodeado de un cariñoso ambiente familiar. Desde pequeño queda deslumbrado con la literatura, teniendo como tesoro a su *Quijote* (dos tomos pequeños, con grabados de Doré). Más tarde, viviendo ya Chimbote, siendo un adolescente, comienza a escribir para el diario "Santa", revelando una temprana vocación por la crítica, la creación y la difusión de las letras. De Chimbote se traslada a Lima, para estudiar literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Desde el presente de la escritura se recrea un mundo afectivo que reúne a los compañeros de estudio, de lecturas y de correrías, vividos en el recuerdo como una generación y, más aún, como una cofradía literaria imperecedera. Aparecen en este círculo (el vínculo más querido, la primera hermandad literaria, cuyo espíritu sostiene las demás) Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Javier Heraud, Lucho Tord, y unido a ellos, un poco mayor, Luis Loayza, entre los más nombrados y comentados.

Supongo que la más temprana y significativa salida del Perú ocurre en 1969, para una estadía corta en la Universidad de Pittsburgh, que se continúa en Yale (en los años 1970-1971, donde comparte con Emir Rodríguez Monegal) y culmina en Barcelona en 1972, celebrando allí sus 30 años de vida. Son tiempos intensos, de formación en la vida cultural en el ámbito global. Ensayará una primera vuelta al Perú, de 1974 a 1976, entusiasmado por el proyecto político de una tercera vía, que fracasa (Julio Ortega formó parte del equipo del diario *Correo*). Es un punto de inflexión, que lo lleva a realizar

su vida académica en EE.UU; aunque lo hace como si estuviera en cualquier país de habla española, por su constante itinerancia, que le permite ser un gran generador de redes culturales y un creador del pensamiento americano en acto. La Universidad de Texas en Austin, Brandeis University y luego, en las últimas tres décadas, Brown University, serán sus puntos de referencia locales, desde los cuales atraerá el mundo global hispanoamericano.

La *Memoria* sigue un hilo temporal lineal bastante tenue, a modo de una guía básica; pues lo que importa es el tinglado de acciones de habla de los personajes en una obra marcada por el llamado a escena de diversos actores que animan la vida literaria, con la interpretación de sus anécdotas, que incluyen la de sus creaciones literarias; agregándose a todo ello, una *voz en off* que ordena festivamente la pieza teatral. Ahora bien, la columna vertebral de este guión actuado es el lenguaje cotidiano, es decir: "el lenguaje dialógico que constituye a los hablantes con su representación compartida con tácito acuerdo, con íntimo regusto por la complicidad. Se trata de un lenguaje hecho de mutuo gracias al humor del acuerdo en las figuras de habla, modismos, estereotipos y frases hechas, que despliegan la horizontalidad de la interlocución" (249).

Como ya lo hemos indicado, uno de los modos centrales de composición de este texto es la configuración de círculos, realizados de modo libre, atendiendo a diversas situaciones y contextos. Menciono, por ejemplo, la red de escritores invitados en la Universidad de Texas en Austin (los evoco yo también aquí, recordando mis tiempos de estudiante de posgrado en esa universidad en el inicio de la década de los '80), que gozaron de la hospitalidad de Julio Ortega: Gonzalo Rojas, Haroldo do Campos (quien embarcó al autor en la tarea conjunta de traducir *Trilce* al portugués, "sólo los imposibles de traducir, aquellos que nadie haya descifrado y resulten sin glosa creíble", 302), José Emilio Pacheco, Enrique Lihn (que llegó actuando a su personaje, don Gerardo de Pompier), Alfredo Bryce Echeñique (en cabestrillo, producto de un costalazo), Enrique Fierro e Ida Vitale, Raúl Zurita y varios otros. Hay ruedas inéditas, que sólo se forman en ferias de libros, congresos o encuentros casuales. Así, en 1981, en una feria madrileña comparten Haroldo do Campos, Severo Sarduy, el pintor mexicano Alberto Gironella, Julián Ríos y Julio Ortega (se conversa sobre el concretismo, el barroco y las neovanguardias). Y en un encuentro en Puerto Rico se reúnen a charlar Toni Morrison, Jorge Amado y Rosario Ferré. Hay también páginas para los poetas y traductores ingleses (un afectuoso retrato literario de Christopher Middleton, un comentario sobre Davil Wevil, hojeando su correspondencia con Guy Davenport, quien hiciera la primera tesis dedicada a Joyce en una universidad inglesa, recién en 1948). En fin, se reúne a escritoras (por ejemplo, las mexicanas Elena Garro, Rosario Castellanos y Carmen Boullosa) y se juega con diversas combinaciones de escrituras y modos de ser de la

peruanidad (comparando, por ejemplo, a los conocidos Bryce Echenique y Julio Ramón Ribeyro con el consagrado Mario Vargas Llosa).

