

ALEJANDRO ZAMBRA

Tema libre



ANAGRAMA
Narrativas hispánicas

Índice

PORTADA

I. AUTORRETRATOS HABLADOS

CUADERNO, ARCHIVO, LIBRO

EL NIÑO QUE ENLOQUECIÓ DE AMOR

TEMA LIBRE

II. ROPA TENDIDA

LA NOVELA AUTOBIOGRÁFICA

EL AMOR DESPUÉS DEL AMOR

EL CÍCLOPE

PENÚLTIMAS ACTIVIDADES

III. LÉXICO FAMILIAR

POR SUERTE ESTAMOS EN MÉXICO

ASÍ QUE ESTO ES UN TERREMOTO

TRADUCIR A ALGUIEN (I)

TRADUCIR A ALGUIEN (II)

AGRADECIMIENTOS

NOTAS

CRÉDITOS

Para Jazmina y Silvestre

I. Autorretratos hablados

CUADERNO, ARCHIVO, LIBRO

Voy a hablar sobre cuadernos, archivos y libros, sobre lápices, máquinas de escribir y computadores, pero también, de alguna forma, sobre el hecho de estar aquí, tanto tiempo después.¹ Quienes hace veinte años decidimos estudiar literatura en esta facultad, no teníamos tan claro lo que queríamos. Nuestras mayores pasiones eran leer y escribir, y la idea de que el placer coincidiera con el deber nos parecía maravillosa, pero hay que admitir que, para muchos de nosotros, estudiar literatura era también una manera de no estudiar derecho, de no estudiar periodismo: un modo de no hacer lo que nuestros padres querían que hiciéramos.

Casi todos escribíamos poemas o cuentos o algo que no era necesario, que ni se nos ocurría etiquetar. A la segunda o tercera semana de clases organizamos un recital que tuvo lugar en este mismo auditorio: pegamos carteles por todo el campus, varios alumnos de los cursos superiores y de otras facultades asistieron, quizás apareció también algún profesor, el lugar estaba casi lleno, pero al final de la jornada no nos sentíamos felices, porque el público había sido frío y más bien mezquino. Entonces no sabíamos que en las lecturas de poesía y en los congresos literarios el público siempre es así: serio, adusto, secretamente liderado por los fruncidores de ceño, esa especie de tribu urbana dedicada a minar la seguridad de los oradores.

Tampoco sabíamos, pero nos enteramos pronto –en la medida en que crecía el rumor sobre lo mal que escribíamos los mechones–, que por el hecho de leer en público nos convertíamos en sospechosos. Querer escribir era un signo de optimismo, de ingenuidad: ya estaba todo dicho, la historia de la literatura oleada y sacramentada, había que ser muy inocentes para creer que podíamos agregar algo, que podía ser importante lo que intentábamos decir. «Desconfiar de todo / Desconfiar de todos / Desconfiar de ellos / Vivir en estado de sospecha», dice un poema sobre esos años escrito por Roberto Contreras, a quien conocí en marzo de 1994, el primer día de clases: recuerdo que nos acercamos a intercambiar información porque los dos teníamos el pelo largo y estábamos aterrados ante el posible mechoneo.

Incluso si se aceptaba que era legítimo escribir –querer escribir– nuestra generación seguía siendo sospechosa: sobre qué íbamos a

hablar nosotros, que habíamos crecido como esos árboles que amarran a un palo de escoba: adormecidos, anestesiados, reprimidos. Teníamos vidas tan distintas, pero compartíamos la infancia en dictadura y ahora esta súbita supuesta democracia: un tiempo tan complejo, tan gris, con Pinochet aún al mando de las fuerzas armadas y en vías de convertirse en senador vitalicio. Estoy hablando de sospechas y no está de más recordar que en ese tiempo todavía era legal la detención por sospecha.

