

Entrevista a Cristina Peri Rossi

Cynthia Vich Flórez

CV: Hace ya veinte años que resides en España y habrás podido comparar tu experiencia con la de otros escritores latinoamericanos en la misma situación. ¿Cómo percibes que se da el proceso de asimilación de intelectuales latinoamericanos dentro del contexto español? ¿Ocurre de la misma manera para los escritores como para los profesores universitarios y para los críticos?

CPR: Bueno, en primer lugar hay que decir que la universidad española siempre estuvo cerrada para los latinoamericanos, porque bajo el franquismo era una universidad muy sui generis, muy especial. Como no compartía programas con otras universidades y tenía cosas prohibidas ya fue difícil desde ese momento. En segundo lugar, por una política cerrada de la propia universidad que no quiere recibir a nadie ni siquiera en las cátedras de latinoamericanos, acepta que las cátedras de literatura hispanoamericana las estén dando siempre gente española, incluso alemanes, pero no hispanoamericanos. Yo di clase con un contrato solamente durante un año y dí comparada, que es lo mío, digamos, e hispanoamericana, pero ellos han hecho una política francamente de rechazo en primer lugar porque los programas eran distintos y después porque no reconocían los títulos de las universidades hispanoamericanas. Eran equiparables en Estados Unidos y eran equiparables en Francia, pero no en España. Recién ahora con la entrada en el mercado común han tenido que aceptar otra normativa y te pueden convalidar los cursos.

CV: ¿Y es igual para los latinoamericanos que vengan con título de Latinoamérica que para los mismos que vengan con título de EEUU, por ejemplo?

CPR: Sí. La universidad española ha tenido un profundo complejo de inferioridad venido del franquismo y entonces no ha querido competencia para evitar que se noten las deficiencias. Incluso por acá ha pasado gente importantísima como Carlos Martínez Moreno, el escritor uruguayo, y no se le consideró jamás ni para una conferencia. Por acá pasó Roa

Bastos cuando tenía el problema de que la dictadura paraguaya lo dejó sin nacionalidad y no pudo quedarse en España porque ni siquiera le arreglaron los papeles. Se tuvo que ir a Francia a dar clases de literatura guaraní. Aquí ha habido una política deliberada de cerrar puertas a los hispanoamericanos. Claro, ha pasado algo similar en el medio periodístico. Es decir, era una orden interna, no publicada pero sí dada desde arriba, que no aparecieran artículos salvo de Octavio Paz, de García Márquez o de Vargas Llosa, y después con los años si uno persistía y se volvía muy pesado, bueno. A mí me costó muchos años, hasta que me abrió las puertas Triunfo, que era el semanario de izquierda.

CV: ¿Y en el caso específico de las mujeres?

CPR: Peor. Lo que pasa es que a mí me toca hablar desde el lugar de la única escritora hispanoamericana que ha tenido repercusión aquí, que tiene su lugar bien ganado. Si a mí me preguntasen por qué, la pregunta me resulta un poco chocante porque pienso que es porque soy muy buena, porque tengo mucha calidad. Eso es elemental, que uno crea que sí, sino no no escribiría lo que escribo, pero tampoco creo que ésa sea la razón definitiva porque hay otra gente buena que no lo ha conseguido. Yo no tengo la explicación. Pero sé que trabajo duro. En sí, hay que pagar un derecho de piso muy duro en España, que pasa por la humillación de tener que aceptar que te corrijan palabras porque ellos creen que son los dueños del idioma, que te paguen menos que a un español porque no eres española. Tenés que hacer todos los trabajos que ellos consideran que tú vas a hacer bien porque tienes hambre y que entonces te los pueden encargar. Uno se traga todo eso esperando el momento de decir bueno, ya tengo aquí ganado un lugar y entonces ya no paso más por estas cosas, pero me costó veinte años.

CV: Entonces, sientes que ya ese proceso se cumplió.

CPR: Sí, y se cumplió en mi caso, y porque nunca he dicho que no, he ido muchas veces a dar clase o conferencias gratis en donde fuera, tragándome muchas veces el disgusto y pensando que de la misma manera que yo no había querido la dictadura ni el exilio y que estaba en la situación puesta desde afuera, tenía que tratar de ganarme un lugar acá porque no tenía nada claro que al regreso se pudieran arreglar las cosas conmigo en Uruguay.

