

ENTREVISTA PÁGS. 6-7

**Enrique
Vila-Matas**

PAPEL LITERARIO

EL NACIONAL VENEZUELA, 30 de enero de 2010

Rolando Peña y el espacio público

El teatro, la danza contemporánea, el diseño, el cine, la actuación y las tecnologías audiovisuales son algunas de las fuentes que han confluído en la investigación creativa de Rolando Peña. A comienzos de los años ochenta inició su trabajo creativo con el petróleo, que lo ha llevado por América Latina, Europa y Estados Unidos. La reciente instalación de una obra suya en Colinas de Bello Monte constituye un hito en la historia de Caracas: vecinos, consejos comunales y ONG's participaron en una convocatoria que hizo Banesco, para que decidieran en cuáles proyectos invertir el presupuesto que esa organización financiera destinó para apoyar a esa comunidad: la elección de los ciudadanos ha llevado la obra de Peña al espacio público **PÁGS. 4-5**

La belleza ideal a la Botticelli

Geraldine Gutiérrez

Su ingenioso pincel las crea con gracia y elegancia.

Ellas adoran y seducen. Son mujeres, mujeres cautivadoras, de aire melancólico, en las que Sandro Botticelli, el gran maestro del Bajo Renacimiento italiano, plasmó la belleza ideal: hasta el 28 de febrero estarán expuestas en “Botticelli: retrato, mito, devoción”, en el Museo Städel de Frankfurt, Alemania. Se trata de una muestra retrospectiva que reúne, con el apoyo de las colecciones de arte más importantes de Europa y Estados Unidos, las obras principales de todas las fases creativas de Botticelli y las confronta temáticamente, en un contexto histórico, con obras afines de sus contemporáneos, Andrea Verocchio, Antonio Pollaiuolo y Fra Filippo Lippi, entre otros. Retratos y alegorías mitológicas abren la visita museística, seguidos por las famosas representaciones de diosas de la Antigüedad. El tema religioso despierta exposición, con una nota solemne.

Las salas de presentación del museo, pintadas de rojo carmín, enfatizan en femenino el ideal de belleza botticelliano, cuya celebridad se debe a la expresión única de sus féminas, que escenifican la belleza clásica con un toque de melancolía. Ni siquiera el transfondo religioso o mitológico, en los cuales ellas aparecen, es capaz de arrebatarles su individualidad. La belleza singular de sus ninfas y la elegante gracia de sus *madonnas* caracterizan la esencia del arte de la Florencia de los Médicis, en el siglo XV, bajo el do-



Retrato de una joven

minio de Lorenzo el Magnífico.

El *Retrato de una joven* (ca. 1480), propiedad y orgullo del Museo Städel, marca, simbólicamente, el inicio de la muestra. Los rasgos delicados de este perfil —tez de porcelana, frente alta, nariz perfilada, cabellera rubia de ondas graciosas, cejas finas y labios sensuales— se corresponden con el ideal del arte antiguo-greorromano, el cual experimenta un renacer en el Quattrocento. Botticelli añade a este ideal no sólo el elemento saturnino, sino también su fantasía ornamental, revelando, de esta forma, sus conocimientos de orfebrería pero también la identidad de la joven. Su elaborado peinado, un reticulado de perlas y de cintas rojo carmín, hace alusión al apellido Vespucci de la conocida familia flo-

rentina (*vespaio* significa, en italiano, avispero). Éste y otros detalles hacen pensar que la joven, vestida de ninfa, podría ser Simonetta Vespucci, la esposa de Marco Vespucci. *La bella Simonetta*, como era llamada por los florentinos, inspiró con su belleza no sólo a Giuliano de Médici, quién la eligió “Reina de la Belleza” de su torneo en 1475, sino también a poetas y a pintores. Entre los últimos se destaca Botticelli.

La belleza ideal a la Botticelli adquiere, también a través de la mitología, presencia real. *Minerva y el Centauro* (1483), la obra maestra de la Galería de los Uffizi, es un ejemplo clave en la retrospectiva. Minerva, la diosa de la sabiduría, las artes y las técnicas de guerra, aquí armada y vestida de ninfa, aparece



Minerva y el Centauro

templando por los cabellos al Centauro. La apariencia descuidada e insegura del Centauro contrasta con la belleza y la supremacía de Minerva. Botticelli representa, así, la idea neoplatónica del dominio de la lujuria masculina por la castidad y la virtud femenina. El atributo de la virtud está relacionado, igualmente, con los Médicis, pues los anillos entrelazados con diamantes engastados, que adornan el vestido de Minerva, era un emblema de ellos.

