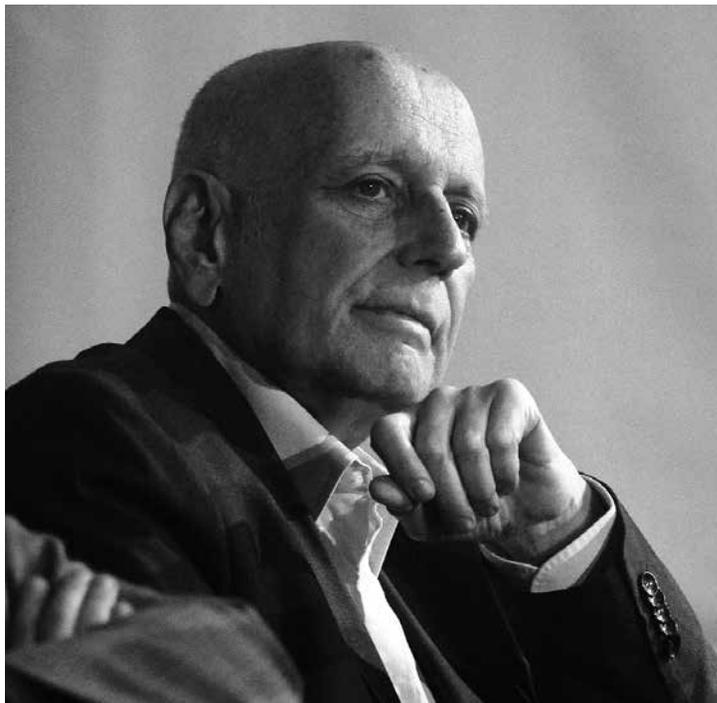


Cozarinsky



Edgardo Cozarinsky: el hombre en suspenso

Presentación de Rafael Gumucio

Hablando alguna vez de la complicada política haitiana, un embajador argentino del que no recuerdo el nombre sintió con una claridad extraña que entendía perfectamente el meandro de partidos y líderes locales. «Es igual a la argentina –dijo–. El peronismo», dijo, como si esa palabra explicara muchas más cosas de las que nosotros pudiéramos comprender. Aún sabiendo que él era declaradamente peronista, dudo que quisiera enaltecer el peronismo al compararlo con la política haitiana, habitada por el fantasma de Papa Doc, una figura tan persistente, tan poderosa como la de Perón, pero mucho más abiertamente siniestra.

Recorriendo Buenos Aires ese paralelo se me hizo evidente. Los quioscos rebozan allá de muertos con poderes especiales: Borges, el Che, Eva,

Perón, Gardel. Los cementerios están en el centro de la ciudad, y cada cierto tiempo algunos aventureros roban de allí brazos, piernas, dentaduras enteras. Puerto Príncipe se me apareció de pronto como el otro extremo de una misma paleta: Buenos Aires, la ciudad que se enorgullece de ser blanca y que es en el fondo de sus palmeras El Caribe; Puerto Príncipe, que se enorgullece de ser negra y es el lugar donde Robespierre y Napoleón son aún posibles de imaginar. Dos ciudades habitadas por un mismo fantasma, el fantasma del París donde habita Edgardo Cozarinsky, autor de *Vudú urbano*, el libro que supo ver ese hilo invisible, ese animismo recóndito que explica mejor Buenos Aires que su cristianismo desvanecido o que el pretendido escepticismo ilustrado de su elite, mucho antes

que aquel embajador argentino o yo mismo.

Antes que nadie y mejor que nadie, Cozarinsky comprendió que Buenos Aires era una ciudad caníbal que se devoraba a sí misma. Quizás porque vive en París, cada vez que filma Buenos Aires encuentra en ella la gran ciudad latinoamericana que los chilenos, enamorados de la idea de tener algo parecido a Europa cerca, no somos capaces de ver. Los cines de barrio y el tráfico del centro, el papel picado de las manifestaciones y los pasillos barrocos de las casas de los grandes señores o de los comerciantes anónimos, tienen ese abandono siempre joven, ese naufragio que uno podría llamar adolescencia de la que no somos capaces de salir. Cozarinsky tampoco sale de esas edades del todo. Vive en una ciudad anciana quizás para mantenerse joven, para estar de paso, de una manera que solo aparenta ser inconstante. Porque en el fondo del espejo o de un vidrio de un bar, los personajes se encuentran con la silueta de lo que pudieron ser y no serán. Condenados a viajar de ida y vuelta al país de los muertos.