FIGURACIÓN DE LA PERSONA

Más que en ningún otro libro de memorias, vemos aquí una sinergia de contenido y forma. Existe una novedad en la anécdota y una originalidad de juicio en la medida que distinguimos una figuración diagramática, que convierte a este texto en un ensayo conversacional. Por ello, nombraremos un conjunto de figuras retóricas (figuras de pensamiento) que amplían los límites de la comunicación, logrando la empatía del lector.

Se ensayan *bocetos* (agudos, capciosos, festivos, humorísticos). Así, de Elena Poniatowska: “Con sus oropeles de aristócrata polaca, Elena tiene un instinto cierto para urdir el relato de la gente más humilde y descubrir su entereza, capacidad de resistencia y agudo ingenio” (323). Y de Margo Glantz: “Sus personajes son mujeres ligeramente extravagantes, se auscultan en el espejo, asumen con gracia el remordimiento y observan las obsesiones masculinas con simpatía y olvido. Margo, hay que decirlo, es absolutamente literaria. Pero su inocencia es solo aparente, otra estrategia de su proyecto subversivo: hacer ese mundo menos masculino” (323).

El *retrato* intenta enmarcar al personaje en su creación, en el espacio de lo íntimo. Destaco aquí las evocaciones del humanista ítalo-mexicano Alejandro Rossi, del poeta y traductor inglés Christopher Middleton y de los peruanos Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce y Rodolfo Hinostroza. Cito también como ejemplo el retrato de Enrique Lihn, por la combinación que se hace de un escritor con su doble farsesco (Lihn y a su *alter ego* Pompier): “Lihn, en cambio, escribió para el huidizo, resbaloso, precario presente. El personaje que se inventó para proclamar su sarcasmo sobre el mundo fue Pompier, una figura circense, literato de oficio, cómicamente truculento, irreverente y distraído Se me ha impuesto esa figura tutelar trovadoresca de este poeta de las fronteras, que batía a los falsos profetas de la literatura como el último vanguardista sin escuela, y cuyo talento fue pulido por la ironía chilena, la distancia entre lo real y las palabras” (349).

Un modo particular de retrato es la *cota iluminante*, una escritura de justo tono afectivo ejercida contra el olvido, para quienes ya no están entre nosotros. Las figuraciones de Rosario Ferré, Mario Levrero y sus entrañables amigos Luis Loayza (gran cuentista, a quien leí gracias a una antología realizada por Julio Ortega) y Christopher Middleton (a quien conoció en Austin), constituyen ejemplos de ello.

Existe también el registro breve, donde se define en una frase a una persona, un estilo, un cuento o un género literario. Nosotros lo hemos denominado *cápsula poética*. Así: “Manuel [Scorza] tenía la risa limeña, burlesca y

hambrienta" (89) y "José Emilio [Pacheco] se dejaba proteger con graciosa cortesía y desamparo exquisito" (251); de Loayza destaca "la suficiencia sin énfasis de la prosa conversada" (97). Y dicho al pasar: "la conversación, que es un ejercicio, digamos, sin autoridad" (400), y también: "la poesía no es sólo comunicación ni gracia decidora, sino materia formal capaz de dar lugar a un interlocutor que, en la orilla opuesta, se detiene llamado por un lenguaje extranjero, hecho de la misma lengua que maneja, pero convertido, desde otra norma, en un acto de comunicación sin retorno" (76).