El punto máximo del ideal botticelliano lo conforman su representaciones de la Virgen: bendita entre todas las mujeres, en el Cristianismo, la mujer ideal y la más bella, según Salomón en *El cantar de los cantares*. La *Madonna Guidi* del Museo de Louvre, por nom-

brar tan sólo una de las más conocidas, nos permite visualizar la presencia real de María y, al mismo tiempo, sentir su eterna bendición. La recién restaurada *Madonna Wemyss*, proveniente de Edimburgo, muestra una de las *madonnas* más bellas de Botticelli. Su actitud concentrada, arrodillada frente al Niño, inspira Devoción en mayúscula.

En todas estas féminas, ninfas o *madonnas* nos tomamos con “la bella Simonetta”, cuyos rasgos conjugan la belleza ideal con la real, de un modo versátil e imponente. Esta mezcla de inocencia y seducción que caracteriza la belleza ideal a la Botticelli convierte la retrospectiva del Museo Städel en un placer inagotable. ■

Apunta y dis-para: Sersa

El golpe de obturador de Valdimir Sersa (Trieste, 1946) se afinó de manera autodidacta. Su carrera comenzó en los años setenta y desde entonces ha documentado y poetizado a través del lente de su cámara. La mirada de Sersa se ha ocupado del retrato, de la arquitectura, del paisaje, del cine, de las artes plásticas y de la danza. Su obra ha sido mostrada en varias exposiciones individuales y colectivas en diferentes países como España, Alemania, Estados Unidos, Canadá, Brasil, Colombia, Cuba y México. Ha recibido el Premio Luis Felipe Toro (1989) y el Primer Premio B/N Liubliana, Slovenia (1999)

Aymara Arreaza R.

Si tuviera que responder a qué es lo que más me atrae de la fotografía, diría que son los puntos de fuga: ese mostrar a medias una situación inconclusa que ningún lente es capaz de captar. Si me preguntasen qué es lo que más me interesa del reportaje fotográfico, diría que me llama la atención la manera de mostrar una cosa haciendo referencia a otras, por omisión. Diría que el carácter de la parte por el todo, la sinécdoque del acto fotográfico, es su valor inagotable.

Si me permiten, voy a referirme a quien ha sabido desarrollar el valor de la fotografía documental sin desatender los puntos de fuga: Vladimir Sersa, de origen italiano y asentado en Venezuela desde 1956, cuando apenas tenía 10 años.

En las sesenta fotografías reunidas en la colección Armando Reverón, publicada por El perro y la rana, y que cuenta con éste su tercer número, Sersa muestra tantos paisajes como identidades de Venezuela. Si tuviera que mencionar los elementos en común entre todas las tomas hechas en el interior del país, mencionaría, sin duda, el abandono como constancia. De Anzoátegui a Lara, de Zulia a Sucre, de Guárico a Mérida, se intuye en lo retratado

una suerte de devastación en la que sobreviven algunas ruinas y una que otra familia entregada a las bonanzas de la intemperie. En la búsqueda del reporte de esos lugares periféricos y olvidados del interior del país, cada detalle del espacio habitado da cuenta de la supervivencia: una casa en el medio de la nada, una hamaca arropada por un mosquitero, una tumba que tiene en primer plano una botella como obsequio al muerto. Pero, sobre todo, en cada fotografía de Sersa están impresos testimonios visuales de la historia contemporánea de este país.

Nunca he estado en las profundidades del estado Lara, pero estoy segura de que si recorriera hoy mismo su territorio, encontraría muchos parecidos con las fotos de Sersa; quizás en algunas de las ruinas se haya movido alguna piedra de lugar, pero el tiempo transcurrido e inmortalizado por el fotógrafo crearon un imaginario envejecido que revela la desidia impuesta en distintos estados de Venezuela. Si voy a los adentros de Lara, me cruzaré con paisajes que ya fueron enfocados por Sersa, a medida que fue haciendo paradas en esos territorios que no eran más que pasos para llegar a otro lugar: "Era cuestión de detenerse en los pueblos, de explorar las carreteras y caminos", tal y como dice Sersa en la entrevista que acompaña el portafolio de esta impecable edición, en la que sólo hecho de menos fotos más recientes.

Si tuviera que elegir una fo-



Arreaza: "Lo que más me interesa del reportaje fotográfico es que me llama la atención la manera de mostrar una cosa haciendo referencia a otras, por omisión"

tografía de este portafolio, me quedaría con la que enfoca la carretera de Maurica, en el estado Anzoátegui. Una imagen en tránsito, valiosa por lo que omite: invita a salir del marco y a rastrear los puntos de fuga del incesante paso del tiempo por un camino de incertezas.

