A PROPÓSITO DE "EL MAR"

El escritor oculto

Como una suerte de Thomas Pynchon local, como un precoz Salinger que adelantó su ocultamiento desde los inicios de su carrera, Pablo Casacuberta es una incógnita. En buen criollo: un "tapado".

ANA INÉS LARRE BORGES

NO HAY FOTOS suyas en circulación, no da entrevistas y practica un perfil bajo alejado del mundo literario. Tarea difícil, porque cada uno de los tres libros que ha publicado hasta ahora llamó la atención unánime de la crítica. Sus dos últimas novelas –**Esta máquina roja** y **El mar** (que edita Trilce esta semana)– ganaron en 1994 y en 1999, respectiva, silenciosa y elocuentemente, el concurso de inéditos de la IMM. Con el mismo énfasis –aunque no se hayan hecho públicas– han surgido opiniones adversas: "escribe difícil", "escribe moroso", suelen ser las acusaciones. Pero nadie ha quedado indiferente.

Todo comenzó con un volumen de cuentos **Ahora le toca al elefante**, que Casacuberta publicó en Ediciones de Uno en 1990 cuando tenía 21 años. En realidad él ya escribía desde los 6. Mario Levrero (o Jorge Varlotta para el caso) fue en realidad su primer editor. Era buen amigo de sus padres, y el niño se animó a entregarle lo que había escrito. Levrero hizo varias "ediciones" a mimeógrafo, acaso no más que los años del autor, que se repartieron en la familia. Algo más que una anécdota, algo más que otra prueba de la ascendencia de Levrero en las nuevas generaciones de escritores uruguayos, algo más que una generosidad que ampara muy diferentes estilos y estéticas entre los nuevos, esta ya remota historia de las copias a mimeógrafo delata en Casacuberta una filiación cierta con el universo levreriano, con su inclinación al extrañamiento de lo real, sus climas opresivos, el privilegio de lo onírico, su exploración de los límites de la comunicación, de la locura, de la soledad. Hay es verdad otras posibles filiaciones –Kafka, el cine, acaso en lo local algo de Armonía Somers, o de un Felisberto que sin embargo, él dice haber leído poco–. Acaso, como debe ser, ninguna alcance a explicar a este creador personalísimo. El tampoco parece dispuesto a ayudarnos.

El grabador sobre la mesa está puesto en lo que amenaza a ser una infinita "pausa". La escena tranquiliza al escritor, que entonces sí se explaya sobre las razones de su no querer participar de "la literatura", a medias disculpándose, preocupado por dejar claro que lo suyo no es una pose, pero dejándose llevar por una serie de conexiones de ideas que hacen a su manera de concebir la creación, el mundo, su mundo. Esta cronista está inversamente desasosegada, todas esas palabras exactas, ese discurso que es a la vez casi táctil y muy abstracto, se está perdiendo. Casacuberta no quiere ser **opinionated** –la palabra la obtuvo de su reciente estadía en Inglaterra, donde dio cursos sobre audiovisual en la universidad y donde alcanzó a filmar una película con un amigo japonés–. Ser un tipo lleno de opiniones es descalificante. Por eso rehuye las entrevistas. Confiesa (¿confiesa?) que puede leer algo que escribió hace tiempo y encontrar que le gusta, pero nada encuentra más ajeno que sus opiniones de hace unos años. Más interesante, ese principio también rige su literatura. Busca dejar fuera toda opinión, ponerse en una actitud que las aleje. Incluso limpia de sus manuscritos aquellas que insisten en colarse. Sólo les perdona la vida si tienen un valor estético. Además, claro, no se considera "un escritor". Escribe, que no es lo mismo. "*Cuantitativamente* –reflexiona dejando traslucir una afinidad peculiar con las ciencias– *dedico más tiempo a la imagen que a las palabras.*" De eso vive, de hacer audiovisuales, o cortos publicitarios para Buenos Aires. También pinta, también hace fotografía. "*A mí me cuesta decir que soy una persona que hace literatura, porque supone una cierta renuncia a otra cantidad de formas de percibir. Es como decir 'soy una persona que hace oraciones con sujeto y predicado'.*"