Como apuntes de bitácora, aparecen textos para viñetas, que son *microrrelatos*, como éste sobre Ciudad de México: "Todos hemos caminado junto a un muro mexicano y hemos sentido, por un instante, que el muro podría no acabar nunca. Ese horror al vacío dentro de la ciudad es vertiginoso. Pero sólo en México es también posible el horror contrario. Ser parte de una muchedumbre, pero no de cualquier muchedumbre sino de una que no acaba nunca, como la ciudad misma, que carece de horizonte porque no podría no tener fin. Por ello, nadie conoce México" (150)

Tomando un préstamo del cine, nombramos también el *trávelin*, que nos permite exhibir una galería de personajes en movimiento e incluso, desplazarse por los diversos nombres y variantes de un estilo; por ejemplo, del barroco: "Una tradición de subrayado erótico que lleva a las hipérboles eruditas de Lezama Lima, las tramas de Juan Goytoso, la comedia rococó de Severo Sarduy; y discurre exuberante en la imaginación transgresiva de Carlos Fuentes, así como en la caza obsesiva y erudita de Julián Ríos, en la erótica turbulenta de Manuel Vilas y jocosa de Juan Francisco Ferré" (66).

UNA POÉTICA CRÍTICA

A Julio Ortega le interesa no sólo el examen de una obra literaria terminada; sino también, las obsesiones que llevaron a sus creadores a darle fin, es decir, su taller de escritura y cómo ello afecta sus vidas. Así, del venezolano Juan Sánchez Peláez comenta: "Cuando Lumen le ofreció publicar su poesía reunida, vivió el pánico de dar por terminados poemas que corregía desde hacía veinte años. Su revisión era fervorosa y dudosa: entendí que ningún poema suyo estaba acabado, que se seguían escribiendo en el torbellino del idioma" (116).

En este espíritu, este texto se conforma con un conjunto de juicios y dictámenes conjeturales sobre la intimidad literaria. A continuación, un brevísimo muestrario de pensamientos referidos a la crítica y a la creación.

Primero, sobre el legado de algunos escritores: De José Emilio Pacheco: "Nos propone el valor del entendimiento mutuo, esa comunidad que solo hacen las palabras para volver inteligible un mundo indistinto y feroz. Pacheco introdujo la concisión poética en el demótico tribal que abusa

del español" (243). Y del autor de *La vida exagerada de Martín Romaña*: "Tal vez Bryce sea culpable de un radical relativismo, donde el drama no es la disputa de la verdad trágica y la mentira cómica, sino la desaparición de la certidumbre en la sustitución de lo ilusorio. Por lo mismo, nos hace creer que nos debemos a una república de los afectos, donde somos reconocidos como más ciertos. Cuando todo cae (¡y el Perú ha caído tanto!) lo que prevalece es esa hospitalidad primaria, una forma arcaica que nos asigna paciencias recíprocas y complementarias" (415)

Proponiendo una teoría borgeana de la lectura, Julio Ortega reflexiona así sobre la alteridad en Borges: "no se trata de nuestra lectura de sus libros sino de cómo sus libros nos han leído, más bien, a sus lectores, como un fuego nocturno que nos guía de vuelta" (396). Es el ansia de infinitud, que nos saca de sí, nos enajena: "el aleph (el cuento se llamó primero "el Mirab", que es el lugar de la oración, y mira a La Meca) suscita la revelación de los simultáneo, mecanismo de la poesía epifánica, donde anida la promesa del espacio sagrado y la promesa de otra lectura, que resiste el arte de hacer ruinas que distingue a lo moderno" (399). En fin, atento a las fuentes, a los testigos de vista y a la musa que acompaña al poeta, Ortega entra por momentos al taller de lectura del creador de ficciones para intuir su letra: "María [Kodama] me contó, mucho después, que era capaz de soñar completo un cuento y sentarse luego a copiarlo como si le hubiese sido dictado. Sólo volvía al texto para mejorarle la puntuación. No se podría decir que escribía dormido (Lugones, en cambio, era capaz de todo) sino que el relato se citaba a sí mismo como si fuese la variante de un relato previo, aunque no escrito: no había original ni copia, sino un testo intermedio, hecho en la distracción del lenguaje" (385).

De los relatos del posboom, elegimos este juicio: "La herencia del boom no está en uno u otro narrador que prolongara y pusiera al día el aparato narrativo desplegado, sino que está en las formas nuevas de representar, de procesar y formular la subjetividad del sujeto de la crisis, la violencia reciente y la pérdida del horizonte comunitario; la reconstrucción, en fin, de espacios de mediación y diálogo más urbanos, desde nuevos protocolos de la comunicación y nuevos turnos de los sujetos de la subjetividad y la protesta. Se trata en fin, del tránsito de una épica colectiva a una ética afectiva" (164).