CV: ¿Y piensas que el ambiente cultural de aquí ahora es más receptivo que cuando llegaste?

CPR: No. No es para nada receptivo, lo que ocurre es que de alguna manera ya pesa el hecho de estar veinte años aquí y metiéndome de entrada en la vida política y cultural de España, sin haberme especializado únicamente en el tema hispanoamericano que es sólo uno de mis temas. Porque yo me sentía igual y porque me siento profundamente cosmopolita, creo que un intelectual tiene el derecho de opinar en el lugar que está. Yo no soy indiferente

a nada. Creo que ellos vieron con simpatía el hecho de que yo no les iba a hablar únicamente del tema hispanoamericano; por supuesto cuidando muy bien de qué hablo, porque finalmente soy una extranjera y cuido muy bien de no cargarme las cosas que se me podrían reprochar. Por ejemplo, me niego a hacer crítica literaria de autores españoles. No quiero que piensen que estoy a favor de unos y en contra de otros y creo que para eso hay mucha crítica española. Tampoco hago crítica de escritores hispanoamericanos sino para hablar bien. Todo depende del lugar en donde uno se coloca. Nunca he querido forzar la situación, pero tampoco tuve reparos en admirar lo español porque fuera español, como cuando escribí algo sobre la Fundación Miró, por ejemplo. Creo que eso también sirvió para que ya no me vieran como la figura emblemática del latinoamericano. Me lo han visto, pero no solamente esa parte; sería muy castrador haberse quedado en eso.

CV: No es ninguna novedad que sobretodo hoy el arte está íntimamente ligado a condiciones de producción y circulación mercantiles. El proceso de consagración en el mercado cultural da entonces como resultado enormes injusticias; escritores sobrevalorados y otros completamente ignorados. ¿Crees que existe una constante en la formación de estas jerarquías?

CPR: Yo no opondría necesariamente la supervaloración mercantil a la crítica pura; primero porque esta última no existe y en segundo lugar porque hay sobrevaloraciones críticas también. La crítica universitaria o la crítica en diarios, para mí puede tener tantos mitos o tantas cecivias como la mercantil. Son dos razones distintas: el mercado margina por falta de comercialización de algunos productos, como la poesía; pero la crítica universitaria o la crítica de diarios margina o sobreestima por otras motivaciones. No estoy muy segura de que un mundo sea más justo que el otro. Es inevitable porque como esto no es una ciencia no hay refutación posible, eso lo dice Steiner que es uno de los críticos que más admiro. En arte tú puedes sostener que Wagner es mejor músico que Beethoven y nunca lo puedes demostrar completamente porque no es un mundo de leyes científicas. Eso permite mucho más la intromisión de motivos espúreos como puede ser el amiguismo o los oscuros resentimientos personales...

CV: Que son los que más funcionan

CPR: Claro! y creo que en el mundo hispánico eso es todavía más importante porque es un mundo mucho más sujeto a la pasión y donde la profesionalidad pesa menos que en el mundo anglo sajón. Borges, para mí ha sido sobrevalorado y no desde el mundo mercantil sino desde la propia crítica. Cuando Borges dice "yo soy el otro" no ha habido nunca en ningún ensayo una crítica que se acuerde que la dijo Rimbaud primero. Y Borges, que era muy vivo, se pasó la vida plagiando. Entonces, tú no puedes confiar en una crítica que no va a las fuentes, que no coteja, que no es comparada, porque casi nadie es de comparada en crítica. Imaginate lo que es en hispanoamericana que tú cites a Virgilio y nadie lo haya leído. Un escritor siempre es una resonancia de otros escritores, incluso de uno mismo, entonces si

no hay una crítica capaz cada día descubren cosas que se han dicho hace muchos siglos. También pocas veces leo referencias a una de las cosas fundamentales en literatura, que es el manejo de la lengua, de la lengua propia, que hace tan difícil apreciar la calidad de un escritor traducido. Lo fundamental en el escritor está en el manejo de su propia lengua. Si tú lees "verde que te quiero verde" como "green I love you green" no tiene nada que ver. Yo estoy a favor de las traducciones pero te digo que en último término lo que para mí define a un escritor no es el tema sino lo que dice acerca de ese tema y cómo lo dice.