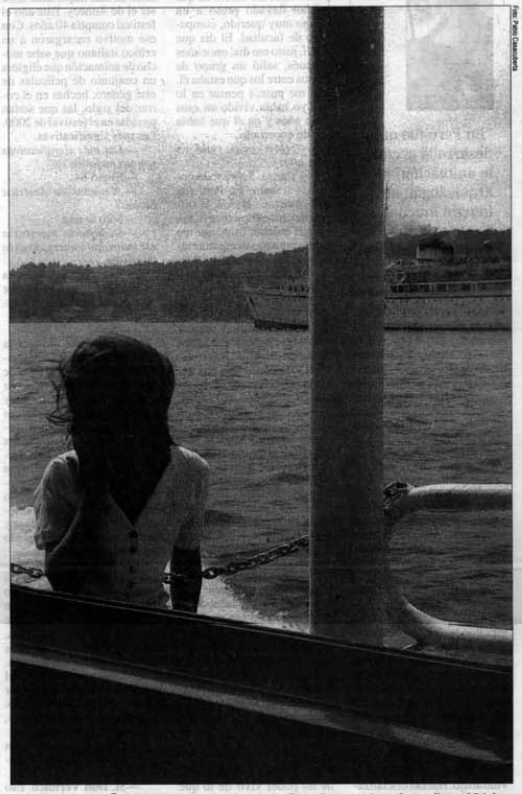

Foto: Pablo Casacuberta

EN LUGAR DE UN RETRATO DEL ESCRITOR. *Casacuberta tomó esta fotografía en el Bósforo. Atrás está el mar. La niña pudo ser Fatma*

UN VIAJE EN TREN CON UN SOLO DEDO. En las paredes muy blancas del apartamento donde vive –muy ordenado y con pocos muebles– hay cuadros suyos. En todos hay animales, como en su literatura. "*Me di cuenta de que en todos los libros que escribí aparece la palabra elefante.*" En **El mar** el trabajo del protagonista es tomar fotos de insectos para el museo donde trabaja. Además, un día suelta a un perro en la calle. Gesto de liberación, aunque más adelante encuentre al mismo perro cansado, aturdido por el tránsito, acaso deseando que alguien se compadezca y vuelva a atarlo. Uno de los hermanos de Pablo tenía muchos animales en la casa, bastantes más que las mascotas tradicionales, víboras, camaleones, ratones. Y ajolotes, porque vivían en México. Pablo llegó a México a los seis años, con sus otros tres hermanos, todos varones, todos seguidos –entre el mayor y él hay apenas cinco años de diferencia–. Seguían el exilio de los padres. "*En mi familia había un 'climilla' artístico.*" Hay muchos que hoy confunden a los Casacuberta. ¿Cuál, el gráfico? No, el escritor. ¿Pero es el escritor el que hizo ese video? De niños parece que todos hacían todo, como los sobrinos del Pato Donald. De esa casa poblada y ruidosa le quedó la costumbre de poder escribir incluso mirando televisión. Es la contracara de la exigencia que sus libros imponen al lector. La prosa de Casacuberta es una prosa absorta, de pequeñas variaciones, de decir moroso, signada por una exasperada percepción, casi visual, casi táctil. "*Enseña a mirar*", dijo Levrero de su última novela. Más acorde a su estilo es pensar que escribe en su computadora con un solo dedo. **El mar** fue escrita así en el tren que lo llevaba en Inglaterra de su ciudad a la universidad. "*Se le va a gastar ese dedo*", le señaló un día un pasajero. Con la agradable monotonía de un viaje en tren con vista a un mar indeterminado empieza esta poderosa y extraña fábula. El protagonista mira a unas niñas kurdas que viajan con su madre, entabla involuntaria conversación con una mujer bastante horrible, mira la nuca de un gordo que tiene la manía de saber de trenes. Pero el tren entra en un túnel –ya estamos en uno de esos paisajes opresivos y ominosos de este autor, como el hospital de **Esta máquina roja**–. La mayor de las niñas kurdas se llama Fatma, "*creo que es el personaje más querible de esta historia*", dice Pablo sin equivocarse. Los capítulos del tren –de ese tren que se detiene en medio del túnel y es abandonado por el maquinista dejando huérfanos y hermanados a sus pasajeros– se alternan con otra historia: allí el mismo protagonista del tren está en su trabajo de fotografiar insectos. Vida gris aunque algo excéntrica; pero conoce a una mujer... Aunque cuando deja de mirarla ella se desvanece. Habrá que leer hasta que las dos historias se hagan una. Pablo, sin embargo, sostiene que nunca tiene un plan determinado antes de ponerse a escribir. Simplemente escribe y sabe que reconocerá aquello que vino para quedarse. Sabe que si eso adquiere una forma, una consistencia, sólo debe ser admitido. Es difícil creerle, pero parece parte de esa estrategia que no osa decir su nombre por la que busca promover sus historias fuera de él, cuidando que no se contaminen de ese otro que es el que paga sus cuentas y vive su vida.