Una de las constantes en el discurso cultural de Julio Ortega sobre Latinoamérica es su exploración sobre la representación de la abundancia (el barroco), su distancia crítica con una visión demasiado desamparada de nuestra historia, que comúnmente es sentida como una suma de fracasos; y la enunciación de una palabra virtual (ligada a la utopía de un diálogo armónico), que nos dice que todo está por rehacerse.

Gran antologador (de cuento y poesía), apuesta por la contingencia, evitando así el gesto autoritario de congelar el futuro. Es la foto del momento

(como los sueños), que el tiempo (la recepción) se encargará de rescatar, intercambiar o borrar del mapa. Cito: “Las mejores antologías no disputan la eternidad sino la fugacidad Entendí que cuanto más duraba la actualidad de una antología y, para el caso, de la literatura misma, el aire museológico dominaba a libros y poetas. Sólo debería durar su actualidad, que bien podía renovarse al contacto con nuevos lectores, más tarde” (201-202).

Lúdico en su predicación, imaginando cómo los autores programan la lectura de sus textos (perdiéndose ellos mismos en ese laberinto), ensaya los siguientes derroteros: “Carlos Fuentes perdía en una novela los lectores que había ganado en la anterior. Su proyecto era no escribir dos novelas parecidas, esto es, ser otro autor cada vez. Por eso no podía prever la reacción a su novela más reciente. Cortázar, en cambio, seducía a su lector. Uno salía de sus libros recargado de flores obsequiados por el autor. Para García Márquez una novela suya no terminaba nunca. Siempre había un lector que le juraba ser tal personaje o tener un tío al que le había ocurrido lo mismo. Había, en efecto, novelizado a sus lectores, que seguían hablando de macondo como si acabaran de visitarlo. A Bryce Echeñique le tocaban lectores que querían añadirle un capítulo biográfico a alguna de sus novelas.” (519).

Los juicios literarios cubren un amplio espectro, siendo lo normal que abarquen las entonaciones, ritmos y voces festivas de cualquier acción literaria. Así, incluyendo la *elocutio* en el ámbito de los rasgos culturales singularizadores, nos presenta estas imágenes en movimiento, a modo de un trénelin: “En Caracas en los mejores tiempos, uno entraba a una librería y se encontraba con un recital en marcha. No ha habido un país con tanta fe en el bosque original de la voz. En Lima, la lectura fue más bien modesta. En la voz baja de Carlos Germán Belli se cernía un rumor de luto. Sólo Cisneros era capaz de interrumpir su lectura y preguntar al público. “Lindo, ¿no?”, sólo en Puerto Rico fue posible que Francisco Matos Paoli leyera su “Canto a la locura” bajo un coro de árboles en furia” (146).

SOBRE LA LITERATURA CHILENA

Una de las múltiples virtudes de este texto es la exhibición de una cartografía de distintas sensibilidades literarias registradas en localidades específicas (países), que transitan y dialogan libremente entre sí en el ámbito de la cultura latinoamericana. El lector tiene a su disposición una serie de constelaciones, que le proponen un orden abierto, invitándolo a recrear otras. Nombremos, por ejemplos las series de escritoras mexicanas (Elena Garro, Rosario Castellanos, Carmen Boullosa y, por supuesto, Margo Glantz), peruanas (Blanca Varela, Carmén Ollé, Maruja Barrig, la crítica Susana Reisz) y chilenas, cuyas obras son delineadas en breves y precisos comentarios.