Quizás era cierto que estábamos dormidos, pero era como cuando descubrimos que estamos soñando e intentamos despertar, pero no podemos; sabemos, en el sueño, que con un poco de esfuerzo, como quien encuentra impulso en el fondo para salir a flote, podríamos despertar, pero no lo conseguimos. Ser jóvenes, ya está dicho, no era en este caso una ventaja, o al menos no lo sentíamos así, porque además estaba esa otra sospecha que siempre persigue a los estudiantes de literatura, a los lectores jóvenes, una sospecha por lo demás obvia, razonable: que no habíamos leído lo suficiente.

Así las cosas, teníamos que jugar el juego, aceptar el desafío, y algunos lo hicimos, porque en los años siguientes hubo un montón de cátedras memorables en que quisimos probar que leíamos mucho y bien, que podíamos caerles a los profesores con preguntas insólitas y oportunas. Estoy seguro de que nunca he vuelto a discutir sobre literatura con la pasión y la soterrada alegría de esos años. Y aunque realmente leíamos mucho, fingíamos que lo habíamos leído todo, que navegábamos con inverosímil soltura en la copiosa bibliografía, porque ya no queríamos soportar ese descrédito, esa sospecha, de nuevo, cada vez que hablábamos o procurábamos hablar de literatura.

Años después escribí un libro sobre unos estudiantes de literatura que fingían haber leído a Proust y los imaginé aquí, en esta facultad, de forma intuitiva quiero decir: no me movía el propósito de representar algo en concreto ni de transmitir ningún mensaje; más bien deseaba, mientras escribía, indagar en algunas imágenes, constituir o insinuar una presencia, y también homenajear a algunos autores que me habían movido el piso, autores tan distintos entre sí como son Juan Emar y José Santos González Vera, Yasunari Kawabata y Macedonio Fernández, María Luisa Bombal y Felisberto Hernández. También quería, supongo ahora, habitar o construir una distancia, cubrir la melancolía con una pátina ligera, casi imperceptible, de humor, de ironía.

Promediando ese texto aparece Gazmuri, un narrador que ha

vuelto del exilio y que ha escrito una saga novelística sobre la historia del Chile reciente. El hombre necesita que alguien transcriba su última novela, manuscrita en unos cuadernos Colón, dado que su mujer, quien solía encargarse de ese trabajo, ya no quiere hacerlo. El candidato es Julio, que ha leído con atención las novelas del viejo Gazmuri, a quien admira. En la entrevista hablan sobre la novela y también sobre la escritura. Gazmuri le pregunta a Julio si es escritor, si escribe a mano, y termina descalificándolo, o menospreciándolo. Los jóvenes no conocen la pulsión que sucede cuando se escribe a mano, le dice. Le habla de un ruido, de un equilibrio raro entre el codo, el lápiz y la mano.

Gazmuri era la tradición, la experiencia, la legitimidad: el que había vivido, el que había escrito. Y a Julio le tocaba ser el secretario, el transcriptor, en el mejor de los casos el comentarista. A un lado estaba el escritor viejo que termina su carrera como la mayoría de sus colegas, exitosos o no, es decir pontificando contra el presente, y deslizado la posibilidad de haber sido el último o el único, como si quisiera llevarse la literatura a la tumba, para que nadie más escriba. Al otro lado estaba el desafío de los escritores jóvenes, de los aprendices, como Julio, como nosotros: encontrarse con el peso de las palabras, reconquistar su necesidad, incluso cuando sabemos que se han vuelto todavía más transitorias, más perecederas, más borrables que nunca.

Las sospechas perviven, solo varían de signo o de énfasis. Las generaciones actuales, por ejemplo, crecieron leyendo y escribiendo en la pantalla, y lo más fácil es apelar a eso para descalificarlas: se dice que no poseen la experiencia del libro, lo que convertiría a los jóvenes en lectores de segunda o tercera clase, porque manejan una idea distinta de la lectura, porque para ellos la literatura es sinónimo de *texto* más que de *libro*. Me interesan posiciones más abiertas a los matices, como la de Roger Chartier, quien pone en perspectiva histórica los cambios y advierte que no deberíamos desdeñar las nuevas formas de escribir y de leer provocadas por la revolución digital.