Sersa reconoce tantos paisajes como Venezuela(s) vierte en sus fotografías. En éstas busca las diferencias y las encuentra en los contrastes entre las tomas de *Por aquella desolada patria*, que se ocupan del interior del país, y las hechas en la capital, de las que el libro recoge dieciocho imágenes. Cuando se tiene la publicación entre manos, con la foto en portada de un barco que no se sabe si zar-

pará, el primer gesto es seguir para descubrir qué ofrece la obra. Pasada la entrevista, ya en la segunda fotografía se impone un giro en el formato y en la manera de mirar. Se rompe la verticalidad, las fotos se disponen en una nueva dirección, extendidas ante los ojos: imágenes en horizontal, estampas de lindes. Por el contrario, en el corazón del libro, por la página treinta y dos, aparece Caracas, y la mayoría de los retratos son alzados, verticales, granulados; al parecer, reflejos de las dimensiones de la ciudad.

El foco de las fotografías de Caracas está precisamente en los rasgos de lo urbano: plazas, edificios y los hombres y las mujeres que por allí transitan. La magnitud

de los espacios evidencia un cambio de registro; el cerro, *La mano de oro*, el cubo de basura, la mujer en la ventana, el buhonerero y una casa improvisada son algunas de las muchas representaciones de la Caracas de la década de los setenta, imágenes que ya entonces anunciaban una ciudad en decadencia: "a dying city", tal como la llamó hace unos años Celeste Olalquiaga.

Si no hubiese tenido la oportunidad de escribir sobre la publicación de la obra de Vladimir Sersa, no habría pensado todo lo que a propósito de su trabajo es necesario rescatar del acto condicional de mirar y dis-parar. 🐾

Rolando Peña: *Tri-Totem* en la avenida bellomontina

William Niño Araque

WILLIAMS MARRERO



"La obra de Rolando Peña corresponde a un pensamiento obsesivo y certero referido a ese cuestionamiento de la modernidad"

I
Entre 1965 y 1975, la aparición tumultuosa de movimientos artísticos sin ninguna relación aparente entre sí, marca el final de una época en Venezuela, la del llamado arte moderno. La transformación inmensa del entorno que se anunció con la democracia y la aparición de la rebelión armada, enfrenta a los artistas a una situación que ya no pueden dominar con los principios de la tradición moderna. El traslado de los intereses desde París a Nueva York, la aparición de jóvenes talentosos como Trejo, Cabrujas,

Chocrón, Chalbaud, Garmendia, González León, el Techo de La Ballena, inventa una nueva estrategia dotada de nuevos medios, entre los que aparece el nuevo realismo, el pop, el minimalismo, el performance y el arte conceptual.

La obra de Rolando Peña corresponde a un pensamiento obsesivo y certero referido a ese cuestionamiento de la modernidad. Su reflexión nace desde aquellos años sesenta y se inspira en el teatro, la danza y el performance que lo vincula directamente desde Caracas, con las experiencias de la metrópoli. Es-

ta manera de actuar, desde una vanguardia atemporal, le facilita enlazar estímulos tan distantes como la idea cabrujiana, icónica y brutalmente nacionalista con el esteticismo de los objetos consumibles, concebidos en una factoría warholiana.

II
Rolando Peña junto con el grupo de los brillantes jóvenes militantes: Antonieta Sosa, Pedro Terán, Diego Barboza, Sigfredo Chacón, Eugenio Espinoza y Claudio Perna, señalarán el límite plástico de esta expresión: "arte y realidad", que plantea una situación in-

finitamente más compleja vinculada con el objeto artístico. La relación objeto/espacio se desprende hacia la idea de "comportamiento" o "acción artística" en el espacio y exige otras atenciones por parte del espectador. Más allá de la modernidad, lo que es realmente novedoso de este nuevo capítulo del arte en Venezuela es la increíble diversidad de procedimientos y dispositivos mediante los cuales se manifiestan en la práctica las investigaciones que desestabilizan el espacio-museo.

A partir de los años setenta, su manera de estetizar

los objetos lo conduce al imaginario religioso, en el que las estampas religiosas se desenmascaran como objeto de arte híbrido, masificado e inexorablemente de museístico. Posteriormente, deviene una acción lúdica cuyo proceso devela el instrumento referencial de la cultura moderna venezolana del siglo XX. Este instrumento, idea y artefacto se implican directamente con el arquetipo de una nación: el petróleo como fuente inapelable de toda riqueza y "sin razón". Más allá de la operación exclusivamente visible, el hallazgo del petróleo como deto-

nante instigador se dirige hacia una significación de mayor pluralidad: sus instalaciones, laberintos transitables, esculturas, intervenciones arquitectónicas y piezas en espacio público, transitan los más relevantes lugares de occidente, ubicándose en plazas, mercados, iglesias, galerías, estadios, parques y museos, espacios celebratorios y de la cotidianidad.