CV: Te parece entonces que hay muy pocos críticos con ese tipo de astucia intertextual o de sensibilidad lingüística

CPR: Un crítico que no tiene sentido de su lengua es como un sordo que quiere hablar de música. No se puede. La palabra tiene dos componentes; el concepto y el sonido, y el sonido es tan importante como el concepto porque creo que el lenguaje literario y el lenguaje oral son dos cosas distintas - como el periodismo y la literatura - entonces, lo que define a un escritor es su relación con la lengua que escribe, y el texto literario no es lo mismo que la lengua hablada. Si no, alcanzaría con grabar. Hay una deliberación en lo literario que no la tiene lo hablado cuya función es la comunicación inmediata.

CV: Pasando al tema del exilio - o volviendo a éste - en alguno de tus artículos periodísticos mencionaste que el exiliado vive dos vidas, la que dejó y la que le tocó después. ¿Crees que el único regreso posible para los exiliados es el de la memoria?

CPR: Sí, porque no hay regreso. En término estricto nunca se regresa. A lo que uno regresa ya cambió. Es lo de Ulises. Es otro Ulises y otra Itaca, y otra Penélope. El regreso no existe más que en la memoria que es en el único lugar donde no existe el tiempo y donde no existe el espacio, en el inconciente. Cuando voy a Montevideo, no me encuentro al Montevideo que dejé aunque sea uno de los lugares donde el tiempo está más cristalizado. Aparte, la que regresa es otra.

CV: ¿Y crees que inevitablemente todos los exiliados sólo pueden contarse entre ellos historias de exiliados?

CPR: Sí porque el exiliado tiene que sostener de alguna manera su identidad, identidad que se construye sobre dos fantasías que son en las que vivimos: el espacio y el tiempo. Cuando tú cambias bruscamente estas coordenadas, la identidad se va a la porra. Tú tienes que sostener, aunque sea ilusoriamente, el ser hijo de tu padre, de tu madre, el venir de tal lugar, etc. Entonces, el exilio es la nueva identidad.

CV: Y en la literatura ¿hasta qué punto crees que existe la explotación retórica del exilio?

CPR: No estoy muy segura de que haya una explotación retórica del exilio, eso se puede hacer con cualquier cosa. Ahora, el exilio da mucho para la lamentación, pero uno no puede quedarse en eso. Yo por ejemplo, nunca publiqué un libro que tengo que se llama **Estado de exilio** porque no quería ingresar a la lista de quejas. Hay una parte del exilio que hay que reconocer: si uno no se vuelve loco o no se suicida, es una experiencia que enriquece mucho. A mí me gusta más la gente que ha sido exiliada que la que no, uno adquiere otra visión de las cosas. Por ejemplo, me gustan más los españoles que se fueron que los que se quedaron. Al haber una crisis, hay algunas cosas que tienen que cambiar, y por eso las crisis son buenas. Lo ideal sería que los exiliados algún día regresaran y su visión de la realidad que dejaron fuera la que determine los cambios. Pero claro, eso es imposible políticamente.

CV: En cuanto a impulsor de la creatividad, el exilio es clave. Tú muchas veces has dicho que escribes desde la falla y en ese caso el exilio es una especie de herida desde la que se escribe.

CPR: Sí, pero sobretudo desde la falla en el sentido lingüístico, donde el nombre de las cosas nunca es la cosa

CV: ¿A partir de la separación entre realidad y deseo?

CPR: Exacto, es que la falla es esa. No puede existir deseo si hubiera consustanciación entre la palabra y la cosa. El deseo existe justamente porque no alcanza nunca su objeto, igual que la palabra. Es decir, todos nos hemos preguntado alguna vez ¿pero es ésto lo que queremos hacer con la persona que amamos, o lo que queremos hacer no tiene nombre? ¿O hacemos el amor porque nos han dicho que eso es lo que hay que hacer con la persona amada? Siempre que existe una prohibición se aumenta el deseo. Hemos sido hechos de esta manera tan terrible en la cual alcanza con que se prohíba una cosa para desearla, eso lo vivimos todos los exiliados. Yo tenía un combate personal con la dictadura y el día que cayó festejé todo el día con muchos amigos. Al otro día tenía un vacío...yo no sabía qué hacer con mi vida porque había caído la dictadura! ¿Por qué? Porque una pulsión que había sido de trece años en busca de un objeto estaba lograda. Y no hay nada peor que lograr el objeto porque tenés que desear otra cosa! No sabía qué desear. Ya había dejado de ser exiliada, por lo tanto no era la exiliada emblemática, la que llamaban para todo. Ahora me tenía que buscar otro papel. Para la literatura eso es bueno, porque te obliga a cambiar los temas. Y psicológicamente eso es bastante real porque cuando uno consigue el objeto del deseo hay un sentimiento de pérdida. Por eso los cuentos acaban cuando todos fueron felices, porque no hay nada que decir una vez conseguido el objeto. Ya uno empieza en la melancolía de haber conseguido el objeto.

