

Prodavinci

Dislocaciones, por Liliana Lara [parte de “Pasaje de Ida” (2013), de Editorial Alfa]

Liliana Lara · Thursday, October 3rd, 2013



Sopa. Me sorprendió aquella sopa roja de remolacha en la que flotaban *kipes* redondos como planetas. Una vía láctea de sangre. ¿Cómo era posible que luego de diez años viviendo en este país yo no hubiese probado esa delicia? ¿Cómo nadie me había hablado de esto? ¿Cómo nadie me había invitado a comerla? En las comidas de un país, como en la lengua, siempre habrá sorpresas para los que vienen de afuera, no importan los años que se tengan viviendo adentro. Trato de buscar un plato en el recetario venezolano que me sorprenda como aquella sopa roja inesperada y no lo consigo. No lo encuentro porque aun sin haberlo probado todo, sé de ingredientes cotidianos o exóticos, conozco la gramática básica de aquella cocina, puedo intuir posibles combinaciones nuevas. Sin embargo,

aquella sopa roja me dejó descolocada. Tan roja que yo tendría que al menos haberla visto antes en algún restaurante, en los platos de los otros comensales. Tan apreciada, que alguien tendría que habérmela mostrado alguna vez. Siempre creí que las sopas de remolacha eran algo muy centroeuropeo como el *borscht*, y no un manjar típico judeo-irakí. Siempre creí que los *kipes* se comían solo en seco. A veces la cotidianidad impide pensar que se es extranjero, pero entonces aparece una sopa roja como una palabra intraducible a recordarnos que no somos de aquí, aunque por fin nos movamos diestros en las cosas del día a día.

(Israel). Una vez fui invitada a publicar un cuento en una revista digital venezolana. Recuerdo que me alegró mucho la invitación y les envié prontamente un cuento que se desarrolla aquí en Israel. Les encantó y lo publicaron inmediatamente. Al lado de mi nombre pusieron un paréntesis con la palabra (Israel). Eso me produjo más que incomodidad o asombro, desazón. Si me hubiesen puesto en aquel paréntesis una fecha de nacimiento equivocada, que me agregara mucha más edad que la que tengo, por ejemplo, solo hubiese sentido una pequeña incomodidad y no esa sensación de extrañeza y claustrofobia. Pensé en los escritores que han escrito desde otros países.

No creo que al lado del nombre del escritor argentino Juan José Saer alguien haya puesto alguna vez un paréntesis con la palabra (Francia), aunque sus coterráneos lo hayan tildado de francés. No creo que al lado del escritor polaco Witold Gombrowicz haya habido alguna vez un paréntesis con la palabra (Argentina), aunque para los escritores argentinos sea parte de su canon. Yo que no sé de todas las sopas de la cocina israelí, que escribo en una lengua en la que nadie aquí me puede leer, casi una lengua secreta, no podría llevar tal paréntesis, sin embargo a los editores de aquella revista les pareció lo más lógico. Algunos solucionan estos conflictos usando guiones que conecten a los dos o tres países que reinan dentro de esos paréntesis, pero muchas veces se es el guion en sí mismo. Supongo que todo escritor que escribe desde afuera debe lidiar con la inexactitud de esos guiones y de esos paréntesis.

