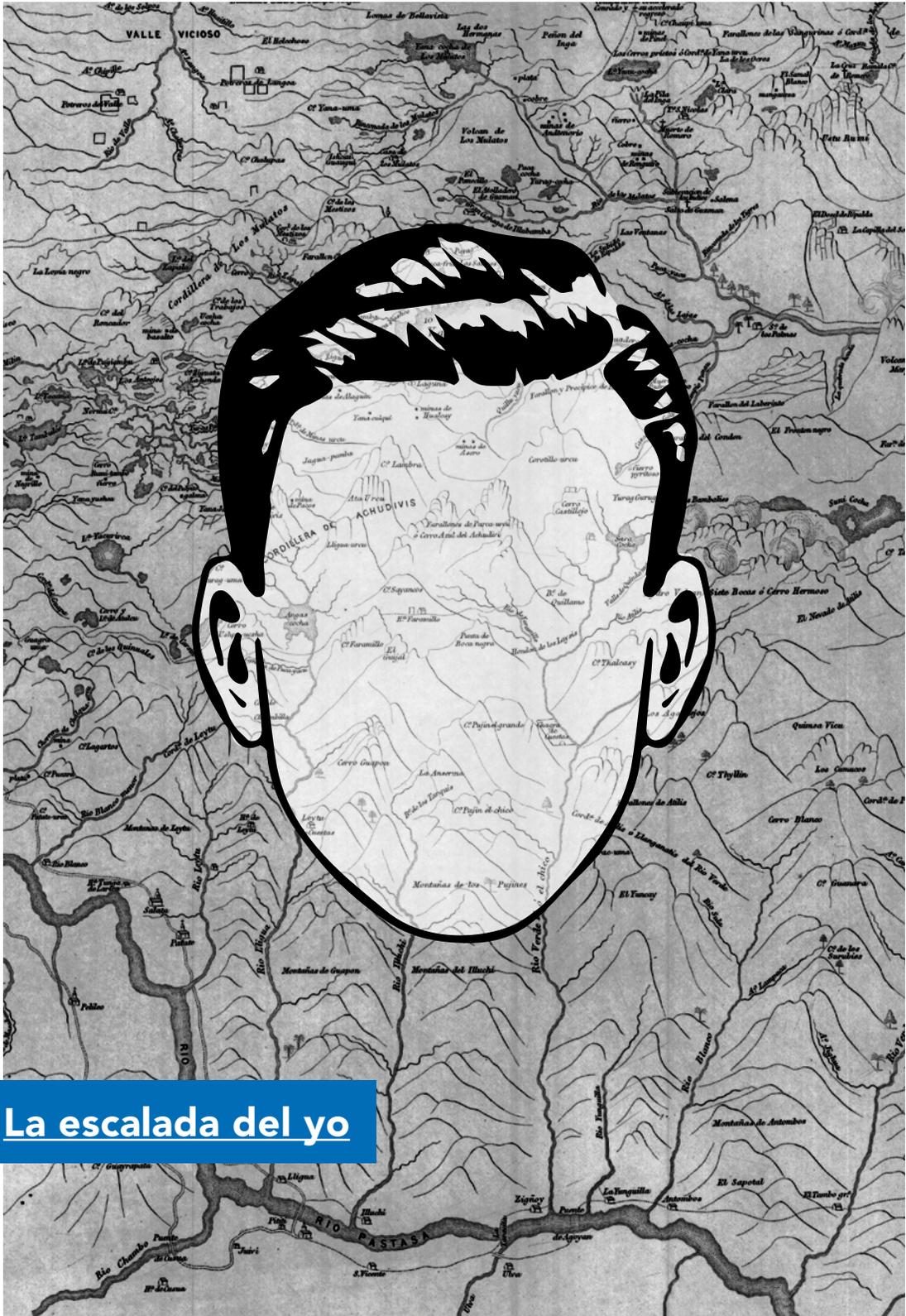


Dossier 30



La escalada del yo

Dossier 30

3

Vivimos de robar experiencias ajenas

Cecilia García-Huidobro McA.

4

Alejandro Almazán:

México y la violencia infinita

Teresita Goyeneche

10

Conversación con Borges

José Donoso

15

Tito Mundt: partes de una vida

Lucas Vergara

22

El paraíso del deseo:

traducir a Gerard Manley Hopkins

Neil Davidson

28

Carmen Balcells trepa por los Andes

Álvaro Lasso

32

Periodismo y literatura

Carlos Peña

Dossier: La escalada del yo

37

La pose autobiográfica

Lorena Amaro

42

Cómo falsear vidas

Ascanio Cavallo

50

Histeria y reputación literaria:

el caso de Philip Larkin

Íñigo Lomana

54

Yo esperaba y miraba

Manuel Rojas

59

Autorretrato con la boca abierta

Margo Glantz

65

En pana. Una auto-biografía

Martín Cincano

68

Cuatro columnas

Benito Escobar, Rodrigo Olavarría,

Pedro Mairal y Camila Gutiérrez

73

El spot: sin palabras

David Ponce

75

Reseñas

Carlos Acevedo, Roberto Merino, Rodrigo Salgado, Izaskun Arrese y Gabriel Vergara

Revista Dossier N°30
Diciembre de 2015
Publicación cuatrimestral

Facultad de Comunicación y Letras
Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067
Teléfono: 2 676 2000
revista.dossier@mail.udp.cl

Directora

Cecilia García-Huidobro McA.

Editores

Andrea Palet y Javier Ortega

Consejo editorial

Carlos Aldunate

Álvaro Bisama

Javier Cercas

Alejandra Costamagna

Leila Guerriero

Rafael Gumucio

Andrea Insunza

Cristián Leporati

Julio Ortega

Rodrigo Rojas

Alejandro Zambra

Asistente editorial

Cristina Varas

Diseño

Rioseco & Gaggero

Ilustración

Páginas 14 y 42: Gabriel Garvo

Fotografía

Página 4: Marina Taibo

Página 69: Leonora Vicuña

Impreso en QuadGraphics

ISSN: 0718-3011

Inscripción en el registro de propiedad intelectual N° 152.546



revista **Dossier**
10 años
2005-2015

Vivimos de robar experiencias ajenas

Nos hemos acostumbrado a tomar el premio Nobel de Literatura como un fallo en el doble sentido de la expresión. No es raro que el anuncio del ganador reviva quejas frente a barbaridades como que se lo hayan dado a Winston Churchill y no a Proust ni a Borges, entre otros. O las consideraciones geográficas que terminan paseándolo de continente en continente como si fuera un tour obligado. Ni hablar del impresentable dato de que en toda su trayectoria lo han ganado 98 hombres y apenas 14 mujeres.

Como sea, el Nobel sorprende y este año no ha sido la excepción. Pero, lejos de los gimoteos habituales, en esta oportunidad el premio descolocó porque lo obtuvo una mujer, bielorrusa además. Y como si esto fuera poco, periodista. Y no se trata de un asunto de gremios, por decirlo de alguna manera. El Nobel de Literatura 2015 otorgado a Svetlana Alexiévich puso el dedo en una pregunta fundamental: ¿por qué hacer distinción entre ficción y no ficción a la hora de valorar una buena historia? ¿No es acaso una antigualla de siglos anteriores? La idea de que la literatura descolante es todo aquello que está escrito con calidad y significación ha generado una polémica valiosa y oportuna para nosotros. Porque si este fue un golpe a la cátedra, para la Facultad de Comunicación y Letras de la UDP, que este año ha cumplido diez años, los mismos de esta revista, se trata de un debate cuyos interrogantes tocan el corazón de su quehacer.

Vuelvo a Alexiévich. Se ha dicho que se ocupa de la historia cotidiana y eso es parcialmente cierto. Esta periodista hace cientos de entrevistas que registran el acontecer común de personas corrientes pero con ellas bosqueja una época y retrata una sociedad. Y lo más importante: construye un relato veraz y poético que puede ser leído además como historia pura. ¿Cuántos testimonios se necesitan para decir una verdad y hacerlo con altos estándares estéticos? Uno o miles, da igual. Vivimos de robar experiencias ajenas (de hecho esta idea es un saqueo a Ricardo Piglia). La cuestión es que esas experiencias se instalan en nuestra memoria y conforman nuestra biografía, hecha por tanto de lo propio y de lo ajeno. El psiquiatra y escritor español Carlos Castilla del Pino desarrolló una teoría de la intimidad poniendo de manifiesto precisamente este punto: que el sujeto, además de construir el yo, lo vigila y controla, lo repara en el curso de la actuación y, si es preciso, lo transforma mientras actúa. De alguna manera el yo, cada yo, es un instrumento del sujeto, que este dispone para una actuación. Castilla agrega que estos distintos yos de los que todos estamos hechos se maquillan según el tipo de escenario en el que han de actuar. Este carácter de representación aparece de modo inequívoco en las actuaciones públicas y por eso, en general, solo ellas se valoran como representaciones. Pero también lo son las actuaciones privadas, que efectuamos a solas o con alguien de nuestra mayor confianza...

Así la autobiografía, un concepto que no tiene más de doscientos años, es sobre todo una narración metafórica de uno mismo. Se acuñó asociada más bien a las vidas ejemplares, sin embargo con el tiempo no ha hecho otra cosa que colonizar territorios e instalarse en los innumerables recodos del ser. Estamos en medio de una escalada del yo.

Entrevista

Alejandro Almazán:
México y la
violencia infinita

Teresita
Goyeneche



Alejandro se justifica tanto por las cosas buenas como por las malas. Lo hace porque es nervioso y también porque le gusta la precisión. Ha pasado más de la mitad de su vida narrando historias. Con su pelo engominado siempre hacia atrás, sus gafas sin marco y su risa intermitente, responde con la complicidad del colega, especialmente cuando llegamos a las preguntas ingenuas. Él, que lleva veintiún años cubriendo el crimen y la violencia en México, no mira el reloj cuando se trata de aclarar dudas sobre su oficio: ser cronista.

A sus cuarenta y cuatro años, Alejandro Almazán, chilango de nacimiento, como se les llama a los nacidos en Ciudad de México, va de una ciudad a otra, escribe, se mete en problemas, habla con sus «compas», se dice infrarrealista y vive con Handala, su perro pug al que nombró por un caricaturista palestino asesinado en los ochenta por criticar a los regímenes árabes y al gobierno israelí.

Para entender más al personaje, se puede decir que es politólogo de la UNAM, que ha sido periodista de planta para los diarios *Reforma* y *El Universal*—aunque ahora ostente ser free lance—, y hace una columna semanal en el periódico *Maspormás*. Ha ganado tres premios nacionales de periodismo en México y un García Márquez de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) a la mejor crónica en 2013; esta, «Cartas desde La Laguna», describe con un ritmo impresionante y datos desoladores la guerra entre los carteles de Sinaloa y Los Zetas en la zona de Coahuila y Durango.

Ha publicado siete libros, cinco de no ficción y dos de ficción, entre ellos la novela *El más buscado*, basada en la vida del mítico narcotraficante mexicano Joaquín Archivaldo Chapo Guzmán, de quien dicen que cuando se enteró de la existencia del libro usó la imagen de la portada como avatar en su chat del Blackberry.

Chilango de barrio

«Mi terapeuta cree que escribo sobre el crimen y la violencia porque trato de justificar a mi bisabuelo. Él era un matón y ladrón de los años cuarenta. Según ella, yo estoy tratando de reivindicar a Cutberto Rodríguez (¡hasta su nombre es genial!). Mi teoría es que para mí es normal hablar del crimen, porque vengo de ahí. Cuando creces en un barrio peligroso, lo que ves es violencia intrafamiliar, bullying,

pobreza, drogadicción, pandillas, grafiti, asaltos, muertos... Ese es el barrio en el que creces. Mi infancia estuvo rodeada de violencia; aunque mis padres nunca fueron violentos conmigo, nuestra vida tenía cosas jodidas como las de cualquiera. Pero mis amigos sí la vivían en carne propia. Ellos estaban acostumbrados a que sus padres vivieran en el negocio.

Es así, creces, te maleas, vas al colegio y tienes quince o dieciséis años, vas al bachillerato y luego a la universidad. En este caso, la UNAM, la gran universidad, donde sufrí un shock porque me cuenta de que soy de barrio, con el calor chilango, que no tenía el suficiente lenguaje para expresarme, que no había leído lo que habían leído otros compañeros, que no sabía quién era Juan Rulfo u Octavio Paz. Cosas tan obvias que a esa edad tenía que tenerlas en mi biblioteca mental y no las tenía. Entonces, dije, las quiero aprender, no quiero ser un tonto. Empecé a estudiar y fui dejando el barrio... O mejor dicho, pasé a ser un intruso en el barrio y lo veía de otra manera.»

Andrés Manuel, el primer libro

«El primer libro que escribí fue en 2006 sobre Andrés Manuel [López Obrador, político mexicano y excandidato presidencial] y cómo había perdido las elecciones de ese año. Si bien es cierto que el gobierno, en ese momento encabezado por Vicente Fox del PAN, hizo todo para tumbarlo, el libro habla de cómo Andrés Manuel perdió por ser soberbio y sentirse ganador desde meses antes.

En medio de esa tormenta me buscan para hacer este libro, un libro coyuntural. Aunque no era mi deseo hacer algo tan lejano a lo romántico (pensar el libro, darle vueltas a las historias, tomarse el tiempo de decantarlo), Óscar Camacho y yo aceptamos y lo tecleamos en quince días. La calidad de la escritura no tuvo el cuidado que debió tener, es un reportaje de 200 mil caracteres, escrito a cuatro manos. Eso es mi primer libro.

La historia del país no habría sido diferente con Andrés Manuel como Presidente. La verdad, no sé si él habría lanzado al ejército a la calle, aunque al final le hubiera tocado porque la policía no está preparada para enfrentar la violencia del narcotráfico. Al contrario, la policía se hace parte de esos grupos criminales que tratan de combatir al Estado. Lo que sí ocurrió con Calderón, que pudo no haber pasado con Andrés Manuel, es que la cantidad de carteles se

En la UNAM, la gran universidad, sufrí un shock porque me di cuenta de que soy de barrio, con el caló chilango, que no tenía el suficiente lenguaje para expresarme, que no había leído lo que habían leído otros compañeros, que no sabía quién era Juan Rulfo u Octavio Paz.

multiplicó. Al hacerles la guerra se fueron fraccionando. De los cinco o seis carteles que había tradicionalmente en México, ahora hay entre sesenta y setenta, la mayoría son pequeños cartelitos, pero están ahí.

Al final Andrés Manuel debe pensar “menos mal que no fui Presidente en el 2006”.»

Entre la ficción y el periodismo

«Me ofrecieron hacer una biografía del Chapo y yo dije que no por dos razones: una era el miedo, y la otra es que es un personaje clandestino, la mayoría de las historias sobre él son leyendas. Por eso quedamos en mejor hacer una novela. El pacto con el lector era: todo esto es mentira, yo voy a hacer el esfuerzo de la verosimilitud, que en periodismo se trata de los pequeños detalles y en la novela se trata de la lógica.»

Trabajar con la ficción también es complicado. Porque vas por otro canal y cambias el chip, pero tu alma reporteril te va ganando. Al final escribes sobre lo que sabes y lo sabes porque es la realidad. Eso sirve para ficcionar. Cuando te dan temas como el del Chapo, que ya está muy dicho pero no tan escrito, entras a la perfección del personaje. Hoy en día lo pensaría porque los tiempos han cambiado. Si antes el personaje era alucinante, ahora es delirante.»

La época más fea

«En 2006, [el entonces Presidente de México] Felipe Calderón lanzó al ejército a las calles y comenzó la guerra contra el narco. En 2007 explotó la época más fea. Pero eso venía de antes, en los dos últimos años de Vicente Fox ya la violencia estaba desatada y no tenía control, aunque no se hablaba de ella.»

En esa época éramos tres o cuatro locos haciendo reportajes y hablando de que estaban

matando a la gente, que las estaban desapareciendo. Y nos decían que estábamos locos, que cómo se nos ocurría decir que habían colgado la cabeza de una persona de un puente, por ejemplo. Y nosotros decíamos ¡no!, no nos estamos inventando las historias, ahí están, solo tienen que ir a reportear. Pero no lo hacían. Entonces, hasta el 2006, que es cuando arrecia la guerra, las historias de narco empiezan a salir más.

Yo empecé a cubrir narco en 1994 y ya desde ese entonces se veía cómo venía. Les decía a mis colegas que ese era el tema del futuro, pero me llamaban loco. Mis editores me decían “Alejandro, ya no queremos que escribas más sobre narcos”, pero un par de años después volvieron y me ofrecieron escribir sobre el mismo tema.»

La nueva muerte

«Ahora con Peña Nieto las cosas están igual. Llevamos 51 mil homicidios este año, que empezó con diez mil muertos más que los que tuvo Calderón al comenzar su tercer año de gobierno, uno de los más fuertes de la guerra. En ese momento ya no se estaba viendo tanto cadáver en la calle, sino que la nueva muerte eran las fosas comunes. Hay que excavar para encontrarlos, por eso se ha hecho tan difícil el conteo. Antes de Peña Nieto ya las cifras eran resbalosas, ahora son peores. Ahora hay contradicción permanente entre medios y entidades oficiales. Es un país donde no hay claridad sobre cuántos desaparecidos hay. Un día alguien dice que son treinta mil y al día siguiente que son cien mil y después que son veinte mil. Y la peor parte es que todas las cifras son creíbles.»

Ser cronista

«Para mí la crónica tiene la función de informar, pero de una manera distinta a la de la nota

Me ofrecieron hacer una biografía del *Chapo* y yo dije que no por dos razones: una era el miedo, y la otra es que es un personaje clandestino, la mayoría de las historias sobre él son leyendas. Por eso quedamos en mejor hacer una novela. El pacto con el lector era: todo esto es mentira, yo voy a hacer el esfuerzo de la verosimilitud, que en periodismo se trata de los pequeños detalles y en la novela se trata de la lógica.

informativa. Cuando haces una crónica tu curiosidad va más allá, haces otras preguntas y la función del cronista es explicarle al lector un problema. Es decirle: “Esto fue lo que yo entendí, mira, así están las cosas”.

En mi crónica “Cartas desde La Laguna” no sé si cuando terminas de leerla entiendes lo que pasa en La Laguna. Yo sé que al final yo decidí que así iba a ser el texto, y no puedo escribir mil hojas para explicar hasta el último detalle de Torreón. Lo que hice fue una stampa de lo que a mí me tocó ver. Uno escoge su universo, lo que va a contar.

Por ejemplo, Jon Lee Anderson es maravilloso, lleno de datos. En él el dato antecede a la frase. Luego hay otros, en los que está la frase y en esa frase trata de decir algo. O está Martín Caparrós, que construye con los datos la misma historia que te atrapa. Yo intento que las crónicas tengan los datos, los personajes por dentro, un tipo que me cuente su vida y que haya cifras para que eso represente algo en la historia.

El punto es que como periodista vas a agarrar esa parte que a ti te toca vivir, que a lo mejor tú fuiste y ese día era el día en el que apareció fulanito de tal o cuando pasó el gran acontecimiento, y vas al día siguiente y ya no está igual.

Cuando yo fui a La Laguna estábamos solo dos reporteros: Carlos Loret, de Televisa, y yo. Carlos estaba en una tanqueta del ejército con chaleco antibalas y un casco, y todos los soldados con el rifle en la mano. Así reporté el Cerro de la Cruz. ¿Qué hizo Carlos? Alteró la realidad, porque eso no existe. Los militares no se meten

al Cerro de la Cruz. Lo hicieron para mostrarle cómo estaban las cosas. ¿Y por qué no se meten? Porque los militares están en el negocio, son los que cuidan a los narcos que están ahí. El asunto es que Loret tuvo su historia, yo la mía.

Es muy riesgoso no saber a quién creerle porque se trabaja más con mitos que con cifras. Lo que sí creo es que los que hacemos crónica no traemos el gran dato, sino la historia. El dato, llegas y lo pones, pero en una crónica el dato, aunque es vital, no es tu materia prima. Una vez que consigues la carne y hueso, el número queda relegado. Pero claro que se corre riesgo, porque en medio de toda esa pirotecnia lingüística avientas el dato que de pronto está equivocado y se maquilla, pero ¡no! El periodismo tiene reglas y necesita comprobación. A mí me ha pasado veces en las que, al día siguiente de escribirla, veo la historia y tengo algún error en el dato que te jode la historia, te jode el día. Y al final, tú no puedes confiar en el editor, menos en el editor de periódico.»

Narcos y El patrón del mal

«La voz en off de *Narcos* [la serie de Netflix sobre Pablo Escobar] jode mucho, da mucho contexto, por eso la dejé a la mitad. No me gustó que fuera narrado todo desde la visión gringa. Yo me enamoré del personaje de *El patrón del mal*, y en *Narcos* no tienen esa profundidad con los personajes. No empatizas con ninguno, ni siquiera con Pablo o con el agente de la DEA. Está hecha para los gringos que empiezan a sentir cercano el tema narco y se preguntan quién es el Chapo Guzmán.

Me enamoré del personaje de *El patrón del mal*, y en *Narcos* no tienen esa profundidad con los personajes. No empatizas con ninguno, ni siquiera con Pablo o con el agente de la DEA. Está hecha para los gringos que empiezan a sentir cercano el tema narco y se preguntan quién es el Chapo Guzmán.

De hecho, *Narcos* es una gran producción, pero a mí no me latieron temas estéticos, como que el agente de la DEA prácticamente salva a todo el mundo. Le dice a un personaje que se ponga el chaleco antibalas y este no le hace caso. Le dice al otro güey que no se suba al avión y el güey no le hace caso, y así. Sí, sí, la ficción está padre, pero tampoco.

Una vez me propusieron hacer una teleserie del Chapo Guzmán, pero dije que no porque era terminar consolidando el mito del personaje.»

Los infrarrealistas

«Tengo un grupo de alrededor de quince amigos con los que decimos que somos una *clica*. En la casa de todos los de la *clica* hay una calcomanía que dice “Este es un hogar infrarrealista, favor de pasar y subvertir”. Eso nos lo regaló el periodista mexicano Diego Osorno, de él viene toda la idea. Él es un apasionado de Roberto Bolaño, más del poeta que del novelista. A mí también me gusta, pero de pronto me gusta más Santiago Papasquiari. El hecho de que nos gusten autores que pertenecieron al infrarrealismo hizo que un día Diego escribiera un manifiesto infrarrealista y lo leyera en Caborca, Sonora, que es una ciudad que Bolaño menciona mucho en *Los detectives salvajes*. Un manifiesto buenísimo que a mí me gusta mucho, y ahora nos dicen así.