CV: Si vemos al exilio como una especie de cárcel abierta, como una experiencia límite desde el otro lado de la frontera, ¿no crees que encuentra su mejor expresión en otra experiencia límite como puede ser la poesía?

CPR: La poesía tiene una cosa muy valiosa que es la alegoría, pero también hay alegoría narrativa. ¿Por qué la poesía a veces ha sido lo mejor para expresar ciertas emociones? Porque la poesía parte de sobreentendidos, parte de un espacio y de un tiempo que tú no anecdotizas. Si yo hablo del exilio en un poema tengo que referirme a un exilio casi simbólico puesto que no he contado de qué exilio se habla. Entonces la poesía para mí es pura literatura porque no es narrativa, y lo narrativo no es necesariamente literario. La poesía nunca es periodística porque es abstracta. Un símbolo ya es una operación cerebral más complicada que lo anecdótico, que es más periférico en el cerebro.

CV: Citando a Maiakovski, muchas veces te has referido a los poetas como monstruos antediluvianos con cola. Esto no pudo dejar de hacerme pensar en la terrible presencia de reliquia que tienen los poetas ahora. Algo así como de excedentes sociales...

CPR: Sí, pero eso si pensamos que todo tiene que ser democrático y todo tiene que ser mayoritario y no es así. No hay nada que me aterrorice más que la homogeneidad. Se puede vivir sin poesía, sobretudo sin poesía escrita porque hay ciertas formas de poesía como el cine a veces, o la música. La poesía es una esencia, no una forma. Por lo tanto puede haber poesía en un atardecer, en ciertos momentos de intimidad con otra persona, en el silencio. Dudo mucho de que haya una persona que pueda vivir sin algún instante poético, aunque no sepa decirlo, sin una vivencia de poesía. De poesía escrita, se puede vivir sin ella como se puede vivir sin una cantidad enorme de cosas. Sólomente un escritor muy ególatra quiere que sus libros los lea todo el mundo. Yo prefiero la calidad del lector, como lo es el lector de poesía, que la cantidad de lectores. Yo sé que de pronto de una novela puedo vender treinta mil ejemplares y que de poesía vendo tres mil. Pero no sufro por eso porque creo que hay cosas que no son para todos. Claro que se me ocurre que en esto también el mercado tiene que ver, porque antes había tipos de editor que publicaban cinco novelas más o menos que estuvieran bien para con lo ganado publicar un libro de poemas. Ahora ya no se encuentra casi ese tipo de editor. Pero esa es una cosa que pienso estará sometida al paso de la historia porque eso no quiere decir que dentro de treinta años no sea al revés. No considero definitiva ninguna forma social ni económica y entonces me parece que esto, sobretudo en España, es la euforia de haber descubierto la sociedad de consumo y el mercado. Lo que me parece peligroso es que todos los escritores se anoten al éxito inmediato, dado que éste tiene que pagar un precio muy grande.

CV: Entonces ¿tú no crees que la lectura de poesía va en picada?

CPR: Acá por ejemplo, no. En cuanto a cantidad de ejemplares si está igual, pero por ejemplo, tanto en Barcelona como en Madrid se han organizado algunas veladas. Yo creo que

hay que volver a otras formas...Por ejemplo, que el poeta lea. Por ejemplo **Babel Bárbara** que es un libro difícil que he escrito para la página y no para la voz, resultó en un silencio increíble, en un momento de concentración religiosa y eso me parece que lo tenemos que hacer los poetas. No en estadios, como lo hace Benedetti que es un propagandista político que cree que la poesía es la política, no. Hay que hacerlo en auditorios, recogidos, porque qué importa si son cuarenta o cincuenta si verdaderamente hay un momento de consustanciación que hace que el tipo ese vaya y se compre otro libro de poemas mañana. Tenemos que volver un poco al hecho que el poema hay que leerlo cadenciosamente y repetirlo, porque el sonido tarda. No soy tan escéptica porque pienso que todas las formas cambian y vuelven, todo vuelve y por ejemplo eso lo tenemos que volver a explorar.