La lengua. Ida Fink nació en Polonia, en 1921. Sobrevivió al Holocausto y llegó a Israel en 1957. Se dedicó a diversas cosas que no interesan para nuestro relato y en 1971 publicó un primer libro escrito en polaco. No puedo dejar de recordar a Gombrowicz escribiendo también en polaco, pero desde Argentina, con la diferencia de que mientras lo de él era un paréntesis suramericano —metafóricamente hablando—, Ida Fink había llegado a Israel para quedarse. Sus cuentos del Holocausto fueron traducidos inmediatamente al hebreo y gozaron de gran estima en el público local. En 2008, cuando la Academia de la Lengua hebrea decidió otorgarle el Premio Nacional de Literatura a Fink, una escritora que solo puede ser leída en este país gracias a traducciones, se produjo un gran escándalo. ¿Darle un premio-nacional a una escritora que no escribe en la lengua-nacional? Pero Ida Fink sí que llevaba bien calzado ese Israel entre paréntesis e incluso prescindía de los guiones, a pesar de la lengua de su escritura, y no hubo argumento que pudiese arrebatarle aquel premio. Me gusta suponer que su polaco era una especie de mariposa disecada, que nada tenía que ver con las mariposas vivas que revoloteaban en alguna plaza de Varsovia. Me encanta suponer que esa rareza se cuele en las traducciones al hebreo. Me fascinan esas lenguas disecadas, extrañas y estrafalarias que nacen de los desplazamientos de los escritores. Esas mariposas expatriadas que producen los escritores que deciden cambiar la lengua de la escritura y también los que no la cambian pero viven en un idioma diferente. El resultado siempre es una lengua impura, enrarecida, contrabandista. Yo creo que todo escritor debería mantener esa relación de extrañeza con la lengua en la que escribe y con la realidad que lo rodea, independientemente de si abandona su país o no. Para Juan José Saer todo escritor de por sí vive en una extraterritorialidad, en una tierra de nadie y «tiene que hacer de ese idioma que comparte con todos los demás una lengua extranjera. Porque un verdadero escritor tiene una lengua que es propia».

Pollitos en el árbol. Hay una canción infantil israelí que suelo tararear porque es muy pegajosa. En estos días le presté atención a la letra y me sorprendió que contara de un conejo que se sube a un árbol a atrapar pollitos. ¿Pollitos? —le pregunté a mi hija. Ya me estaba imaginando una historia super divertida de cómo los pollitos subieron a aquel árbol, cuando ella me contestó que lo que pasaba era que el señor que compuso la canción había venido de otro país y no hablaba bien hebreo, de modo que donde debía decir «pichones» o «pajaritos», puso «pollitos» porque esa era la palabra que conocía. Me quedé muda un rato largo, pensando en si sería cierto. ¿Quién le habría contado aquello a mi hija? ¿Por qué nadie corrigió a aquel compositor de canciones infantiles? También pensé que qué bueno que nadie lo hubiese

corregido. Cuántas veces yo misma tengo que usar sinónimos a falta de vocabulario, cuántas veces los sinónimos no son tan similares, tan solo palabras que están dentro de un mismo campo semántico, pero que no son equivalentes, tal como esos «pollitos» en lugar de los «pichones». ¡Cuántas veces termino diciendo disparates! Pero algo me sonaba muy raro en la explicación de mi hija, así que me puse a averiguar y, como no hay nada oculto entre Google y Wikipedia, llegué a la explicación científica de que en el hebreo de los primeros años no había diferencias entre pollos y pichones. Salí corriendo a comentárselo a mi niña y a preguntarle que de dónde había sacado aquella explicación que me había dado. Se me ocurrió —me contestó con su risa de ocho años— porque todos los que escribieron canciones y cuentos para niños vinieron de otros países. No pude dejar de reírme. En efecto, la primera literatura israelí tanto para adultos como para niños fue escrita por inmigrantes. También las canciones. Pero creo que mi hija extrapola mis problemas lingüísticos a los otros. Se inventa explicaciones para darme, cuando debería ser yo la que explique como corresponde a una buena madre. Y lo que es peor, muchas veces yo hablo con las palabras que ella me enseña, cuento los cuentos que ella me cuenta, sin corroborar nada ni en Google ni en Wikipedia. Hablo un idioma moldeado en gran parte por mis hijos.

Dos lugares, o tres. Días antes de veniros de nuestra última estadía en Venezuela, mi hijo me dijo: «Lo malo de tener dos lugares es que cuando estás aquí, extrañas allá; y cuando estás allá, extrañas aquí». Entonces le pregunté: «¿Y qué es lo bueno?». Se quedó pensando y con su mirada profunda de cinco años me dijo: «Lo bueno es que tienes dos lugares». Para mis adentros pensé que incluso tenemos un tercer lugar: cierto suburbio bonaerense en el que creció su padre y que se ha instalado en nuestra memoria con la fuerza de las historias familiares.