III

El objeto de arte deja de funcionar como un sistema estético autónomo y se sitúa muy por el contrario totalmente dependiente del lugar en el que lo han situado las circunstancias. De allí la trascendencia de una oferta de arte que se permitió plantear al país el valor de su ícono fundamental. Esta simple idea, esta sencilla provocación, unida a la personalidad desafiante de Peña, constituyó la esencia de su experiencia estética prolongada durante las décadas de los setenta y ochenta. Una operación de arte todavía no lo suficientemente aquilatada en su diversidad.

El primer requisito de su empresa avanzada en el tiempo, corresponde a la actitud que intenta hacer lo más eficaz posible reduciendo al mínimo la complejidad de la estructura del objeto que propone, sintetizado en la palabra e imagen "barril". Este gesto desemboca al menos en una concentración de ideas que proponen, a su vez, la estabilidad absoluta de la relación objeto artístico en el espacio. Esta relación en cierto sentido, monolítica y autoritaria, corresponde a la eficacia de un método que quiere reducir al máximo la complejidad, superando en gran medida el estrecho marco de trabajo del arte minimalista.

Y es en este planteamiento ofrecido por las obras de arte que alcanzan la monumentalidad urbana, donde se instala la disyuntiva del arte a escala urbana que hoy se realiza en Venezue-

El *Tri-totem* corresponde a una puesta en situación especialmente significativa durante la noche. El enfrentamiento de las estructuras verticales, los volúmenes y la iluminación, así como los pequeños edificios de los años cincuenta, hacen de la pieza una bisagra entre la nostalgia y la contemporaneidad

la. Habría que afirmar que el espacio de la ciudad se ha convertido en una batalla entre las formas grotescas del historicismo politizado, y los desafíos solitarios y deslumbrantes entre las obras que trascienden lo conceptual, la estética minimalista y el umbral de un nuevo tipo de monumentalidad, expresado entre los *Mástiles* de Magdalena Fernández en Las Mercedes y el *Obelisco Tri-totem* de Rolando Peña, en Bello Monte.

IV

A partir de este requisito nace un nuevo "modelo de lugar" para el arte, una forma radicalizada o sublimada que muda el espacio

museístico a la ciudad. El traslado de la exhibición de la obra, a la prolongada alameda ascendente de la avenida Caurimare, ubicada entre un precioso itinerario, entre los que resaltan el edificio Yoraco, la Concha Acústica y el Club Táchira, como telón de fondo, imanta la calle de un fenómeno amplio y complejo.

En su definición, el *Tri-totem* corresponde a una puesta en situación especialmente significativa durante la noche. El enfrentamiento de las estructuras verticales, los volúmenes y la iluminación, así como los pequeños edificios de los años cincuenta, hacen de la pieza una bisagra entre la nostalgia y la contemporaneidad que comunica por su autoridad totémica un discreto encanto de transgresión.

No podía haber sido de otro modo. No sólo por las razones internas que acabamos de mencionar sobre la discreción que implica esta nueva pieza bellomontina, sino también debido a la intervención de otro factor: el retroceso incesante del arte en la escala pública y el nacimiento de piezas realmente grotescas y literarias al parecer imposibles de catalogar o ubicarlas en los límites del campo estético.

Lo cierto es que para el habitante común, las obras de arte actual, en la Caracas de 2010, representan una desconfianza con respecto a la mirada. Y es que la obra de Rolando se dirige justamente a esa mirada perturbada de un espectador cansado, pues estimula una perspectiva inusual que genera ese espacio museístico, ahora trasladado a la calle. El problema del sentido de legitimidad que implica esta intervención concluye la composición de un entorno iniciado hace medio siglo; corresponde también al inicio de una estatización galopante que debería desencadenar la musealización de los paredones urbanos bellomontinos.

Hasta entonces la aveni-

El *Tri-totem*, corresponde a un objeto único y fundacional, instalado no ya en el interior de un espacio gótico o renacentista como lo hizo en las iglesias de París o las galerías de Nueva York, sino en el exterior de un trozo de la Caracas construida por los inmigrantes

da Caurimare ha sido considerada como un sendero estéticamente indiferente, sin embargo, a raíz de esta intervención peñoniana, el campo estético de lo urbano coincide con una expansión del concepto de monumentalidad emergente. No podemos olvidar que esta pieza también se expresa como un epígono del arte pop, y en ella también se implica la noción de arte popular relacionado con un cambio de sentido que transgrede la idea de folklore y se acerca al arte de los conocedores, las galerías y los museos, pero también al arte de los consumidores y las iconografías televisivas. En todo caso, el *Tri-totem*, corres-

ponde a un objeto único y fundacional, instalado no ya en el interior de un espacio gótico o renacentista como lo hizo en las iglesias de París o las galerías de Nueva York, sino en el exterior de un trozo de la Caracas construida por los inmigrantes. El estereotipo comercial que implica la *Torre de barriles* se contradice con la construcción de una pieza perfecta, hiperestética y única; acusa la reconstrucción de una cultura visual y un sistema de comunicación en lo que se expresa también lo entrañable del barrio. Se podría afirmar que en este contexto Rolando actúa como el defensor de una nueva museología crítica que traslada el lugar físico e institucional al espacio público, reseñando a su vez la pervivencia del arte como síntoma de los proyectos que pertenecen a la primera generación de esculturas urbanas del siglo XXI.