Aunque me parece padre, no quiero ser Bolaño ni Papasquiari. Para mí es más como un juego. Diego se lo toma más en serio, porque él siente que somos el tipo de reporteros que no van a fuentes oficiales, sino que están ahí. Pero para mí es saber que el periodismo es periodismo. No somos detectives, no somos policías, somos de esos tipos que Trotsky decía que eran la revolución permanente. Eso es lo que somos

como periodistas, los que pasan todo el día jode que jode. Ese es nuestro papel.»

La violencia infinita

«Los Zetas surgen en 1999 y se convierten en la banda criminal del terror. Ellos se inventaron la violencia infinita, se dieron cuenta de que grabando un asesinato, grabando cómo con una motosierra le estás cortando la cabeza a alguien, o sacándole los ojos, o descuartizándolo, se crea miedo. Entonces YouTube se convirtió en el Netflix del horror, y los otros carteles han replicado el modelo. Por ejemplo los de Guerreros Unidos, acusados de la masacre de los chicos de Ayotzinapa, presumen de su violencia en actos como deshacer personas en ácido, pero todos los hacen: el cartel de Sinaloa, el de Tijuana, el del Golfo, el de Juárez y todos los otros minicartelitos que hay.

Nos hemos acostumbrado a ver cadáveres así todos los días. Para nosotros el reciente colgado de Iztapalapa, una delegación de Ciudad de México, es una imagen normal. Hoy los periódicos traen en sus portadas el miedo, el número de muertos, la sordidez de los carteles. México está en una crisis de falta moral, de credibilidad y creo que los periodistas, las ONG y los investigadores serios son los que tienen esa moral y el poder de reactivarla en otros y de que la sociedad no pierda lo que ya perdió el Estado.»

La terapia necesaria

«Casi desde la adolescencia voy al terapeuta, pero nunca había hecho clic con ninguna hasta los 33, que fue cuando conocí a Milly. Era súper buena onda, pero se terminó yendo al Tíbet. Antes de irse me dejó tres números a los que nunca llamé hasta que murió mi mamá en 2007 y yo no

No somos detectives, no somos policías, somos de esos tipos que Trotsky decía que eran la revolución permanente. Eso es lo que somos como periodistas, los que pasan todo el día jode que jode. Ese es nuestro papel.

podía levantarme. Pasé un mes borracho y drogado, encerrado en casa. Ahí supe que necesitaba terapia, hablar con alguien, y ahí di con Angela.

Con ella no voy todo el tiempo, solo cuando me cargo con cosas muy pesadas del trabajo o cosas pesadas de mi vida, peor cuando se conjugan ambas. Bueno, ahí es cuando voy. En terapia terminé liberando mucho. Yo pienso que en el mundo todos deberíamos ir a terapia desde que somos niños, tener pediatra y terapeuta. Así tendríamos personas más buenas y menos zafadas.

Hay muchas formas de liberar tensiones. También está la del fin de semana y tomarse unos tragos con los amigos. Yo no había reparado en ello hasta que fui a hacer un reportaje a Acapulco. Estuve con el fotógrafo todo el tiempo y ese día vimos siete muertos. A mí no me gusta verlos, pero ese día me propuse que iba a seguir al fotógrafo, que era de nota roja, y terminé muy mal. Me tomé mi antidepresivo, que me tomo por problemas del colon, y le dije a Bernardo, el fotógrafo: “La verdad, lo que quiero es irme ya a mi casa a dormir”. Y él me dijo: “No, quédate y vamos a la playa”. Entonces, eso hicimos y él se puso súper borracho y cuando ya estaba en pedo me dijo que solo así sacaba sus demonios y lloró, y mientras lloraba me contaba historias que nunca me había contado y mientras lo escuchaba a él sentía que me escuchaba a mí. Y no, no quiero terminar así, emborrachándome hasta lo último y platicar de todas las historias que he visto, por eso la rehabilitación de la que hablé antes. Uno se va cargando con cosas que vive en el trabajo, algunas salen cuando escribes, pero también necesitas otras cosas como la terapia, que es una buena herramienta y muy necesaria.

Hace un par de años, mi terapeuta me dijo: “Alejandro, tienes que tener una rehabilitación mental, es momento de que escribas historias divertidas, o que escribas una novela en la que saques todo lo que llevas adentro”. Entonces

me prometí que por un año no escribiría nada de violencia y me puse a escribir sobre historias de éxito. Pero dos meses antes de acabar el año arrestaron al Chapo...»

Teresita Goyeneche es máster en relaciones públicas y comunicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona. Coordina el Premio Gabriel García Márquez que entrega la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) en Medellín.

Conversaciones con Borges

José Donoso

«Borges... ¡oh, claro! Jorge Luis Borges», decía yo en Chile cuando se hablaba del escritor argentino, y aunque su nombre aparecía familiar en mi mente, rodeado de prestigio y de importancia, jamás lo había leído, ni hubiera sabido decir nada de él.

Pero llegando a Buenos Aires comencé a oírlo nombrar con tal veneración por unos, y con tal desprecio por otros, que en mi mente su prestigio aumentó enormemente. Sin embargo, aún no lo leía. Hasta que una tarde, sentado con Enrique Zuleta, el extraordinario crítico literario de la Universidad de Mendoza, a una mesita de la confitería El Águila, observando cómo los habitantes del Barrio Norte, aristocrático, europeo, y absurdo en su pequeñez de aldea, entraban a divertirse, exclamó: «¡Ché, pero lo tenés que leer! ¡Ahora mismo!». Pagamos, y en la librería contigua al «Águila» Zuleta compró los dos tomos de cuentos de Borges, *Ficciones* y *El Aleph*, y me los colocó debajo del brazo, reconviniéndome seriamente para que los leyera, y diciéndome que antes del fin de la semana me llamaría para que habláramos sobre Borges.

No fue necesario que Zuleta aguardara tantos días, sin embargo, porque aquella noche misma, en mi destemplada habitación del Barrio sur, con la lámpara encendida sobre la silla que me servía de velador y escuchando la insistente y penetrante lluvia porteña que azotaba el viejo adoquinado

de madera de la calle México, me tragué uno de los volúmenes completo, y a la hora de la oración del día siguiente pude llamar a Zuleta citándolo a comer para comentar a Borges.

Con los dos volúmenes bien leídos comprendí perfectamente por qué la literatura de Borges era alabada con tal veneración por unos, y combatida con saña —pero con inmenso respeto siempre— por otros. Sucede que, al contrario de las últimas tendencias, la literatura borgiana es esencialmente «literaria», si entendemos por esto aquellas obras cuya fuente de inspiración es más bien la imaginación azuzada por el conocimiento de toda clase de literatura, más que la experiencia humana común, y su relación con la historia. Los cuentos de Borges son experiencia imaginativa, experiencias del pensamiento, experiencias de la literatura más que nada —es decir, en ellos el idioma y el pensamiento transformado en símbolo van tan unidos que son una sola cosa al tratar de alcanzar una verdad metafísica. La experiencia que nosotros llamamos vital —el amor, las pasiones, la emoción, el interés por los individuos como tales— está ausente, pero suplantada por una riquísima experiencia de pensamiento e imaginación. Así, aunque yo estaba predispuesto contra este tipo de literatura, la lectura de Borges me conquistó completamente, y me convencieron los símbolos encerrados en sus tribunales de la época de Diocleciano, una moneda de veinte centavos, un inventado novelista inglés, logrando asomarme a través de ellos a una verdadera y asombrosa inteligencia.

Días más tarde, una amiga me llevó a casa de Borges a tomar el té. Es un hombre de estatura mediana, de tipo un poco nórdico, de cincuenta y tantos años. Durante los últimos tres años se ha estado quedando casi ciego, de manera que, además de poder escribir muy poco, depende en forma absoluta de su madre, con quien vive, para que sea esta su conexión con el mundo externo. Esta señora, que a pesar de sus años conserva una extraordinaria vitalidad, juventud y belleza, lo trata como a un niño mimado, y es quien le lee y toma dictado de lo que escribe. Ofician, además, en casa de Borges, hermosas señoras un poco maduras y un poco literarias, que siempre lo acompañan llevándolo al teatro —donde goza a pesar de su ceguera—, a comer en restaurantes y a reuniones sociales. Borges, que es hombre de mundo y lleno de humor una vez que se ha dejado atrás la timidez casi enfermiza del principio,

deleita con la ironía y el tenor de su conversación. Poco a poco, durante el té, fueron saliendo a la conversación temas literarios, y al saber que yo era estudioso de la literatura inglesa su entusiasmo se encendió como una llama. Él, que es profesor de literatura inglesa en la Facultad de Letras, además de ser director de la Biblioteca Nacional, se entusiasma hablando de ese tema aún más que de literatura francesa, ya que tiene una abuela inglesa y se siente profundamente vinculado a esa raza.

(...) Me alegré de que el tema «América» asomara en su conversación. Borges, un espíritu completamente europeo por su formación y preferencias, sería interesante averiguar qué pensaba de lo americano, de sus literaturas y de la posibilidad de encontrar «lo americano», que me parece es una de las preocupaciones básicas de nuestra generación. Le dije, entonces, que cuando conocí a don Federico de Onís y le dije que quería irme a España para «aprender realmente a escribir en español rico», el insigne lingüista me dijo que para eso era menester permanecer en América, no ir a España. Pero, continué diciendo a Borges, era difícil para el escritor contemporáneo que escribe en español tomar una actitud frente a los distintos «modos» que el español toma en distintas partes. Y forjarse un idioma que sea entendido en todas partes, sin sacrificar el color y la variedad.

—¿Por qué no le gusta el español como modo de expresión?

—No me gusta nada, es un mal instrumento literario. A mí me hubiera gustado tener que escribir en otra lengua, pero nací aquí y debo escribir en español. Es un idioma tan duro y de sonido tan poco armonioso que es muy difícil escribir una página eufónica en español. Por ejemplo, los adverbios terminados en «mente», partícula tan importante dentro del sonido de la palabra, es lo que uno oye, en cambio no oye la parte verdaderamente importante de la palabra. En inglés, en cambio, el «ly» final de los adverbios es casi imperceptible. Y es así con todo, con las palabras terminadas en «ión», y con las terminaciones verbales. La única solución sería llegar a una prosa con frases tan largas que hubiera que concentrarse completamente en sólo el significado de la frase, olvidándose del sonido, seguir sólo la idea, olvidándose de la prosa. Pero esto sucede sólo en los tratados científicos, y una

novela escrita así no sería de muy fácil lectura, ¿no le parece?

El español ha llegado a sus momentos culminantes cuando ha tratado de imitar a otros idiomas: Garcilaso imitando el italiano, fray Luis de León imitando el latín, y sobre todo Darío imitando el francés. Me parece que el próximo gran paso del idioma castellano se dará, en este momento histórico, cuando algún poeta de México, por ejemplo, debido a la estrecha conexión con Estados Unidos, trate de imitar la música del inglés. Toda la historia literaria está hecha de estos experimentos.

Sin embargo, el español de América es menos duro que el español de España, y es superior a él. Y el español de Hispanoamérica, aunque parezca contradicción, es inferior al francés. El francés es un idioma feo y pobre, pero tan bien trabajado que ha dado una gran literatura, es una gran literatura hecha con un idioma pobre. El francés, que carece totalmente de palabras esdrújulas y casi totalmente de graves, se parece un poco al guaraní en su monotonía, con todas las palabras igualmente agudas...

—Se ha oído decir mucho que usted dice que no le gusta la literatura española, ¿por qué?

—Me parece que lo específicamente español de la literatura hispánica es anterior al idioma, y quedó expresado íntegramente en el latín de Séneca. Se puede decir que las letras españolas son sentenciosas, proclaman la resignación y la dureza del destino. Todo eso está en Séneca, magníficamente expresado. Y, además, una literatura dedicada a proclamar esas cosas de la vida no puede gustarme.

A mí me parece que uno de los más grandes escritores del idioma español es Darío, y es grande porque trata de imitar el francés, a Verlaine y a Hugo, y lo consigue. Es curioso que Darío sea tan grande, a pesar de su cursilería de principios de siglo.

—¿Cuál deberá ser la actitud del escritor americano frente a la variedad de «modos» del español?

—Es necesario buscar un idioma español general, inteligible dentro de lo posible, en todos los países de habla hispana. (...) hay que evitar el purismo castizo del exceso de hispanismos. Los españoles tienen la costumbre de darle excesiva importancia a las frases hechas, a los idiotismos,

a los proverbios, cosa que no se aviene con lo actual y es un lastre en la prosa. No existe una prosa «pura» desde el punto de vista académico, y no sirve. La Academia Española fomenta el cultivo de todas estas cosas en el idioma, dándole excesiva importancia a ciertas expresiones escuchadas una vez en un mesón de Extremadura, por ejemplo, y aceptándolas, pero, al mismo tiempo, rechazando en forma antojadiza otras cosas, y sobre todo, trazando rayas divisorias regionales entre las expresiones; y en lugar de fundir el idioma en uno solo, en el fondo fomenta las diferencias. Lo que fomenta la Academia Española es lo opuesto de lo que fomentaba la Academia Francesa, que quería que se dijera todo con pocas palabras, dotándolas de una gran precisión. Así, con el idioma se debía llegar a una riqueza expresiva dentro de una relativa economía de medios; juzgar la excelencia literaria por la abundancia del lenguaje es aplicar en la literatura un criterio estadístico. En matemáticas, con diez signos se pueden hacer las más extraordinarias y complicadas operaciones. Con el idioma se debía llegar igualmente a una riqueza expresiva dentro de una relativa economía de medios. Nada de verborrea, todo por la precisión.

En cuanto a las frases hechas, a los idiotismos, a los proverbios, tengo que señalar que Cervantes, a estos «proverbios» del Quijote, que llenaban la boca de Sancho continuamente, lejos de considerarlos dechados de sabiduría, los consideraba ridículos. No le gustaban a Cervantes y se reía de ellos. Lo mismo en Quevedo, en ese museo de ridiculeces que es el *Cuento de cuentos*, que en cambio ha atravesado los siglos como una maravilla de sabiduría.

Para hacer esto me parece necesario buscar un equilibrio entre dos puntos extremos. En primer lugar, rechazar los localismos ininteligibles y las jergas pueblerinas y rurales a que fueron tan aficionadas las escuelas criollistas y costumbristas, y me parece del todo absurdo e insostenible lo que hizo Lugones en *La guerra gaucha*, que tuvo que agregarle un léxico, porque de otro modo es imposible leerla. Creo que lo que en realidad hay que hacer es lo hecho por Etchebarne en *Juan Nadie, vida y muerte de un compadre*. Aquí, siendo que hubiera sido de cajón emplear palabras lunfardas y dialecto arrabalero, Etchebarne no lo hace, dando, en cambio, una especie de estilización del idioma local con gran perfección y sutileza, dando, más que nada el «tono» y el «ritmo» de lo hablado.

—¿Cree usted que existe eso que se llama la «búsqueda de lo americano» en la literatura?

—Lo americano, o lo argentino, tiene que ser una fatalidad para el escritor, y si no asume esa fuerza, es una mascarada. No se puede «tratar» de ser americano.

Puedo decir que uno de los rasgos más típicos de las grandes literaturas es interesarse por temas de otros países. Así, uno de los rasgos más típicos de la literatura inglesa es interesarse por temas italianos —desde el *Troilo* de Chaucer hasta Henry James y Huxley. No hablemos de Shakespeare, qué lástima hubiera sido que se preocupara solamente por temas ingleses e ignorase el tema escandinavo de *Hamlet*, italiano de *Romeo y Julieta*, etc.

No debe buscarse lo americano, si lo hacemos resulta teórico.

Quiero señalar como algo en este sentido interesante el *Martín Fierro* de Hernández. Si se compara el texto de Hernández con alguno de sus precursores, por ejemplo Estanislao del Campo, veremos cuán desafectadamente natural es la prosa de Hernández, y cómo, mediante la entonación de sus versos, da el tono de lo que es el hablar gaucho. Ser gaucho todo el tiempo debe de ser algo sumamente cansador, y Fierro es a veces un ser humano, no todo el tiempo gaucho.

El idioma es más que nada comunicación, no veo la necesidad de insistir en las diferencias locales que hacen la comunicación más difícil.

El gran escritor no tiene para qué usar un crecido número de palabras, eso es juzgar la literatura con criterio estadístico.

En 1926 aparece *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, una especie de poema en prosa, elegiaco, sobre la vida de un gaucho del norte de la provincia de Buenos Aires. Fue un éxito enorme, e inmediatamente comenzaron a aparecer imitaciones. Si Güiraldes había escrito sobre el gaucho del norte de la provincia, ¿por qué no escribir algo sobre el gaucho del sur de la provincia? Y salió la novela de (Eduardo) Acevedo Díaz; luego la de (Carlos) Reyles, (Enrique) Amorim, etc. Es como si todos quisieran «bigger and better gauchos».

—¿A quiénes, y por qué, considera usted los grandes novelistas del momento en Argentina?

—La novela argentina atraviesa por un momento difícil y de cierta pobreza. Para mí, lo mejor que

Ofician, además, en casa de Borges, hermosas señoras un poco maduras y un poco literarias, que siempre lo acompañan llevándolo al teatro – donde goza a pesar de su ceguera–, a comer en restaurantes y a reuniones sociales.

se ha publicado como novela en los últimos años es *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares. Es una novela que relata la vida de un grupo de «compadres» del barrio Saavedra, en el límite de la ciudad con la provincia. Es curioso que Bioy Casares, como lo dijo él mismo, tomó como modelos para sus muchachos de barrio pobre a muchos de sus propios amigos aristocráticos, los que integraban un club de tenis para ser exacto, y trasponiendo sus personalidades y psicologías los proyectó en sus personajes, que son vivos, verídicos y llenos de vigor. Me parece que esta es la verdadera manera de novelar. No como lo hacía el pobre Gálvez,¹ que cuando quería escribir algo sobre carreras de caballos se iba con una libreta de notas a un bar del bajo Belgrano, y se pasaba reuniendo datos una o dos horas. Esto puede o puede no dar una exactitud a las novelas de Gálvez, ¿pero eso qué importa? ¿De qué sirve la exactitud en una novela? De nada. Es cierto que esto es tomado de Zola pero no debemos olvidarnos que Zola, además, tenía una soberbia imaginación trágica que deformaba sus realidades «científicas» hasta transformarlas en obras de fantasía. Creo que Bioy Casares, a pesar de ser un aristócrata que bien poco conocerá, me imagino, de primera mano el barrio Saavedra de 1920-1925, ha hecho una gran novela porque no ha tenido miedo de hacer transposiciones que han dotado de gran vida a sus personajes.

Quiero, además, aludir de nuevo a Etchebarne y *Juan Nadie*, *vida y muerte de un compadre*, que es un poema épico que relata la vida de un malevo. Por la perfección de su actitud idiomática, por la fuerza y dureza –no dureza vanidosa como la de Hemingway–, es uno de los más importantes libros de la Argentina.

–¿Cree usted, como se ha dicho, que la novela es un género muerto?

–La novela, lejos de estar cerca de la muerte, está enriqueciéndose más y más cada día. Es cierto que la novela, como era entendida en el siglo pasado, con descripciones detalladas de paisajes, con el relato de la decadencia o del surgimiento de una familia, con planos de batalla etc., esa, como Wells bien lo dijo, está bien muerta. La novela tiene que parecerse lo menos posible al periodismo y al documento, y se ha alejado de ello enriqueciéndose con la poesía, el ensayo, la filosofía, todas cosas que, en el transcurso de este siglo, han llegado a formar parte del cuerpo de la novela, ampliándolo, enriqueciéndolo y salvándolo de la muerte.

–¿Cuáles son las cosas que usted más aprecia en una novela, y aquellas que no cree tan necesarias?

–No creo que en la novela sean demasiado importantes los elementos exclusivamente formales, como lo serían en la poesía, por ejemplo. Ni un purismo en el lenguaje, ni un exceso de oficio hacen de la novela algo grande. Las novelas tienen que poseer una vitalidad –en cualquier plano– para interesar, y, además, poseer algunos personajes con los cuales nos podamos identificar. Si se cuida demasiado el aspecto formal se termina en lo exclusivamente decorativo, como Miró, cuyos libros no son nada más que vanidad –es increíble que alguien como él deseara hacer de cada una de sus páginas una página de antología– y no tienen nada que ver con una novela. En cambio un Roberto Arlt, nuestro compatriota, escribía descuidadamente, pero sus novelas, especialmente *El juguete rabioso*, tienen verdadera fuerza vital.

¹ Manuel Gálvez (1882-1962). Su novela más conocida es *El gaucho de Los Cerrillos*.

Extracto de José Donoso *in progress*. *Sus diarios tempranos, 1950-1965*, editado por Cecilia García-Huidobro, de próxima aparición en Ediciones UDP.



Tito Mundt

Partes de una vida

Lucas Vergara

Ninguna vida digna de ser contada está libre de contradicciones.

Tito Mundt era periodista. No director, no cazanoticias, no redactor, sino periodista a secas. Pero uno hecho de opuestos, de contradicciones, de partes.

Porque Mundt viajaba para volver.

Porque aplaudía lo moderno añorando lo ido.

Porque repetía los temas alabando la originalidad.

Porque soñaba con Europa y su pasado pero defendía, incluso con los puños, la novedad de Chile.

Porque exigía la verdad contando mentiras piadosas.

Porque requería lectores atentos ante su dispersión.

Porque, finalmente, era un hombre como todos, uno que —como escribió en un perfil del año 1955— «tiene vicios y fallas. Se equivoca y vacila. Es solo humano».¹

1 *La Tercera de la Hora*, 7 de noviembre de 1955. En este medio trabajó los últimos dieciséis años de su vida y lo consideraba su segundo hogar. Allí tenía su espacio en la página editorial y hablaba libremente con sus lectores. Fue en la sala de crónicas de *La Tercera* donde se veló su cuerpo. Julio Martínez escribió: «Hizo bien *La Tercera* en abrir sus puertas para recibir al colega sin vida. Tito Mundt, a pesar de su interminable peregrinaje, identificó su pluma con esas páginas y esa redacción. (...) Ahí pasó Tito su última noche. Como el bombero que es llevado a su cuartel. Como el soldado que recibe honores en su unidad. Como el sacerdote que es despedido en su templo».

Vestido de abrigo beige, sombrero y un cigarro colgando de los labios, en medio de cafés y noches de bohemia, Santiago Mundt Fierro, Tito, el Loco, nacido en la segunda década del siglo xx, encarnaba en su andar el prototipo de reportero hollywoodense al tiempo que construía uno de los personajes más entrañables del periodismo chileno. «La gente opina que los periodistas tienen cara de periodistas. Se visten, comen, fuman, piensan, andan y viven como periodistas. La culpa de esto la tiene el cine. El repórter yanqui tiene que trabajar en mangas de camisa, poner los pies sobre la mesa, fumar pitillo tras pitillo, usar un mechón de pelo sobre la frente, no sacarse jamás el sombrero...», escribió.² Y ese es, tal vez, el mejor esbozo de sí mismo, un patrón repetido pero original que destaca en otros lo que de él mismo desconoce.

