

Cuando completé el primer borrador de mi tercera novela, *Fin de poema*, lo imprimí y lo guardé durante meses en la nevera, en el cajón de las verduras, en la parte inferior. A veces venía un amigo a casa y, al abrirla para coger algo de beber, le llamaba la atención la inesperada aparición del manuscrito, que, dentro de un frigorífico, se vuelve una presencia inquietante. Entonces le explicaba que, con el frío, las erratas, las repeticiones, los fragmentos innecesarios, quedaban más claramente a la vista, de manera que, cuando llegase la hora de corregir, sería más sencillo detectarlos y descartarlos. Casi siempre me miraban con cara de «menuda gilipollez».

La historia de un libro a menudo se cruza con un cajón. No es malo que los libros, antes de ser publicados, cajoneen. El cajón es sabio, sostenía Mario Levrero. Gracias al cajón, al simple reposo, al olvido temporal, los manuscritos mejoran automáticamente. Pero ¿en serio un cajón?, ¿a qué viene el cajón?, ¿de qué cajón estamos hablando? Un cajón, en términos literarios, es menos un espacio que un período de tiempo, el que dejamos que transcurra entre que acabamos el primer borrador y un día escribimos la versión definitiva, que enviaremos a

Dale cajón

Mientras un autor escribe su libro, está tan inmerso en él que, al acabarlo, carece de perspectiva para juzgarlo



JUAN
TALLÓN

Dame una noche

la editorial. Durante el período del cajón, el libro no se toca, el escritor se olvida de que existe. Y, en-tretanto, pasan cosas sin que haya que mover un dedo.

Durante el tiempo que un autor escribe su libro está tan absolutamente inmerso en él, pegado a él, diluido quizá en él, que al acabarlo carece de la perspectiva necesaria



Un manuscrito, en un cajón.

para leerlo, juzgarlo, corregirlo. El cajón ayuda a crear la distancia. Aleja al escritor del manuscrito. Es una tentativa de hacer de lo conocido algo extraño. Milagros el ca-

jón no hace, claro. Difícilmente conseguirá distanciar al autor tanto del texto que logre juzgarlo con una aséptica objetividad, sin perturbadores apasionamientos, como si lo hubiese escrito otro. Pero cuando el cajón se cierra con el libro dentro, obliga al escritor a separarse de él, a hacer y pensar en otras cosas, y, con el tiempo, a olvidar según qué partes. Pasa de que el libro sea prácticamente el propietario de su mente, a que no ocupe uno solo de sus pensamientos. Y eso es buenísimo para el borrador. En cierto sentido, el cajón trabaja en el libro por ti. Hace algo que tú no sabrías hacer.

Cuánto tiempo debe estar un manuscrito en un cajón, depende. Días, semanas, meses. En marzo de 1977, Enrique Estrázulas entrevistó a Mario Levrero, con fama de desear muchos de sus escritos, y el escritor uruguayo le confesó: «A veces mis trabajos quedan durante años estacionados en mis cajones».

Cuando uno de sus textos no alcanzaba la calidad que esperaba, decía que le había faltado cajón. Su novela *La ciudad*, que escribió en 10 días, tuvo a continuación tres años de correcciones. «Esa novela sí que tuvo cajón», le confesó al entrevistador. «La logré olvidar casi totalmente, y un día causal la retomé».

Conviene dejar que transcurra el tiempo hasta que el texto se vea como es. «Si uno está todavía bajo la sugestión de la creatividad, no ve el texto como es, sino como lo tiene en la mente, y le suele parecer perfecto. Se trata de ver el texto como quien mira una fotografía de sí mismo, que siempre impresiona peor que mirarse al espejo, porque en el espejo uno crea su imagen; en la foto, no», afirmaba Levrero.

Cuando pasan los días, las semanas o los meses, y el escritor abre el cajón y rescata el manuscrito, es más capaz de identificar qué produce un efecto y qué no, qué tiene fuerza, qué merece más profundidad, qué está por estar y por tanto debe desaparecer, o qué mantiene su emoción. Es sorprendente cómo cuando un escritor no hace nada, y se limita a no escribir y a no pensar en lo que escribió, casi todo mejora.

