

## LA FORMA DE LAS COSAS QUE NOS SALVAN: UNA CONVERSACIÓN CON JOSÉ DONOSO

*Roberto Castillo Sandoval y María Luisa Fischer*

Haverford College y Lafayette College

Esta entrevista se llevó a cabo en el verano septentrional de 1993, cuando José Donoso pasó una temporada como escritor residente en el Woodrow Wilson Center for International Relations, en Washington, D.C. En su estadía se dedicó a indagar algunos antecedentes para completar dos novelas aún inéditas, a las que alude en esta entrevista a pesar de una resistencia inicial. En el curso de la conversación, Donoso se refiere también a *Taratuta* así como al género novelesco, la narrativa chilena reciente, su relación con otros escritores en América Latina y Norteamérica, entre otros temas.

— *¿Cómo describiría usted el estado actual de la novela? ¿En qué modo se diferencia del momento en que usted se inició como novelista?*

El género novela se está muriendo de muerte natural. Incluso la llamada *non-fiction* tiene muchos más interesados. El novelista hoy no puede contar con un público lector. El escritor norteamericano Gormac McCarthy acaba de publicar una novela que se llama *All the Pretty Horses*, que es muy buena, muy interesante, pero que no tiene público, no es leída. En cambio, la Oprah Winfrey, una especie de Don Francisco norteamericana, está escribiendo su biografía, sus memorias, con la ayuda de un *ghost writer*, y la primera impresión va a ser de 850.000 ejemplares.

— *¿A qué atribuye esta “muerte natural” de la novela?*

Uno, a que el público lee mucho menos, en general. Está mucho más interesado en las cosas reales que en las cosas de la imaginación. Luego están la televisión y el cine. Y por último, ya no le gusta estar sola a la gente, no le gusta encerrarse bajo una lámpara con un libro en la mano. Eso es algo que un joven no puede entender. En Chile este problema es más evidente todavía.

— *¿Es por esto, acaso, que *Taratuta* puede ser leída como una novela que parece no serlo, o que juega con la posibilidad de ser el testimonio de algo que pudo haber realmente sucedido?*

Claro, pero sobre todo es una novelita de deconstrucción del género novela. Ya la novela no puede ser contada olímpicamente, como lo hacíamos antes. Ahora hay que mostrar los materiales, los andamios, todo.

— *Pero al mostrar “los andamios” de una novela, ¿no cree usted que se la limita de alguna manera?*

No, no. Hay algunas que lo hacen magistralmente, por ejemplo, este es el caso de *Rayuela*, el caso de las novelas de Ítalo Calvino, de las novelas de George Beheck, el de la mayor parte de los escritores norteamericanos de mi época: John Ballston, John Barth, todos ellos realmente muestran mucho el andamiaje.

— *También hay muchos novelistas anteriores a los que usted menciona que se han preocupado de indicar que hay una conciencia detrás de lo que se está escribiendo. ¿Usted cree que esta preocupación por mostrar la armazón es algo nuevo o un retorno a algo que ya se había practicado?*

En realidad mostrar el andamiaje, o ponerlo en evidencia, o esconderlo, evidentemente, ya lo hizo Henry James. Estas son posibilidades que se le abren a la novela. Henry James en este sentido es el padre de la novela moderna, junto a Flaubert.

— *Carlos Fuentes diría que también Cervantes lo hizo.*

Yo no estoy tan seguro que Fuentes lo haya pescado de Cervantes. Yo creo que lo ha tomado mucho más de John Dos Passos, que es una lectura muy temprana de Carlos y de todos nosotros. A Dos Passos nosotros lo leíamos a los 16 años.

— *En muchos de los contemporáneos suyos está la influencia de una literatura que no es castellana, sino norteamericana o inglesa. Carlos Fuentes parece ser el único que, junto con el legado de otras literaturas, reconoce el de la tradición hispana: Cervantes, **La Celestina**; los demás, por lo menos abiertamente, parecen indiferentes a lo español. ¿Ud. cree que esto sigue siendo así?*

No creo. Lo que sucedió es que nosotros nos vimos arrastrados por toda una ola de cosas muy interesantes que estaban pasando fuera de la novela española, que estaba muy pegada a lo anticuado. Nosotros, por otro lado, estábamos leyendo a D. H. Lawrence, a Joyce, a Kafka, a Virginia Woolf, todo muy apasionante como lectura. En cambio, los españoles nos decían muy poco. Además, estaba la Guerra Civil funcionando, pero no nos dejaba nada en cuanto a novela. Los españoles no ofrecían nada que se comparara a Faulkner, por ejemplo, que para nosotros era muy novedoso.