La repetición de los temas y el estilo de las columnas de Tito Mundt responden a su personalidad, a su andar ligero, a no parar jamás, a caminar todos los caminos posibles y sus bifurcaciones, andando y desandando las rutas, repitiendo los golpes a las mismas piedras para llegar al periodismo puro. «Ser periodista es un destino solitario y solemne en que muchas veces se lucha con la conciencia y la máquina de escribir, para decir la verdad y solo la verdad», decía este antiguo estudiante del Colegio Alemán y del Liceo de Aplicación de Santiago. Con ese objetivo en mente no podía detenerse. Porque rara vez la verdad asoma; hay que machacar la piedra, excavar complicidades, desenterrar pactos, mirar desde todos los ángulos para descubrirla. Y hay que ser rápido para cogerla antes de que escape.

Moviéndose de un lugar a otro, buscó y rebuscó lo que le apasionaba, mudando sus pareceres sin temor de desmentir algo que antaño defendió a rajatabla. En su propia defensa solía repetir la cita de Nietzsche: «Una serpiente que no cambia de piel perece». Y cambió de trabajo, de país, de estaciones de radio y de candidatos políticos en incontables ocasiones. Peregrinó por todos los escalafones periodísticos (no por eso de un modo ascendente) en las revistas *Zig-Zag*, *Ecran*, *Margarita*, *Sucesos*, *Desfile*, *Vea* (subdirector), *Topaze*, *Pobre Diablo* y *Extra*, entre otras. Escribió en los diarios *La Tarde* (ayudante y fundador), *Las Últimas Noticias*, *La Nación* y *La Tercera de la Hora* (donde llegó a ser subdirector). Habló en las radios Corporación, Yungay,

2 *La Tercera de la Hora*, 22 de junio de 1955.

Hernán Millas al asumir la dirección de *Topaze*: «Solo pensé en dos tipos capaces de hacer buenos artículos en pocos minutos: Tito Mundt y Eugenio Lira Massi».

Del Pacífico, Bulnes, Magallanes y Cooperativa. Mostró su imagen en Canal 9 y Canal 13 (en los programas *Telenoche* y *A esta hora se improvisa*). En Argentina entintó las páginas de *Rico Tipo*, *Democracia*, *Clarín* y *Sintonía*, y en España mostró lealtad al diario *Pueblo*. Si esto fuera poco, publicó trece libros, entre los que destacan *Memorias de un repórter*, el libro de perfiles *Yo lo conocí*, una biografía de De Gaulle, el relato de viajes *De Chile a China* y la novela *Papel manchado*, de 1966, que augura un golpe de Estado en Chile, además de uno por entregas en *Pueblo* y dos que dejó inéditos al morir.

Su vida era el periodismo y sabía que el tiempo, siempre, se acaba. Debía apurarse, no quedarse quieto, cubrirlo todo; una manera de vivir a la que debe su legendaria ubicuidad.

Su hija Bárbara me escribió en un correo: «De chico fue siempre inquieto, metete, intruso. Apegado a su carácter fantasioso y muy buen lector. Quería saberlo todo, hablar con todo el mundo. Uno de sus lemas, que repetía sin cesar, era “Viva la vida, muera la muerte”, frase que lo refleja de cuerpo entero. Tenía un ansia por tragarse el mundo. Otra de sus frases era “No hay tiempo; nunca hay tiempo».

La característica más recordada de Mundt es la velocidad con que se movía, hablaba, fumaba, escribía. En el mismo correo, Bárbara dice que «las ideas en su proceso mental viajaban muchísimo más rápido que el habla, lo que, junto a su asma crónica, fue la razón de su locución tipo ametralladora». Llegaba a tal punto esta característica que incluso él mismo «estaba orgulloso de ser quien más rápido hablaba en Chile», como me dijo Germán Marín. También de ser el más rápido con la máquina de escribir. «En mi vida pulvericé varias máquinas», reconoció. O, como escribió Osvaldo Murray a tres años de su muerte: «[Tito] era inquieto por sobre todas las cosas. Creo que jamás se entibió el suelo bajo sus pies».

Y como esa metáfora, algo común, conocida por todos, era su estilo, su marca en los diarios:

la comparación inmediata y para todo público, entendiéndolo la crónica como parte de una conversación en una plaza cualquiera y que le hizo merecedor, en 1956, del Premio Nacional de Periodismo mención Crónica, y de que miles de lectores desfilaran ante su ataúd para cuando su trágica muerte.

Maestro de la variación

Tito Mundt constantemente destruía lo que había edificado, incluida su propia carrera periodística. No temía volver a empezar de cero. Es más, esa era su forma de avanzar. «Tito fue reportero, columnista, jefe de redacción, subdirector y director. No puede decirse de él que hiciera técnicamente carrera, pues tal como era su vida, subía y bajaba en los peldaños de los escalafones sin perder en nada su dignidad y su calidad», dijo Emilio Filippi en su discurso fúnebre. Y bien lo resume Germán Picó Cañas al recordarlo a días de morir, cuando dice que Mundt «quería renovar todo lo que estaba a su alrededor. En medio de estos andares, a veces pasaba como una tromba por las salas de nuestra redacción y dejaba a todos impregnados de dinamismo, de deseos también de salir a recorrer los cuatro caminos, de enarbolar las banderas del ideal y salir a la calle gritando, aunque muchas veces no supiéramos por quién o para qué íbamos a gritar. Pero había que gritar; había que innovar, que despertar conciencias, que abrir nuevos caminos; y en el momento mismo en que parecía que estábamos todos de acuerdo, Tito Mundt, el inconformista, aparecía de nuevo para salir a gritar por una cosa diferente».³

Porque Mundt respondía solo ante sí mismo (lo que en parte explica tantos cambios de trabajo, de casa, de juicios) y se preciaba de su libertad. En una carta de Enrique Ramírez Capello a Bárbara se lee que era un «reportero de ejercicio personal. Desarticulador de cinismos, infractor de protocolos, fugitivo de boletines y conferencias de prensa. (...) No avisaba a sus editores del

3 *La Tercera de la Hora*, 14 de junio de 1971.

diario ni de la radio. Ni a tu madre. Llamaba de un aeropuerto en llamas, la antesala de un Presidente europeo, la celda de un asesino...».

Y así iba el Loco por la vida, armando y desarmando maletas según donde lo llamara la noticia, repitiendo temas, ensalzando personajes, doblando las esquinas, recibiendo premios, haciendo amistades. Pero sin importar el lugar desde donde escribiera su columna, crónica o artículo, mantenía su estilo, esa «prosa liviana y metafórica, que machaca los adjetivos y las repeticiones, dinámica», como dijo el crítico Ricardo Latcham. O, parafraseando a Alberto Spikin-Howard, «ese estilo brillante, actual, de frases cortas; rápido, repetido e improvisado. Le conocemos como treinta variaciones de un mismo tema. Es maestro de la variación y muy aficionado a los superlativos y la exageración». Como ejemplo, leemos en su crónica sobre el aniversario de la toma del Morro de Arica:

Hace años, unos gallos se tomaron el cerro. Los gallos se llamaban los chilenos y el cerro era el Morro de Arica. Un capitán inglés, que estaba en la rada en aquellos días tricolores de 1879, hizo una apuesta con un capitán francés de que los chilenos se lo tomarían en una semana. El francés contesto despectivamente: «No se lo tomarán jamás». Los chilenos (tome nota, amigo lector) se lo tomaron en 45 minutos. En 45 minutos treparon las gibas, saltaron sobre las minas enterradas en la tierra, pusieron a medio mundo manos arriba, cruzaron como celaje de acero con la bayoneta en la mano y finalmente clavaron la estrella solitaria entre las demás estrellas. En ese tiempo Chile no era un país triste y amargado, sino una gran Nación. (...) ¡Ah, los chilenos...! En ese tiempo no querían jubilar a los 40 años, ni hacían colas frente a las micros. No andaban con los ojos quemados por la envidia y creían en la pana y en el coraje. La guerra la hacían los civiles vestidos de militares, y en las penumbras de las tardes más emocionantes había unas novias que no fallaban y que le pedían a su amado únicamente un parche sobre el pecho. Y los parches se llamaron Chorrillos, Miraflores, Tarapacá, Huamachuco, La Concepción, Iquique y otros lugares que Dios tiene en su velador, a la diestra, como recuerdo de lo que fue un gran país.⁴

Es difícil ser objetivo al retratarlo, porque alabar sus invenciones engrandece su biografía. Se difuminan los límites de la verdad, pero gana el personaje. Porque su prosa era también una extensión de su persona. Rápida, ligera, basada en la máxima –una de sus cruzadas– de escribir sobre todo lo que veía de una forma simple y profunda en vez de compleja y superficial. Era bueno para los tragos («es en la noche cuando se conoce una ciudad. Yo conozco casi todos los cabarets, bares, boîtes, cavas y discotecas del mundo. He estado en 42 países y le he sacado el jugo a la noche»). Dejó a su novia a menos de un mes del matrimonio para terminar casándose, en la misma fecha, con Kanda Jaque, quien lo atendió cuando fue a comprar el vestido de la novia original. Soñador de contratos en la BBC y en revistas de todo el mundo, que nunca llegaban. Escritor de hasta doce crónicas diarias. Profundamente moderno, pero cargado de nostalgia: un moderno reaccionario, podría decirse. Lo movía lo común del día a día, el resfriado, la llegada a Chile del hula-hula o la calculadora, e imprecaba contra los sesudos editoriales de diario, las frases de palabras intrincadas, lo que detuviera al lector. Ese no era su periodismo.

Bombardero del lugar común, se debía solamente al lector, quizá la prueba irrefutable de que aún hoy se lo recuerde como un gran personaje del periodismo de otras épocas. Escribía para el lector de a pie, quería que todos comprendieran lo que leían, y jugaba con ese registro de la calle.

Cuando usted va a una tienda y le entregan una rutilante tela «Made in USA», o una colonia que viene llegando de París en línea recta, o una corbata de la más sensual seda de Italia. O una miniatura china que llega hasta con los ojos estirados y el cutis con ictericia, usted sabe, amigo lector –lo sabe aunque se haga el leso–, que lo están robando en despoblado. Y lo que es más grave, con su consentimiento. (...) Cuando a usted, finalmente, le piden que no ande amargado y con cara de entierro por lo que pasa en Chile, y que sea joven y optimista, y al mismo tiempo lee que han robado en la ETC, en la Casa Nacional del Niño, en la Caja A, B o C, usted sabe, amigo lector, que le han metido, no el dedo, sino la totalidad de la mano en la boca. En una palabra, los 6 millones de habitantes de esta larga e ingenua faja que se asoma a la

⁴ *La Tercera de la Hora*, 9 de junio de 1957.

cordillera y al Pacífico, tienen la sensación todo el tiempo, a toda hora, en todo momento, que alguien les está robando algo. Usted sabe lo que es ese «alguien». Lo malo es que usted ignora quién es el «alguien» que lo cogotea en público y a la vista de los carabineros. Claro, amigo lector, que el día que usted sepa quién es... ¡Ah... ese día...!».⁵

Porque era el lector el que, finalmente, compraba el diario; no había para qué aburrirlo o desmerecerlo con palabras que nadie entendía: «Y eso, amigo lector, que el público chileno es enfermo de gravedad y de cierta hueca solemnidad de padre de la patria al dos por mil, que cree que hay que andar con cara de entierro para que la gente los tome en cuenta».⁶

El no era así. Entendía que el periodista se debe a la noticia, y la noticia, al lector. Por ende, debía tenerla en el momento justo. El problema es que para eso muchas veces debe forzarla. Algunos clamarán por un uso deshonesto, pero esos serán, justamente, los periodistas. No los lectores. Y por ello, por ejemplo, Mundt se vio en la obligación —ya que el tren había demorado su salida— de profanar la tumba de un ajusticiado, cuando aún existía en Chile la pena de muerte. Tenía que tener, cómo no, la foto que ilustrara el artículo. (Valga la aclaración, luego devolvió al difunto a su lugar con todos los cuidados pertinentes. Si no lo hubiese contado él mismo, nadie lo hubiese sabido jamás.) Y precisamente su vida se movía en ese continuo que era «mitad realidad, mitad fantasía. No era cierto todo lo que contaba Tito Mundt. Pero agradaba creerlo. Había que aceptar su relato, porque él lo creía. Era esa su verdad», escribió René Olivares, uno de sus grandes amigos, colega en la revista *Topaze* y director de *La Tercera de la Hora*.

Cierta vez, mientras Mundt vivía en Argentina, el director de una importante revista le pidió «alguna cosa, para ver lo que usted hace». Tito le propuso más de veinte reportajes, dejándolo agotado con tantas ideas. A los pocos días llegó a la revista con los reportajes hechos. El director, sorprendido, le dijo que los leería y que volviera en una semana. Mundt no aguantó la semana de espera. Ante las excusas del director supo que algo pasaba: los había perdido en un taxi y no se animaba a decirle. Cuando finalmente reconoció

la pérdida, Mundt, con una sonrisa, le dijo: «No importa. Los vuelvo a hacer». Se sentó frente a la máquina y comenzó a teclear. Lo contrataron, por supuesto.

De la misma opinión fue Hernán Millas al asumir la dirección de *Topaze*: «Solo pensé en dos tipos capaces de hacer buenos artículos en pocos minutos: Tito Mundt y Eugenio Lira Massi».

No latee

Pero en esos pocos minutos no se alcanza a calibrar toda la información que es necesaria. Y por eso en Mundt, que apresuraba los juicios porque «tenía que darlos», encontramos fallas flagrantes y augurios délficos. Él quiso buscarle una explicación a ese apuro, o dos, mejor dicho. La primera es trascendente: «Hablo rápido porque pienso igualmente rápido y vivo con la máxima intensidad antes de montar en micro y partir tristemente por la avenida de la Paz». La otra se debe a la práctica: «Cuando trabajé en la Bolsa de Comercio hace años, se me pegó la manera de hablar del martillero. Más tarde en el periodismo creí que las cosas había que entregarlas al tiro para que llegaran velozmente a las máquinas y partieran en el mínimo de tiempo a la calle».

Jorge Edwards cuenta que, en uno de sus tantos viajes, Mundt envió a Chile la crónica del Día de Francia.⁷ En este escrito los aviones sobrevolaban la ciudad y los alegres franceses vitoreaban al general de Gaulle, cuadrándose ante él y cantando contra el traidor Pétain. El único problema era la fecha: la crónica la escribió el 11 de julio y el Día Nacional de Francia es el 14. Pero Mundt era periodista (esa era su explicación, según quien cuenta la anécdota) y la noticia debía estar en el momento justo, no dos o tres días después. «¿Qué pasa si llueve?», le habría preguntado Edwards. «No importa, en Chile nadie lo sabrá.»

En una columna posterior, el 4 de abril de 1966, escribió: «Un país falto de imaginación tiene que recurrir a la memoria». Pero si damos vuelta esa frase y escribimos «Un país falto de memoria tiene que recurrir a la imaginación», nos acercamos bastante a su figura. Ese es el péndulo, o uno de ellos, por cuyo eje caminaba: si conocía los datos, si estos agrandaban la historia que quería contar, echaba mano de ellos. Y

⁵ *La Tercera de la Hora*, 30 de junio de 1957.

⁶ *La Tercera de la Hora*, 12 de julio de 1967.

⁷ Hay quienes afirman que Mundt jamás salió de Chile y que esta crónica se debe a su mitad fantástica; otros claman que se trataría del primer corresponsal chileno propiamente tal.

En uno de sus viajes escribió la crónica del Día de Francia. En su texto los aviones sobrevolaban la ciudad y los alegres franceses vitoreaban al general de Gaulle, cuadrándose ante él y cantando contra el traidor Pétain. El único problema era la fecha: la crónica la escribió el 11 de julio y el Día Nacional de Francia es el 14.

era un hombre de una cultura bastante amplia. Pero si no los tenía, y una cosilla por aquí, otra por allá engancharían al lector, no hacía ascos en recurrir a ellas. «Porque cuando no pasa nada, los periodistas igual deben llenar sus páginas», decía. Porque el periodista, en su concepción,

tiene mentalidad de taxi y de semáforo. Corre detrás de la noticia desde que salta de la cama y sigue a través del día como un bólido por las partes más inverosímiles. Cada cosa es noticia. (...) No hay tiempo. Nunca hay tiempo. (...) Ponemos el oído atento. Solo un segundo. La máquina de escribir abre su teclado blanco sobre fondo negro y nos llama mudamente. Hay que escribir una nueva crónica. Suena una sirena. Incendio a tres cuartos de hora del centro. Montar en jeep para llegar más rápido. Doblamos en una esquina. Pasa una mujer bonita. Sonríe. No importa. La noticia está antes. (...) Dan ganas de bajarse y seguirla. No se puede. Nunca se podrá. El reloj nos indica secamente que la hora avanza. Cae la noche. Volvemos al diario. Nos llaman del taller. Nos gritan del teléfono. Clama la radio. Vibra la pantalla de TV. Hay que estar al pie del cañón. No dejar pasar nada. (...) Y el tiempo no para. No se detienen las radios. No frena la TV. No enmudece el teléfono. El río de las noticias sigue corriendo y nosotros nadando desesperadamente dentro de él.⁸

Para cumplir con esos requisitos, pues, se ha de tener claro que «el primer deber de un periodista no es solo informar y dar datos, cifras, nombres, apellidos, números de carnet, direcciones, fechas, etcétera. Su labor, básicamente, consiste

en entretener. No saca nada un articulista o un escritor con ser serio y profundo, artillado de documentos y de pruebas si no llega al lector. Parece obvio, pero es una verdad más difícil de lo que parece a primera vista. Si usted no entretiene y hace bostezar al lector, está perdido. No latee, amigo alumno de la Escuela de Periodismo. No se refugie en el diccionario ni en la helada gramática. Viva usted mismo al escribir y haga vivir al lector. Apasiónelo, cree una corriente entre la página que escribe y el señor que la lee. No hay más fórmula mágica».⁹

Esa corriente entre lo escrito y lo leído, junto a otros aspectos como sus juicios exagerados, la invención del drama en lo corriente, ser coetáneo con «el momento más importante que ha vivido el mundo» (cosa que cualquier periodista habría de tener como piedra fundacional, según él), sacan risas, hacen desfilar ideas y posturas y crean un corpus crítico que consciente o inconscientemente hará pensar en lo actuales que parecen sus crónicas, haciéndolo más que digno de una relectura. Escribió en sus crónicas de hace más de medio siglo sobre la inseguridad ciudadana, la irrupción de palabras extranjeras en el idioma, la recurrencia del lenguaje (el 9 de febrero de 1964 escribía que «las frases parecen de ahora, pero las estoy copiando de viejos diarios y revistas de hace 50 años»), la gravedad del peatón que camina mirando al suelo, el gusto del chileno por las bienvenidas y despedidas —o cualquier instancia que dé una excusa para descorchar una botella—, la desigual importancia que se daba en la prensa al fútbol o al escándalo de una celebridad, y sobre el terrible «pero» nacional:

⁸ *La Tercera de la Hora*, 17 de agosto de 1966.

⁹ *La Tercera de la Hora*, 7 de noviembre de 1966.

Soñador de contratos en la BBC y en revistas de todo el mundo, que nunca llegaban. Escritor de hasta doce crónicas diarias. Profundamente moderno, pero cargado de nostalgia: un moderno reaccionario, podría decirse.

No hay palabra más típica en Chile que la expresión «pero». Cuando hablamos bien de alguien, soltamos una andanada de adjetivos positivos y hasta de piropos entusiastas, pero llegado un momento nos detenemos con una técnica de perfecto suspenso cinematográfico y largamos la famosa, la terrible, la hiriente y quemante palabrita. «Sí..., Fulano es genial para los negocios, pero...». «Zutano es un escritor de primera línea, pero...». «La Mengana tiene lindo cuerpo, pero...»

Maleta andariega

Hasta aquí el periodista global. Veamos ahora al viajero chileno, cuya receta consistía en que él viajaba para volver a Chile, la tierra que había acogido a sus abuelos alemanes, italianos e hispanos, y la que aprendió a leer para jugar con sus lugares comunes y defenderla en el extranjero. A tal punto que un día frente a la tele en España, a comienzos de la década del 70, vio que Raúl Matas echaba pestes contra el nuevo orden político de Chile. Impulsivo, tomó un taxi e irrumpió en el estudio, en vivo, contrariando todo lo dicho por el presentador. Le parecía una traición hablar mal del país en territorio extranjero, porque ante todo, y a pesar de sus viajes y prolongadas estancias en otros países, Mundt era chileno y Matas no lo estaba siendo. Solo un chileno dentro de Chile puede hablar mal del país. En el extranjero uno debe aceptar las reglas del lugar, conocer los sitios icónicos, sentarse en una taberna, conocer sus boîtes. En el extranjero desaparecían los pesares de la patria y aquello que le molestaba, y cambiaba el motivo de envidia, escondiendo la suya para decir a españoles, franceses e ingleses que habían tenido muy mala suerte de nacer en Europa. Porque al igual que los naturalistas, Mundt sabía que Chile había moldeado su carácter. Como dijo Emilio Filippi

en el discurso ya citado, Mundt era un viajero impenitente, pero antes que nada era un chileno errante que «llevaba nuestra nacionalidad con una dosis sobrecargada de sano nacionalismo a todos los rincones del mundo».

En una crónica sobre el Gringo Horsey, corresponsal de United Press para Latinoamérica, escribió: «[Cuando llegé] sabía tanto de Chile como la mayoría de sus compatriotas. Es decir, que los hombres andaban con plumas y las mujeres con taparrabos». Y le encantaba partir de esa suposición para lanzarse en alabanzas. En un diario chileno podía decir: «Chile tiene mentalidad de vicepresidente... Ganamos todas las batallas menos la última, que es justamente la decisiva». Pero afuera, en sus viajes, debía rectificar —otra de sus cruzadas— esta visión. Y fue una tarea que se tomó a pecho y en la que sublimó su característica exageración, por ejemplo al reeditar en el diario *Pueblo* de España una columna escrita hacía tiempo «sobre un pueblo chico de mi país. (...) Los catapilcanos nacen, se casan y se mueren. Una tierra fresca y recién arada recibe sus huesos... y se van al cielo. Todos se van al cielo. No hay noticias de que haya habido un habitante del pueblo que se haya ido al purgatorio o al infierno. Nacen buenos. Viven buenos. Y se mueren buenos...».¹⁰

Mundt soñó y escribió constantemente sobre Chile. Alababa aquello que le parecía bien y ensalzaba la pana de su gente del mismo modo que promovía cambios y agitaba banderas que derribaran la inercia. Atacaba al chaqueteo, el mundo de las reuniones, las injusticias judiciales, el olvido nacional y el histerismo que embargaba a Chile con la muerte de algún compatriota notable. Por ejemplo, tras la muerte de Gabriela Mistral: «Hay radios que quieren cambiar de nombre para llamarse “Gabriela Mistral”. No ha

10 La nota sobre Catapilco apareció en Chile el 23 de julio de 1957.

faltado el diligente edil que quiere reemplazar el típico nombre de una calle llena de tradición y de historia por el de la poetisa. Con el tiempo se llegará a pretender cambiarle el nombre a alguna ciudad del sur. Se barrerá todo. Se pulverizará la tradición. Quedará con los huesos deshechos el buen sentido. Ahora todo en Chile “suena” a Gabriela».