V

Seguramente por ello, el *Obelisco Tri-totem*, sembrado afortunadamente en la avenida Caurimare de Colinas de Bello Monte, nos vincula con una clave distante y serena, cercana y actual. Nos relaciona con Corea, París o Caricuao; esta direccionalidad, aparentemente en diagonal (con la historia) y vertical (con el lugar), sembrada y expuesta en una pequeña plaza, además de la dimensión y escala de sus 12 metros de altura que hablan objetivamente de la integración, nos narra la poética posible de una "ciudad inteligente". Una ciudad acuciosamente referida en datos y misterios, los cuales plantean la posibilidad impercedera de la obra de arte en el espacio público y la memoria construida, cuyo aporte asume los barriles y el petróleo como una marca ineludible en la Caracas actual. 🐉

“Generalmente la fuente es una idea, casi nunca una imagen”

Enrique Vila-Matas es una de las figuras consagradas de la literatura hispanoamericana. Con una vasta obra, el escritor español fue el invitado de honor de la pasada edición de la Bienal de Literatura Mariano Picón Salas de Mérida. La ocasión fue propicia para que la Universidad de Los Andes le otorgara el Doctorado Honoris Causa

Diajanida Hernández G. y Virginia Riquelme

Ha afirmado que *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, su primera novela, la escribió mientras hacía el servicio militar obligatorio y que la escribió para no perder el tiempo. ¿Cómo había sido su relación con la literatura y la escritura antes de esto?

A los 15 años descubrí la Generación del 27, los grandes poetas españoles de la primera mitad del siglo pasado. Y no sólo quedé deslumbrado por ellos, sino que sentí, casi de inmediato, la necesidad de escribir poemas sobre “mi soledad”, algo supongo que muy adolescente (aunque, bien mirado, sigo hablando de lo mismo hoy, casi cincuenta años después).

Con respecto a su “Breve autobiografía literaria” publicada en su página Web, ¿cuán difícil es hacer un recorrido por lo que ha escrito en contraposición con lo que dice la crítica? ¿Fue necesario para usted como escritor hacer este repaso?

Fue casi terapéutico. Decidí llevar a cabo esos comentarios valiéndome exclusivamente de la escritura automática, es decir, sin reflexionar previamente sobre lo que diría de cada libro: decir sobre cada uno de ellos lo primero que me viniera a la cabeza; escribir algo espontáneo, que no resultara intelectual



DAVID MARIS

Vila-Matas: “escribir cobra interés para mí por el hecho mismo de aventurarme en nuevos territorios ignotos en cada libro”

y que en el fondo me acercara a la verdad sobre esos libros.

Habla de sus libros como si de personas se tratase, tienen modales y carácter. ¿A qué se debe esto? ¿Cómo concibe su propia obra?

A medida que tengo más años, tanto los demás, como yo mismo, me apremian a que clarifique algo de mi obra y diga cómo la concibo. A veces, hasta parece que me hubiera llegado la hora de hacer la primera síntesis de mi producción. Sin embargo, es una obra en constan-

te desarrollo. Es una obra —para orientarnos todos en el bosque de los significados— a la que sospecho que le sienta bien aquello que dijera Henry James acerca de que los escritores trabajamos con lo que tenemos y nuestras grandes dudas son nuestra pasión y esa pasión es precisamente nuestra tarea... Todavía no sé adónde voy. Vaya usted a saber si no será este el tema central de lo que he venido escribiendo hasta ahora. Se trata posiblemente de una búsqueda. Cada libro me parece una nueva

aventura. Escribir cobra interés para mí por el hecho mismo de aventurarme en nuevos territorios ignotos en cada libro. El atractivo del riesgo máximo en la escritura. Por otra parte, puede que todo sea menos heroico, más sencillo. Como dice Alan Pauls, mi obra lo que refleja es la voluntad de vivir una vida diferente. **Cuentos, novelas, ensayos y dentro de ellos un gran entramado de subescrituras que ha dado como resultado una obra muy particular. ¿Dónde está la fuente de toda esta escritura? ¿Cómo**

es el proceso para pensar un libro?

Podría contestarles que la fuente es mi propia experiencia vital, mis viajes mentales y mis lecturas. Y les estaría diciendo la verdad, porque esto es cierto, pero iré por otro lado. Generalmente la fuente es una idea, casi nunca una imagen. Pero, si lo pienso bien, quizás la cosa es más trivial que todo esto. *Doctor Pasavento*, por ejemplo, surgió de un joven que estaba entre el público en un coloquio en El Escorial, cerca de Madrid.