Cozarinsky entendió de manera altamente intuitiva que en un país de inmigrantes la vida siempre está en otra parte. El vudú floreció en Haití justamente por eso, porque en el mismo barco de esclavos dormían tribus de enemigos, porque atadas a la misma cadena sudaban gentes que no tenían ningún otro otro lenguaje en común que el de no estar en su hogar. La África del vudú poco o nada tiene que

ver con el continente africano. El París o el Nueva York que Cozarinsky absorbió sin restricciones en los cines de barrio no era ni París ni Nueva York. Israel no era ni siquiera un proyecto y Europa del Este, de la que venían sus padres, era algo que había borrar también. Quedaba Argentina, como un barco que no navega nunca del todo ni encalla nunca del todo en ningún puerto. Había que inventarse una historia, contar historias en la sala de máquinas de la nave. Había que leer y escuchar a Borges, Bioy o Silvina Ocampo, que parecían seguros de pertenecer a un país que se desmembraba ante sus propios ojos. Había una dirección hacia donde ir: Sur, como la revista. Había muchas cosas de las que Cozarinsky fue parte, pero de las que supo también separarse para que no lo habitaran del todo. Porque el sacerdote vudú no puede tener del todo una casa, ni puede tener del todo una familia, porque su rol es hablar con los que no están, hacer de puente con lo que no se ve y que siempre está aquí. Su rol no es habitar el mundo sino dejarse habitar por el mundo.

Ese ha sido el ejercicio al que se ha abocado toda la vida Cozarinsky. Quizás por eso, en una generación que se aboca al análisis del discurso, él se dedicó a la parte más vital suya, a la más persistente, a la menos honrosa: el chisme. Evitó luego una seria carrera académica auspiciada por la sombra de Roland Barthes, para dedicarse a un trabajo imposible, hacer cine de autor latinoamericano en Europa. Tengo la impresión, sin conocerlo aún, que lo que

guió esa elección fue justamente el tener que lidiar con la parte más terrible del negocio del cine: los horarios, los caprichos, las deudas, los actores. Supongo que hay en alguien que ha elegido tan radicalmente vivir apartado de las obligaciones del país, la edad o la ideología, un deseo de mezclarse en el mundo a través de la creación de historias, es decir, de personas. Solo cuando estuvo seguro de querer hacer eso, se acercó a la novela y al ensayo, a esa vida de escritor que le estaba reservada de entrada y que evitó quizás por eso mismo, por el miedo a acomodarse en una identidad, en una profesión, en un profesionalismo. Ese temor, tan escaso en una literatura tan gremial como la nuestra, es lo que le da la radical frescura a esos libros que vienen de otra parte, de otra época.

Como con Germán Marín en Chile, los libros de Cozarinsky llegan sin tiempo, corregidos por los años de silencio o distracción, gratuitos como todo lo que ya no tiene contemporáneo. Son libros que el autor más que escribir pareciera estar leyendo, o recordando tal vez, comentando desde una distancia perfecta, la de una juventud que no se va del todo pero que ya no tiene la obligación de parecer joven. Es algo que estaba de alguna forma profetizado en el título de su película *Puntos suspensivos*. Por sobre los países, las distintas disciplinas, las generaciones, Cozarinsky ha quedado suspendido, como esos tres puntos que suelen callar nombres, infidencias, palabras mal sonantes, secretos que el lector tiene como tarea rellenar...

 Conferencia

Elogio de lo impuro

Edgardo Cozarinsky

Empiezo por anticipar mis conclusiones. No voy a fingir que llegué a ellas al final de esta exposición. Están en mí desde el principio. Si prefieren, las llamaré premisas. Espero que no las consideren prejuicios.

Lo puro es esterilidad. Es muerte.

No sé qué es la poesía pura, pero si lo que así llaman vive, vive gracias a las impurezas que viven en ella.

El arte puro, la raza pura: otros objetos de desconfianza, si no de odio. La gente más linda es la mestiza, la que en inglés llaman de «sangre mezclada» (*mixed blood*).

Y ahora, la literatura.

¿Puede aplicarse alguna idea de pureza al género novelesco? ¿Puede la novela ser algo puro?

Hace un siglo, deseando dejar un monumento para su posteridad, Henry James redactó prólogos para la reedición de sus novelas en una colección que quiso canónica, la New York Edition. Reunidos por Percy Lubbock, esos prólogos se convirtieron en una biblia para varias generaciones de la crítica, no solo norteamericana. *The Art of Fiction. The Craft of Fiction*.

James era demasiado inteligente como para limitar su gusto a las ideas que desprendió de su práctica de la ficción. Esas ideas, por otra parte, correspondían a algo tácito en su temperamento, a la voluntad de no asumir el lugar del narrador omnisciente, de jugar con lo no dicho, con lo que se prefiere no saber.