No alcanzó a hacer todo lo que quiso ni pudo dedicarse de lleno a la literatura en una villa andaluza. No hubo tiempo. Una tarea sí alcanzó a cumplir: «Yo me llamo Santiago Mundt. Me puse Tito hace años para teclear a máquina a gusto y llegar a ser eso que resplandecía a través de mis más lejanos sueños de muchacho y que se llama “ser periodista”», escribió en 1967. Y de esos lejanos sueños de niñez, al recordar las cabriolas que dio en los lugares más insólitos de Santiago, como los arcos del puente Pío Nono, o al espantar a su abuela al andar por las canaletas de su casa de Libertad 450, le llegaría la muerte. Solo una vez el Loco perdió el equilibrio. Fue la única. Y fue fatal.

Según relatos de testigos presenciales, alrededor de las 17 horas, Mundt se levantó y caminó por la terraza [del piso 12 del restaurant Sportsman Club, en Estado 215, esquina con Agustinas]. Repentinamente resbaló y se precipitó al vacío, pasando por encima de una baranda de protección de escasa altura y rebotando en una saliente del piso inferior, la que desvió su caída hacia la calle pese a su desesperado intento por aferrarse a los pilares de un toldo que allí había. Ante el horror de los transeúntes de esa céntrica esquina, su cuerpo cayó encima del taxi Simca 1000 manejado por Maximiliano Negrete, y provocó heridas de consideración a Gladys Fantuzzi, que en ese momento se aprestaba a ocupar el coche.¹¹

Años antes había escrito: «Ahora que me voy, y que afuera está esperando un auto con el motor en marcha y una maleta andariega, quiero despedirme de los amigos del diario y de los lectores, cuya mano jamás he estrechado, a través de esta vieja y fiel amiga mía que nunca me ha fallado. Quiero despedirme en su estilo y en su lengua. Así: T E C L E A N D O».¹²

Mirando atrás, es un buen epitafio de su vida, en la que todo era noticia, tal como fue su muerte.

Lucas Vergara Brunet es magíster en edición de la UDP. Su libro sobre Tito Mundt, *El último gran reportero* (Santiago, Lolita), que fue su proyecto de tesis, acaba de aparecer en la editorial Lolita.

¹¹ *El Mercurio*, 11 de junio de 1971.

¹² *La Tercera de la Hora*, 8 de febrero de 1959.

El paraíso del deseo

Traducir a Gerard Manley Hopkins Neil Davidson

En junio de 2009 firmé un contrato con Matías Rivas, director de Ediciones UDP, para escribir un libro. Titulado provisoriamente *Chile visto por un inglés*, iba a estar dirigido a un público general, masivo incluso: a todos les interesa saber cómo los ven los extranjeros. Recibí un anticipo generoso y me puse a trabajar, pero el libro no me cundió. Flojo para viajar, apenas conocía Chile fuera de Santiago, y menos lo iba a conocer ahora, porque tenía que llevar a mis hijos al colegio todos los días. A veces se me ocurrían observaciones sobre el país y sus habitantes, y las vertía en mis columnas para un diario, pero no parecía unirlas ningún hilo narrativo. Estaba paralizado. Pero afortunadamente se estaba preparando mi salvación. Camila Valenzuela, ahora novelista, entonces estudiante del Magíster en Edición de la universidad, había decidido que su tesis sería una propuesta de libro con mis columnas publicadas en diversos medios. Ella dio con el título *The Chilean Way*. Luego se interesó una editorial y la recopilación fue publicada en 2010 con el beneplácito de Ediciones UDP: *Chile visto por un inglés* ya no iba, por ser su planteamiento demasiado afín al de *The Chilean Way*.

No estaba del todo liberado, sin embargo, porque ya había gastado el anticipo. «No te preocupes –dijo Matías–. Escríbeme una biografía de ese poeta que tanto te gusta, Hopkins.» Mi respuesta –«ya»– sellaría mi destino por un buen porcentaje del resto de mi vida. A Gerard Manley Hopkins le debía mucho –hasta una biografía–, porque fue gracias a él que le había tomado el gusto a la poesía, recién a los veinticinco años, al leer su obra monumental *El naufragio del Deutschland*. Se trata de una «oda pindárica» de 280 versos que narra el naufragio en la desembocadura del Támesis, en 1875, de un barco que llevaba emigrantes de Bremen a Southampton y Nueva York, entre ellos cinco monjas franciscanas exiliadas de Alemania por las leyes anticatólicas del gobierno de Bismarck. En condiciones climáticas extremas, el *Deutschland* varó en un banco de arena conocido por el peligro que representaba para los marineros, el Kentish Knock, y aunque no se hundió, se llenó de agua mientras lo barrían unas olas enormes. Murieron unas ochenta personas, incluyendo a las monjas, que se ahogaron juntas en la cubierta luego de que una de ellas, una mujer muy alta y adusta, le dirigiera una súplica al cielo, pidiéndole a Cristo venir de prisas.



El poema se divide en dos partes: la narración de esos hechos está en la segunda, mientras la primera consiste en diez estrofas líricas donde Hopkins relata una experiencia mística en su nueva prosodia acentual, bullente de energía, que llamaba *sprung rhythm*; hasta marcaba con tilde las palabras que tenían que llevar un énfasis especial. Un crítico ha descrito *El naufragio del Deutschland* como una obra «más respetada que querida»; sin embargo, fue el primer poema que realmente me impactó, aunque ya había leído a Pound, Eliot y otras lumbreras del siglo xx, posteriores a él. Lo encontré en la primera página del *Faber Book of Modern Verse*, donde Hopkins fue consagrado en 1936 después de saltar a la fama alrededor de 1930, cuatro décadas después de su muerte. Empieza así:

Thou mastering me
 God! Giver of breath and bread;
 World's strand, sway of the sea;
 Lord of living and dead;
 Thou hast bound bones and veins in me, faste-
 ned me flesh,
 And after it álmost únmade, what with dread,
 Thy doing: and dost thou touch me afresh?
 Over again I feel thy finger and find thée.

O en mi versión:

¡Tú que me avasallas,
 Dios! Don tuyo el respiro y el huerto;
 Vaivén del mar, al mundo vallas,
 Señor de vivos y muertos;
 Con venas y huesos me has atado, me trabaste
 carne,
 Para luego, a punta de espanto –tu acto– el
 injerto
 Casi deshacer: ¿y vuelves a tocarme?
 Una vez más siento tu dedo y me hallas.

Pero me estoy adelantando. Nadie había escrito una biografía de Hopkins en castellano, aunque había cierto interés por su obra en América Latina y España, evidenciado por el hecho de que ya existía al menos una media docena de traducciones del *Naufugio*, su poema más largo, y muchas más de sus sonetos y otros poemas cortos. Lo primero que había que hacer, entonces, era revisar esas versiones para saber si daban cuenta de las cualidades poéticas y el carácter innovador de los originales: si no lo hacían,

los lectores hispanohablantes no entenderían por qué Hopkins merecía una biografía, considerando que tuvo una vida muy poco azarosa. Educado como anglicano, se convirtió al catolicismo mientras estudiaba en Oxford y luego se unió a la Compañía de Jesús, de modo que fue siendo monje jesuita que compuso los poemas de su madurez, que reflejan ese marco católico: T.S. Eliot lo llamaría «el poeta religioso más grande de su siglo». Aparte de la religión y los naufragios (hay otro poema largo titulado *La pérdida del Eurydice*), su gran tema era ese tópico del romanticismo, la naturaleza. De hecho, como intento mostrar en la biografía, era mucho menos ortodoxo de lo que puede parecer, pero su fama de poeta revolucionario descansa más en su uso del lenguaje que en su temática. Consideraba, como le contó a un amigo, el futuro poeta laureado Robert Bridges, que «el lenguaje poético de una época debería ser el lenguaje actual realzado, en cualquier grado realzado y distinto de sí mismo», y siguió esa doctrina no solamente en su léxico, sino también en sus ritmos. Muy resumidamente, aprovechó las cadencias del habla común para expresarse con una intensidad, e incluso una violencia, que dejaron consternados a sus contemporáneos. Los editores del periódico jesuita *The Month*, donde intentó publicar *El naufragio del Deutschland*, determinaron que era «imposible de leer», y otro amigo poeta, Coventry Patmore, reconoció su incapacidad para apreciar la obra de Hopkins en una carta que le dirigió en 1884:

He leído sus poemas (...). Me parece que el pensamiento y el sentimiento (...), aunque no estuvieran expresados de una manera que dificulte su entendimiento, de todos modos exigen a menudo toda la atención del lector para ser aprendidos y digeridos; y son, por lo tanto, factibles de ser apreciados solo por unos pocos. Y, sin embargo, al carácter ya arduo de semejante producción usted ha agregado, encuentro, la dificultad de haber seguido simultáneamente *múltiples* experimentos absolutamente inauditos de versificación y de construcción, junto con un sistema completamente inédito de aliteración y de palabras compuestas...

En algo Hopkins sí se ceñía a la tradición: casi siempre usaba rima. Sin embargo, salvo por un par de excepciones parciales, todas

De vez en cuando mi esposa aparecía en la puerta de mi escritorio, como Leslie Nielsen al final de la película *¿Y dónde está el piloto?*, para decirme: «La poesía es intuitiva, no puedes trabajar tan mecánicamente».

las traducciones que encontré estaban en prosa y parecían pensadas más como ayuda para la lectura de los originales que como versiones autónomas que captaran el efecto de los originales. Evidentemente, tendría que hacer yo esas versiones, pero entendía por qué no se había logrado antes. Ya había intentado traducir el *Naufragio* unos años antes, pero sin poder producir más que cuatro o cinco versos fehacientes. Los que mejor me salieron, creo, fueron los dos últimos de la estrofa 27, donde, según manifiesta Hopkins, lo que la monja alta le pedía a Cristo al llamarlo en la tormenta no era que pusiera fin a los sufrimientos:

Other, I gather, in measure her mind's
Burden, in wind's burly and beat of endragonèd
seas.

Lo cual pude traspasar en forma más o menos directa al castellano, con el mismo ritmo y un cociente solo levemente menor de aliteración y asonancia:

De otra –intuyo– medida la carga
De su mente ante el viento que vocea y el pulso
endragonado del mar.

Pero necesitaba más que fragmentos: treinta y cinco estrofas de ocho versos cada una, con la secuencia de rimas *ababcbca* y un patrón también fijo de acentos tónicos, 2-3-4-3-5-5-4-6, respectivamente, en los ocho versos de cada estrofa de la primera parte, y lo mismo en la segunda, pero con tres acentos en vez de dos en el primer verso de cada estrofa (para que se entienda más, marco todos los acentos tónicos en los versos que aparecen abajo; la cantidad de sílabas átonas en cada verso es variable a voluntad). Volví a intentarlo: el puzle parecía imposible de resolver. Sin embargo, la palabra «imposible» no

combina con la frase «anticipo gastado», así que seguí masticando el poema, hasta que me fijé en los primeros versos de la estrofa 24:

Awáy in the lóvable wést,
On a pástoral fórehead of Wáles,
I was únder a róof here, Í was at rést,
And théy the préy of the gáles.

«Wales-Gales», me dije entre dientes, «Gales-vendavales». Tenía una rima regalada, y con un leve cambio de orden conseguiría otra, porque para «pastoral» podía usar «agreste», que rima con «oeste»:

Lejos en el entrañable Oeste,
Sosegado bajo techo en Gales,
Yo estaba a salvo, en un cerro agreste,
Y ellos en los vendavales.

Esa versión, que ahora encuentro un tanto pedestre, me pareció milagrosa: era la prueba de que lo que tenía que hacer era factible. Como si hubiera dado con la combinación de una caja fuerte, descubrí que todo era soluble ahora, primero el resto del *Naufragio*, luego otros poemas: unos cuarenta en total, si se cuentan los fragmentos largos incluidos en el cuerpo de la biografía. Recurrí incesantemente a tres recursos en internet, el diccionario de la Real Academia Española, el diccionario de rimas M&E y el diccionario de sinónimos WordReference, y los mantuve abiertos en mi navegador en forma ininterrumpida durante cinco años, mientras abría y cerraba, según la ocasión lo exigía, glosarios náuticos o de pelajes de caballo. De vez en cuando mi esposa aparecía en la puerta de mi escritorio, como Leslie Nielsen al final de la película *¿Y dónde está el piloto?*, para decirme: «La poesía es intuitiva, no puedes trabajar tan mecánicamente». Alguno que otro poema o estrofa

Hopkins, estudiante destacadísimo de lenguas clásicas en la institución educativa más exigente de Inglaterra, el Balliol College de la Universidad de Oxford, tenía un acervo inmenso de conocimientos filológicos, y a menudo le daba por usar palabras, especialmente las anglosajonas, en acepciones que nunca habían tenido pero que representaban algo así como una evolución lógica del lenguaje.

terminaba en una palabra que difícilmente podía cambiarse de lugar o ser traducida de más de una forma, como «King», «rey», al final de la estrofa 10 del *Naufragio*, y entonces el resto se estructuraría en torno a ella. Pero en general no había esa restricción y una estrofa de ocho versos era algo así como un cubo de Rubik de ocho lados, pero con un sinnúmero de soluciones correctas: el desafío era llegar lo más alto posible en una jerarquía que iba desde versiones técnicamente aceptables pero poéticamente malas hasta esa traducción insuperable, que solo Dios conocía, en la cual se encontrarían equivalentes para cada matiz, no de sentido y de sonido solamente, sino de esas sensaciones penetrantes pero indescriptibles que produce la gran poesía. Solía empezar con una traducción literal y luego iba cambiando las palabras y su orden hasta llegar a una versión satisfactoria. La estrofa 11 del *Naufragio*, por ejemplo, empieza así:

«Some find me a sword; some
The flange and the rail; flame,
Fang, or flood» goes Death on drum,
And storms bugle his fame.

Una traducción literal podría ser: «Algunos me encuentran una espada; algunos / La pestaña y el riel; llama, / Colmillo, o inundación» dice la Muerte a tamborazos, / Y las tormentas proclaman con clarinazos su fama». La pestaña (de una rueda de tren) y el riel aluden a los accidentes ferroviarios que cobraban muchas vidas en el siglo XIX. Parecía legítimo variar una lista tan heterogénea de causas de muerte en pos de las rimas que necesitaba, y terminé con esto:

«Para algunos, soy espada; tea
Y yesca para otros; helor,
Colmillo, marea»; es la Muerte quien
tamborilea,
Y la aclaman tormentas con clangor.

No es del todo satisfactoria. La Muerte tocaría algo más rimbombante que un tamboril; «clangor» es una palabra muy rebuscada para «clarinazo». Además, pudiendo elegir entre todas las causas de muerte posibles, no reproduje la aliteración de «find-flange-flame-fang-flood-fame», o lo hice solo en forma tenue con la «c» repetida de «yesca-colmillo-aclaman-clangor», aunque sí mantuve, con «marea» y «tamborilea», la rima vocálica interna de *flood* y *drum* en el original. En todo caso, el resultado es exitoso en comparación con ciertas derrotas que tendría que reconocer. Hay puntos culminantes del *Naufragio* donde Hopkins saca bellezas líricas que yo creo que nadie ha superado en la poesía inglesa, como la descripción en la estrofa 26 del alba que sigue a la noche de horror que han vivido los pasajeros del barco. El viento remite, la niebla se disipa, y al amanecer el cielo se ilumina con un celeste primaveral manchado de blanco, mientras más arriba es de noche todavía (vuelvo a marcar todos los acentos tónicos):

Blúe-beating and hóary-glow héight; or níght,
still hígher,
With bélléd fire and the móth-soft Mílky Wáy,
Whát by your méasure is the héaven of désire,
The tréasure never éyesight gót, nor was ever
guéssed whát for the héaring?

O en mi versión:

Altura de azul pulsante y fulgor cano, el
alboreo;
Y la Vía Láctea, más alta todavía, en suave
estallo;
¿Cuál por tu medida es el paraíso del deseo,
El tesoro que ojo nunca vio, ni nunca se adivinó
cuál para el oído?

En los dos últimos versos fue posible seguir los contornos del original muy de cerca, mientras que el comienzo, «Altura de azul pulsante y fulgor cano», es una traducción bastante exacta de «Blue-beating and hoary-glow height». Sin embargo, no encontré la forma de meter en el sistema de pulsos y rimas algo equivalente a «belled fire», «fuego acampanado», que suena hermoso, aun si nunca se me había ocurrido que las estrellas pudieran tener forma de campana. Lo más grave, sin embargo, es que no fui capaz de mantener el movimiento rítmico y sonoro de esos primeros versos. «Blue-beating and hoary-glow height» produce un efecto que ahora se asocia con el rap, de una sucesión densa de pulsos sincopados, por el hecho de que las palabras «beating» y «glow», aunque no llevan un acento tónico, tienen un peso solo levemente menor que las que sí («blue», «hoary» y «height»), de modo que el azul pulsante, en efecto, pulsa. Luego, ese ritmo se despeja y se produce una sensación intensa de ascenso al dar paso el sonido vocálico que comparten «height» y «night» al de «higher» y «fire», muy largo y abierto; y finalmente, todo se remata en el milagro de «moth-soft», literalmente «suave como una polilla», pero el sonido de las palabras reproduce un movimiento específico de las alas de ese insecto: justamente el más suave.

Quizás exageré cuando dije que todo era solucionable. Entre los fracasos, sin embargo, di a veces con soluciones que me parecía se acercaban a las intenciones de Hopkins. El poema «Spring and Fall» (que llamé «Brote y caída»), que describe la reacción de una joven ante la caída de las hojas en un bosquecillo, ofrece ejemplos cómodamente disgregados de tres prácticas suyas, para las cuales encontré equivalentes en castellano. Primero está la rima poco ortodoxa de «man, you» con «can you» en el tercer y cuarto versos, difíciles de leer en voz alta porque hay que modular muy bien el tono y borrar la pausa representada por la coma:

Márgarét, áre you gríeving
Over Goldengrove unleaving?
Leáves like the things of man, you
With your fresh thoughts care for, can you?

O en mi versión:

Margaret, ¿te acongojas
Por Sotodeoro quedado sin hojas?
¿Deshojés, como lo mortal, en
Tu fresca mente lloro valen?

Cuatro versos después vienen dos inventos léxicos, *wanwood*, donde la frase «wan wood», «bosque pálido», se une para conformar una sola palabra, y *leafmeal*, donde se combinan «leaf», «hoja», con «piecemeal», «en pedazos»:

Ah! ás the heart grows older
It will come to such sights colder
By and by, nor spare a sigh
Though worlds of wanwood leafmeal lie;
And yet you will weep and know why.

Que quedó convertido en:

¡Ah! el corazón envejecido
Ve tales cosas sin quejido
En su deshora, ni añora
Mundos-muda de hojaotrora,
Pero aún, y ya a sabiendas, llora.

Aunque en realidad la rima entre «deshora» y «otrora» es solamente «hora» repetida. Y finalmente, cuatro versos después, viene lo que Hopkins definió como la esencia de su «sprung rhythm», la yuxtaposición enfática de sílabas acentuadas en «héart héard» y «ghóst guéssed»:

Now no matter, child, the name:
Sórrrow's spríngs áre the same.
Nor mouth had, no nor mind, expressed
What héart héard of, ghóst guéssed:
It is the blight man was born for,
It is Margaret you mourn for.

Lo logré más o menos:

No cambia, niña (no importa el nombre),
El brote del pesar del hombre.
Ni en mente, no, ni en boca cupo
Lo que oyó alma, ojo supo:

El de todos es tu flagelo;
Es por Margaret tu duelo.

Quizás, para terminar esta breve exposición, habría que decir algo más sobre el vocabulario de Hopkins –«el vocabulario extraño de su predilección», como lo caracterizaría su amigo Bridges en una carta a la madre del poeta después de su muerte–, porque es el aspecto de su poesía que menos me atreví a intentar traspasar al castellano. Hopkins, estudiante destacadísimo de lenguas clásicas en la institución educativa más exigente de Inglaterra, el Balliol College de la Universidad de Oxford, tenía un acervo inmenso de conocimientos filológicos, y a menudo le daba por usar palabras, especialmente las anglosajonas, en acepciones que nunca habían tenido pero que representaban algo así como una evolución lógica del lenguaje en una época futura. La palabra «coop», por ejemplo, en la primera estrofa de «Inversnaid», poema cuyo ritmo (marco todos los acentos de nuevo) reproduce la urgencia de un arroyo en Escocia:

This dárksome búrn, hórseback brówn,
His róllrock híghroad róaring dówn,
In cóop and in cómb the féece of his fóam
Flútes and lów to the láke falls hóme.

Un «coop» es algo así como un corral, un «chicken coop» es un gallinero. Los editores de la edición de Oxford University Press de los poemas que usé sugieren, sin insistir, que en este contexto puede tratarse de un hueco producido por el flujo del agua. Ahí una traducción literal de estos versos sería: «Este arroyo oscuro, color café lomo de caballo, / Bajando estruendoso por su carretera rodaroca, / En hueco y en cresta el vellón de su espuma / Estría y bajo al lago, su destino, cae». «Hueco» es verosímil, pero decidí que un «coop» debía ser un pozo en el río, simplemente porque me servía para la asonancia:

Este arroyo lomo de yegua baya
Que por su vía rodaroca estalla
En pozo y en pluma su zalea de espuma
Estría y, yendo al lago, esfuma.

Habría incluido el poema entero en la antología al final del libro, pero luego de traducir la primera y cuarta estrofas (son cuatro en total) desistí, agotado, y solo incluí esas dos en el

cuerpo del libro, como si no le diera importancia a «Inversnaid».

Se me ocurre que algún lector puede animarse a intentar la segunda: si alguien lo hace, me comprometo a volver sobre la tercera y se puede publicar el poema completo como colaboración. Aquí va, con una traducción literal:

A windpuff-bonnet of fáwn-fróth
Turns and twindles over the broth
Of a pool so pitchblack, féll-frówning,
It rounds and rounds Despair to drowning.