— *¿Ha leído a los cronistas de Indias?*

No demasiado. Estoy más en la onda de lo contemporáneo, de lo que está pasando ahora. No soy como Carlos Fuentes, que se los sabe de memoria.

— *Ahora pareciera que la comunicación entre la literatura norteamericana y la latinoamericana fluye en las dos direcciones. ¿Cómo ha sido la recepción de **Taratuta** en los Estados Unidos?*

Me parece que en los Estados Unidos está gustando extraordinariamente. Han salido reseñas estupendas, de una importancia enorme. La reseña de John Updike en el *New Yorker* de Virginia Brown es consagratoria. La comenta junto con *Una sombra sólo serás* [Shadows] de Osvaldo Soriano. Parece que no le gustó lo del argentino y le gustó más lo mío.

— *¿A Updike le encargaron específicamente que hiciera una reseña sobre libros latinoamericanos?*

No, él se interesa en la literatura hispanoamericana y siempre cuando hay algo que le parece valioso, él lo destaca. Antes lo hacía John Barth, pero ahora él está jubilado, no escribe, está dedicado a sus barcos, a sus yates. La hace ahora Updike, que es muy perceptivo, muy inteligente.

— *¿Mantiene relaciones con escritores norteamericanos?*

No, yo a John Updike no lo conocí nunca personalmente. A Barth sí lo conozco. Con Kurt Vonnegut sí me mantengo en contacto; también con Susan Sontag, William Styron y los jóvenes, que han pasado casi todos por mi taller, John Casey y John Irving, por ejemplo. Toda esa gente.

— *¿Cómo es la experiencia de dirigir un taller en inglés?*

Interesante la pregunta: me resulta fácil. Yo tengo el oído bastante hecho al idioma inglés, entonces no me cuesta demasiado. Mis referencias han sido siempre de la literatura inglesa entre otras literaturas. He ido a ver seis obras de Shakespeare en estos últimos dos meses. No se me ocurriría ir a ver seis obras de Calderón, o seis obras de Lorca. Me aburriría a muerte. Considero que es mucho más sofisticado y elegante el mundo de Shakespeare que el de ellos. Anoche vi *The Tempest*, una obra que se basa mucho en la calidad del verso, y me di cuenta de que realmente lo que ocurre adentro de la cabeza de Shakespeare es muy impresionante. Esa es su última obra, en la que deja su legado definitivo.

— *Hasta antes de venir acá, usted ha estado viviendo en Chile por más de diez años, y ha podido ser testigo de la transición hacia la democracia. ¿Cuáles son sus impresiones?*

Lo veo todo en forma muy ambivalente. Me gusta mucho que haya gente menos pobre, evidentemente, pero también encuentro que la plata está sobredimensionada de la forma más descomunal, como sucede aquí en los Estados Unidos. La gente se preocupa menos y menos de escribir, cero se preocupa de escribir. Pertenecer ahora a la clase alta ya no significa tener un sentido de la obligación, de la justicia, sino que significa comprar más cosas en el supermercado Jumbo. No hay ninguna preocupación por el medio ambiente, sencillamente. Me parece una cosa terriblemente negativa que no haya, de hecho, lucha contra la violencia. La radio, la televisión y el cine están alimentándola; están enseñándole a la gente maneras distintas de ser violento y, además, que mientras más cosas se tiene más feliz se es.

— *¿Ud. cree que la literatura puede ayudar en algo en estas circunstancias?*

No, no creo. Creo que la literatura como parte de un fenómeno más amplio, sí podría ser un elemento de lucha, pero por sí sola no lo es. Creo que hay casos en que lo ha sido, naturalmente, pero no creo que ése sea su papel fundamental.

— *¿Y debería serlo?*

No necesariamente. Hay literatura que lo es, y literatura que no lo es. Pero yo no escribo para mejorar el mundo ni para enseñarle al mundo lo que debe hacer.

— *¿Qué diferencia ve usted entre escribir en Chile y escribir afuera de Chile?*

Los escritores chilenos hacen muy mal en quedarse en Chile, sobre todo los más jóvenes. Es un error fundamental. El mundo literario chileno existe entre sus propias fronteras, pero no tiene salida. Los que se retiran a Chile demasiado temprano ya no compiten con grandes nombres, ya no son parte de una palabra que circula, ya no están en contacto con el vocabulario literario del mundo exterior, no se exponen

como lo hicimos nosotros. Nosotros, los de mi generación, nos expusimos porque nuestro país no nos daba económicamente como para vivir, teníamos que salir a buscarnos la vida afuera. En cambio, ahora Chile está dando con qué subsistir.