CV: ¿Cómo ves entonces el panorama poético hispanoamericano ahora?

CPR: Tengo la sensación de que en Hispanoamérica la poesía tiene más difusión y se busca más que en España, pero es por una razón socioeconómica: España está inmersa totalmente en la sociedad de consumo y la poesía es la antítesis de eso. Me parece que todavía en América Latina que es una sociedad más decimonónica, ser poeta es todavía ser escritor, más que novelista. Al menos en Argentina y en Uruguay se publica más poesía que narrativa.

CV: Pero ahí también entran en juego otras razones...económicas sobretodo. Es más fácil en ese sentido publicar un libro de poesía que una novela. Sobretudo en el caso de las plaquetas, que están muy difundidas ahora. Además, a través de recitales y otros eventos por el estilo es más fácil que se difunda a un poeta joven, que no es conocido todavía, que a un narrador joven. Ahora, esto te lo digo refiriéndome sobretodo al caso peruano, que es el que más conozco.

CPR: Aquí la situación es la inversa. El número de libros publicados de narrativa es infinitamente mayor que el de poesía. Ahora, yo de todas maneras no puedo opinar porque yo voy no tan seguido a Uruguay y ahí también encuentro una cantidad enorme de libros de poesía, pocos de narrativa, y al mismo tiempo mi visión también está limitada al cono sur. En hispanoamérica siempre ha habido buenos poetas. Pero compara: en hispanoamérica si se reúnen cuatro o cinco escritores generalmente son poetas y lo que quieren hacer es una colección de poesía. Eso no lo ves en España donde el escritor lo que quiere es sacar una novela, repito: una novela, porque ni siquiera cuentos, en una editorial importante porque eso es lo que identifica como literatura y sobretodo como posibilidad de éxito. Lo que parece prestigioso es publicar una novela de 1500 ejemplares en Anagrama o en Seix Barral, pero no se imagina a sí mismo publicando un librito de poemas en una editorial de poesía. Se supone que publicamos poesía los escritores que ya somos muy reconocidos como escritores de narrativa y que podemos ser buenos poetas también y entonces sí, publicamos en buenas editoriales y es una actividad que llevamos simultáneamente. Pero un poco por esa idea que tú señalabas de que la sociedad moderna no se identifica con una sociedad poética. El poeta

es todavía la figura romántica y es que el escritor quiere estar en el sistema ahora. Quiere tener una gran casa, si es posible con servidumbre, cambiar el auto todos los años, es decir, integrarse totalmente. Incluso, tenés que vivir en ciertos barrios. No podés vivir en un barrio periférico y ser escritor. A mí me pasó cuando yo vivía en un barrio periférico durante los diez primeros años, cuando empecé a salir en televisión la gente del barrio me miraba mal. Primero me iban a pedir autógrafos (aunque no leyeran nada mío), pero a los tres, cuatro días empezaban a sospechar: si yo era tan importante como para salir en la tele no podía vivir en el mismo barrio que ellos, entonces yo era una hipócrita que siendo una persona importante vivía en ese barrio. En cambio, en el barrio en donde vivo ahora, que es un barrio de yuppies, está perfectamente visto que yo soy escritora. Estaría muy mal vista si siguiera viviendo allá. Y lo ves incluso en la manera en que ha cambiado la vestimenta de los escritores, en diez años para acá. Antes ibas a un coctel literario y los hombres estaban con campera y sin corbata. Ahora vas y parece un desfile de modelos que es impresionante. Uno no puede creer cómo viven los escritores españoles. Es tan grande la integración del escritor a la sociedad de consumo que éste es un figurín, y la escritora no digamos. Ya hasta yo misma me lo planteo ahora que voy a la tele: si voy como voy siempre o no...ya no puedes jugar a ser bohemio. Hace poco me llamaron de una revista diciéndome que estaban haciendo una entrevista a los escritores en su segunda casa. ¿Cómo es eso? Sí, claro, todo el mundo tiene una segunda casa y queremos ir a su segunda casa. Yo no tengo ni primera ni segunda...y ah! no me la hicieron. No podía figurar en la lista. Tenés que ir a veranear a las Bahamas. Lo que antes se veía como bohemia, ahora se ve como fracaso. Aquí si hay algo que es hegemónico es la sociedad de consumo y el éxito.