«Una gorra-soplo-de-viento de espuma-colorpardo-claro / Gira y *twindles* sobre el caldo / De una poza tan negra, ferozmente-encapotada, / Que ronda y ronda al Desespero hasta el anegamiento». Se me había olvidado mencionar que Hopkins rescata palabras dialectales, y los editores de Oxford sugieren lo siguiente para «twindle»: «Tal vez dialecto de Lancashire, una forma verbal de “twin”, “gemelo”: la espuma se divide en dos. Alternativamente, el verbo puede ser una combinación de “twine” (“enroscar”) y “spindle” (“crecer con una forma larga y delgada”)».

Espero que alguien se anime. Las versiones se pueden enviar a la dirección de esta revista.

Neil Davidson nació en Oxford y vive en Chile, donde ejerce como traductor y columnista. En 2010 publicó *The Chilean way*, y en 2015 apareció su trabajo de cinco años, *El ceño radiante. Vida y poesía de Gerald Manley Hopkins*, en el que mezcla biografía y traducciones de la obra del poeta británico.

Carmen Balcells trepas por los Andes Álvaro Lasso

No he tenido tanto miedo en mi vida como en esa feria del libro. Y no hablo del pánico que significa ir a una feria del libro y no saber qué esperar, si quizás esa sea la única o la última vez. Hablo en este caso de algo mucho más específico, más tangible. Hablo de gritos despavoridos.

Caminaba en la Feria del Libro de Fráncfort del año 2010. Caminaba como caminan los migrantes en Nueva York: mirando los grandes edificios antiguos, indestructibles, tan respetables, esos que te transmiten la sensación de ser una hormiga. Así estaba, recién bajadito del avión y atravesando los pasadizos luminosos de la feria, cuando unos gritos despavoridos me pusieron la piel de gallina. De inmediato todos se alarmaron. Ya había pasado por el área de los gringos y los judíos, donde se extreman las medidas de seguridad para visitar las editoriales de Israel. Ya había visto *Elephant*, de Gus Van Sant, y quedado con la paranoia de que algún editor resentido de alguna parte remota del mundo como Bangladesh o Perú quisiera desaparecer de un sopapo a toda la clase editorial mundial. Eso me recuerda lo de ese avión con toda la alta dirigencia política de Polonia que se vino abajo por accidente. Los rusos, dijeron. Siempre los rusos.

Los gritos venían de dos lugares distintos del pabellón hispano. Fui al más grande, que me resultaba más cercano: el stand de Santillana. No había sido un atentado. Sin embargo, todos se abrazaban con desenfreno. Como no conocía a

nadie, fui tras el otro lugar. Era la agencia Balcells. Allí todos lloraban. Todos. Y allí sí conocía a alguien, a Gloria Gutiérrez, histórica colaboradora de la agente literaria más famosa de la comarca. Gloria me miró emocionada y me dijo: «Mario, tu compatriota, ha ganado el Nobel».

*

Coronado es un editor a la antigua, de carácter explosivo, caballeroso y delgado. Huele a los setenta peruanos. A una izquierda culta, que no conversa con cualquiera, que piensa en todos pero a la vez mantiene un elitismo disfrazado de academicismo. Germán Coronado está a punto de abandonar el sillón presidencial de la Cámara Peruana del Libro. Es el primer editor en muchísimos años, prácticamente décadas, a la cabeza de la instancia más representativa del libro en el Perú. Germán Coronado es editor de Peisa. La mítica Peisa. Si la agencia Balcells tuvo cuatro escritores peruanos, Peisa publicó a tres de ellos: Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique, Jaime Bayly.

Empecemos por el último, porque de él no se puede saber nada realmente: nunca dice nada sobre sus quehaceres literarios. Bayly ha sido considerado un autor literario mediático, que en buen cristiano significa un autor no confiable. Un autor literario con dotes fotogénicas y familiaridad con los reflectores televisivos, a quien no se ha visto como un autor serio. Cosa estúpida. Pero en los años noventa en Perú ser conductor de TV, besar a hombres y mujeres mientras el país se caía a pedazos, era una provocación. Ser rico, homosexual e inteligente era una provocación. Más aun, contar los maltratos emocionales que una de las familias más adineradas de Lima infligía a un chico que no se encontraba, como en *No se lo digas a nadie*, que produjo una explosión de morbo y ventas, era una provocación. Pero había un detalle. Bayly no solo era escandaloso: tenía talento. Es así que la mano divina de Balcells se aplica a enfocar la carrera de Jaime Bayly en un perfil más literario, y algunos años después este gana el Premio Herralde con *Los últimos días de La Prensa*, entregado por el mismísimo Roberto Bolaño, por entonces reciente ganador con *Los detectives salvajes*. (En *Por orden alfabético*, Herralde recuerda a Bayly como un tipo encantador que exige pasajes en primera clase.) Eso fue un tremendo *shock* para la intelectualidad limeña, que consideraba el premio como un reducto de

la alta pureza literaria, adonde Bayly no podría entrar ni por la puerta de servicio. Años después este publicó una novela en Alfaguara donde describe a Coronado: no le tiene mucho afecto a su antiguo editor. De Balcells, en cambio, no dice una palabra.

Lo cierto es que Peisa lo publicó absolutamente todo en literatura peruana en los años ochenta y noventa. Peisa sobrevivió a Alan García, es decir a los millones de intis, a la deuda externa, a Sendero Luminoso, a las torres de luz caídas, a los perros colgados en los postes. Sobrevivió y acompañó atentamente el famoso «balconazo» en la Plaza San Martín de un autor peruano que no era de su catálogo todavía, quien se manifestaba en contra, con miles de peruanos, de la nacionalización de la banca normada por el joven y disparatado Presidente del Perú, Alan García.

Luego, cuando Vargas Llosa decide ir a las presidenciales de 1990, no solo moviliza a la intelectualidad peruana, sino a todo su entorno íntimo internacional. Así, en uno de los documentales más completos sobre él, obra de Televisión Española, aparece Carmen Balcells, muy segura de sus palabras, increpándolo por participar de esa aventura, diciendo que él era un escritor y que por bello que pudiera resultar el sueño de cambiar la realidad él no debía meterse en esas lides, porque eso era imposible, porque el político sabe jugar en esas arenas, en cambio Mario, por decirlo amablemente, era un ingenuo. El resto de la historia ya la conocemos. Vargas Llosa perdió las elecciones y se fue a España con el corazón herido. Pero hay algo que no conocemos todos. Dice la leyenda que Carmen Balcells, preocupada por uno de sus autores más aplicados, viajó al Perú y acompañó por unos días a su autor convertido en animal político.

También se dice que cuando Coronado se le acercó, una noche antes de regresar a España, ella le dijo: «Así que tú eres el editor peruano que quiere publicar a Mario. Imagino que tendrás listo todo el plan editorial para los próximos diez años. Espero ver tu propuesta mientras desayuno mañana». Coronado llamó a toda la editorial en la noche y se amanecieron preparando ese plan que supuestamente estaba listo. A primera hora estaba entregado en el *lobby* del hotel. Nadie supo realmente si Balcells leyó el documento o solo lo hizo por joder. Lo que sí pasó fue que efectivamente Peisa tuvo los derechos de Mario Vargas Llosa casi por una década.

Volviendo a la breve carrera política de su protegido, se entiende el desagrado de Balcells. Para ella lo más importante era que sus autores pudieran estar tranquilos. Le importaba despejar de maleza el camino del escritor. Lo que debía hacer un escritor era escribir, y el único momento en que «Mario» detuvo su actividad literaria fue precisamente aquel en que quiso ser Presidente de la República. Por cierto, si un escritor no escribe no publica, y si no publica no hay ingresos ni porcentajes que negociar. Un agente cuida su negocio cuidando su materia prima.

*

Bryce Echenique, otro hijo de la agencia, quizás uno de los más traviosos, escribió en un texto hace veinte años que nunca pudo ver llorar a Carmen Balcells. Con su clásico sentido del humor anglófilo, Bryce se refería a las lágrimas como a una especie de signo de estatus, que indicarían el grado de cercanía que pocos llegan a tener pero muchos mencionan: encontraba intensa la imagen de la mujer más poderosa de la agencias literarias, el terror de las editoriales, quebrándose ante algunas situaciones. Pero quién dice que esas lágrimas no fueran sino táctica y estrategia. Carlos Barral menciona en una entrevista que, cuando Carmen lloraba en una negociación, la pugna se acababa. Qué podías hacer con una mujer fuerte bañada en lágrimas, tenías que aceptar las condiciones.

*

Años después de los gritos despavoridos volví una vez más a la Feria de Fráncfort. Pasé por supuesto por el stand de Balcells. Y antes de seguir, debo decir algo. Uno siempre pasa por el stand de Balcells, es una ley natural. Uno pasa por el hall de los agentes literarios y piensa en un campo de negociaciones. Decenas de mesas donde la gente habla en todos los idiomas del mundo. La adrenalina sube, los autores son como figuritas de un álbum infinito en el que miles de niños avispados y bien vestidos venden y compran, son seducidos y seducen. Así es el encuentro entre editores y agentes. Así es el gran hotel donde todos se encuentran una vez al año a negociar el futuro de la literatura, el futuro del conocimiento. Pero la agencia Balcells no está ahí. Balcells está sola, con sus propias mesas en su propio stand, lejos del hall de los agentes literarios, con su propio equipo de agentes

Inmediatamente después de dejar anonadados a sus interlocutores con su habla tajante e imperiosa, ofrecía unos exquisitos *panellets* a la concurrencia.

ocupadísimos y grandes dibujos de sus escritores legendarios.

Llamo a Doris Oberlander, legendaria coordinadora de la Feria, para preguntarle sobre Balcells. Y en su español correctísimo me dice lo mismo que yo pensaba, que nadie podía verla así tan sencillamente, que era un motor siempre en actividad que estaba prácticamente en todas partes, y que por lo mismo era casi imposible de ver. Oberlander trabajó cuarenta años allí y fue testigo de sus visitas y de la explosión del boom latinoamericano. Balcells desde su agencia, y Michi Strausfeld, otra leyenda, lectora de Suhrkamp-Verlag, hicieron explotar aquella Feria de Fráncfort de los setenta, el año en que el invitado de honor fue América Latina y todos los editores del planeta pusieron los ojos en esa pandilla de escritores, casi todos jóvenes y salvajes, que creían que la literatura era fuego.

Vuelvo a Fráncfort. Estoy en el stand de Balcells y miro con la boca abierta el vértigo con que trabajan todos, sin perder la sonrisa ni apartar la vista de los ojos de sus presas. Encima de esas mesas, los dibujos de sus escritores, y un rostro familiar llama de inmediato mi atención. El de Jeremías Gamboa, joven escritor peruano con un libro de cuentos que ha tenido gran recepción y ventas regulares. Nada más. Jeremías era de los nuestros, un chico al que se le veía en los bares de Barranco, en espacios periodísticos y en conversatorios literarios. ¿Qué hacía ahí posando en las grandes ligas? Entonces me hablaron de *Contarlo todo* y de la monstruosidad planeada y estudiada con rigurosidad. Una suerte de campaña publicitaria continental, con la promesa de un gran relevo literario en las letras españolas. El éxito estaba cantado, y tal cual lo planearon se dio.

«Vargas Llosa y otras personas amigas me prepararon para poder ver a Balcells», me dice Jeremías, ya convertido en escritor con ventas de decenas de miles de libros en el continente. Hablamos en un café mirafloresino y acompañados de su primogénito, que nos escucha con una serenidad impresionante para su año de edad.

Jeremías cuenta con pasión todo lo que le pasa, porque a veces no puede creerlo, y a veces pareciera que nació para que le creyéramos todo. Me cuenta que Balcells despachó con él durante tres días consecutivos. De esa experiencia lo que le quedó claro es un concepto que a la agente le interesaba más que ningún otro: el de la constitución emocional del escritor.

*

Es realmente apasionante este punto. La constitución emocional del escritor no es el cajón del cerebro donde el escritor encuentra sus insumos para escribir. Balcells casi no tocaba ese espacio. Quería saber acerca de los futuros argumentos de sus novelas, pero no deseaba intervenir en ellas. No existen las recetas del éxito, no hay algo que se *deba* hacer. La superagente cuidaba otro espacio del escritor. Lo cuidaba ante el mundo. Cuando Gamboa llegó a ella, me cuenta ahora, le dio una asesoría maestra de cómo manejar emocionalmente el aluvión de notoriedad y requerimientos que podía resultar de su futura novela. Cómo dar entrevistas y hasta qué punto darlas, y cómo manejar el impacto de la prensa. «Ella generaba un vínculo casi maternal con el autor —me dice Jeremías—, y les dibujaba caminos emocionales a los escritores.» Y en eso era lapidaria. Salvo por un pequeño grupo de incuestionables, la superagente repasaba para el joven escritor diferentes desenlaces en la vida de escritores de su agencia, y de toda la fauna literaria viva.

Le decía que hay escritores que se manejaron bien, y escritores que no supieron cómo encaminarse. Escritores que se perdieron en la depresión ante la crítica. Escritores que entraron al juego del show. Escritores que se fueron al cielo como un globo de helio, hasta reventar de una manera patética frente al mundo. Balcells tenía perfectamente claro el impacto que iba a tener la novela de Jeremías. Tenía claros los términos y condiciones que debían negociarse con la editorial. Tenía clara la portada, que se definió en sus oficinas de la avenida Diagonal en Barcelona, junto al autor y al editor general de Random

Jeremías era de los nuestros, un chico al que se le veía en los bares de Barranco, en espacios periodísticos y en conversatorios literarios. ¿Qué hacía ahí posando en las grandes ligas?

House, Claudio López Lamadrid. Tenía claro que aparecerían detractores del libro, y sabía cuándo Jeremías debía callar. Tenía claro todo.

*

Ha salido en todos y cada uno de los perfiles de Carmen Balcells, antes y ahora, y no veo por qué debería ser este el único que omitiera la anécdota: es demasiado buena. Gabriel García Márquez (uno de los tres Nobel de la Agencia, junto con Camilo José Cela y Vargas Llosa), hablando por teléfono con Balcells, le pregunta, coqueto: «¿Me quieres, Carmen?» Y la agente, respondiendo con sequedad *noir* y a quemarropa, en un tono más propio de una agente secreta que de una agente literaria: «No te puedo contestar, eres el 36,2 por ciento de nuestros ingresos».

*

Pero quedemos claros en que, si bien era una fiera en temas contractuales, si bien peleaba precios y condiciones, tuvo también su lado «maternal». Inmediatamente después de dejar anonadados a sus interlocutores con su habla tajante e imperiosa, ofrecía unos exquisitos *panellets* a la concurrencia. Marcaba bien sus tiempos, sus momentos, entre la intensidad laboral y la dulzura gastronómica. Cuando iba a Estocolmo a acompañar a sus autores ganadores, regalaba dulces de su pueblo a todos los miembros de la Academia Sueca.

También sentía una gran preocupación por el futuro. Hacía leer las cartas astrales a los autores. Me lo dijo Jeremías Gamboa, lo leí en el Facebook de la argentina Samanta Schweblin y se sabe que con la cubana Wendy Guerra lo hacía. Encargaba la fecha de nacimiento y un especialista italiano le enviaba la información. Quería ver cómo estaban sus astros para tomar decisiones. Te definía el linaje, el tipo de escritor que eras, te describía los cantos de sirena que te tentarían.

Cuando Carmen tuvo el infarto, había conversado hacía poco con Jeremías Gamboa. Se había

despertado de madrugada, se había despertado a sus 84 años a escribirle a su joven escritor estrella. Le habían inquietado unos proyectos, unas ideas que podrían plantearse para el próximo libro del peruano.

*

Siempre perseguí el mundo de Balcells con fascinación, con respeto. Hasta que un día me tocó negociar un libro con su agencia. Ella misma me escribió una carta donde me explicaba las condiciones en que debía llevar a cabo la publicación y lo que debía pagar. Carmen Balcells, retirada del retiro, explicando las reglas del juego a un joven editor del Perú. Me impresionó su juventud y elegancia para escribir, también su manera contundente de plantearme todos los puntos. Una cosa es oír las leyendas y otra recibir sus órdenes. Quise quitarme el traje de fan y escribirle como editor. «Pero con ella no se puede, es demasiado buena en explicar las cosas», algo así había dicho Carlos Barral. Entonces seguí con mi traje de fan del mundo editorial y acepté todo. Pagaría lo que fuera por seguir escribiéndome cartas con ella.

Álvaro Lasso es el creador y editor de la editorial peruana Estruendomudo. Ha publicado los poemarios *Dos niñas de Egon Schiele*, *The Astrud Gilberto Álbum* e *Izquierda unida*.

Periodismo y literatura

Carlos Peña

La concesión del premio Nobel a Svetlana Alexiévich, una escritora que usa las armas de la ficción para hacer hablar a quienes han padecido la realidad, es especialmente importante para una Facultad de Comunicación y Letras como la nuestra, en cuya instalación se abriga el convencimiento de que la literatura y el periodismo tienen algo en común que va más allá del mero hecho de compartir la lengua y la escritura.

Por lo mismo quizá sea una buena ocasión para, a propósito de la Nobel, explorar los roces y las diferencias que padecen o experimentan entre sí la literatura y el periodismo. ¿Qué relaciones median entre la literatura y el periodismo? Para saberlo, nada mejor que comenzar con un par de historias.

El 13 de abril de 1844, el periódico *The New York Sun* decidió sacar una tirada extra de su número cotidiano relatando una noticia que calificaba de muy notoria y relevante. En un globo de



aire, relataba el periódico, se había logrado cruzar en apenas 75 horas, y de tierra a tierra, de costa a costa, contaba, el océano Atlántico. El diario relataba la hazaña en todos sus pormenores, incluía un gráfico del viaje, un dibujo del globo y algunos párrafos de los tripulantes, y hacia el final aparecía la firma del cronista. Quien había escrito el relato fidedigno de esa hazaña era nada menos que Edgar Allan Poe. Desgraciadamente el cruce del Atlántico tendría que esperar todavía casi 75 años, de manera que un día después, el 15 de abril, el diario explicaba que la noticia no era verdad, pero que se había utilizado todo el conocimiento científico disponible para hacerla aparecer como si lo fuera. Hoy día la noticia del globo cruzando el océano se incluye en todas las antologías de Poe, y se supone que allí fue donde Julio Verne encontró inspiración para escribir *La vuelta al mundo en 80 días*.

El caso de Poe es radicalmente distinto del de Janet Cooke, quien el 28 de septiembre de 1980 publicó en *The Washington Post* una crónica bajo el título de «Jimmy's World». Allí la periodista narra la historia de un niño de apenas ocho años que se había hecho adicto a la heroína a los cinco. La historia reportaba a médicos y psicólogos y especialmente a la madre, quien confesaba que había sido víctima de violación y que había comenzado a ingerir heroína durante el embarazo, haciendo así, desde muy temprano, adicto a Jimmy. La historia mereció, como ustedes recuerdan, el Pulitzer que la periodista debió sin embargo devolver cuando ya no pudo ampararse en el secreto de sus fuentes y se descubrió que todo era una invención.

Esos incidentes no son, claro está, ni los primeros ni los únicos en los que se entrelazan la literatura y el periodismo (en los clásicos cabría agregar al doctor Johnson o a Daniel Defoe); casos, todos esos, en que se usan las técnicas del periodismo para dotar de verosimilitud a la ficción o, por la inversa, y como ocurre con Alexiévich, en que se usan las técnicas de la ficción para describir historias estrictamente verdaderas. Más contemporáneamente podrían citarse los casos de Orwell relatando sus días en Cataluña, o las obras de Wolfe, Capote, Mailer o García Márquez, todos los cuales han empleado las técnicas del periodismo para narrar, por decirlo así, la realidad real.

Con todo, esos incidentes, y los ejemplos que acabo de citar, permiten plantear una pregunta

que brota a propósito del último Nobel, pero que está también en la base del quehacer de Facultades como esta, donde se entrecruzan, de manera deliberada como recordé al inicio, el periodismo y la literatura: ¿en qué se diferencian uno de otra? ¿Hay realmente una diferencia en el nivel de la escritura, o más bien en ese nivel no hay ninguna y lo que cabe es buscar alguna diferencia, si la hay, en otra zona?

Este tipo de preguntas son muy parecidas a las que en las artes plásticas plantearon en su momento los artefactos de Marcel Duchamp, como el famoso urinario puesto en un museo, o los afiches de la sopa Campbell que hizo Warhol. Si un artefacto simplemente útil, un afiche o un urinario, podía bajo algún respecto ser considerado una obra de arte, ¿en qué consistía entonces esta última? ¿Lo artístico era algo intrínseco al objeto o algo que venía del ámbito donde el objeto se insertaba? Llevando el asunto a nuestro problema, ¿en qué consiste propiamente hablando la literatura y en qué el periodismo? ¿El texto de Poe publicado en el *New York Sun* era una noticia falsa (mal periodismo en consecuencia) o un cuento inserto en un periódico? Si fuera lo primero, entonces el continente en el que el discurso se sitúa es el que conferiría el estatus de periodismo o literatura, de la misma manera que el espacio del museo le confiere a las cosas que están dentro el estatus de obra de arte; si fuera lo segundo —un cuento puesto por engaño en un periódico—, entonces el texto en sí mismo, al margen del lugar donde aparezca, es el que es capaz de calificarse.

Así pues, ¿en qué se diferencia la escritura periodística de la estrictamente literaria?

Una manera de diferenciar la literatura del periodismo (ya veremos si correcta) consiste en echar mano del concepto de ficción.

La palabra ficción, como ustedes saben, viene del latín *figo* cuyo significado más propio es modelar, por ejemplo modelar algo en arcilla. De ahí entonces que escribir una ficción vendría a resultar algo equivalente a modelar un mundo, o parte de él, simulando, no obstante, que es real. En tanto que el periodismo equivaldría más bien a escribir una historia, donde historia denota un acaecer que ya ocurrió y que no puede ser modelado. Lo que habrían hecho Poe o Cooke, por ejemplo, sería fingir una historia: esa sería la ficción más completa posible, aquella que rehúsa ser tal. Capote, en cambio,

por ejemplo en *A sangre fría*, habría relatado un hecho perfectamente real haciéndonos creer que lo estaba fingiendo. Esta última sería la realidad en su máxima expresión: una tan pormenorizada que parece un invento. La mejor ficción sería la que se oculta (el ejemplo de Poe); la mejor no ficción tendría tanto detalle que parece un invento (el ejemplo de Capote).

Esa diferencia entre literatura y periodismo que hace pie en la ficción fracasa sin embargo cuando se advierte que para los seres humanos la realidad siempre está mediada por una fantasía –la verdad tiene la estructura de una ficción, dice Lacan–; siempre está cubierta por un envoltorio fantasmático configurado por los temores o los deseos de quien la vive, tal como explica Freud, por ejemplo, en «La novela familiar del neurótico». Lo propio de Alexiévich entonces no sería que escribe *non fiction*, porque toda escritura que intenta atrapar la realidad preguntándole a quienes la viven acaba inevitablemente atrapando una estructura fantasmática en que la realidad viene envuelta. Cuando Alexiévich, en *Voces de Chernobyl*, hace hablar a las víctimas no describe hechos brutos sino que da cuenta pormenorizada del significado a través del cual las personas que entrevista y a las que hace hablar en primera persona vivenciaron esos hechos. Y cuando ella habla en primera persona y se entrevista a sí misma no está hablando de ningún hecho bruto, está describiendo la estructura fantasmática –la ficción– con que ella misma asiste a esos testimonios.