UNA FORMA LATERAL DE COMUNICAR. De todos modos la experiencia, la suya, está en su literatura. Sólo que de un modo que él define bien como una forma artística de percibir las cosas. Como dice un personaje de **Esta máquina roja**, no percibimos directamente el objeto sino la percepción del objeto que fue generada por la sociedad. Esa cultura en práctica, ritualizada por su uso, por la forma en que se relacionan unas cosas con otras, llega por caminos oblicuos a su universo. Acaso sin su último viaje las niñas kurdas y su madre que miran una fogata, cualquier fogata, con un horror indecible que les viene del pasado, no hubiesen entrado a su literatura. Pero se agregan a ella sin énfasis de coleccionista; son reales y próximas. Y el sentido de su aparición puede legitimarse por su origen, pero adquiere una proyección que no tiene intenciones antropológicas o políticas sino que es capaz de hablar de la condición simplemente humana.

Como con el asunto de las opiniones este escritor busca evitar todo énfasis. "*Por eso no se encontrarán palabrotas en mis libros, porque son un énfasis.*" Quizás por eso, de su estadía de dos meses en Japón rescata la costumbre de que al visitar una casa es de mal gusto elogiarla y en cambio lo más conveniente es permanecer en silencio la primera media hora. "*La palabra 'no' existe en japonés, pero es de muy mala educación y también es de mala educación hacer preguntas cuya respuesta deba incluir un 'no'. Yo estuve dos meses y nunca nadie me hizo una pregunta en que me viera obligado a usarla. Tratan de evitar eso que consideran una violencia.*"

Esa atención a los modos del lenguaje es perceptible tanto en su nueva novela como en **El otro Jorge**, la película que realizó con Yukihiko Goto. En **El mar**, la madre de las niñas sólo habla kurdo, es Fatma quien le traduce, pero ella maneja el idioma con torpeza. "*—Se lo voy a decírselo: es verdad que usted se parece al padre de nosotras... Como un hermano del padre de nosotras, ahora va y entiende por qué el llanto de la madre de nosotras: unas mujeres kurdas en un tren que pasan cosas y después un señor igual al esposo que nos da caramelos. Es de llorar.*" Una torpeza que se vuelve paradójicamente expresiva. Casacuberta dice que le gustaría escribir toda una novela en el lenguaje de la niña, sólo lo detiene el peligro de incurrir en un artificio. Acaso la tentación ocurra porque bien se puede interpretar que lo que hace Fatma con el idioma –alcanzar una fortísima expresividad y lirismo de una manera no deliberada– es una buena metáfora de la escritura del propio Casacuberta. Ese saltearse "lo literario" para decir lo esencial. En la película hay una pareja en la que él habla chino y ella japonés. Y hablan entre ellos. Le pregunto a Pablo si el tema de la incomunicación que muchos detectaron en sus libros anteriores sigue siendo un tema importante en su literatura. "*Lo interesante para mí no es la incomunicación, sino las formas laterales de la comunicación, por eso es tan importante en la novela el que la niña encuentre en Lázaro una especie de figura paterna y que eso ocurra porque sí y que encuentre un camino para lograr una comunicación. También en la película esa pareja se comunica, aunque no hablen el mismo idioma. O los perros; nos entienden, aunque de una manera que no sabemos cómo es exactamente.*"