CV: Bueno, cambiando un poco de tema, en una entrevista hace algunos años mencionaste la extrema cautela con la que circulas por el periodismo. Dijiste que lo que haces únicamente es periodismo de ideas. En tus artículos sobre diversos temas se percibe una insistencia en la vinculación entre el intelectual y su contexto social. Estos artículos tienen a la vez una concreción y una profundidad que difícilmente se combinan en el discurso periodístico con buenos resultados. ¿Te acercas a esta faceta de tu escritura con el mismo estímulo creativo con el que lo haces en las otras?

CPR: Sí, porque mi fantasía es que cualquiera de esos artículos periodísticos pueda estar algún día en mis obras completas. Y esto de hacer pasquines viene desde una larga tradición del Siglo de las Luces y por la que pasa Swift, por ejemplo, que es un escritor que yo admiro mucho. Creo que verdaderamente el intelectual tiene que opinar con la función crítica del no asimilado, defendiendo ese lugar porque de lo contrario no quedaría ningún espacio para la autorreflexión en el sistema.

CV: ¿Pero en este ambiente de indiferencia generalizada, crees todavía viable un proyecto de incidencia del intelectual sobre su contexto social?

CPR: Mira, yo me enamoré del proyecto de la Ilustración, que para mí es el que hace nacer al escritor romántico, de manera que nunca he cambiado de idea acerca de lo que es ser escritor. La sociedad de consumo no me seduce. Pero incluso porque creo que no hay nada peor que creer que se pueden satisfacer los deseos. Y entonces, claro, desde ese lugar yo sigo siendo muy irónica. Estoy segura de que el consumo se equivoca en una cosa, y eso va a pasar acá como pasó en EEUU: la gran cantidad de oferta disminuye el deseo. Si hay quinientas mujeres con las que me puedo acostar, yo me voy! La felicidad no es cuestión de cantidad - si estás bien diez minutos con una persona no significa que vas a estar feliz toda la vida con ella - al contrario, la felicidad es discontinua y por contraste. En la sociedad de consumo la gente no lee más porque haya más libros, ni compra más discos, ni va a ver más películas...al principio sí, pero esto pasa muy pronto.

CV: Bueno, para terminar...Alfredo Bryce dice en el epígrafe de una de sus mejores novelas que uno escribe para que lo quieran más. Tú, ¿por qué escribes?

CPR: Escribir es una forma de narcisismo, escribir para perdurar. Yo veo que me quiero mucho más yo como escritora que como si fuera otra cosa. También porque desde que era muy chica me convencí de que la única manera de que esto no fuera siempre un fracaso - hablo de la escritura - que no fuera un deseo condenado permanentemente a la frustración, era amando más a la literatura que al lugar que uno ocupa en ella. Dicho de otro modo: se empieza a escribir primero por narcisismo muchísimas veces; pero si uno no llega a escribir por sublimación no hay satisfacción posible. Es un deseo sublimado. En cierto modo hay que libidinizar el momento de la escritura; que sea más importante el momento de la escritura que lo que pase después con ella. Si uno encuentra el placer ahí, sigue escribiendo toda la vida. Si uno el pensar lo coloca en que todas las críticas van a ser buenas o en que va a vender 50,000 ejemplares, va a terminar en el fracaso. Porque difícilmente uno consigue 50,000 lectores escribiendo lo que a uno le da placer. Los placeres no son compartidos por 50,000 personas. Hay que libidinizar al acto de escribir. Yo lo hago; por ejemplo, cuando terminé **La última noche de Dostoievski** no la quise entregar así a la editora porque quería disfrutarla como mía y yo quería volver a escribirla toda desde el principio ya que me la había pasado tan bien...y desde el momento en que la doy ya tengo que buscar el placer en otro lado. Yo me la paso bien escribiendo. Y mientras pienso que voy a escribir, y en el acto físico de escribir. Después, me la paso menos bien. Y eso es lo que asegura que uno va a seguir escribiendo. Eso asegura que el deseo no está cumplido, porque hay que volver a escribir para volverse a sentir bien.