El juego de puntos de vista, el «reverberador» como personaje, la atención a modales que esconden motivos... Nada de esto le impidió apreciar a algunos novelistas ajenos a sus hábitos. Fueron sus seguidores (¿puedo usar la palabra «secuaces» sin connotación delictiva?) quienes volvieron rígidas sus intuiciones, hicieron ideas con sus gustos.

Los guiaba la ironía de James, su desconfianza hacia esas novelas demasiado laxas y hospitalarias con la realidad, novelas de lectura cómoda, muy apreciadas en el ámbito del idioma inglés, que se despreocupaban de la severidad de Flaubert. «Loose and baggy monsters» las llamó: monstruos informes y adiposos.

Hoy lo que nos atrapa en la lectura de James no son sus hazañas técnicas sino esas profundidades apenas entrevistas, esos abismos callados en las relaciones humanas, todo lo que su narración puntillosa, microscópica bordea sin abordar. Y que hace más clamoroso el silencio por él elegido.

El canon jamesiano fue el primero que aspiró a sentar reglas para el género novelístico. Canon exigente consigo mismo, letal para quienes fueron sus fieles miopes, sin perspectiva histórica. Letal porque lleva implícita una noción de pureza. De todo lo que debe excluirse para que la novela acceda a la condición de arte. Lo que me interesa es ver qué sacrifica.

Lo sacrificado, lo que ese canon destierra, es todo lo impuro que hoy nos importa más a quienes, lectores, escritores, no nos conformamos con la idea de arte que James acataba. Destierra la digresión, la apertura, cierto sentido de lo indeterminado. Lo que hace extraordinario, para ir lejos, al Quijote.

Cervantes, equivocado sobre su propia obra, como tantos autores, confiaba en los entreveros bizantinos de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* para asegurarle una posteridad. Fue sin embargo una novela que se novela a sí misma la que hoy es nuestra biblia de cada día. Una novela episódica, una épica irónica, mechada de subnovelas, de esos momentos en que la ficción se mira en un espejo. Momentos que Borges llamó «Magias parciales del Quijote».

Recordémoslos. En el capítulo noveno, Cervantes interrumpe el relato y cambia de narrador. El primer narrador cuenta que, agotado el manuscrito de las aventuras del Quijote, quería leer más. En la calle de los mercaderes de

Toledo descubre un manuscrito en árabe, que no sabe leer, y busca a un morisco que se lo traduzca. En el prólogo de la segunda parte, Cervantes se enoja con Alonso Fernández de Avellaneda, presunto autor de esa segunda parte del *Quijote*, editada el año anterior, que incluye agravios hacia él. En la misma segunda parte aparecen personajes que ya han leído la primera y la segunda: Don Quijote y Sancho Panza, que son reconocidos inmediatamente dondequiera que se presentan. En este capítulo Cervantes habla de su libro, de sus contemporáneos en la vida real y de sucesos históricos recientes.

Estas rupturas de todo posible efecto de verosimilitud de la ficción, de su ilusoria transparencia en tanto que ficción, se asocian con una sorna, encubierta pero constante, a la noción de pureza de sangre impuesta por la inquisición. Américo Castro reconoce en esos indicios la posible condición de «cristiano nuevo» de Cervantes.

En el capítulo cuarenta y uno, el Cautivo habla de la lengua con la cual se entendían en todo el Mediterráneo dominado por los turcos.

La primera persona que encontré fue su padre, el cual me dijo en lengua que en toda la Berbería, y aún en Constantinopla, se habla entre cautivos y moros, que ni es morisca, ni castellana, ni de otra nación alguna, sino una mezcla de todas las lenguas, con la cual todos nos entendemos...

Cervantes no nombra esa lengua, que califica de «bastarda», pero sabemos que es el judeo-español, vulgarmente ladino. Y fue en esa lengua, impura por excelencia, en que a principios del siglo xx Menéndez Pidal recogió las versiones más antiguas de los romances castellanos, versiones perdidas en España, conservadas en Tánger, en Constantinopla, en Alejandría, por los descendientes de aquellos que España había expulsado tres siglos atrás.

No tiene gran importancia discutir si lo que escribieron Rabelais y Swift son novelas; sus ficciones, por cierto, no merecerían ese título según el criterio de James, pero lo que hoy nos atrae es su ajenidad profunda a toda concepción decimonónica, su tránsito fluido entre la alegoría y la observación que, a falta de una palabra menos usada, llamaríamos realista. Rabelais y Cervantes están presentes en la obra de Laurence Sterne, donde hallamos la impureza más fecunda.