LOS OTROS. Casacuberta se reconoció en una dedicatoria de Macedonio: "*Para el lector salteado*". Parece sentirse libre en su incoherencia irreverente como lector. Lee desde siempre ciencia, lee zoología. Aprecia, dice, la sinceridad extrema, "*el aspecto withmanesco de la literatura*". Acaso sorprenda que nombre entre sus escritores preferidos al Quiroga de **Pasado amor** o al Paco Espínola de los cuentos. Sólo quizás porque a él tampoco le gusta que los personajes sean malos hasta el final, "*me parece bastante piadoso darle la oportunidad al personaje de cambiar y replantearse*". Pero sobre todo prefiere esas novelas "que acompañan", como el **Herzog** de Saul Bellows. Una literatura –dice– que sería incapaz de hacer, "*llena de personajes, de referencias a la época, del tiempo que le tocó vivir*". Y, sin embargo, Bellows escribió la crisis de Herzog como Casacuberta la de Lázaro: ambas son un largo viaje a la búsqueda de sí mismos. No se lo digo y le pregunto en cambio por qué cree que no hay referencias de país o de época en sus libros. "*La única manera de jugar un juego enriquecedor es jugarlo en serio. Hay un cierto regusto por lo imitativo cuando escribo, me gusta que me suene como un libro. Si me preocupo por ver lo que voy a poner en él termino estando a cargo del libro. Si el juego es hacer un libro, en cambio, aparece ese otro que se expresa mejor.*"

Y, sin embargo, esa ausencia de referentes no es ajena a cierta tradición uruguaya. Felisberto borró en alguno de sus manuscritos la palabra Melo, y ajeno a toda referencialidad es también casi todo lo que escribió Armonía Somers, los libros de Mario Levrero, mucho de lo escrito por Carlos Liscano. Acaso ese desarraigo sea paradójicamente una marca de identidad de nuestra literatura. Y algo significante. Casacuberta descree que haya una forma de hacer literatura más válida que otra, "*en tanto sean capaces de generar vivencias, cualquiera sirve*". Pero reconoce que aunque ha tratado de hacer algo más omnisciente, no le sale. "*Es bastante difícil ya, saber lo que le pasa a uno desde una perspectiva vivencial, para pensar lo que le pasa a otro. Alguna razón habrá para que eso ocurra.*"

EL MAR. Acaso importe menos descubrir esas razones que entregarse a la aventura de leer esta nueva novela. Es, como los otros libros de Casacuberta, una aventura de la inteligencia y de la emoción. También del humor y la ternura. El túnel en el que quedan perdidos de la mano de Dios los pasajeros del vagón de segunda, el espejismo de la amistad y el amor en esa mujer sin nombre que sólo puede vivir si Lázaro es capaz de resucitarla con su atención cuidadosa, tienen una realidad que se impone más allá de geografías, quizás porque las palabras –como aspira su autor– son tangibles como piedras, caen dulcemente como piedras. Quizás tampoco importe que Casacuberta siga empecinado en ser un furtivo de la literatura, mientras siga escribiendo. A las breves traiciones en las que pude incurrir en esta nota, agregaré una. Su rostro, que no quiso que acompañase esta nota, se parece en algo a los retratos de Kafka. Acaso no sea sólo su cara. ■

Preservemos la pureza de las aguas, o el futuro será turbio.

El año 2000 marca el inicio de la *Era de Acuario* una época de paz, de agua y navegación.
Más que nunca queremos ratificar nuestro compromiso ambientalista.

BUQUEBUS
Por amor al mar.

anabitrend

"ANOTHER GEORGE"

Los fantasmas de la realidad

PABLO FERRÉ

ANOTHER GEORGE* ES un estupendo y logrado emprendimiento de síntesis. Su gran tema es la incertidumbre ante lo cotidiano. Sus imágenes hacen que la lógica de la acción quede reducida a una mera presunción. Exonerado de sus tributos al realismo y libre de coartadas racionales, el relato plantea, a grandes rasgos, la utopía de la comunicación de la experiencia. Una experiencia que viene de la realidad, que se nutre de ella, que la reescribe, pero que lo hace desde aquello que la subyace. Por eso la necesidad de una síntesis, de un reagrupamiento: entre diferentes tipos de imágenes (foto, postal), entre individuos de distintas nacionalidades y distintas lenguas (francés, inglés, chino, japonés), entre animales de diferentes especies (perro, vaca, oveja). Como en el Hitchcock de **El tercer tiro**, el aire bucólico de una historia en la que existen diversas maneras de ficcionalizar una pesadilla a plena luz del día demuestra, por otra parte, que es perfectamente posible desplazar el lugar del espectador de una parte a otra de ese laberinto en el que los realizadores Pablo Casacuberta (uruguayo) y Yukihiko Goto (japonés) se mueven con la destreza de quien asume, llegada la hora de filmar, su falta de certeza.