— *Pareciera que hay un “boom” de la novela, por lo menos. ¿A quiénes ve Ud. como los más notables de la generación joven?*

Bueno, en efecto, hay un boom. Yo creo que nunca se había estado escribiendo tanta novela y tan buena en Chile como se está escribiendo ahora. Hay escritores notables. Me parecen muy interesantes Arturo Fontaine Talavera, Gonzalo Contreras, Alberto Fuguet, Marco Antonio de la Parra, Diamela Eltit, fuera de muchos otros.

— *¿Cuál de ellos cree Ud. que podría tener una proyección más allá de las fronteras de Chile?*

Creo que Arturo Fontaine. Pero conoce más tierra, conoce más gente, ha estado expuesto a más personas. Ha tenido maestros interesantes fuera de Chile, ha estudiado economía, tiene una personalidad mucho más convulsionada.

— *¿Cree ud. que ha logrado en **Oír su voz** este potencial de proyección?*

Yo creo que se vislumbra, no está expresado. Creo que ha tenido su mayor éxito con ella porque en el fondo es una novela deferente con el lector, y además no hay nada que a los chilenos les guste tanto como el *gossip*, el chisme. La gente la lee en buena parte porque cree encontrar o vislumbrar personas que conoce. En Chile todo es un juego de reconocer gente y nombrarla y cambiarle el nombre. Una lata eso. La novela de Arturo es mucho más valiosa que eso.

— *En este compendio de intrigas y chismes que sería **Oír su voz**, ¿cree Ud. que la ironía con que se tratan algunos personajes o situaciones pasa desapercibida?*

La ironía es uno de los grandes motores de la literatura y la conciencia. Quien no es capaz de ironizar no es capaz de escribir. Pero la ironía no es necesariamente crítica. Puede ser una ironía absolutamente trágica, como la de Dostoievski.

— *¿Cómo se recibiría **Oír su voz**, por ejemplo, en México o en Colombia?*

Mal. Yo se la he dado a varias editoriales aquí en los Estados Unidos y no ha funcionado bien. La encuentran muy imbuida en lo de Chile, con problemas que interesan solamente a los chilenos, que no se ha universalizado. En cambio, sí ha encontrado un público receptivo en Argentina, donde se dio una situación histórica similar a la chilena.

— *A los escritores de su generación el boom les dio un espacio para que se conocieran mutuamente. ¿Cree Ud. que eso podría hacerse otra vez hoy?*

¿Por qué no? Fue tan casual lo del boom, fue una cosa que se fabricó vista desde afuera, no se fabricó desde adentro, no se fabricó desde una médula. De repente Carlos Fuentes formulaba planteamientos sobre una especie de conciencia común que eran verdaderos, pero que también eran falsos. Carlos era muy aficionado a hacer grandes generalizaciones. Pero, sin embargo, algunas de ellas resultaron ser verdad.

— ¿Qué relaciones mantiene con los escritores con quienes, como dice la mitología del boom, estuvo en tan estrecho contacto?

Nos vemos cuando podemos. Antes existía ese contacto porque había una editorial que se preocupaba de todos, que era Seix Barral. Ahora esa editorial ha caído en desuso, ya no es única, no tiene la prestancia ni la fuerza que tenía antes. A veces algunos de nosotros estamos cerca y no podemos vernos, hay cosas que nos parecen más urgentes en el momento; es una elección que uno hace también. Mario Vargas Llosa estaba en Princeton, yo estaba acá; hablamos por teléfono dos o tres veces, mi mujer hablaba constantemente con la Patricia, quedamos de vernos y al final no nos vimos nunca, siendo amigos como somos. Carlos Fuentes me viene a ver cada vez que está en Estados Unidos, cada vez que estoy cerca de él. Es un amigo muy fiel y como viaja tanto, nos seguimos viendo. Gabriel García Márquez estuvo el año pasado en mi casa en Santiago. Con Julio Cortázar nunca fuimos demasiado amigos; lo conocía, evidentemente. A los escritores norteamericanos cada vez que estoy en el vecindario los veo, a William Styron o a John Casey, o a Kurt Vonnegut, o a la Susan Sontag.