Se suma a lo anterior el que la realidad, cuando está mediada por la escritura, sea literaria o periodística (como se denunció tempranamente por los antiguos), siempre resulta alterada o rebajada, de manera tal que en algún sentido toda escritura es ficción.

¿Qué es lo que hace entonces que Alexiévich escriba literatura y no simple periodismo? ¿Significa lo anterior que las fronteras están entonces disueltas?

La mejor manera, en mi opinión, de distinguir el periodismo de la literatura (que es el problema que la reciente Nobel plantea) consiste en recurrir a la distinción que Teodoro Reik formula entre recuerdo y memoria, o a la de Proust entre memoria consciente e inconsciente. El recuerdo (o en términos de Proust la memoria consciente) fijaría los hechos en su mera facticidad, en su simple acontecer, despojándolos lo

más posible del componente subjetivo o el aura emocional que los envuelve, en tanto la memoria (Proust diría la memoria inconsciente) captura los hechos en su totalidad, atrapando no sólo la facticidad de lo que ocurrió sino la conmoción subjetiva, la atmósfera emocional de la que son portadores. La escritura de la reciente Nobel, por ejemplo, sería literatura y no periodismo no porque ella use las técnicas de la literatura (el diálogo, el montaje de las voces de distintos narradores que se alternan) para narrar la realidad real, sino porque, al capturar los hechos y la subjetividad que ellos despiertan, ella no sólo contribuye a recordar sino que estrictamente hablando rememora. Me parece que aquí –más que en la forma del discurso o en la distinción entre ficción y no ficción– está la diferencia entre periodismo y literatura: la diferencia sería la misma que media entre el simple recuerdo y la memoria. La literatura sería la memoria de la sociedad, el periodismo su simple recuerdo. Por eso un reportaje de largo aliento donde refulge la subjetividad de quienes vivieron un acontecimiento, la suma de emociones que lo acompañaron, arrastrando con ello un mundo, equivale a literatura aunque vaya inserto en el suplemento de un diario. Y por eso también la mera suma de hechos, por pormenorizada y coral que sea, nunca equivale a literatura. Por eso al leer diarios viejos nunca logramos rescatar el mundo que los rodeaba (lo que la fenomenología llama *Lebenswelt*, el mundo tal como se lo vivió) sino apenas saber de un conjunto de acontecimientos. En cambio, se sabrá más de los años de Chernóbyl, cuando se los rememore en cien años más, leyendo las páginas que disfrazadas de periodismo ha escrito Alexiévich.

Carlos Peña es rector de la Universidad Diego Portales. Con estas palabras inauguró el Panel Literatura sin ficción. Una Nobel periodista, de la Facultad de Comunicación y Letras UDP y la Asociación de Mujeres Periodistas.



Dossier La escalada del yo

Lorena Amaro
Ascanio Cavallo
Íñigo F. Lomana
Manuel Rojas
Margo Glantz
Martín Cinzano



La pose autobiográfica Lorena Amaro

En 2012, Lina Meruane publicó *Sangre en el ojo*, narración en que la protagonista, Lucina, escritora y estudiante de doctorado en Nueva York, ocupa el seudónimo «Lina Meruane» para publicar sus ficciones. Aquejada de un severo problema a la vista, da cuenta, con matices fantásticos, de una lenta y perversa progresión, en la que Lucina (*luciferina*) ocupa el lugar de víctima y victimaria. Del ojo propio al ojo ajeno, ojo por ojo, así se va gestando este relato escópico de una semiciega, en que el mirar y el ser mirado, en que el mostrarse y ser descubierto, vertebran los espacios y tiempos pasados y por venir. Muchos de los datos biográficos del personaje Lucina/Lina corresponden a los de la autora. «Empecé en el periodismo pero me echaron por falsear la verdad objetiva de los hechos, me pasé a la ficción cien por ciento pura (...) Y para probarlo puse mi última novela sobre la mesa, aclarando lo que había condensado mi nombre. ¿Entonces eres o no Lina Meruane? A veces soy, dije, cuando los ojos me dejan; últimamente cada vez soy menos ella para volver a Lucina. La sílaba extra sangraba a veces». La periodista que *efectivamente* ha sido Meruane, los libros de ficción *realmente* publicados, el lugar desde donde se escribe (Nueva York, donde reside la autora), incluso el hecho físico de la enfermedad, compartida por ella y su personaje, ¿autorizarían una lectura autobiográfica de *Sangre en el ojo*? La respuesta es no: a pesar del nombre propio, o precisamente a causa

de sus desplazamientos en el texto, muchos de los pasajes de este libro parecen decir: lee mi pose. Léela de otra forma. No es una pose autobiográfica. Es una pose autoficcional.

¿Qué escritura del yo no *posa* para un lector, de cara al cual se erige una «verdad», una defensa, una excusa, o bien todo lo contrario, una mistificación? La variedad de las poses es grande. En dos siglos, la literatura autobiográfica chilena se ha desarrollado lentamente, desde las primeras y estructuradas memorias históricas, nacidas al calor de la necesidad independentista y nacional y del anhelo de transparencia de sus redactores, a las recientes «autoficciones», concepto que muchos críticos mediáticos ocupan hoy sin mediar explicaciones, quizás porque su sello radica en la ambigua relación que tienden entre ficción y verdad histórica.

Como ocurre con el desarrollo de la propia fotografía, las «instantáneas» autobiográficas que revisaremos se van oscureciendo; recursos y técnicas narrativas contemporáneas mediante, se va oscureciendo la «verdad» del referente. Ya nadie quiere «salir al natural». En 2011, la crítica española Estrella de Diego publicaba un libro de ensayos sobre artes visuales contemporáneas, *No soy yo*, cuyo título refleja el portazo con que las artes y la literatura cierran, en el siglo XXI, la discursividad inaugurada por autores como Montaigne o Rousseau en los orígenes de la Modernidad: ya nadie busca «pintarse a sí mismo» ni mostrar a «un hombre con toda la verdad de la naturaleza».

Tanto si se trata de la imagen moderna del yo como de su deconstrucción en la posmodernidad, la imagen de la pose —que tomo prestada de Sylvia Molloy, buscando para ella otros sentidos— me parece adecuada para pensar los relatos del yo, en los cuales, desde sus orígenes, siempre se produce algún tipo de impostación. En *Poses de fin de siglo*, Molloy remite a la pose y su exhibición en el ámbito del modernismo hispanoamericano de fines del siglo XIX, movimiento que dialoga con el decadentismo europeo. La pose refiere allí «a un histrionismo, a un derroche y a un amaneramiento tradicionalmente signados por lo *no masculino*, o por un *masculino problematizado*».¹ Rubén Darío, José Enrique Rodó, José Martí, Amado Nervo, son algunos de los autores cuyas obras y poses analiza.

¹ Sylvia Molloy, *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012: 47.

«Autoficciones», concepto que muchos críticos mediáticos ocupan hoy sin mediar explicaciones, quizás porque su sello radica en la ambigua relación que tienden entre ficción y verdad histórica.

En el período abordado por Molloy —entre fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX—, la escritura chilena de carácter autobiográfico y memorialístico no tiene nada que ver con la pose modernista: se apega a modelos escriturales en que se privilegia el testimonio de un momento histórico particular, narrado casi siempre por un actor protagónico: un varón, de la élite, perteneciente a la casta política. Aquellos memorialistas inscribieron sus relatos en un discurso de carácter nacional, en el que el servicio público y la figuración política, militar o eclesiástica configuraban una forma identitaria, supeditada a un discurso de cuño nacional y republicano. Se posaba para autojustificar actuaciones públicas, herencias familiares, vinculaciones importantes con el relato nacional, sin amaneramientos que pusieran en duda la veracidad del memorialista, por lo general varón y figura política. Si había poses, eran solo de «padres de la nación». En *Elogio a la memoria*,² César Díaz Cid analiza textos de José Zapiola, Vicente Pérez Rosales y José Victorino Lastarria, narraciones fundacionales tanto por su calidad de escritos memorialísticos inaugurales como por su compromiso con la construcción de un discurso nacional y republicano, y que ocupan el primer tramo de los tres que enuncia Leonidas Morales en el desarrollo memorialístico chileno, al que siguen el de la *belle époque*, entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, y el de la contemporaneidad.³ Al leer los textos del segundo de estos momentos, Morales enfatiza que los cultores del género pertenecían a un grupo social homogéneo, no solo por formar parte de la alta burguesía, sino porque esta pertenencia se reforzaba por sus lazos de familia: «La repetición de apellidos es ya una prueba».

El ingreso de otras poses, aquellas en que la subjetividad, la imaginación, la búsqueda

escritural y la intimidad encuentran lugar, es posterior; se consolida recién en la década de 1930, con el ingreso de nuevos actores en el campo literario, como las mujeres y los sectores mesocráticos, que darán cuenta de historias de vida alejadas de la centralidad política que caracteriza los textos del XIX. *Imaginero de la infancia*, del actor Lautaro García (1935) y *Visiones de infancia*, de María Flora Yáñez (1947),⁴ son dos ejemplos de esa nueva sensibilidad, que explora los aspectos cotidianos de la construcción identitaria individual y comunitaria no hegemónica.

Muchas son las autobiografías publicadas desde entonces. Lo que me interesa destacar aquí es lo que ocurre en la contemporaneidad: en los últimos cinco años ya solo las estrellas de cine y los políticos parecen interesarse por la mera autobiografía, porque en el mundo literario ha hecho su irrupción una nueva forma narrativa, vinculada desde sus orígenes, como veremos, al género autobiográfico: la autoficción.

Sin embargo, aunque en Chile hay numerosos textos que han caído bajo esta clasificación —recuerdo algunos comentarios dirigidos a la obra de Alejandro Zambra, Daniel Villalobos y Gonzalo Eltesch—, en un libro publicado en España dedicado a la autoficción, la investigadora Ana Casas propone un extenso listado de autoficciones hispanoamericanas y no menciona a ningún chileno: «César Aira, Sylvia Molloy, Ricardo Piglia, Félix Bruzzone, Patricio Pron, Alan Pauls, Daniel Guebel, Laura Alcoba y Washington Cucurto, en Argentina; Mario Levrero, en Uruguay; Sergio Pitol, Mario Bellatin, Margo Glantz, Angelina Muñoz-Huberman, Alejandro Rossi, Julián Herbert, Guillermo Fadanelli, en México; Fernando Vallejo, Daniel Jaramillo,⁵ en Colombia; Patricia de Souza en Perú; Pedro Juan Gutiérrez en Cuba; Rodrigo Rey Rosa en

2 César Díaz Cid, *Elogio a la memoria*. Santiago, Universidad Católica Silva Henríquez, 2009.

3 Leonidas Morales, «Memoria y géneros autobiográficos», *Anales de Literatura Chilena* 19 (2013): 13-24.

4 Lautaro García, *Imaginero de la infancia*, Santiago, Ercilla, 1935. María Flora Yáñez, *Visiones de infancia*, Santiago, Zig-Zag, 1947.

5 Casas debe haber querido decir Darío Jaramillo.

Guatemala; Luis Barrera en Venezuela». ⁶ En *El pacto ambiguo*, ⁷ del español Manuel Alberca, la bibliografía hispanoamericana incluye solo a un chileno, Roberto Ampuero, elección que silencia la producción de autores como Germán Marín, Lina Meruane, Cynthia Rimsky, Nona Fernández, Rafael Gumucio, Alejandro Zambra, Leonardo Sanhueza, Luis López-Aliaga o Claudia Apablaza, cuya producción novelística podría discutirse a partir del concepto de «autoficción», el cual también puede entrecruzarse en otros momentos de la historia literaria chilena, como mostraré a continuación (y para volver a Meruane).

Poseurs: D'Halmar, Huneeus, Meruane

Tuvo que ser un *poseur*, el único chileno que estudia Molloy en su libro sobre las poses modernistas, quien desarticulaba algunas convenciones del género autobiográfico en el convencional ámbito literario local, proponiendo una comprensión más contemporánea.

Augusto D'Halmar publicó entre 1939 y 1940 una serie de viñetas autobiográficas que abordaban, cronológicamente, desde su infancia en Valparaíso y sus primeras experiencias como escritor hasta sus viajes por Latinoamérica y Europa, de los que regresó a Chile después de casi treinta años de incesante movimiento. Estos textos serían reunidos en 1975 por Alfonso Calderón —uno de los más importantes divulgadores de la escritura autobiográfica en Chile— en *Recuerdos olvidados*. ⁸

D'Halmar fue en muchos sentidos un precursor; así lo muestran, por ejemplo, su tratamiento de la sexualidad en *Juana Lucero* y del homoerotismo en *La sombra del humo en el espejo* y *La pasión y muerte del cura Deusto*, novelas controversiales que por muchos años la crítica procurara velar. En el ámbito de la escritura autobiográfica, introdujo la reflexión metanarrativa como estrategia de autorrepresentación, además de enturbiar uno de los elementos más transparentes y visibles de los textos memorialísticos: el nombre propio.

El nombre propio ocupa un lugar central en los textos autobiográficos, no solo porque se trata del signo de una herencia familiar y social. Uno de

los principales teóricos del género, Philippe Lejeune, definió en los setenta la autobiografía por la constatación de un «pacto» de lectura, que a su juicio le permitía al lector reconocer que estaba frente a un texto de esta naturaleza: la identidad del nombre propio del autor, el narrador y el personaje principal de un texto eran la marca indesmentible del carácter autobiográfico del relato, lo que sumado al «pacto referencial» —el propósito más o menos explícito de tener como horizonte del relato la semejanza con la realidad, y no la ficcionalidad— permitía definir con más precisión que nunca los contornos del género. Lo que llevaba a Lejeune a esta definición no era un capricho: la revisión de muchos textos de este tipo le permitía identificar o aislar esta particularidad de la narrativa autobiográfica que, como veremos, se ha ido convirtiendo en uno de los aspectos más parodiados y complejos del género.

Con temprana intuición de lo que sería el curso de la autobiografía del siglo xx, desde la afirmación plena de un «yo» hasta su deslizamiento y deconstrucción, Augusto D'Halmar, en realidad Augusto Goemine Thomson, durante años se dedicó a mitificar su seudónimo. Alfonso Calderón registra varias de las explicaciones del escritor: que el nombre D'Halmar estaba en la familia desde el siglo xiii, o que pertenecía a un antepasado escandinavo, «barón de D'Halmar». También agrega la explicación del escritor Mariano Latorre, para quien había sido tomado del personaje de Hjalmar Ekdal de *El pato salvaje* de Ibsen. Sylvia Molloy se inclina por una explicación más polémica, y dice que D'Halmar habría adoptado el seudónimo entre 1904 y 1905, en pleno apogeo de la Colonia Tolstoyana y de su amistad con Fernando Santiván. Se trataba de un seudónimo compartido «para una escritura en colaboración: Augusto y Fernando Halmar». El quiebre de la Colonia separó a los dos amigos. «Thomson —continúa Molloy— se queda con el seudónimo y cabe especular que, con exquisita ironía de sobreviviente, añade la partícula (signo ya de aristocracia, ya de conyugalidad) a la vez que reclama el nombre para sí: D'Halmar. El seudónimo que había marcado la plenitud de la colaboración masculina, la “perfecta amistad”, “era ahora para siempre un signo medio vacante, un permanente recuerdo de la pérdida». La de «D'Halmar» fue, pues, una construcción lenta y laboriosa; de ahí que en el prólogo de *Recuerdos olvidados* plantee una interesante estrategia

⁶ Ana Casas, comp., *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid, Fráncfort, Iberoamericana/Vervuert, 2014.

⁷ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

⁸ *Recuerdos olvidados*, Santiago, Nascimento, 1975.

En *El verano del ganadero*, librito erótico firmado en coautoría por Cristián Huneeus y Gaspar Ruiz, «Huneeus» escribe el prólogo, a cuenta de que su amigo «Ruiz» omita la dedicatoria a su persona.

textual, en que tan pronto hace un pacto referencial con el lector como lo niega. Se refiere a su vida, a los ataques recibidos, a la falta de fe de sus contemporáneos en las historias que relata sobre sus experiencias viajeras. Y emprende una defensa de la escritura en primera persona; sin embargo, renuncia a esa voz: «... precisamente ahora, echando mano del subterfugio de un comodín imaginario, no me voy a servir de esa primera persona, que tanto se me ha echado en cara, y no ciertamente como concesión a mis detractores, sino para rehuir hasta la menor veleidad narcisista y por repugnancia a todo exhibicionismo». Es así como presenta, irónicamente, los *Recuerdos...* no de D'Halmar, sino de «Jorge Cristián Delande», personaje nacido el mismo año y en las mismas circunstancias que él. Un relato con conciencia metanarrativa, lúdico, escrito para un lector con humor.

Es el sofisticado preámbulo de D'Halmar el que hace del libro editado por Calderón una de nuestras primeras «autoficciones». ¿Qué significa esto? El problema en el puntilloso esquema contractual de Lejeune se producía ante la pregunta sobre un texto que estableciera el primer pacto, autobiográfico, señalado por la presencia del nombre propio del autor, pero que a través de diversas marcas —una tan simple como que en la carátula del libro el relato se presente como «novela»— no se produzca el pacto referencial, sino el novelesco. ¿Podía haber una novela en que el protagonista y el narrador se llamaran como el escritor? Lejeune decía, en 1975, que no se le ocurrían ejemplos, pero lo cierto es que la literatura está llena de ellos (basta con mencionar el de Dante, en su *Divina comedia*). Serge Doubrovsky escribió un libro con estas características que denominó «autoficción», iniciando la polémica con Lejeune e introduciendo esta noción en los estudios literarios franceses. Después de ellos, distintos autores han escrito sobre lo que algunos califican de subgénero y otros apenas de «recurso» o herramienta literaria:

Philippe Gasparini, Vincent Colonna, Marie Darrieussecq y otros proponen aproximaciones y clasificaciones a las que se suman, en el mundo hispánico, las de españoles como Ana Casas, Fernando Cabo y Manuel Alberca. Todos ellos procuran abordar un terreno resbaladizo, en el que parecen rescatables sobre todo tres cuestiones: el juego literario en torno al nombre propio, la inclusión de aspectos metaliterarios que tornan paródica la relación con lo autobiográfico y la pertenencia de la autoficción más en el dominio de la novela que en el de la autobiografía. En este último sentido, no es posible —dice Marie Darrieussecq— tomar «en serio» el género: desde el principio se puede observar su falta de inocencia en la aproximación a lo autobiográfico, que constituye, en realidad, su divertimento.

Cristián Huneeus fue otro autor que se adelantó bastante a lo que hoy vive nuestra narrativa, proponiendo en la singular trilogía conformada por *El rincón de los niños* (1980), *El verano del ganadero* (1983) y *Una escalera contra la pared* (inédita hasta 2011) un espacio autobiográfico lúdico y singular. Su narrativa se vinculó con el ámbito de las artes visuales y la poesía posteriores a 1968 (Lihn, Martínez, Zurita) y con la «nueva escritura» latinoamericana, cuya estética describiera el argentino Héctor Libertella. Huneeus exploró y tensionó los límites de la representación en aquella trilogía (que es posible contrastar con su *Autobiografía por encargo*, de 1985), en que se produce un complejo tramado de voces y personajes que deja frente a frente a Huneeus y su alter ego, Gaspar Ruiz, en lo que Adriana Valdés ha llamado un «mosaico» narrativo que da cuenta de una «verdad histórica inasible». *El rincón de los niños* es el relato de un narrador anónimo, amigo de Gaspar Ruiz, quien tiene la misión de reconstruir el pasado de aquel, desaparecido a esa fecha, a través de una serie de materiales de archivo, que dan cuenta sobre todo de su juventud. El personaje de Gaspar adquiere continuidad en las otras dos novelas. En

El verano del ganadero, librito erótico firmado en coautoría por Cristián Huneeus y Gaspar Ruiz, «Huneeus» escribe el prólogo, a cuenta de que su amigo «Ruiz» omita la dedicatoria a su persona. Ruiz es el autor de una historia protagonizada por Fernando, hijo de la burguesía que se dedica a la engorda de ganado y al sexo en un fundo del Cajón del Maipo. En tanto, *Una escalera contra la pared* es el relato de Gaspar «en primera persona» sobre un viaje iniciático a Perú, en compañía de su padre, en que una fotografía real e intervenida constituye una de las claves autobiográficas de la trilogía.

La complejidad de Huneeus supera en mucho la de algunas tentativas autoficcionales actuales. No es el único. La trilogía *Historia de una absolución familiar*, de Germán Marín, o las *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, de José Donoso, también podrían ser indagadas desde la perspectiva de la autoficción, término novedoso en el lenguaje crítico local pero con cierto recorrido en un quehacer narrativo que no merece la pobreza de sus críticos mediáticos. En este sentido, la experimentación literaria, el ludismo, la literatura sobre la literatura, han ido ganando un terreno difícil, muchas veces de manera solitaria. Por eso sorprende que textos de gran sofisticación en su pose, como el que urde Lina Meruane en *Sangre en el ojo*, hayan tenido escasa recepción y que incluso hayan sido rechazados: «Si un libro quiere escapar de la banalidad, lo más absurdo que puede hacer es insertar una posible lectura académica. En este caso, la autora pone en boca de la profesora que dirige su tesis un par de grandiosas teorías sobre literatura que operan como un desesperado guiño al culto mundo universitario», escribió Patricia Espinosa, y ese comentario se contrarresta con el que hace Daniel Noemi en un artículo académico, que califica la escritura de Meruane como «escritura de resistencia». Y es que, efectivamente, el relato de *Sangre en el ojo* tiene una densidad inusual. La ambigüedad del nombre propio, la inclusión de elementos ficcionales y la deliberada incorporación de reflexiones metanarrativas vinculadas con el género autobiográfico, que no son «grandiosas teorías sobre la literatura» sino más bien reflexiones certeras que indican el espacio desde el cual puede leerse esta ficción, hacen de esta autoficción un espacio de poses, de rasgaduras históricas, de propuesta estética, un espacio al que aspiran varias de las narraciones

de autores jóvenes chilenos, a partir sobre todo del 2000.