Comparto el temor ante la presunta desaparición de los libros de papel, pero también suscribo el fervor ante el efecto democratizador de los libros electrónicos. No podría ser de otro modo, porque, como casi todos los de mi generación, crecí leyendo fotocopias: en la primera versión de mi biblioteca había algunos libros, pero los mayores tesoros eran los anillados de Clarice Lispector, de Emmanuel Bove, de Roland Barthes o de Mauricio Wacquez. Y las fotocopias de *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez, de *Proyecto de*

obras completas, de Rodrigo Lira, o de cualquier libro de Enrique Lihn nos parecían más valiosas que alguna onerosa primera edición de Neruda.

Otra cosa que sucedía en esa primera mitad de los noventa era la masificación de los computadores, a la que en cierto modo nos resistíamos: no éramos nativos digitales, también en ese aspecto fuimos transición. La mayoría todavía entregaba los trabajos mecanografiados y a veces manuscritos. Nos costaba imaginar que los poemas y cuentos pudieran escribirse directamente en el computador. Quizás entendíamos que esos textos largos y llenos de borrones, pergeñados en el cuaderno o en la croquera, *eran* el poema; que esas manchas de vino o de ceniza también formaban parte del asunto. Pasarlo al computador, pasarlo en limpio, era someterlo a una pérdida importante, a un adelgazamiento: era aceptar que el poema estaba terminado, que estaba muerto.

Crecimos aguantando las interminables sesiones de caligrafía, llenando con paciencia las cinco o diez planas que nos daban de tarea: fuimos los últimos o los penúltimos que ejercitamos de verdad la mano, porque para nosotros escribir alcanzó a ser plenamente, solamente, escribir a mano. Educados, al fin y al cabo, a la antigua, en algún momento de la infancia creímos que ser buen alumno era tener buena letra y buena memoria: muchas clases consistían únicamente en profesores dictando materias que quizás ni ellos mismos comprendían. No digo que eso haya dejado de ocurrir. Me temo que, a pesar de reformas y contrarreformas educacionales, todavía hoy, en numerosos colegios de Chile, el profesor dicta, los alumnos escriben y nadie entiende nada: las palabras pasan y nadie las disfruta, nadie las vive. Y si un alumno interrumpe es solo para pedir, con la mano dolorida, «espere, profe, espere».

Lo que con seguridad ha cambiado es la letra, y eso es evidente cuando nos toca corregir pruebas: predominan unos verdaderos je-roglíficos, signos temblorosos, intrincados, ininteligibles. No es una queja, en todo caso: yo mismo me identifico con esos garabatos, pues nunca conseguí fraguar la letra sofisticada, fluida y trabajada que abunda en mi generación y mucho más en las predecesoras. Aunque nunca dejé de escribir a mano, mi letra no mejoró. Probablemente todas mis cartas terminaban con esta advertencia: perdona la letra.

En sus novelas *El discurso vacío* y *La novela luminosa*, Mario Levrero aborda estos asuntos de manera lúcida e inusual. *El discurso*

vacío congela el momento en que, por falta de ejercicio, empezamos a desconocer nuestra propia plana. La anécdota debería ser célebre: ya que no podía cambiar la vida, el protagonista intenta cambiar la letra, por lo que se dedica a rellenar cuadernos procurando «reformular» su prosa manuscrita. Esta, como él dice, «autoterapia grafológica» no obedece, en apariencia, a un desafío literario: no pretende concretar el «libro sobre nada» que quería Flaubert, ni vindicar el método surrealista, sino indagar en la relación entre letra y personalidad. «Debo permitir que mi yo se agrande por el mágico influjo de la grafología», dice, y enseguida precisa, cómicamente, su razonamiento: «Letra grande, yo grande. Letra chica, yo chico. Letra linda, yo lindo.»

A pesar del bullying, seguimos escribiendo. Estoy exagerando, por supuesto, porque algunos espacios había, a veces tan valiosos como el polifónico taller de poesía Códices, que dirigía Andrés Morales, donde conocí a algunos amigos que me acompañan hasta ahora. Entonces la única forma de dar a conocer nuestros escritos era aún la forma impresa, y como es natural soñábamos con publicar libros: pronto lo hicimos, en ediciones que financiábamos pidiendo plata a los amigos, tirajes pequeños que pasaban de mano en mano.