Juan Tallón es escritor. Su último libro publicado es *Obra maestra* (Anagrama).

Las bibliotecas, los libros en general, cargan la cruz de ser identificados con la construcción jerárquica y lineal de un saber hegemónico, dominante, imperativo. Los ensayos llevan la peor parte, se los considera la columna que debe proveer los cimientos más estables, la que da sustento fijo al resto de la arquitectura.

De forma disonante, en el último tiempo han aparecido en los márgenes la potencia de ensayos que van contra esa expectativa y actúan como las piedras movedizas, ligeramente posadas sobre el abismo. El célebre *Una guía sobre el arte de perderse*, de Rebecca Solnit, condensa esa perspectiva. Un ensayo no tiene la necesidad de responder, sino más bien la alegría de preguntar, dice Fabián Casas. No se llega al blanco apuntando, sino descuidadamente, mediante oscilaciones y rodeos, casi por casualidad, escribió Sara Mesa en *Un amor*. Un poema del portugués Gonçalo Tavares: «en contra de acertar mucho/ error mucho».

La categoría atlas es un pivote interesante en esta genealogía. Usado para nombrar una colección de mapas o láminas descriptivas pertenecientes a ciertas disciplinas, ha tenido una fértil apertura como denominador de una obra lúbrica e ines-

Errar mucho

En los últimos tiempos han aparecido ensayos que son piedras movedizas



PAULA
VÁZQUEZ

El anaquel inestable

table. En búsqueda de la vitalidad de las relaciones y contra la jerarquía de las cosas, Aby Warburg construyó su *Atlas Mnemosyne*, método para buscar cierta verdad a través de la reunión de imágenes traídas de distintos tiempos y disciplinas, que suele generar cierta tensión cognitiva.



Jorge Luis Borges.

En esta línea se inscribe también el *Atlas de literatura latinoamericana*, con edición de Clara Obligado e ilustraciones de Agustín Comotto. En

época de crisis del papel, sus tapas robustas intentan contener y nombrar el territorio impreciso al que llamamos literatura latinoamericana. La fórmula es un repaso por la obra de algunos escritores y algunas escritoras, centrales o casi desconocidas, a través de la escritura de algunos escritores y escritoras contemporáneas, que habilitan el placer *voyeur* al revelarnos el pulso de lectura que los alimenta. La virtud del procedimiento es la mezcla, en un mismo lodo, de la academia con quienes vienen de cualquier parte.

El propio Jorge Luis Borges –ausente, salvo en función simiente, en el volumen de Nórdica– no se resistió a la edición de su propio atlas, en el que reunió algunos textos con las fotos de viajes de María Kodama. Se trata de un libro con muestras de su erudición pero no trazos de su genialidad –llega a decir que crepúsculo y Venecia son dos palabras casi sinónimas–. Borges revela que Alberto Girri le sugirió que la reunión de esos textos y fotos podrían conformar un libro. Girri fue de esos que escapan los paraguas protectores de las bibliotecas, los movimientos literarios, las etiquetas tranquilizadoras de la época. Estudió Filosofía y formó parte del gru-

po Sur, pero su poesía no se parece a nada. «A la poesía no se la define, se la reconoce», frase genial de Girri.

En este conjunto de conversaciones, de textos en los que la indagación no lleva necesariamente a encontrar respuesta, reconocemos también el catálogo de dos editoriales latinoamericanas que han empezado a distribuirse en España: Ampersand y Gris Tormenta. El nombre de la última me parece muy evocador. Como no conozco la historia puedo decir que el ensayo es como una tormenta gris: la visibilidad es escasa, escalamos una montaña sin saber si subimos o bajamos, de fondo un relámpago, noche, el rayo que golpea el camino. Luego la bruma se disipa y llegamos a un claro donde hallamos misteriosos menhires levantándose hacia el cielo, algunos tallados con figuras, otros lisos, pura piedra, los vemos contra el cielo, son imágenes del desafío que supone la obra humana a 3.000 metros de altura. La pregunta aún se sostiene. Así la reconocemos, quizá la continuación del ensayo por otros métodos: la poesía.

Paula Vázquez es fundadora de Lata Peinada y directora de Asuntos Culturales de la Cancillería argentina.