Escribir. Comencé a escribir seriamente en Israel. Mientras viví en Venezuela escribí algunos poemas que me hicieron ganar un premio universitario y que luego recité en la casa Ramos Sucre o en alguna librería de Cumaná, con no poco éxito entre mis amigos. Pero la verdad era que escribía muy poco mientras vivía allá. Si bien había publicado algunos poemas y cuentos en un par de revistas venezolanas, solo empecé a escribir seriamente aquí. Durante los primeros años en Israel, sin embargo, estuve muda. Me encontraba tan ocupada sobreviviendo en una lengua y un espacio nuevos que pocas ganas o fuerzas me quedaban para escribir, más allá de largas cartas a mis amigos, a mis padres, a mi hermana. También me sentía fuera de contexto. Hay quienes pueden hacer con la experiencia de la migración grandes cosas, yo sentía que todo lo que escribiese al respecto se volvería repetitivo. La literatura abiertamente de inmigrantes no es mi favorita. Ese continuo comparar «el aquí» y «el allá», bien sea con humor o con la distancia que da la ironía, me aburría —y todavía me aburre— mortalmente. Luego comencé a escribir unas crónicas israelíes para el semanario *Nuevo Mundo Israelita* de Caracas. La crónica fue, para mí, la mejor manera de plantarme ante lo nuevo. Pero en líneas generales me sentía perdida e incluso había decidido abandonar la escritura de ficción. Luego de algunos años aquí, dos o tres, luego de leer mucha literatura, luego de sentir una nostalgia infinita y un gran vacío, finalmente me senté y me dije a mí misma que escribiría un libro de cuentos y así lo hice. Escribí los siete cuentos de mi primer libro, feliz porque eran una forma de volver en dos sentidos: volver a escribir y volver a un espacio primero.

Patrias imaginarias. Cada vez que me siento a escribir me aparecen algunas

preguntas que tienen que ver con mi situación en el espacio y la situación de mis historias. ¿Dónde ubicarlas? ¿En una Venezuela cada vez más borrosa o en un Israel en el que a pesar de todo soy extranjera? Evidentemente, cada historia surge de una imagen y solo puede pasar en un espacio definido (o indefinido, si es ese el caso), pero al principio sentía que «mi» Israel era lo más parecido a un Israel turístico, una guía de *Lonely Planet*; y «mi» Venezuela estaba vieja ya. Creo que esa disyuntiva cambió mi escritura. Me di cuenta de que escribo sobre una Venezuela que es solo mía y sobre un Israel tropicalizado, tal vez, muy mío también. Y que eso, lejos de ser un problema, me ha dado muchas libertades. Tengo mis «patrias imaginarias», como bien las definió Salman Rushdie. Para el autor ¿hindú?, ¿inglés?, el término «patrias imaginarias» apela a ese espacio referencial construido con memorias y recuerdos, que es representado en muchas de las obras escritas por autores migrantes, escritores a quienes él denomina *writers out-of-country*. En su opinión, estos autores establecen una novedosa relación con el espacio que los rodea y con el mundo pues han perdido su hábitat natural; y esta relación queda plasmada en sus obras. Más tarde, en un ensayo acerca de la película *Brazil* de Terry

Gilliam, concluye Rushdie: *The location of Brazil is the cinema itself*. Tanto en la película como en esas patrias imaginarias, la ubicación referencial de la historia es compleja, solo posible dentro de una geografía personal imaginaria. Un espacio como el de *Brazil* —en opinión de este autor— solo puede ser configurado por un director migrante, cuya sensibilidad también deambula por distintos espacios e identidades diferentes. Así, a veces creo que el espacio de mis cuentos es la ficción en sí misma.

Maturín es un apellido francés. Una de mis patrias imaginarias lleva por nombre un apellido francés que yo siempre creí que era una palabra chaima. Ya de adulta descubrí que en realidad se trataba de un apellido francés que un monje jesuita le había dado por nombre al cacique de la zona. A mí siempre me pareció que la palabra Maturín tenía el trino y la musicalidad de los nombres indígenas. Todavía no me sobrepongo al Maturin, sin acento en la í y afrancesado, como el de ese escritor gótico de siglos pasados, ese que tiene un famoso personaje errabundo. Los franceses entraron a Maturín hace siglos por uno de esos caños que comunican al río San Juan con el mar Caribe. De hecho, en el mapa hay un puerto en pleno río llamado —sin ir más lejos— Puerto Francés. Esa zona me apasiona y me recuerda los relatos selváticos de mi padre. Ese mapa siempre me lleva a las historias siempre esquivas y contadas a medias de mi madre. Tengo una serie de cuentos oscuros sobre esa Maturín inventada que tienen que ver con esos caños y ese mar distante. Una Maturín que solo existe en mi memoria traicionera y en un mapa pegado en la pared de mi cocina en el Medio Oriente. Escribo para tejer nexos entre recuerdos desaparejos, cuentos ajenos, verdades que no tienen que ver las unas con las otras. Escribo para bordar el mapa defectuoso de mis patrias imaginarias, una cartografía hecha de suposiciones. A veces escribo para volver a esa zona que está hecha de ficciones familiares, comentarios de antiguos vecinos, historias escuchadas al pasar.