En los noventa, la literatura del Cono Sur produjo una gran cantidad de textos testimoniales, que procuraron dar cuenta, lo más fidedignamente posible, de la violencia y el miedo bajo las dictaduras militares. Esos testimonios fueron y siguen siendo importantes y necesarios en la construcción de una memoria política y colectiva. El libro de César Díaz Cid sobre la literatura autobiográfica chilena cierra, precisamente, con un capítulo dedicado a ese período y esas producciones. Me pregunto si, en este contexto, no serán las autoficciones, con sus componentes de verdad y ficción, de deliberada pérdida de la inocencia, una reacción necesaria, en este otro momento de la historia y de la memoria, que busca concebir otros modos de exploración del recuerdo y la capacidad del lenguaje para abarcarlo. Quizás estas autoficciones, muchas de ellas asociadas a la «literatura de los hijos» y a la posmemoria, sean el canal válido que encuentran nuestros narradores para lograr una realización estética y política, no siempre del todo desafiante, pero al menos abierta a nuevas formas de exploración escritural en un ámbito que suele caracterizarse por su falta de riesgo, formas de exploración en que la pose, irrepetible y extrema, multiplicada, sea el umbral de un nuevo tipo de respuestas a las preguntas que aún hoy no parecen resueltas.

Lorena Amaro es doctora en Filosofía de la Universidad Complutense, profesora del Instituto de Estética UC y autora de *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*.

Cómo falsear vidas Ascanio Cavallo



Salvo por razones profesionales, no leo autobiografías. Pero hay una que me gustaría haber conocido, precisamente por llevar más allá de los límites las cargas de falsificación, impostura y narcisismo que son inherentes al género. Se trata de la autobiografía que escribió un tal Clifford Irving por el supuesto encargo de un tal Howard Hughes, y que debía convertirse en el *best seller* de 1972. El texto original, parece, se perdió para siempre cuando su impresión fue abruptamente detenida; la versión publicada en Internet y en libro impreso en 2008 es sospechosa de inautenticidad, como lo es todo en el laberinto que la circunda.

Lo que sigue es una proposición de lectura sobre una historia desafortunadamente desorientadora, como si sus pasadizos equívocos imitasen la estratagema faraónica para esconder el tesoro.

Pasadizo 1

Hacia fines de los años cincuenta, Howard Hughes, que había sido una de las estrellas de la vida pública de Estados Unidos, comenzó de a poco a recluírse en los hoteles donde vivía. Cumplía, al fin, con una promesa formulada en medio de los acalorados debates del Senado donde se puso fin a su proyecto de producir el avión más grande del mundo, el Hércules H-4, o *Spruce Goose*, fabricado con madera de abedul. El estudio del avión se había iniciado durante la Segunda Guerra Mundial para eludir los ataques navales contra el transporte de carga hasta Inglaterra.

Los prototipos y los costos se multiplicaron a lo largo de los años cuarenta, hasta que el Congreso decidió intervenir en 1947. En un discurso dramático, Hughes declaró que si su avión no volaba él desaparecería de la escena pública. El 2 de noviembre, el *Spruce Goose* despegó de Long Beach, se elevó hasta unos veinte metros por menos de dos kilómetros y luego se volvió a posar en el agua.

El resonante fracaso no llegó a afectar su reputación como uno de los aviadores más condecorados de la nación ni los negocios de Hughes Tool Company, que al año siguiente se convirtió en Hughes Aerospace Group.

Ingeniero de la Rice University y heredero de una fortuna familiar, Hughes había comenzado en la aviación, los autos y el cine, y para los cincuenta ya se había diversificado a todos los negocios imaginables. En Hollywood fue dueño de RKO y productor de una decena de películas.

Pero, por encima de eso, fue un *dandy* aficionado a las estrellas de cine. Salió, entre muchas otras, con Bette Davis, Olivia de Havilland, Ginger Rogers, Ava Gardner y Gene Tierney, aunque esta última ofreció una definición memorable: «No creo que a Howard le interese nada que no tenga un motor».

Su hallazgo personal fue una jovencita de veintiún años llamada Jane Russell, dueña de una frondosa cabellera negra y un contorno de busto de 96,5 centímetros, a la que contrató para protagonizar *El proscrito* (*The Outlaw*, 1943), que sería dirigida por uno de los grandes maestros del cine, Howard Hawks. Curiosamente, Hawks se había convertido en uno de los pocos amigos personales de Hughes en la industria. Los hermanaba la ingeniería, pero sobre todo su pasión por el *bon vivre*. Hawks, «el zorro gris de Hollywood», dijo alguna vez que Hughes le interesó porque era «tan poco comunicativo como yo». Trabajaron juntos en la resonante *Scarface* (1932) y luego, por unos años, tuvieron el buen gusto de no volver a compartir un oficio en el que Hughes era sólo un productor y Hawks un eximio artista.

Pero en 1943 Hughes le propuso a Hawks hacerse cargo de *El proscrito*. La historia era un tanto descabellada: el joven pistolero Billy The Kid se hace amigo del viejo Doc Holliday y juntos enfrentan al sheriff Pat Garrett, con la ayuda de la arisca mexicana Rio McDonald (¿habrán pensado realmente que ese era un nombre sexy?), el papel reservado a Jane Russell.

Hawks inició el rodaje en Arizona, pero en cuestión de días empezó a recibir disgustadas notas de Hughes, quien creía que se estaba sacando poco provecho al material. Lo que menos le gustaba era la escasa atención conferida al busto de Jane Russell. Hawks entendió que ese conflicto no tendría salida. Hughes tomó la dirección de la película e hizo lo que deseaba: asediar con la cámara la fisonomía de la actriz. La leyenda dice que llegó a diseñar un sostén 38D de más de cien piezas móviles que permitía mantener la forma en cualquier posición. Anticipaba lo que las feministas posteriores llamarían «la obsesión mamaria del macho americano», que alcanzó su clímax en los años cincuenta. Nunca se sabrá si *El proscrito* pudo ser una buena película; lo seguro es que Hughes la arruinó.

El magnate no volvió a dirigir ninguna película, los actores que usó no vieron impulsadas sus carreras y Jane Russell sólo apareció en cintas

El espeso, gótico, indescifrable genio de Welles pone patas arriba toda la sinuosa trama de esa autobiografía falsa de Howard Hughes que ya no conoceremos.

poco distinguidas de los cuarenta. Hasta que en 1953 Hawks la convocó para formar la pareja más bombástica del cine con Marilyn Monroe, en *Los caballeros las prefieren rubias*, una comedia sobre diamantes e imposturas. El contrato de Hughes le permitió a Russell obtener 500 mil dólares, mientras que la ascendente Marilyn no recibió más que 18 mil.

Las manías detallistas de Hughes iban más allá del cine –por ejemplo, su dedicación a medir las arvejas– y no fueron detectadas como el severo trastorno obsesivo compulsivo que eran. Los síntomas se fueron agudizando con los años y para 1966, cuando se trasladó a vivir a los dos últimos pisos del hotel Desert Inn de Las Vegas, ya se había convertido en una notoria demencia. En poco tiempo compró el hotel y selló sus pisos, dotándolos de purificadores de aire y sistemas antigérmicos.

Entregó el manejo de sus cosas a un grupo de mormones, dejó de ver incluso a los ejecutivos de sus empresas y consolidó su patrimonio (unos 17 mil millones de dólares de hoy) en el Howard Hughes Medical Institute. Todo eso tenía consistencia con su compulsión hipocondríaca y con su rabioso racismo, antisemitismo y anticomunismo. La desaparición de Hughes lo convirtió en el principal objeto del deseo de la curiosidad norteamericana. Cualquier noticia sobre el magnate era una segura primera plana.

Pasadizo 2

En 1962, un húngaro llamado Elmyr Ferenc Huffman, y conocido como Elmyr de Hory, llegó a establecerse en la isla de Ibiza, huyendo de años de persecuciones federales en Estados Unidos. La Ibiza de entonces no era el centro pluriturístico de hoy. Se congregaban allí las almas perdidas de Europa, el *jet set* más excéntrico y la comunidad artística gay que carecía de libertades en el continente.

De Hory entraba en todas esas categorías. Nacido en 1906 en una familia de clase media

baja de Budapest, estudió arte en París, fue capturado por la Gestapo y enviado a un campo de concentración alemán y después de la guerra regresó a la capital francesa para intentar abrirse paso en la pintura. No sólo no tuvo éxito, sino que vivió humillado por el ninguneo de galeristas y *marchandes*.

Cierto día una aristócrata inglesa vio en su taller un dibujo suyo y creyó que era de Picasso. De Hory decidió venderlo sin decir nada. Descubrió en ese momento un filón: los aficionados, coleccionistas, museógrafos, eruditos y expertos no eran, en verdad, capaces de identificar una buena falsificación. El mercado se mostraba frenético por disponer de Modigliani, Braque, Matisse o Picasso, pero esa ansiedad tenía un fondo vacío: no importaba la realidad, sino la apariencia.

De Hory llegó a falsificar más de mil cuadros y, de acuerdo con su versión, «nadie rechazó nunca uno de ellos». Ningún museo de Europa estaría libre de algún De Hory en sus colecciones postimpresionistas y no existe tienda de alguna reputación que no sea sospechosa de haber hecho una lucrativa pasada con alguna de esas piezas. De Hory se dio el lujo de agregar a la obra de Modigliani unas cuantas pinturas, porque «vivió demasiado poco»; y explicó que para imitar al inseguro Matisse debía controlar la perfección de su propio trazo. Producía con una rapidez pasmosa: podía concluir un dibujo en diez minutos y una pintura en un par de horas. Su inspiración remota era Michelangelo Buonarroti, de quien se ha dicho que copió algunas obras ajenas y las sometió a un tratamiento de humo para envejecerlas. Cierta o no, tal historia debía ser singularmente grata para De Hory, porque ennoblecía por reflejo la suya.

Este hombre inmodesto descubrió que, si el mercado europeo del arte era fácil de engatusar, el de Estados Unidos era sencillamente virginal. Allí vendió decenas de cuadros –incluidos unos cuantos al MoMA– y pudo haber amasado una fortuna. Pero no fue así porque, para evitarse los

inelegantes trajines del comercio, se hizo representar por dos zascandiles que se enriquecieron con el principio de que «al maestro se le debe pagar poco para que produzca».

De Hory vivió en Ibiza en una villa arrendada y acompañado por Mark Forgy, un mocetón rubio que viajó desde Minnesota sólo para conocerlo. La actividad principal de la villa eran las fiestas, a las que De Hory invitaba a famosos y a desconocidos. Para entonces su oficio ya era público, y se lo había enaltecido con la calificación del mayor falsificador de arte del siglo xx.

Pasados los sesenta años, había logrado vengarse de los expertos y demostrar que el mundo del arte se sostenía más por la avidez que por el rigor. Al mismo tiempo, había probado que, si no era un artista, tenía un talento con el que nadie podía competir. La contracara de su resentimiento personal era la satisfacción de esas decenas de clientes a los que no conocía, que vivirían felices con sus obras de artistas consagrados, siempre que se les mantuviese velada la pedestre verdad. Y eso sólo hasta cierto punto, porque unos años después pasó a tener un valor propio adquirir un Modigliani de De Hory y hasta se organizaron retrospectivas de sus falsificaciones. Dando la vuelta completa, el mercado exhibía esa voracidad que hace de la saciedad apenas una parada.

A pesar de su exhibicionismo y de su sociabilidad exagerada, los detalles de la vida de De Hory permanecían sumidos en un manto de rumores y vacíos. A esa vida le faltaba un narrador.

Pasadizo 3

En la segunda mitad de los sesenta llegó a vivir a Ibiza otra alma perdida, esta vez por el fracaso y las deudas: el escritor Clifford Irving, nacido en 1930, en Manhattan. Acercándose ya a la cuarentena, tenía un pobre balance literario: los guiones de algunos episodios de las series *Bonanza* y *La hora de los famosos*, tres novelas de poco éxito y tres matrimonios olvidables.

Irving diría que las casualidades no existen, pero es difícil hallar una mejor explicación para su llegada a Ibiza y su descubrimiento de que en esa isla, justo en ese pedazo de tierra escondido en el Mediterráneo, vivía el famoso Elmyr de Hory, cuya vida clamaba por un autor.

Por supuesto, trabaron una inmediata amistad. Ahora es evidente que Irving vio en De Hory una variante de su propia experiencia. Aunque

estaba convencido de ser un buen escritor, el público se mostraba esquivo con sus textos, y las editoriales, cada vez más renuentes a publicarlos. En más de quince años de actividad, sus tres novelas eran un currículum muy magro.

Y he aquí que aparecía Elmyr de Hory. Irving decidió dar el salto a la no ficción y escribió una contundente biografía del pintor titulada *Fake!*, que tuvo el calculable e inmediato impacto público.¹

Irving siguió en forma minuciosa el relato del propio De Hory, aunque excluyó algunos de sus embustes menos sostenibles (como su raíz aristocrática) o más autoindulgentes, como la afirmación de que jamás firmó un cuadro, lo que era un agravante del delito de falsificación en Francia.

A pesar de sus decisiones escépticas, la biografía autorizada del pintor lo describía como él deseaba, en esa dimensión de justiciero en contra del mercado y los expertos que tan bien se acomodaba a la inocencia del impostor y al lucro con la impostura. De Hory, sostenía Irving, no era un falsificador, sino un gran imitador de estilos, y la perfección de su trabajo demostraba que lo importante «no es la falsificación, sino si es buena o mala». Toda la distancia de Irving respecto de su material se perdía ante el hecho de que la historia de ese sexagenario húngaro reflejaba la suya.

Y debió creerlo tanto que, según el mismo Irving, un ejemplar de ese libro fue la llave para abrir las puertas de Howard Hughes, el magnate que vivía recluido. Tras recibir el ejemplar de *Fake!*, dijo, Hughes lo eligió para escribir su autobiografía en 1970.

Para enfrentar el proyecto, Irving se alió con el escritor de libros infantiles Richard Suskind, y pidió a la editorial McGraw-Hill, que había rechazado su última novela, un anticipo de 100 mil dólares. Luego agregó un pago de otros 400 mil para Hughes, suma que pronto escaló hasta los 765 mil. La editorial giró los cheques a nombre de H.R. (Howard Robard) Hughes. Nadie pudo imaginar que, en paralelo, Irving hacía participar a su esposa, la suiza Edith Sommer, que cambió su nombre por el de Helga R. Hughes y, con documentos diestramente falsificados, los depositó bajo ese nombre en una cuenta... suiza.

¹ Traducida al español como *¡Fraude! La historia de Elmyr de Hory. El pintor más discutido de nuestro tiempo*, Madrid, Sedmay, 1975 / Barcelona, Norma, 2009.

Irving y Suskind recibieron toda clase de ayudas. Tuvieron a su disposición los archivos de las revistas *Life* y *Time*, los testimonios del mundo del cine, las versiones de los ejecutivos de las empresas y, sobre todo, un manuscrito de James Phelan, que trabajaba en las memorias de un alto gerente de Hughes. Con todo ese material, hacia fines de 1971 Irving entregó el primer original completo a McGraw-Hill, respaldado por memos y notas manuscritas del propio Hughes. Los peritos convocados a analizar las notas certificaron que era sin duda la caligrafía del magnate.

Según se sabría después, Irving y Suskind trabajaron sobre el supuesto de que el excéntrico Hughes no reaccionaría ante la nimiedad de una biografía imperfecta. McGraw-Hill preparó el lanzamiento del *best seller* del siglo para marzo de 1972.

Pero el 7 de enero sobrevino la sorpresa: Howard Hughes convocó a una conferencia de prensa en la que denunció con enojo la falsedad de la autobiografía. Dijo no haber visto jamás a Irving, no conocer el libro *Fake!*, no haber autorizado una colección de invenciones como la que se quería publicar, y llevar años viviendo en las Bahamas. Anunció que interpondría una querrela y que perseguiría incluso a la editorial.

Nadie puso demasiada atención en la rareza de la conferencia: los periodistas invitados fueron siete, se transmitió por televisión y Hughes no se hizo presente, sino que sólo respondió a través de un teléfono. Irving declaró que se trataba de un impostor y regresó a su casa de Ibiza.

Pero la denuncia era devastadora. Para agravarla, la *socialité* danesa Nina van Pallandt declaró que las reuniones nocturnas de Irving con Hughes en «una pirámide mexicana» no podrían haber existido, porque en esas fechas el escritor había estado día y noche con ella. Ante la amenaza de penas que escalaban a más de cien años de prisión, veintiún días después Irving se declaró culpable de fraude y devolvió los 765 mil dólares pagados por la editorial, mientras el banco suizo revelaba que «H.R. Hughes» era Edith Sommer.

Fue condenado a dos años y medio de presidio, de los que cumplió diecisiete meses, y su esposa, a dos años, que logró reducir a dos meses. Justo después pidió el divorcio.

Dado que además se le exigía una retractación, Irving vio una nueva oportunidad y escribió un

libro titulado *What Really Happened*, donde refiere la historia de la falsificación, aunque muchos creen que la palabra *really* no significa para Irving lo mismo que para el resto. Más tarde cambió a *The Hoax*, que fue el que usó también para la floja película dirigida por Lasse Hallström en 2006, a la que Irving acusó de perpetrar «invenciones» y constituir «un engaño sobre un engaño». Irving, el guardián de la verdad.

Quedó pendiente la cuestión de las falsificaciones secundarias: los documentos de Edith Sommer y los manuscritos de Hughes. Nadie ha logrado saber de dónde salieron trabajos tan perfectos, pero el hombre que negaba firmar cuadros tenía un talento caligráfico similar al de su pincel: Elmyr de Hory, por supuesto.

Pasadizo 4

François Reichenbach, hijo de una familia de galeristas y él mismo *marchand d'art*, además de autor de canciones para Edith Piaf y documentalista, entró al baile a mediados de los sesenta, cuando llegó hasta Ibiza en un viaje multipropósito, porque la isla era adecuada para varias de sus actividades: tenía buenas playas, vivían diversos artistas (y el «coleccionista» Elmyr de Hory) y la frecuentaban figuras del *jet set* europeo a las que solía filmar.

Como cineasta, Reichenbach carecía de brillo y no habría pasado a la historia si no fuese porque se le ocurrió capturar en vivo las modas políticas y las celebridades de su tiempo —Brigitte Bardot, Yehudi Menuhin, Johnny Hallyday, Pelé—, razón por la cual quedó asociado al efímero pero influyente *cinéma vérité*. Aun así, de sus películas se recuerda poco más que *L'Amérique insolite* (1960, sobre el fervor por Disneyworld), *Un cœur gros comme ça* (1962, sobre el boxeador Abdoulaye Faye) y alguna colaboración con el gran Chris Marker, como *La sixième face du Pentagone* (1968).

Por tres años, Reichenbach le compró a De Hory varios Modigliani en precios que le parecían de ganga. Más tarde reconocería que al tercero ya halló sospechosa esa sobreabundancia de obras del artista italiano, pero actuó con lógica borgiana: la vehemencia de las ganas de creer contra la pueril realidad. Borges había entrevistado tal fuerza en «El inverosímil impostor Tom Castro», un australiano-chileno ubicado en esa colección de simuladores que es la *Historia universal de la infamia*.

Lo que menos le gustaba era la escasa atención conferida al busto de Jane Russell. (...) La leyenda dice que llegó a diseñar un sostén 38D de más de cien piezas móviles que permitía mantener la forma en cualquier posición. Anticipaba lo que las feministas posteriores llamarían «la obsesión mamaria del macho americano».

Recién al cuarto año, Reichenbach se animó a decirle a De Hory que no quería más *modiglianis* y que buscaba alguna obra de Chaim Soutine, el judío bielorruso que fue amigo de Modigliani. En principio, De Hory dijo no tener ninguno, pero en la noche llamó a Reichenbach y le informó que había encontrado en su armario un bello retrato de Soutine... ¡pintado por Modigliani! Es difícil decidir qué era más infinito: si el talento, el descaro o el sentido del humor en este expatriado que decía que ser húngaro «no es una nacionalidad, sino una profesión».

Mientras el húngaro seguía sus negocios con el francés, Clifford Irving se cruzó abruptamente en la vida de Reichenbach. El escritor quería conocerlo porque el cineasta era su primer testigo como comprador de una obra de De Hory. No se sabe cómo reaccionó Reichenbach, pero tomó una decisión que marcaría el futuro de los tres: filmar sus fiestas y testimonios en Ibiza.

En medio de estos trajines, Reichenbach registró además varias de las entrevistas que el gigantesco Orson Welles dio a la prensa francesa durante la elaboración de *Una historia inmortal* (1968). Un producto de ese trabajo fue la cinta de montaje de 41 minutos *Portrait: Orson Welles* (1968), que se convirtió en material de culto. El otro, acaso más importante, fue el contacto que Reichenbach estableció con Welles.

Pasadizo 5

¡Richard Nixon! El 37° Presidente de Estados Unidos prestó especial atención a la falsa autobiografía y a la denuncia pública de Hughes. Según el razonamiento paranoico que lo caracterizaba, imaginó que, si Hughes no había hablado con Irving, podría haber hablado con otros. Por ejemplo, con sus rivales del Partido Demócrata.

Ocurría que bastantes años antes, en 1957, su hermano Donald había recibido de Hughes un préstamo de 200 mil dólares, y se rumoreaba que podía tratarse de un aporte encubierto para la primera precampaña presidencial de Nixon, en la que sería derrotado por John F. Kennedy.

Semejante escándalo, escalando a lo largo de 1972, podía destrozar el proyecto de su reelección. Tras discutirlo con sus cercanos, el Presidente decidió averiguar si los malditos demócratas tenían algo de esto y otras cosas más. ¿Cómo hacerlo? Metiendo furtivamente a unos falsos plomeros en su sede, dentro de un complejo de edificios que hasta hoy se llama igual: Watergate.

Pasadizo 6

Como le había ocurrido numerosas veces, Orson Welles enfrentaba una dura situación económica a comienzos de los setenta. El origen remoto de sus problemas era un costoso montaje teatral de *La vuelta al mundo en ochenta días* que había emprendido en 1946, apremiado por trabajar luego con Bertolt Brecht en el estreno inglés de su *Galileo Galilei*. Con su usual desaprensión hacia estas cosas, Welles gastó grandes sumas sin tomar las precauciones para evitar que la Secretaría de Hacienda las considerase gastos personales, y no profesionales. Fue condenado a pagar impuestos millonarios y debió iniciar una lucha con Hacienda que se prolongaría por casi treinta años.

Aquellos tributos fueron la principal razón por la que emigró a Europa. A inicios de los setenta, los incansables mastines de Hacienda lograron confiscarle el dinero que mantenía en una cuenta suiza y se vio obligado a obtener nuevos ingresos. Por eso en 1971 aceptó hacerse

El Presidente decidió averiguar si los malditos demócratas tenían algo de esto y otras cosas más. ¿Cómo hacerlo? Metiendo furtivamente a unos falsos plomeros en su sede, dentro de un complejo de edificios que hasta hoy se llama igual: Watergate.

cargo de la edición de un documental que sería vendido a la televisión.