En ese tiempo había en *El Mercurio* una sección llamada «Libros recibidos», en que simplemente se constataba la existencia de una obra, nada más: autor, título, editorial, número de páginas. En la mayoría de los casos ese era el punto más alto en la historia de la difusión de esos libros.² Digo esto porque la generación siguiente a la nuestra ya tuvo blogs y fotologs y páginas web y redes sociales donde colgar los poemas, los manifiestos y contramanifiestos, las estratégicas reseñas, las listas de filias y fobias, las peleas y las calurosas reconciliaciones que animan la vida de toda generación literaria. Nosotros llegamos tarde a eso, no lo entendíamos bien: nuestras peleas eran feroces, éramos tanto o más alcohólicos que el poeta chileno promedio, pero no alardeábamos. Comparados con los más jóvenes, éramos más tímidos, más tartamudos y quizás también más orgullosos, porque nos parecía irritante la idea de promovernos, de mostrarnos, de apelar discursivamente a la juventud, o de acosar a los rockstars de la poesía chilena pidiéndoles los invariables prólogos, las consabidas cartas de recomendación.

Y seguíamos creyendo en el papel y buscando ahí una posible y esquivada legitimidad. Seguíamos, por así decirlo, leyendo los diarios, tardamos en darnos cuenta de que la prensa se encaminaba a per-

der la importancia tremenda que había tenido hasta entonces. Y aún escribíamos a mano, en cuadernos, epigonal, silenciosamente. Y odiábamos los computadores.

No, no los odiábamos, yo menos que nadie: soy hijo de un informático y de una digitadora, por lo que puedo decir, sin temor a equivocarme, que les debo la vida a los computadores. Si me resistía era porque para mí representaban lo establecido, lo dado, lo obligatorio: lo contrario a la escritura. Y sin embargo también, en otro sentido, intentaba entender los programas, y queriéndolo o no siempre terminaba apoyando las causas con labores de diseño o transcripción. En aquella lectura de 1994, fui yo el encargado de diseñar los carteles en un rudimentario Page Maker y algunos años después diagramé, para La Calabaza del Diablo, la editorial que intentaba formar mi compañero de curso Marcelo Montecinos, la primera novela de otro compañero y amigo, Jaime Pinos.

Cuando iba, de niño, al trabajo de mi padre, él me mostraba los inmensos computadores del área de Sistemas esperando, de mi parte, una reacción maravillada, y yo fingía interés, pero apenas podía me iba a jugar a la recepción con las máquinas de escribir que allí había, una eléctrica que me parecía milagrosa y una Olivetti convencional, que también me gustaba y que conocía bien, porque en mi casa había una similar, que mi madre conservaba celosamente. Podría decir, entonces, haciendo un poco de trampa, que mi padre era un computador y mi madre una máquina de escribir.

La máquina era un objeto aurático, complejo pero explicable, descifrable, querible. El artificio evidente del papel calco, el tìpex, el gesto minucioso al aplicar el corrector: me gustaba adivinar los errores, buscarlos en la superficie del papel, en una hoja que se daba por buena pero que contenía esas vacilaciones que a la postre le añadían una cierta humanidad.

«Nuestras herramientas de escritura también trabajan sobre nuestros pensamientos», decía Nietzsche, que con la adopción de la máquina de escribir, en el último tramo de su vida, cambió «los argumentos por aforismos, los pensamientos por juegos de palabras, la retórica por el estilo telegráfico», según dice Friedrich Kittler en su estudio *Gramophone, Film, Typewriter*. Desde *Tom Sawyer* –la primera novela escrita a máquina en la historia de la literatura–, pasando por los trabajos de poetas como e. e. cummings y bpNichol (entre tantísimos otros), hasta el consabido final vintage, las máquinas de escribir modificaron la producción literaria profundamente y en diversos sentidos. La velocidad, por ejemplo: a fines de los años cincuenta, José Donoso era todavía muy lento tipeando, pero justa-