Pertenencias. En una conferencia que suscribo plenamente, Roberto Bolaño dijo una frase que de tan célebre yo creo que ya es un lugar común. Dijo el escritor ¿chileno? ¿mexicano? ¿español?, que su patria eran su biblioteca y sus hijos.

Dislocaciones. Si hay una palabra que define mi situación en el mundo es la

dislocación, tal vez por eso es el centro de la tesis doctoral sobre autores *migrantes* que debería estar escribiendo en este momento, pero en lugar de eso divago contando aquí mis propias dislocaciones. Uso el término «situación» para referirme a geografía y a ánimo, claro. En todas las acepciones de la palabra *dislocación* prevalece la noción de estar «fuera de lugar» o lejos de un orden sintáctico, semántico, geográfico, político.

Fuera de un orden, incluso, ortopédico. Para mí la *dislocación* no es solo un fenómeno cultural, sino también estético, cuyo alcance se patentiza tanto en esas identidades rizomáticas que la posmodernidad puso tan de moda, como en aquellas estructuras y mecanismos textuales presentes en la narrativa de algunos autores migrantes. Me gusta la palabra *dislocación* porque además de dar la idea de un no estar en el lugar adecuado o propio, de pertenencia defectuosa, de hueso húmero «vallejeano» y de un trastabillar, remite a una incomodidad que creo ha sido dejada de lado por las teorías que celebran la globalización. La *dislocación* lleva implícita un malestar que narra el desencuentro y las dificultades de estar fuera de contexto o fuera de la lengua propia. Es cierto: escribir desde otro lugar o desde una lengua aprendida puede potenciar y enriquecer la producción literaria, pero al mismo tiempo es un acto que conlleva un atrevimiento, un roce constante, un mirar de lado, un defecto. A diferencia de la *dislocación*, la noción de extraterritorialidad, por ejemplo, carece de este matiz problemático. Términos como exilio o destierro tienen implicaciones políticas que no pueden dejarse de lado y presuponen la existencia de una patria específica y añorada. En tal sentido, no se corresponden a la realidad de autores con pertenencias múltiples, pegados a internet todo el día, o *criados* por la televisión. Por su parte, una visión romántica del nomadismo tiende a referirse a esta perspectiva vital y estética solo desde una óptica positiva. Finalmente, el término «migración», a los efectos, me parece demasiado general y difuso.

Dislocado es aquel autor que no conoce todas las sopas del lugar en el que vive, ni las palabras, ni las costumbres y vive de sorpresa en sorpresa. De error en error. De carcajada en carcajada. Un escritor dislocado debe lidiar con ciertos paréntesis, así como también con los guiones. Es guion en sí mismo. Colecciona mariposas y patrias disecadas. Tiene dos o tres lugares en constante movimiento, y a veces tiene que leerlos como quien lee saltando páginas, ponerse al día *rapidito* para poder seguir pasándose por local. Un escritor dislocado es un impostor, un contrabandista, un tramposo: un actor, aunque muchas veces actúa muy mal. Todo escritor dislocado tiene su *Brazil* en cada vuelta de página. Ve pollitos en los árboles y tiene que pasar por la niñez nuevamente: una niñez lingüística y una niñez ciudadana. Un escritor dislocado escribe para volver, pero también para irse. Un escritor dislocado tiene extraños nexos, diversas raíces, plurales tradiciones, tres o más nostalgias y una eterna y universal extranjería.

Septiembre, 2012

This entry was posted
on Thursday, October 3rd, 2013 at 8:40 am and is filed under [Artes](#)

You can follow any responses to this entry through the [Comments \(RSS\)](#) feed. You can leave a response, or [trackback](#) from your own site.