— ¿Qué influencia de la narrativa chilena anterior reconoce en su obra?

Realmente no puedo verme en relación con la narrativa chilena para nada. No me dejó nada. Fuera quizás, de cierto rigor de la prosa de Alone, Hernán Díaz Arrieta, que era muy amigo mío. Pienso que la novela chilena tiene muchas más raíces en la poesía que en la novela tradicional. Muchas más raíces en Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, que en Mariano Latorre o Nicomedes Guzmán, y toda esa gente.

— ¿Cómo se dio esa relación de la novela con la poesía? ¿Cómo se estableció?

La poesía iba varios pasos más adelante que la novela chilena. Los poetas habían viajado mucho, vivían casi todos en Europa o en partes distintas del mundo, estaban en contacto con lo que estaba sucediendo en el mundo literario. En cambio, los novelistas chilenos tenían la vista vuelta hacia el interior. Una escritora como Marta Brunet, por ejemplo, que entre los criollistas era la más dotada y la mejor, comienza verdaderamente a ser una buena novelista cuando lee a Faulkner.

— Lo que Ud. decía sobre la necesidad de leer *Oír su voz* en relación con ciertos referentes históricos o culturales se conecta con lo que dice el narrador en *Taratuta*: la única manera de aprehender el mundo es a través de referencias culturales. El joven *Taratuta* no manejaba estas referencias, y por lo tanto el mundo se le hacía borroso.

Eso es verdad para todos nosotros. La realidad la asimilamos a una visión cultural y la transformamos en lenguaje para entenderla.

— En *Taratuta* ese nombre tan raro parece ser una especie de razón para el relato, una especie de punto de origen, como si fuera una palabra mágica. ¿Surgió la novela de ese encantamiento con el nombre de *Taratuta*?

La verdad es menos complicada. Recibí una carta una vez de un señor que se llamaba Taratuta. Él se había enterado de que yo había escrito un artículo donde mencionaba su apellido sobre el legado que Nicolás Schmidt, millonario simpatizante de la revolución, dejó para los bolcheviques. Entonces comenzó una correspondencia, pasó algo

como lo que cuento en la novela, y eso le dio curso a la imaginación. Esto es lo que Henry James llamaba el *donné*.

— *Taratuta* tiene varias similitudes con *El hablador* de Mario Vargas Llosa. *Taratuta* y *Mascarita* se parecen: son colorines, de origen judío, con una existencia marginal; incluso los apellidos casi riman: *Taratuta*, *Zurata*. ¿Hay en esto un esfuerzo consciente de su parte?

No leí en esa forma *El hablador*. La leí hace muchos años. No recuerdo que haya tenido intención de aludirla, a no ser que algo me haya quedado en el inconsciente. No la aproveché en ese sentido, aunque tal vez hubiera sido una buena cosa. Hay un aspecto que sí asimilé bien de *El hablador*: que el hablador es el que forma un mundo donde no hay mundo. El narrador mío también es el fundador de un mundo donde, según toda evidencia, no lo hay. Mi narrador también entra a la historia y también enfrenta el problema de los idiomas. Es posible hacer un paralelo con *El hablador*, sí.

— Hay también una marcada referencia autobiográfica. El narrador de *Taratuta* es José Donoso y en *El hablador* también hay referencias que remiten al Mario Vargas Llosa “real-real”, como diría él.

Uno de los problemas grandes que se suscitan en la novela actual es el problema de la legitimación del relato. Lo más fácil para legitimar un relato es decir “yo”. El relato queda inmediatamente avalado de esta manera.

Ahora, ese “yo” muchas veces está disfrazado de otra cosa. El “yo” puede ser personaje de una novela, como es el caso de la que estoy escribiendo ahora, donde hay un “yo” que es, aparentemente, la misma persona que yo.

— En *Taratuta*, Horacio Carlos parece ser un nuevo tipo de ser humano de finales del siglo XX alguien que no tiene idea de la historia. En esto se parece al *Bijou* de *El jardín de al lado*, con esa existencia tan desarraigada.