Cuando llegó el turno de cuestiones, me preguntó cuándo pensaba yo desaparecer. “¿Físicamente o en mi propia escritura?”, le dije. “Da igual”, me respondió. Aquella misma noche pensé en mi hotel que, tras años de hablar de Maurice Blanchot y de disolverse en la escritura propia, me había merecido aquella pregunta. La respuesta fue la novela, *Doctor Pasavento*, novela sobre alguien que desea desaparecer y cree que lo buscarán cuando se haga invisible. En la novela traté de llevar a cabo esa idea de la disolución de la escritura dentro del propio texto que uno escribe.

Decidió declararse un autor no español y luego, con *Y Pasavento ya no estaba*, dijo que se podía reafirmar como escritor argentino. ¿Cuál es el lugar de Enrique Vila-Matas?

Si alguien habla de mí como de un escritor español no acierta del todo, no me parece que encaje mucho eso conmigo. Me considero transnacional, como lo era Bolaño, por ejemplo, aunque los chilenos aún crean que era chileno. Bolaño podría haber sido chileno si lo hubieran tratado bien cuando había que hacerlo, no después, cuando ya era más fácil reconocerlo. Me han llamado en Buenos Aires “el más argentino de los escritores españoles”. Eso me hace sonreír siempre. Hace tres años, en 2006, estuve en la Feria del Libro de Buenos Aires. No salía para nada del hotel. No salía porque me encontraba extenuado, aunque no sabía que estaba gravísimo, al borde de la muerte. Aparecí una hora en público en la feria y lo literaturicé todo. Conté que había viajado hasta tan lejos para no moverme del hotel. Quise hacer literatura de la idea de viajar y no ver nada del lugar al que has viajado. Cuando regresé a Barcelona me quedaban 24 horas de vida, así me lo hizo saber el médico. Si llego a quedarme dos días más en Buenos Aires, me habría muerto allí, y ahora dirían

que era, en efecto, el más argentino de todos los escritores españoles.

Una gran parte de sus libros tratan o parten la experiencia propia, de lo vivido. Luego de haber escrito varios libros en los que la autobiografía o la autoficción es el eje central, ¿qué balance puede hacer de esta búsqueda o exploración literaria?

¿Aún le queda camino por recorrer en esta dirección? ¿Qué hombre podría soportar volver a pensar, como testigo, todo lo que ha pensado a lo largo de su vida? Recuerdo que Paul Valéry decía más o menos que nuestra historia, nuestra vida, hace de nosotros tal persona, y eso es un insulto. ¿Qué hay más ridículo que alguien?, se preguntaba Valéry. Resulta muy poco estimulante y escasamente creativo volver sobre el pasado, y ya no digamos sobre lo escrito. Me gusta mirar siempre adelante, hacia los nuevos retos.

En su “Breve autobiografía literaria” también ha escrito que admira de Robert Walser “su lento pero firme deslizamiento hacia el silencio”. ¿Cómo se relaciona con la idea del silencio? ¿Ha pensado en la posibilidad de que en algún momento llegue el Síndrome de Bartleby?

A mí me llegó ese síndrome meses antes de escribir *Bartleby y compañía*. Precisamente escribí ese libro para combatir el síntoma. Luego me dejé llevar por el flujo o por el habla literaria, si ustedes quieren. Cada libro que he escrito ha producido el siguiente. Poco a poco he ido descubriendo que me obsesiona saber por qué escribo. Es una historia extraña. Me obsesiona eso y seguramente escribo para saber por qué escribo. Soy como el alumno castigado que tiene que escribir lo mismo una y otra vez hasta que le salga correctamente. Es posible que en *Dublinesca*, el libro que publico en marzo (en la editorial Seix Barral), haya conseguido ya por fin dominar el tema, así que a partir de ahora podré

avanzar. Iré a un coloquio a El Escorial y alguien probablemente me preguntará: “¿Cuándo va a dejar de escribir acerca de por qué escribe?”. Y yo le contestaré: “Cuando me salga bien, dejaré de hacerlo. Creo que en mi próximo libro ya no será necesario que siga por ahí”. En realidad, si lo pienso bien, esa pregunta sobre por qué escribo (sobre la que tanto he escrito) no es una de mis verdaderas obsesiones. Seguramente lo que ha ocurrido es que empecé una serie de libros sobre la cuestión y tenía que concluirla. Todo sea dicho: en el ínterin, mientras escribía sobre esa cuestión en el fondo banal, he aprendido mucho.

¿Usted ve las crónicas como no ficción en términos de fidelidad a un hecho, de posibilidad de plasmarlos o de acotamiento de la subjetividad?