mente por eso, cuando creía que un texto requería una velocidad distinta, escribía directo en la máquina. Mucho más rápido era Jack Kerouac, que escribió *On the Road* en un rollo de papel continuo, para no perder la inspiración mientras cambiaba de hoja. Truman Capote distinguía entre escritores y «tipeadores», categoría esta última que al parecer abarcaba al propio Kerouac y a todos los beatniks, a juicio de Capote más empeñados en la farragosa acumulación de frases que en verdaderas búsquedas estilísticas.

Todavía hay, por cierto, escritores que se niegan a pasarse al computador, como Cormac McCarthy, Don DeLillo o Javier Marías. En *The Story of My Typewriter*, Paul Auster declara su amor a una antigua Olympia portátil y la guerra no a los computadores, sino a las máquinas de escribir eléctricas, debido al «continuo zumbido del motor, el discordante soniquete de las piezas, la cambiante frecuencia de la corriente alterna vibrando en los dedos».

En la quinta parte de *2666*, la torrencial novela de Roberto Bolaño, el escritor Benno von Archimboldi arrienda una máquina para transcribir sus primeras novelas, pero cuando se queda sin plata decide pedirle un anticipo al señor Bubis, su editor. Asombrado de que el narrador no tenga una máquina de escribir, Bubis le envía una de regalo y con ella avanza Archimboldi a lo largo de libros y viajes. «A veces se acercaba a las tiendas que vendían ordenadores y les preguntaba a los vendedores cómo funcionaban», dice el narrador, «pero siempre, en el último minuto, se echaba atrás, como un campesino receloso con sus ahorros.» Cuando aparecen los computadores portátiles, sin embargo, Archimboldi sí compra uno y el destino de aquella mítica Olivetti en la que había escrito sus primeros libros es más o menos el de todas las máquinas: «¡Se acercó al desfiladero y la arrojó entre las rocas!»

Es distinto lo que sucede en la novela *Moo Pak*, de Gabriel Josipovici, en la que el escritor Jack Toledano habla contra los computadores. Cuando sus amigos le advierten que con los procesadores de texto podría jugar con las frases, él responde que no quiere jugar con las palabras, que por eso dejó de escribir a mano: «En la época en que escribía a mano podía pasarme el día jugando con una frase o hasta con un párrafo, poniéndolos del derecho y del revés, y cuando finalmente lograba que sonara como quería, el día tocaba a su fin y yo estaba rendido.» Con una máquina de escribir, en cambio, «uno tiene que avanzar, tiene que seguir tecleando, y esa fue mi salvación».

Como observa el personaje de Josipovici, en más de un sentido escribir en computador se asemeja bastante a escribir a mano. La

escritura a máquina es considerada, sin embargo –acaso por efecto del mito, por la imagen romántica promovida en las películas–, más genuina, más auténtica que la escritura en computador.³

Publicada en 2005, un año después de la muerte de Mario Levreiro, *La novela luminosa* es una obra extraña desde su origen. El autor empieza a escribirla en 1984, a los cuarenta y cuatro años, en vísperas de una operación a la vesícula. Debido al miedo que le provoca entrar a pabellón, precipita la novela hasta el séptimo capítulo. La operación es un éxito, pero de vuelta en casa el autor comprueba que la novela es un fracaso: quema dos de los siete capítulos y el libro queda inconcluso, en calidad de proyecto imposible.

Dieciséis años más tarde, sin embargo, la Fundación Guggenheim aprueba el proyecto y Levreiro es becado para dedicarse por entero a la escritura. Es, ahora, agosto de 2000, y el escritor avanza como buenamente puede: poco, nada. Y es que no consigue regresar, no logra legitimar la vieja idea: «La inspiración que necesito para esta novela no es cualquier inspiración», dice, «sino una inspiración determinada, ligada a sucesos que yacen en mi memoria y que debo revivir, forzosamente, para que esta continuación de la novela sea una verdadera continuación y no un simulacro. No quiero usar mi oficio. No quiero imitarme a mí mismo. No quiero retomar la novela ahí donde la dejé hace dieciséis años y continuarla como si no hubiera pasado nada. Yo he cambiado.» El fragmento recién citado figura en «Diario de la beca», un archivo que el autor comienza en calidad de estímulo para la escritura, pero que muy pronto cobra un obligado vuelo propio. Casi la totalidad de la novela será el registro de la imposibilidad de escribirla.