Tristram Shandy avanza mediante lo que su autor llamó «digresiones progresivas». Empieza narrando la concepción de Tristram, que nace solo en el tercer capítulo, y se interrumpe sin conclusión después de nueve capítulos, que incluyen sermones y documentos legales así como páginas tipográficamente caprichosas: varias de color, una totalmente negra. Viktor Shklovski la consideró la novela por excelencia, e Italo Calvino vio en ella la semilla de las novelas de vanguardia del siglo pasado.

Por comparación, *Un viaje sentimental por Francia e Italia*, narrada por un personaje menor del libro anterior, comparte con menor excentricidad el tono y algunos procedimientos de *Tristram Shandy*. Su huella en el siglo xx atravesó fronteras. Shklovski llamó *Viaje sentimental* a una novela de 1923, fragmentaria, itinerante, ensayística, pareja de su otro libro publicado ese año: *Zoo. Cartas que no son de amor*.

El título también es el del relato que abre *Vudú urbano*, libro de quien habla, y el de un film de la cineasta argentina Verónica Chen. No es casual que todas estas obras renuncien a organizar sus materiales en una estructura unificada, que cultiven la digresión e incluyan todo tipo de «impurezas».

La descendencia más importante de *Tristram Shandy* está en la novela mayor del siglo xix iberoamericano: *Memorias póstumas de Blas Cubas* de Machado de Assis. En su reseña al libro con que Jorge Edwards consagró al autor brasileño, Christopher Domínguez Michael escribe:

Un siglo antes de que Kundera llamase al redescubrimiento de Voltaire y Diderot como narradores, ya Machado de Assis había realizado ese salto hacia atrás, obviando a los maestros decimonónicos y explotando la veta casi infinita del *Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne. Con sus novelas de su madurez (...) Machado de Assis creó un tipo de narrador que trastornó el canon del realismo y del naturalismo.

Y Edwards puntualiza:

Inventar un personaje lúcido, libre, dotado de sentido del humor y de ideas personales, no impostadas ni copiadas, que cuenta desde una distancia, que sabe combinar la frialdad con la pasión, no era en absoluto fácil en la América de lengua española o portuguesa del xix.

Relativismo y refracción múltiple de cada partícula de la existencia, las *Memorias póstumas de Blas Cubas* están narradas por un muerto que revisa con ironía circunstancias y personajes de su vida. Y detrás de su voz, está la de un autor incontaminado por cualquier forma de realismo, social o psicológico, del siglo en que escribió. Un autor que se remonta a Cervantes para torcerle el cuello a la novela que le fue contemporánea y rescatar la capacidad de invención pura, ilimitada, incluyente, del Quijote. Cualquier noción de pureza está ausente de las *Memorias póstumas de Blas Cubas*. La novela no solo es un desacato a la vez tranquilo y brillante a toda norma que pretendiera fijar límites a la ficción en forma de novela.

He estado trazando una cartografía parcial, personal, de algunas posibles desarticulaciones del género novelesco, antes y después de quienes creyeron posible fijarle normas y límites. Me guió el rechazo a toda noción de pureza en la forma y procedimientos. «Tous les écarts lui appartiennent»: todos los desvíos le pertenecen. Hoy podemos leer la famosa frase de Valéry sobre la novela, probablemente entendida por su autor como una reserva, una violación del orden superior que Monsieur Teste deseaba para la poesía, como un elogio de su capacidad de acompañar con formas siempre cambiantes las transformaciones, las idas y vueltas, los desvíos y las nuevas orientaciones del territorio compartido por lector y escritor. Esta capacidad ignora la posibilidad misma de cualquier pureza.

Y ya que la Cátedra Abierta me honra con esta invitación, y Roberto Bolaño está en su nombre, quiero recordar un breve relato de principios del siglo pasado que, en su aparente inocencia, en su insondable ambigüedad me parece resumir, más allá de la novela, el aspecto de lo literario más cercano a mi corazón. Y que me parece no sería extraño a la simpatía del autor de *Estrella distante*. Es «Tribulaciones de un padre de familia» de Kafka.

Allí reina Odradek, ese carretel que arrastra hilos de distintos colores, aparece en rincones inesperados de la casa familiar, responde con buen humor si se lo interpela pero no se deja apresar ni permite vislumbrar si cumple alguna función práctica. El padre de familia intenta explicarse su existencia. Piensa, o siente, más bien teme, que ese diminuto objeto extraño a su concepción positiva del mundo y de la vida podrá sobrevivirlo.

Sabemos que los textos de Kafka se abren a múltiples interpretaciones alegóricas, todas innecesarias. Yo prefiero reconocer en Odradek al hecho literario, a su juego con materias halladas, descartes o meros fragmentos, un juego que escapa a las clasificaciones que podrían etiquetarlo.