Creo que lo que me distingue de otros autores es el muy particular punto de vista desde el que analizo, contemplo la realidad. No veo nunca nada que sea parecido a lo que han visto los otros. Así las cosas, supongo que mis crónicas están condenadas de antemano a ser subjetivas.

¿Podría hablarnos un poco de esta afirmación suya: “para escribir hay que dejar de ser escritor, una cosa es querer ser escritor y pensar que se es escritor, y otra muy distinta es escribir”?

Hay muchos que ya se creen escritores sólo porque se han hecho una foto con su agente o con su editor. Pero para ser escritor hay que escribir. Y, además, escribir muy bien (pocos lo consiguen, por cierto). Y para escribir muy bien hay que dejar de pensar en ir por la calle y que la gente te reconozca como escritor porque te han visto en aquella foto con tu agente o con tu editor. Está bien que encuentres mesa en un restaurante porque eres escritor, pero es una tragedia que tengas la mesa y todo el rato, mientras cenas, te acuerdes de que escribes mal. 🐾

FRAGMENTOS

Autobiografía literaria

El viaje vertical (1999)

Mi primer viaje a la isla de Madeira en 1998 fue iniciático y deslumbrante. Asistí impávido a una serie de conferencias en portugués en torno a la existencia de la Atlántida. Poesía pura. A lo que habría que añadir que, por problemas con el idioma, entendía sólo la mitad de lo que decían y la otra mitad la imaginaba. Los conferenciantes de Azores, Madeira, Lisboa y Cabo Verde manipulaban mapas sin cesar y hablaban de las islas encantadas con un encanto inigualable. Al llegar a Barcelona, imaginé que el viaje lo había hecho mi padre, nacionalista catalán que en Madeira se interesaba, no por la Atlántida sino por saber si había movimientos políticos independentistas en la isla. ¿Hay mayor soledad e independencia que la del gran continente desaparecido?

Bartleby y compañía (2000)

Contrariamente a lo que se cree, no hablo exactamente en este libro de escritores que dejaron de escribir sino de personas que viven y luego dejan de hacerlo. De fondo, eso sí, el gran enigma de la escritura que parece estar diciéndonos que en la literatura una voz dice que la vida no tiene sentido, pero su timbre profundo es el eco de ese sentido.

Doctor Pasavento (2005)

Un narrador español, que está interesado por la desaparición del sujeto moderno y estudia a fondo la historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot, ve cómo un desconocido lo suplanta ante un taxista en la estación de tren de Santa Justa de Sevilla. Aunque sorprendido, decide aprovechar la circunstancia para no acudir a la Cartuja, donde lo esperaban para un acto cultural con Bernardo Atxaga esa noche. Desaparece en Sevilla con la idea de permanecer oculto como mínimo once días, como hiciera en su momento Agatha Christie, que fue buscada por medio mundo. Espera que, como a la escritora inglesa, lo busquen; pero empieza pronto a sospechar que nadie va a echarlo en falta, que a nadie le interesa la suerte que corra su existencia. Comienza entonces la fuga sin fin del escritor desaparecido...

La novela habla de la desaparición del sujeto en Occidente y del afán de ese sujeto por reaparecer. Creo que esto no es algo que se pueda liquidar en cuatro folios y que más bien requiera un crepúsculo largo. El eje central de ese crepúsculo es la figura de Robert Walser, mi héroe moral desde hace décadas. Admiro de este escritor suizo —precedente obvio de Kafka— la extrema repugnancia que le producía todo tipo de poder y su temprana renuncia a toda esperanza de éxito, de grandeza. Admiro de él también su extraña decisión de querer ser como todo el mundo, cuando en realidad no podía ser igual a nadie, porque no deseaba ser nadie, y eso era algo que sin duda le dificultaba aún más querer ser como todo el mundo. Admiro y envidio esa caligrafía suya que, en el último período de su actividad literaria (cuando se volcó en esos textos de letra minúscula conocidos como microgramas), se fue haciendo cada vez más pequeña hasta llevarlo a sustituir el trazo de la pluma por el del lápiz, porque sentía que éste se encontraba ‘más cerca de la desaparición, del eclipse’. Admiro y envidio su lento pero firme deslizamiento hacia el silencio. En realidad, todo el mundo cree que *Doctor Pasavento* habla del tema de la desaparición y de la soledad. Es una interpretación aceptable del libro, pero yo diría que de lo que realmente habla mi última novela es de la dificultad de no ser nadie.