Sí, es muy angustioso para uno que no haya referencias. Nosotros, mi generación y toda la literatura anterior a la mía, actuábamos según ciertas referencias fijas. Había una mitología literaria común, tal como en el Siglo XVII y XVIII en Inglaterra, donde había dos referencias esenciales. Una, el mundo de la literatura griega, que todo artista conocía: tú nombrabas un dios de tercer orden y cualquiera lo ubicaba perfectamente en el Panteón; y dos, la Biblia. La cultura y la transmisión de ideas se hacía a través de esos dos grandes ejes culturales. Hoy día no tenemos mundos culturales que compartir, mientras que antes eran parte de un bagaje común. Incluso hasta mi generación, estaba Freud por lo menos; ahora ya la gente está negándolo. Tenemos a Lacan, pero es un escritor demasiado difícil. Hay que estar descifrando sus libros, hay que estar al día para entenderlo, y hay algo en su materia misma que afecta el placer de la lectura. El mundo de la crítica literaria es un mundo bastante cerrado para la mayoría de la gente. Ahora tenemos que ir al cine, tenemos que hablar de *Casablanca*, de Chaplín, tenemos que hablar de la Ingrid Bergman, de John Wayne para que las cosas se hagan realidad.

— ¿Qué lee con interés ahora?

Un poeta que me gusta mucho es Gerald Manley Hopkins. También leo a T.S. Eliot y a Constantino Cavafis.

— *Todos poetas. ¿Ha seguido dedicándose a la poesía, después de los **Poemas de un novelista**?*

No. No soy poeta yo. Necesito de la libertad de la novela y no la exigencia estricta del poema. Creo que en la novela caben más cosas, uno tiene más tiempo para desarrollarlas. No hay que ser tan preciso. La precisión puede llegar a través de un capítulo, y no a través de dos líneas como tiene que ser en la poesía.

— *Al mismo tiempo, la novela requiere de un aliento más largo que puede ser agotador.*

Sí, los textos se enredan. Uno puede pasarse dos años escribiendo una novela que puede ser una obra maestra o puede ser una porquería. La poesía es mucho más inmediata. Se puede corregir doce líneas durante unos meses, pero un poema no puede ser una cuestión de una vida entera. En cambio, una novela sí puede ser de una vida entera.

— *Cuéntenos de sus proyectos en marcha.*

Prefiero no hablar de eso, porque trae mala suerte. Empiezo a hablar de una novela e inevitablemente no la termino nunca.

— *Pero por lo menos se permite decir que se trata de una novela...*

Son dos novelas que estoy haciendo ahora. Una sobre Sir Richard Burton y la otra sobre otro personaje, una gorda norteamericana de Midwest.

— *¿Richard Burton, el explorador, no es cierto?*

Sí, y mi mujer está escribiendo ahora una novela sobre su mujer.

— *Una pareja escribiendo sobre otra pareja. Como los matrimonios entre hermanos. Hay algo incestuoso ahí. ¿Cómo llegó a interesarse en Sir Richard Burton?*

Es muy fácil. Estaba en Nueva York con un alumno mío escribiendo una obra de teatro sobre Rimbaud en Abisinia, basada en su estadía en África. Queríamos hacer una adaptación para cine. Este muchacho es hermano de Paul Schroeder, el productor y director de cine. Me dijo que le había hablado a su hermano de esta idea mía, y que su hermano lo había alentado, porque sería una película estupenda. Escribimos el guión pero no resultó; en Hollywood no lo quisieron. Y como Burton anduvo por las mismas partes en África donde se perdió Rimbaud, me encontré muchas veces con su nombre, que ya conocía a través de Borges. Releí las cosas de Borges sobre Burton y quedé muy entusiasmado. Después leí la biografía de Rimbaud de Yves Bonnefoy, que también menciona mucho a Burton, y así me sumergí en su bibliografía.

— *Borges comenta que a Burton, al traducir **Las mil y una noches**, le interesaba destacar lo que llama “el colorido bárbaro de **Las mil y una noches**”. ¿Cómo se enfrenta usted a este aspecto del explorador europeo?*

A mí una de las cosas que me ha enfriado con respecto a Burton es que hay una visión de América Latina y de todo lo que sea “extraño” con la que no estoy de acuerdo. Es algo análogo a la creencia entre muchos europeos o norteamericanos que creen que lo latinoamericano quiere decir García Márquez.

— *¿Esta “orientalización” no será una característica inevitable del género de la literatura de viajes de esa época?*

Pero hay algunos libros de viaje más contemporáneos que no son así. Por ejemplo, no sé si han leído un libro que se llama *In Patagonia* de Bruce Chatwin, que es una obra preciosa y que no tiene ese dejo de soberbia europea. Por el contrario, hay allí una aceptación del mundo patagónico. Para el autor, la Patagonia es lo más extraño que puede haber y sin embargo no tiene nada de bárbara, ni de terrorífica, ni nada parecido.