En «Diario de la beca», Levreiro enumera sus distracciones, que son muchas, todas muy atendibles: leer o releer antiguas novelas policiales, emprender tímidos paseos en compañía de una mujer que ha dejado de amarlo, y comprar un sillón verdaderamente confortable. Sin duda es más fácil comprar un sillón que escribir la esquiña novela, pero a Levreiro le cuesta un mundo decidirse entre un modelo celeste-grisáceo (ideal para dormir) y un atractivo bergère (ideal para leer), y termina comprando los dos. Luego, enfrentado al insoportable calor de Montevideo, comprende que le será difícil dormir o leer o escribir sin aire acondicionado.

Del mismo modo que *El discurso vacío* apunta a la difícil plenitud de lo manuscrito, *La novela luminosa* asume la bastardía del texto-tecla, pues el computador se transforma, con ventaja, en uno de los personajes principales. Levreiro anota incluso sus discusiones con el corrector ortográfico –que admite la palabra *coño* pero no la pala-

bra *pene*, y que cuando el autor escribe *Joyce* sugiere cambiarlo por *José*—, es un consumado jugador de solitarios y sabe lo suficiente de Visual Basic como para quedarse hasta las nueve de la mañana ideando un programa que le avise que es hora de tomar el anti-depresivo. A veces escribe a mano simplemente para castigarse por el abuso del computador; otras veces acepta su adicción y la disfruta. El momento más feliz del libro se da cuando el narrador anota, eufórico: «¡¡¡¡¡Arreglé el Word 2000!!!!!!!»

La edición uruguaya de *La novela luminosa* suma quinientas y tantas páginas: las cuatrocientas de «Diario de la beca» (incorporadas en calidad de gigantesco prólogo) más las escasas carillas escritas en 1984 y un notable capítulocuento titulado «Primera comunión», único resultado «real» del bendito año Guggenheim. Figura, además, un breve epílogo en que Levrero manifiesta sus dudas respecto a la naturaleza del libro: «Me hubiera gustado que “Diario de la beca” pudiera leerse como una novela; tenía la vaga esperanza de que todas las líneas argumentales abiertas tuvieran alguna forma de remate. Desde luego, no fue así, y este libro, en su conjunto, es una muestra o un museo de historias inconclusas.» Pero enseguida, contraviniendo su propia sentencia, el autor da cuenta de la evolución de algunas de esas líneas. Persisten, en aparente dispersión, algunas acciones o incidentes cuya recurrencia dota al proyecto de una cierta unidad. Si bien prevalece el carácter inconcluso que señala Levrero, las líneas argumentales sí se cierran.

Levrero —autor o personaje— no deja de indagar en la (nueva) materialidad de la escritura: nunca se acostumbra al computador, pero tampoco lo desdeña, del mismo modo que no conseguía, en *El discurso vacío*, reformar su prosa manuscrita. En una entrevista con Álvaro Matus, Levrero dice que su novela *La ciudad* es un plagio a Kafka: «Leía a Kafka de noche y escribía de día, tratando de parecerme. Creía que era la forma de escribir. Me salió mal, pero mi intención no se nota tanto. Yo quería hacer algo así como traducir a Kafka al español.» Todavía en *La novela luminosa* abundan observaciones que recuerdan momentos del diario de Kafka, pero un Kafka que escribe en Word 2000 (y lo arregla).⁴