Tomado de www.enriquevilamatas.com



Infinitamente fragmentado

Lisbeth Salas (Caracas, 1971), radicada en Barcelona, España, explora con éxito los caminos del retrato y la fotografía documental. Ha publicado *21 fotografías venezolanas* (Caracas, 2003) y *El ojo en la letra* (Editorial Alfa, 2008). Actualmente sus fotos aparecen en los libros de la Editorial Anagrama y en la revista literaria *Quimera*

Virginia Riquelme

A G. y W. quienes también son fragmentos

Lo sabemos: la fotografía es un arte mágico, portador de un discurso propio que resulta siempre contundente y único (bien se dice en el *Fausto*: “detente instante, eres tan hermoso”). La capacidad que tiene una imagen detenida de paralizar a su antojo la realidad y contar una historia propia siempre resultará sorprendente. Más aún cuando una serie de fotografías son más que la colocación ordenada de una tras otra sino que se convierten en un discurso articulado que cuenta algo, algo de lo que está y no está en esos fragmentos de realidad detenida. Tal es el caso de *Infinitamente serio*, un libro-objeto que contiene fotografías de Lisbeth Salas sobre la “vida” en imágenes de Enrique Vila-Matas. Lo que podemos ver en esta cuidada edición es aquello que persiste más allá de los libros del autor español, pero también es más que su propia vida: es el discurso del ojo avizor de una fotógrafa venezolana que con fragmentos fija en el lente de su cámara aquello que sólo ella ha podido ver de manera *distinta*.

Todos y cada uno de los detalles que aparecen en este libro-objeto están ahí por una razón precisa, todos quieren decir, todos *hablan*. El mismo Enrique Vila-Matas describe, con tino y exactitud, en el texto que sirve de abre-boca al libro lo que se puede ver en *Infinitamente serio*: “La visión lateral que se ofrece de ella —de mi vida la que ha transcurrido desde mi infancia a Nueva York pasan-

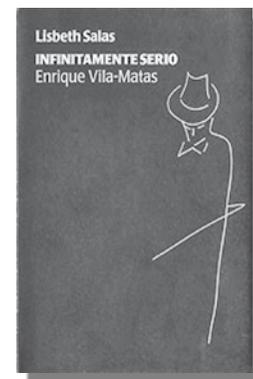


do por la Travesía del Mal y París— tiene también la voluntad de decir —la dice— la verdad sobre mi mundo. Porque mi universo es, en efecto, así, como lo explica Lisbeth Salas riendo aquí de un modo infinitamente serio”. Sin embargo, hay mucho más de esa infancia y las travesías de vida, aquí dialogan relojes, fotos dentro de fotos, libros, colecciones, café, ventanas, muchas ventanas, zapatos, manos, documentos de identidad, calles de Barcelona y puentes de París, todo un discurso tratando de amalgamar vida, obra y experiencia. Todo ello, además, acompañado por leyendas a pie de foto, escritura de puño y letra. Aquí la escritura, la lectura y la infancia, esa etapa formativa y formadora, abren paso a

un hombre en imágenes.

Dice Vila-Matas que “un texto debe tener madera de héroe y tratar de abrir nuevos caminos, tratar de decir lo que aún no se ha dicho. Sí, lo que aún no se ha dicho”. Podríamos decir lo mismo de la fotografía, del retrato como marca indeleble de lo que existe pero también de lo que preexiste a lo mostrado y lo que dejará para el futuro el objeto mismo del retrato. Entonces, ¿por qué retratar la vida de un escritor si ya él persiste en su obra? Sencillamente porque aquí Lisbeth Salas juega con lo fragmentado y lo fragmentario, con la postal, con la foto guardada en la memoria. Podemos, incluso, no conocer la obra de Vila-Matas. Podemos, incluso, no saber quién es Enrique

Vila-Matas y en *Infinitamente serio* encontraremos la vida de un hombre, encontraremos una historia y cómo él se halla en sus espacios geográficos, en sus mapas, en su mismísima identidad. A manera de un mecano armado con mucho cuidado, *Infinitamente serio* dice y deja de decir a su antojo, construye y deconstruye: son las fotos de Lisbeth Salas y a la vez dejan de serlo, es la vida de Vila-Matas vista por otro y a la vez es Vila-Matas a partir de sí mismo. *Infinitamente serio* es de esos libros que necesitamos ver para armarnos nuestra propia idea: quien pose sus ojos en él contará su propia historia, sabrá que allí Nerval, Kafka, Melville, Walser, Beckett, Mallarmé, Tabucchi, Cortázar y Bolaño, pero sobre todo Enrique Vila-Matas; sabrá que allí París y Nueva York, pero sobre todo Barcelona están conjurando una historia distinta, una historia *otra* por diferente.



INFINITAMENTE SERIO

Lisbeth Salas
Enrique Vila-Matas

La Cámara Escrita
CARACAS, 2009

EL NACIONAL
PAPEL LITERARIO
SÁBADO 30
ENERO DE 2010
papelliterario@el-nacional.com

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