De ahí que el protagonista, este George que padece las consecuencias de varias (demasiadas) noches sin dormir, atormentado por una risa femenina de origen desconocido, y que se arroja a soñar despierto (o a actuar dormido, según se mire), cargue con problemas de identidad, de insomnio, de cierta angustia y mucho desconcierto. Sus fantasmas –reales y mitológicos, interiores o externos, representados u oníricos, concretos o difusos– adquieren una existencia tan intemporal como geográficamente aleatoria. Como en los films de Welles y Ruiz, la invención y la fábula pertenecen al mismo mundo, a la misma "realidad". Un niño, una pareja de almaceneros orientales (chinos y japoneses), una casera impávida, un amigo frenético, un padre chocho, son las diversas edades y condiciones que enmarcan los bordes más extraños de la historia en una engañosa familiaridad: entrecruzamiento de idiomas, de palabras, de sentidos y bifurcaciones imprevisibles, de atropellamientos sensoriales y burbujeo de actos fallidos que no siempre osan decir su nombre. O que concluyen en que el personaje encuentre en San Jorge a su "otro George" del título, por ejemplo.

Porque, más que las eventuales coincidencias entre elementos recurrentes importa, en un plano de inmanencia, el carácter lúdico de una propuesta que privilegia el rescate, por medio del cine, de al menos una parte –necesariamente fragmentada y dispersa– de una incomunicabilidad elemental que, no obstante, puede ser recompuesta. De ahí una formulación "moderna" a lo Skolimowski (uno piensa en **El alarido**), cuya principal figura de estilo está en una práctica del encuadre que, alternativamente, acentúa y disminuye las distancias entre la cámara y lo filmado, reduce y al mismo tiempo potencia los efectos de familiaridad y extrañeza, de ajenidad y pertenencia. Hasta en las entradas y salidas de cuadro de cada personaje parecen caducar los estatutos que diseñan nuestros referentes más reconocibles, aquellos que condicionan nuestra percepción tanto como la del protagonista. El espectador que decida entrar en el juego que proponen Casacuberta y Goto deberá pues abandonar todo preconcepto y aceptar que la "normalidad" queda provisoriamente bajo sospecha. El relato se convierte en un vehículo de desconciertos y extrañezas. El riesgo es, para quien lo corre, un estímulo que proviene de aquello que parece inverosímil y que se constituye en los bordes más extraños de una historia que, pese a todo, no abandona su "aire de familia".

Escritor al fin (como Pagnol, Guitry y Cocteau, literatos y cineastas), Casacuberta pone en escena comportamientos teatrales –la referencia a Molière no es casual– situados en algún lugar entre la convención malévola y el juego perverso. La puesta en escena, precisamente, constituye la zona privilegiada del filme, su área fronteriza, donde todos los significados se retuercen, donde todas las interpretaciones quedan provisoriamente suspendidas y, al mismo tiempo, permitidas. Allí es donde los autores ponen en práctica un mecanismo que consiste en proporcionar al espectador un puñado de puntos de referencia naturalistas que, luego, se desvirtúan, se diluyen, se reorganizan y, al final, cobran un nuevo sentido. Un sentido irreductible. Más que la "verosimilitud", interesa la lógica que el dispositivo del relato sea capaz de crear por sí mismo: inteligibilidad no es lo mismo que coherencia. Por eso **Another George** se propone como un juego paranoico entre significado y significante, entre enunciación y enunciado, entre percepción y acción, entre lo abstracto y lo concreto. Así es que, sin mayores inconvenientes, un perro puede estar enamorado de una vaca, una oveja puede observar atentamente a un hombre, una cabina telefónica puede estar instalada en el medio del campo y una china y un japonés pueden –en la ficción– entrar en disquisiciones metafísico-existenciales hablando –en la realidad– cada uno en su idioma sin entenderse entre sí, y un niño japonés puede escuchar todo el tiempo "La puñalada" mientras pasea en bicicleta y afirmar que se trata de música japonesa. Penetrar en las apariencias implica internarse en sus pliegues, sus improbabilidades, sus delirios. ■

* Inglaterra/Uruguay/Japón, 1998.