A mediados de 1999 compré (o más bien saqué, porque fue en treinta y seis o quizás en cuarenta y ocho cuotas) uno de esos computadores inmensos que corrían con Windows 95, y no sé si ese invierno fue tan terrible como lo recuerdo pero yo no estaba suficientemente aperado, así que tomé la costumbre de temperarme las manos en la CPU, y hasta un par de noches la metí en mi cama y

dormí abrazado a ella. Me gusta esa imagen: un objeto que entonces parecía muy sofisticado termina sirviendo a un propósito tan básico como el abrigo. Años después incluí esa anécdota en «Recuerdos de un computador personal», un relato que escribí con la idea de mostrar a los computadores como objetos de época, como adelantos superados. Era un modo elíptico, también, de hablar sobre las generaciones literarias, pues por entonces todavía algunos escritores insistían en el computador como emblema de lo nuevo: pensé que tenía gracia demostrar o al menos mostrar la obsolescencia de esas máquinas (y de esos discursos).

No creo que una función de la literatura sea imaginar el iPhone 18, pero sería absurdo comportarse como si los periódicos cambios tecnológicos experimentados en los últimos treinta años no hubieran alterado nuestra experiencia del mundo, nuestra vida cotidiana y nuestra forma de escribir.

¿Cambiaron las novelas cuando empezamos a escribirlas en computador? Claro que sí, pero habría que ver de qué manera. Se dice que antes era más difícil escribir un libro, pero eso es entender la escritura como una actividad física, como si la novela fuera mejor cuantas más calorías hubiera perdido el autor al escribirla. Es como cuando los críticos no se atreven a reseñar negativamente un libro porque tiene muchas páginas y ha debido suponer un gran esfuerzo escribirlas. También se dice que ahora es más fácil o más frecuente empezar escribiendo el final o cualquier frase de en medio, pero la verdad es que ningún novelista estuvo nunca obligado a empezar por la primera frase del primer párrafo del libro.

¿Habría tardado menos Flaubert cortando y pegando como condenado, maravillado con esos comandos que permiten buscar y reemplazar, detectar cacofonías y toda clase de recurrencias, en busca de la perfección? Quién sabe. Es innegable, por otra parte, que los procesadores de textos sistematizaron la lógica del montaje. Algunos escritores piensan que la manera de ser o parecer modernos (o posmodernos o lo que sea) es adoptar, en sus escritos, estructuras propias de los blogs o de los chats. Pero hasta en los textos más conservadores se adivina el montaje: incluso si se niega toda fragmentariedad, incluso si, como hace Jonathan Franzen, imitamos brillante y escrupulosamente el paradigma clásico, el texto le debe más a la estética de las vanguardias históricas que al modelo del realismo decimonónico. Hoy más que nunca el escritor es alguien que construye sentido juntando pedazos. Cortando, pegando y borrando.

Por mi parte, pienso que hay un hecho central: debido a los com-

putadores, el texto es cada vez menos definitivo. Una frase es hoy, más que nunca, algo que puede ser borrado. Y es tal la proliferación de frases que la nuestra debe gustarnos mucho para permanecer. Al escribir me valgo de varios procedimientos, y aunque el texto consiga proyectar –ojalá– una cierta unicidad, la multiplicidad de su origen es decisiva: la frase ha debido pasar por varias pruebas para certificar su derecho a existir, para demostrar que vale la pena agregar algo a la palabrería imperante. Escribo muchísimo a mano y después en computador, pero a veces paso a mano lo que escribo en la pantalla. Agrando y achico la letra, cambio la tipografía, el interlineado y hasta el espacio entre los caracteres, como quien intenta reconocer un mismo cuerpo en diferentes disfraces. Y leo en voz alta, todo el tiempo: grabo y escucho los textos, porque me parece que una frase debe pasar también por esa prueba de sonido.

Soy lentísimo, me demoro una enormidad en dar por buena una frase, soy casi incapaz de dar por terminado un texto. Y me cuesta imaginar otra forma de escribir, una forma pura o menos expuesta a la impureza. Y cuando recibo el libro impreso, cuando lo encuentro en el correo, la felicidad de recibirlo rivaliza con una especie de duelo: pienso, con el libro en las manos, tontamente, melancólicamente, que no podré escribirlo nunca más.