— *¿Qué tipo de personaje es Burton?*

Es un personaje impresionante, pero yo estoy muy peleado con él en este momento. Estoy muy de mala con él. Es un imperialista terrible, un racista que escribía para entretener a unos caballeros ingleses chismosos. Pasar por estos escollos es difícil.

— *Jamaica Kincaid, la escritora de Antigua, habla de lo chismosos que son los ingleses. Me recordaba de lo chismosos que son los chilenos.*

La diferencia es que el chisme inglés tenía un escenario mucho más amplio, tenía toda Inglaterra y todo el imperio. El chisme se disolvía, se resolvía más bien, en poder. Es lo que se llama el *Great Game*, todas las movidas de ajedrez que se hicieron en Asia Central para impedir que los rusos invadieran la India y se la tomaran. Hay un libro fascinante en torno a este *Great Game*, que es la historia de las ciudades límites de la ruta de la seda: Bojara, Tashken y Kabul. Nosotros tenemos chismes más raquíuticos, más en miniatura.

— *¿Para quién está escribiendo? ¿quién es el lector o la lectora que usted se imagina al escribir?*

Un público lector culto de mi generación. No estoy escribiendo para abajo, pero estoy haciéndole algunas concesiones al lector. Por ejemplo, en una de las novelas que estoy escribiendo, hago muy atractiva y muy divertida a la “personaja”, la gorda del Midwest. Es una novela cómica, un poco *slapstick*.

— *¿Encuentra que es más fácil escribir ahora que cuando comenzó? ¿Cómo escribe?*

Ahora interfieren más cosas de la vida real. Tengo una nieta, y pasan muchas otras cosas: que mi hija tuvo una pelea con su marido, que mi mujer está deprimida, que yo no tengo plata. En fin, hay muchos más elementos que pueden alejarme momentáneamente de la escritura. El cambio de lugar es una cosa que me fastidia mucho. Este mes y medio último no he escrito nada, porque he estado con la idea que me tengo que ir a Chile, así es que para qué sigo escribiendo. No puedo escribir en estos desmenuzamientos del tiempo. También tengo la sensación de que me queda demasiado poco tiempo. Soy un hombre viejo ya, un hombre de 70 años. Hay cosas que uno ya dejó de lado para siempre con mucha nostalgia.

— *¿Qué cosas, por ejemplo?*

Como el amor, o como, qué sé yo, que me gustaría irme con mi hermano o con otro amigo a hacer una excursión por el norte de Argentina a pie, como lo hacía antes. O escribir un libro de viajes que fuera el relato de una caminata de Santiago a Chiloé, por ejemplo.



— *Pero hablar de literatura evidentemente lo apasiona.*

Me da mucho placer. La literatura es como un alimento diario. Leo mucho y leo bien. Estoy al tanto de la mayor parte de lo que se publica. Generalmente me acuesto a las 10 de la noche y leo hasta las dos y tres de la mañana. Me levanto a las 8 ó 9 y estoy aquí en este castillo tan peculiar del Smithsonian a las diez. Es la forma que ha tomado mi vida. Uno no elige formas de vida sino que la vida lo elige a uno para hacer ciertas cosas.

— *Pero en cierto momento, usted tuvo que elegir ser escritor contra viento y marea.*

La decisión fue mucho menos heroica de lo que ustedes piensan. Incluso ahora, cuando escribo es muy por si acaso, a ver si me resulta, a ver si a alguien le interesa.

— *¿Para qué escribe?*

Me gustaría saber para qué escribo. Lo haría sabiendo que es totalmente inútil. Es una manía, es una forma de narcisismo, de buscarle algún sentido a las cosas que sé que no me explico, de encontrar la forma de las cosas que me salvan, las cosas bellas. Estos versos de Shakespeare, en *The Tempest*, por ejemplo: “Our revels now are ended: these our actors, / as I foretold you, were all spirits and / are melted into air, into thin air”. Este párrafo es una maravilla que pertenece al espíritu completamente, que no te enseña nada práctico pero que abre una ventana hacia otra cosa. O cuando el príncipe habla en *Henry V* sobre “the vasty fields of France”. En vez de usar “vast fields of France”, usa “vasty fields of France” que es una forma ya en esa época anticuada. Entonces esa “y” que se le agrega a *vast*, transforma esa que sería una línea de puro dato, en un verso inolvidable de poesía. Ésa es la magia del lenguaje.