En mi caso, como lector chileno, destaco el vasto repertorio que presenta

Julio Ortega sobre la literatura chilena actual, definiendo sintéticamente el alcance de las creaciones de sus escritores y escritoras. Nuestro autor sitúa la figura de Diamela Eltit (su escritura, sus talleres, el impacto de su obra en la comunidad cultural), como un ente germinal para la renovación y transformación de nuestras letras. Elegimos aquí una de las muchas entradas de lectura que ensaya Julio Ortega sobre su obra: “Son novelas que consagran lo marginal como épico (los excluidos son los que deslegitiman el sistema dominante); lo precario como ético (la interdicción de añadir aflicción al afligido, que revela la naturaleza de los poderes); y lo ideológico como violencia y compensación (desde las pestes del machismo y el racismo hasta la ubicuidad del mercado). El método es, además, analítico, porque el poder es patológico; el mercado, vampiresco; y el clasismo, banal Son novelas de otro signo: de un significante laborioso y sistemático que ensaya desmontar las construcciones que pasan por lo real. Y, claro, no se puede hacer en la novela sin una buena dosis de ironía y desenfado, de provocación y audacia” (342).

La obra de Eltit entra en consonancia con una crítica que resalta la relación de las escrituras de mujeres con la biopolítica, el textualismo y los actos performáticos. La compilación sobre su obra realizada por Rubí Carreño resulta aquí ejemplar, en cuanto reúne las voces más representativas sobre este discurso cultural; a saber: Nelly Richard, Raquel Olea, Eugenia Brito, María Inés Lagos y Kemy Oyarzún -a las cuales hay que agregar los nombres de una nueva promoción crítica: Patricia Espinoza, Mónica Barrientos y Rubí Carreño, quien ha trabajado últimamente sobre el tejido simbólico de la música, la literatura y la medicina ancestral.

De los talleres de Eltit, han surgido voces originales, que comparten con ella su capacidad de proponer nuevos pactos de lectura, ceñidos por la otredad. Ortega señala: “Me refiero a Lina Meruane, cuyas narraciones son de un rigor inspirado, suerte de laboratorios de procesar un lenguaje sensorial, desde historias obsesivas, lúcidas y corporales; y también a Andrea Jęftanovic, autora de novelas analíticas, hechas sobre mapas ocupados por un verbo fecundo y dúctil, entre formas sutiles y dramas abismados; así como a Eugenia Prado, poeta inquisitiva y de lenguaje objetivo y suficiente, que ha incursionado en el relato con destreza y asombro” (343). Como voces particulares surgidas de la constante actividad de taller de esta escritora chilena, Premio Nacional de Literatura 2018 (sólo cinco mujeres lo han obtenido en Chile desde que se instauró en 1942), también se nombra a Sergio Missana, Nicolás Poblete y Carlos Labbé.

En otro registro, Julio Ortega destaca los escritos de Nona Fernández (“la parábola, pesadillesca y veraz a un tiempo, de un cuerpo muerto que flota en ese río de la violencia y el luto chilenos”, 343), Álvaro Bisama (“su ruta de la violencia como metáfora de la banalidad del mal, que convierte

a la sociedad en un espectáculo fúnebre" (343)⁹, Alejandro Zambra: "una ruta que busca despojar al lenguaje de toda resonancia cultural para que la superficie imparcialmente nos refiera" (343), Mike Wilson ("[desde los bosques de Yukón] nos narra la geografía, fauna y lugares donde el mundo parece que recomienza o tal vez acaba", 344), Leonardo Sanhueza ("la conversación familiar entre fantasmas que asolan la casa de la memoria" 344) y Alejandra Costamagna ("su cultivo con gracia y detalle de situaciones límites" 343). Y en una revisión de los narradores de una generación anterior, destaca a Arturo Fontaine, Carlos Franz y Mauricio Electorat, quienes han escrito espléndidas novelas sobre la dictadura en este siglo XXI, reflexionando sobre la tortura ejercida sobre el cuerpo de la mujer, las culpas generacionales y los paisajes íntimos del exilio.

COLOFÓN

Teniendo presente el modo de composición de esta *Memoria*, entendemos que su escritura es más figurada (y menos conceptual), más cotidiana que pomposa, más paródicamente afectivo (y menos irónicamente racional). En este libro la banalidad y la seriedad se hibridizan, lo mismo que los personajes literarios y sus escritores.

Fabulamos nuestras vidas para lograr el interés y la amistad de nuestros interlocutores, forjamos un personaje para provocarnos con una imagen desigual de nosotros mismos, somos primeros lectores viviendo un mundo que se nos da a medias y luego somos escritores para eclipsar las causas primeras. Esta *Memoria*, concebida desde la amistad en el firme suelo de las letras, nos permite soñar con una utopía americana.