Se trataba —cómo no— del material rodado por François Reichenbach acerca de Elmyr de Hory. La edición suele considerarse una tarea técnica; pero cualquier conocedor de las películas de Welles puede distinguir en ellas la sagacidad de un montajista muy atrevido. Entusiasmado con esa rara ocurrencia de Reichenbach, dedicó muchas horas a armar un relato con su miríada de fragmentos, entre los cuales había algunas breves intervenciones del biógrafo Clifford Irving.

La cinta estaba casi terminada cuando estalló el escándalo Hughes. Welles decidió entonces desarmar todo lo que había hecho, agregar algunas imágenes más de Irving y hacer una película, ya no sobre uno, sino sobre dos grandes falsificadores. Sería la última cinta que terminara, sucesivamente titulada *Hoax*, *Question Mark* y, al fin, *F for Fake*, y que trataría de los personajes filmados por Reichenbach pero vistos por Welles.

F for Fake es su obra más problemática. No es un documental, aunque contiene abundante material documental; no es ficción, aunque tiene pasajes totalmente ficticios; y tampoco es estrictamente un ensayo, a pesar de que muchas de las ideas que lo guían tienen el sesgo de las tesis. Él mismo eligió la expresión «ensayo personal», sin precisar demasiado sus alcances. Es, sobre todo, una obra inmensamente personal, una declaración madura aunque enigmática acerca del misterio del arte.

En cierto punto del desarrollo, Welles recuerda que en su juventud quiso ser pintor en Irlanda, fracaso tras el cual simuló ser un actor que era famoso en Nueva York y pudo entrar con esa argucia a un grupo teatral dublinense, lo que definiría su carrera. De regreso en Estados Unidos, ingresó a la radio y en 1938 realizó un montaje de *La guerra de los mundos*, la novela de H.G. Wells, con la forma de un noticiero

simulado, que causó pánico en todo el país. Once años más tarde, un locutor de Radio Quito imitó el programa, pero el resultado fue el incendio de la radio por una turba furiosa y una condena penal para el creador. «El hombre fue a la cárcel —comenta Welles—, yo fui a Hollywood.»

La industria del cine clavó los ojos en este joven de veintitrés años que había creado el programa de radio más sensacional de la historia y lo invitó a trabajar para ella. Su amigo Robert Wilson recuerda en *F for Fake* que la primera idea que compartieron fue escenificar la vida de un magnate que encarnara el ascenso del capitalismo norteamericano. El elegido era Howard Hughes.

Pero las dificultades que planteaba su historia hicieron que al fin Welles optara por William Randolph Hearst, titán de la prensa. La trayectoria de Hearst fue imaginada desde la infancia hasta la muerte, con pequeñas pinceladas de realidad, en una cinta elefantiásica que acaso inaugura el cine moderno: *El ciudadano Kane* (1941). El planteamiento de Welles obliga a pensar que, en algún punto, su trabajo no fue tan distinto del de Clifford Irving y Elmyr de Hory. Irving pudo hacer Kane, y Welles estuvo a punto de hacer Hughes.

Welles podría haber extendido aún más esa relación si hubiese hablado de *Mr. Arkadin* (1955), que es una de sus obras maestras a pesar de haber sido intervenida, recortada y alterada, como por lo demás lo fueron casi todas sus películas. Gregory Arkadin es un multimillonario procedente de Europa oriental que habita un castillo español, al que convoca a un aventurero para que escriba su autobiografía. La condición es que ubique a quienes pudieron ser importantes en su historia; el escritor descubre demasiado tarde que todos van muriendo tras dar su testimonio. El imponente Arkadin, en verdad, no quiere revelar su vida, sino ocultarla para siempre. (La

broma final es que la novela *Mr. Arkadin*, firmada por Orson Welles, no fue escrita por él, sino redactada a partir del guión por el francés Maurice Bessy.)

El momento más escalofriante de *F for Fake* ocurre después de un «debate» entre De Hory e Irving acerca de la firma de las obras. Inesperadamente, Welles incrusta unos planos de Chartres, la catedral gótica del siglo XIII a la que considera el más grande testimonio del arte humano. Esa obra excelsa, inmensa, que debería sobrevivir como signo de lo que fuimos cuando ya no seamos nada, esa locura espiritual, nota Welles, «no tiene firma». La voz del cineasta se funde con la niebla por unos segundos que pueden ser toda la gloria del cine.

Entonces se inicia la tercera historia: Pablo Picasso, enloquecido por la figura de Oja Kodar, la joven última esposa de Welles. «Todo lo que verán en la próxima hora se basa estrictamente en hechos comprobables», ha repetido el director en el inicio de la película. Pero ahora reaparece para notar que ya pasaron los sesenta minutos: Picasso nunca conoció a Kodar. *Fake*, más *fake*.

Welles vio en Elmyr de Hory y Clifford Irving las puertas de entrada a una interrogación radical sobre el sentido del arte, el artista y, en último término, la condición humana en sus capacidades de discernimiento. El espeso, gótico, indescifrable genio de Welles pone patas arriba toda la sinuosa trama de esa autobiografía falsa de Howard Hughes que ya no conoceremos. En su culminación instala, de pronto, este golpe de iluminación que sitúa el acto artístico por debajo de unas vidas venturosas y al mismo tiempo por encima de la entera humanidad.

Por supuesto, no fue un hecho calculado que doce años después de presentar *F for Fake* el gran cineasta, uno de los centros del canon fílmico, muriese a los exactos setenta años, dejando una retahíla de proyectos en curso. Pero esa circunstancia ha conferido a *F for Fake* la dimensión testamentaria de una pregunta infinita acerca de lo que llamamos verdad. No es la salida del laberinto, sino el comienzo de un nuevo pasadizo.

Histeria y reputación literaria: el caso de Philip Larkin

Íñigo F. Lomana



Resulta sorprendente que un autor tan poco prolífico como Philip Larkin (1922-1985), cuya humilde obra completa apenas contiene dos novelas, cuatro exiguos poemarios y un par de compendios críticos de valor modesto, haya ejercido sobre las letras inglesas un embrujo tan poderoso durante los últimos cincuenta años.

Este curioso fenómeno responde, en parte, a ciertas peculiaridades de la cultura británica en la que –a diferencia de lo que ocurre en otras tradiciones intelectuales– los poetas no son siempre tratados como chiflados oraculares o marginados pomposos. Algunos llegan incluso a gozar de una relevancia casi institucional y no es raro que la opinión pública les otorgue el rango de celebridades menores. Tras la publicación en 1955 de *The Less Deceived*, Larkin ingresó en este selecto grupo de autoridades literarias y, junto con sir John Betjeman, se convirtió en el poeta inglés más querido de la segunda posguerra. Sus libros contaron con la unánime aprobación de la crítica y con una cálida recepción por parte de los lectores.

A pesar de las campañas de desprestigio que ha sufrido, todavía hoy dispone de un grupo de seguidores relativamente fiel. Aunque se negó a ejercer como Poeta Laureado –un cargo para el que fue propuesto por su idolatrada Margaret Thatcher–, pocas figuras han conseguido encarnar mejor que Larkin el arquetipo del poeta nacional inglés, lo cual, por otro lado, no dice nada bueno ni del imaginario colectivo de aquel país ni del tipo de pesadillas a las que sirve de cobijo. Su biografía y su obra son un homenaje –tan lleno de humor y amargura como de retorcido orgullo patriótico– a algunos de los rasgos más macabros del *espíritu británico*, como la mezquindad, la falta de pasión y la ironía en su modalidad más hiriente.

Otra parte nada desdeñable del anómalo éxito que Larkin cosechó en su vida y del afecto que sus contemporáneos le dispensaron se debe al carácter violentamente antimodernista y anti-intelectual de su poética. En las pocas ocasiones en que se atrevió a tratar cuestiones estéticas (algo que solo hizo abiertamente en sus críticas de jazz), sostiene la peculiar tesis de que el vanguardismo fue una siniestra conspiración cultural urdida por artistas y académicos para ignorar el criterio del público. Sin la incómoda presencia de los lectores, los poetas modernistas pudieron entregarse a un insensato festival

A pesar de que es imposible determinar el grado de verosimilitud de las confesiones privadas y las huellas autobiográficas de un autor, solemos utilizarlas como principios interpretativos cuyo alto poder contaminante afectará de manera duradera a la recepción de su obra.

de experimentalismo patrocinado por los eruditos que, gracias a la dificultad interpretativa de las nuevas obras, se erigieron en los nuevos árbitros del gusto contemporáneo. Larkin creía que era urgente corregir esta corrupción de los valores estéticos para así devolver la poesía a su legítima audiencia y hacer de ella un objeto de entretenimiento accesible. El resultado de esta apuesta contrarrevolucionaria fue una obra deliciosamente tradicional en sus temas (la muerte, la parálisis emocional, la soledad), inquietantemente cotidiana en sus motivos (el desolado hotel junto a la estación, la ambulancia que traslada al moribundo, el geriátrico en el que desvarían los ancianos) y aparentemente simple en la forma que, a pesar de su pavoroso trasfondo ideológico, cautivó de inmediato a un público cansado de los maratones de ilegibilidad que la sensibilidad moderna alentaba.

La profunda enemistad que Ted Hughes y Philip Larkin se profesaron durante más de veinte años es un perfecto reflejo del grado de vehemencia con que se vivió esta guerra cultural. Con su habitual mezcla de sarcasmo y autodesprecio, Larkin resumió esta conflictiva relación en los siguientes términos: «Yo era una alternativa sofisticada, cínica, decadente y con reloj de bolsillo a su presencia primitiva, espontánea, viril y enfundada en cuero». Cuando se enteró de que Hughes había sido seleccionado para ocupar el puesto de Poeta Laureado que él mismo había dejado vacante, no pudo evitar añadir: «Será difícil vivir sabiendo que soy la causa de que entierren a Ted en la abadía de Westminster».

Sin embargo, por muchos que sean sus méritos literarios y por grande que sea su prestigio intelectual, el interés que Larkin despierta hoy se debe casi exclusivamente al efectivo vudú biográfico que con su figura ha practicado una

sañuda hermandad de cotillas. La publicación de sus *Selected Letters* en 1993, compiladas por el eminente larkinólogo Anthony Thwaite, provocó una terrible conmoción en los cenáculos literarios del Reino Unido. Las sórdidas revelaciones que allí quedaron expuestas desplazaron por completo el lugar que Larkin ocupaba en el mapa literario de su país y afectaron de manera irreparable a la interpretación de su obra. La aparición, pocos años después, de *Philip Larkin: a Writer's Life*, la viperina biografía del poeta Andrew Motion, confirmó los peores presagios. De pronto, el *antipoeta* tartamudo de cuya vida privada nadie sabía demasiado (salvo que vivía soltero en una remota ciudad de provincias y dirigía una biblioteca), pero al que todos trataban con una simpatía indulgente, quedó convertido a los ojos de la opinión pública en un cascarrabias lleno de odio, represión y maldad. La prensa especializada estuvo una década citando sin descanso los pasajes más escabrosos de su correspondencia –aquellos en los que se hacía referencia a su racismo, a su ideología reaccionaria y a su particular relación con las mujeres–, y por los mentideros literarios circuló con insistencia una serie de rumores, alentados por Motion y otros siniestros traficantes de casquería íntima, según los cuales Larkin era poco más que un pornógrafo babeante que simpatizaba con el nazismo (para demostrar lo cual se adujeron pruebas tan endebles como el muñequito de Hitler con el que jugaba de niño o una carta de 1941 en la que afirmaba haber disfrutado leyendo los discursos del Führer). Aunque este incesante goteo de chismes y medias verdades ha conferido un renovado vigor editorial a la obra del poeta, los efectos sobre su reputación literaria han sido terribles.

Como es lógico, al conocerse estos detalles un murmullo de reprobación recorrió los claustros

«La idea de irme a la cama con una mujer –le confiesa a su amigo Kingsley Amis en 1943– me resulta tan problemática como presentar mi candidatura al Parlamento.»

universitarios de todo el país, y en las facultades de literatura dio comienzo una despiadada revisión del corpus larkiniano. La revuelta fue liderada por la profesora Lisa Jardine, que, en un arrebato un tanto exagerado aunque no del todo incomprensible, se negó a enseñar la obra de Larkin a sus alumnos y exigió su inmediata retirada de los planes de estudio. Los autores de ciertas notas al pie fueron escarnecidos, algunos investigadores conminados a cambiar la orientación de sus tesis y, en general, las trituradoras culturales engrasaron su maquinaria para iniciar otro ridículo episodio de persecución e histeria colectiva. Este festival de insidias no tomó un cariz más amargo gracias tan solo al comportamiento de la secretaria de Larkin, Betty Mackereth, que fue la encargada de destruir los más de treinta volúmenes de diarios que había aquel acumulado en su despacho de la universidad. Al parecer, el poeta pasó sus últimos días aterrorizado ante la posibilidad de que estos cuadernos se hicieran públicos y dejó instrucciones precisas a su círculo más íntimo para que se deshiciera de ellos. A juzgar por el espanto con que reaccionaron quienes accidentalmente pudieron echar un vistazo al revoltijo de insultos, diatribas y fantasías masturbatorias que contenían, su cautela estaba más que justificada. De haber caído en manos de la crítica, esas anotaciones habrían dado lugar a un linchamiento público sin precedentes que hubiera acabado quizá para siempre con el prestigio literario de Larkin.

A falta de un diario al que poder acudir en busca de pruebas, el epistolario se convirtió en el único material autobiográfico disponible, y quienes se internaron en él con propósitos incriminatorios pronto descubrieron una grave acusación con la que justificar su cruzada: la misoginia. Las opiniones sobre las mujeres que Larkin vertió en sus cartas son de una explicitud escalofriante y provocaron un estallido de indignación entre los expertos. «La idea de irme a la cama con una mujer –le confiesa a su

amigo Kingsley Amis en 1943– me resulta tan problemática como presentar mi candidatura al Parlamento.» «Las mujeres son basura», afirma poco después. Y, en uno de los pocos fragmentos de sus diarios que se conservan, concluye: «Todo el asunto del sexo me deja perplejo. Hasta donde sé, las mujeres son seres estúpidos. El sexo es algo demasiado bueno para compartirlo con nadie. Las relaciones sexuales son siempre decepcionantes y casi siempre dan asco, es como pedirle a alguien que te suene la nariz».

Las citas románticas le parecían una agresión intolerable y a menudo preguntaba a sus corresponsales cómo era posible que invitar a una mujer a tomar el té no le diera derecho a mantener con ella algún tipo de intimidación física («no quiero salir con una chica y gastarme casi cinco libras cuando puedo hacerme una paja gratis en cinco minutos y tener el resto de la tarde para mí»). Con todo, la crítica ha tendido a exagerar el significado de estas afirmaciones –que fueron concebidas como chistes privados para un grupo de interlocutores muy tolerantes con ese tipo de humor, y que están en franca contradicción con la actitud hacia las mujeres que Larkin mantuvo a lo largo de su vida–, hasta el punto de hacernos perder de vista el marco casi clínico de represiones y complejos en el que se inscriben. De lo que dan cuenta, más que de una actitud machista, es de un mundo emocional completamente arruinado y de una incapacidad patológica para establecer lazos significativos con otras personas, cualquiera fuera su género.

Si se analiza con detenimiento el ramillete de barbaridades que Larkin exhibe en sus cartas, resulta evidente que el desprecio que sentía hacia las mujeres formaba parte de un universo de fobias mucho más rico y variado. Su dedo acusador apunta con similar asco hacia los niños («cuando era niño odiaba a todo el mundo, o eso creía; cuando me hice mayor me di cuenta de que lo que de verdad odiaba era a los niños»), los inmigrantes («ya no vamos a ver los entrenamientos

Los autores de ciertas notas al pie fueron escarnecidos, algunos investigadores conminados a cambiar la orientación de sus tesis, y las trituradoras culturales engrasaron su maquinaria para iniciar otro ridículo episodio de persecución e histeria colectiva.

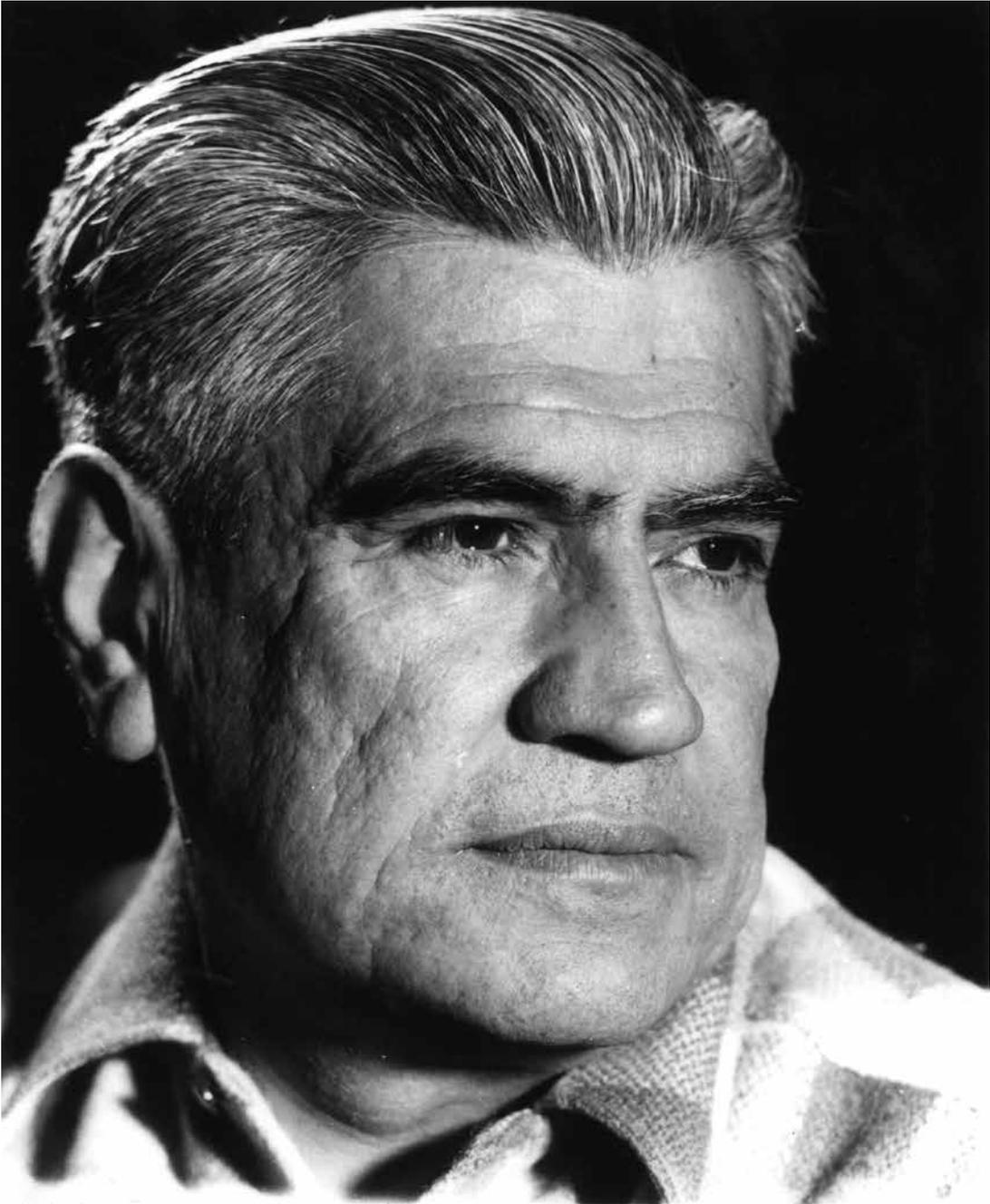
en la universidad: demasiados malditos negros alrededor»), los trabajadores («los líderes sindicales quieren reducir el país a un estado de caos que los rusos aprovecharán para marchar sobre nosotros»), las parejas casadas («el matrimonio es una institución asquerosa»), las universidades («esos nidos superfluos llenos de gandules ahogados en traición»), los miembros del Partido Laborista («fanáticos de los negros, enemigos del ejército, chulos diurnos»), e incluso alguno de sus amigos (como el escritor Anthony Powell, para quien solía reservar el calificativo de «enano caracaballo»).

Larkin sentía una ojeriza tan incluyente y monumental que, sin temor a equivocarnos, podríamos afirmar que su verdadero objeto era la vida en todas sus manifestaciones. No deja de resultar irónico que estas declaraciones difamatorias y groseras hayan brotado de la misma sensibilidad que fue capaz de crear una poesía tan llena de belleza, de verdad y de humor. Tanto si creemos que el arte es un documento de barbarie, como nos sugieren los críticos marxistas, o una liberadora catarsis, como insinúa con malintencionado optimismo la tradición burguesa, lo cierto es que en la obra de Larkin lo vemos una vez más convertirse en el espacio donde se pasan a limpio las pulsiones más negras.

La ominosa reevaluación de la que el poeta ha sido objeto en los últimos veinte años permite observar con claridad el funcionamiento de este tipo de operaciones —a un tiempo editoriales y académicas—, así como el papel que en ellas se les otorga a los materiales autobiográficos. Los primeros pasos los dan los cazarrecompensas del chisme que se dedican a dragar las ciénagas de lo inconfesable hasta que dan con alguna evidencia inculpatoria, generalmente relacionada con el mundo de las excentricidades sexuales o de las desviaciones políticas (las dos obsesiones recurrentes de la psique burguesa). Después, la crítica exagera el significado de estas

revelaciones para que la inmensa complejidad de una vida quede reducida a una serie de rasgos escandalosos fácilmente manejables. Es entonces cuando intervienen los medios de comunicación que, al poner en circulación las simplificaciones confeccionadas por la crítica, generan una controversia pública comercialmente muy rentable pero literariamente desastrosa. A pesar de que es imposible determinar el grado de verosimilitud de las confesiones privadas y las huellas autobiográficas de un autor, solemos utilizarlas como principios interpretativos cuyo alto poder contaminante afectará de manera duradera a la recepción de su obra. En esta tierra de nadie de maledicencias y cotilleos es donde se encuentra hoy, como muchos otros artistas, el poeta Philip Larkin. Confiemos en que poco a poco se vayan apagando los gritos de indignación que la polémica ha suscitado. Solo así conseguiremos que la histeria deje de acobardar a la inteligencia por más tiempo.

Íñigo F. Lomana, periodista y filólogo, es máster en Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid. Escribe crítica literaria en *El Estado Mental* y *El Español*.



Yo esperaba
y miraba
Manuel Rojas

El 8 de enero de 2016 se cumplen ciento veinte años del nacimiento de Manuel Rojas, la gran figura de la narrativa chilena del siglo xx.

Dossier se suma a un año de homenajes en torno de su obra con la publicación de páginas inéditas de *Imágenes de infancia y adolescencia*, escritas por Rojas en los años sesenta, cuando quiso expandir el registro de sus vivencias de niño, vertidas por primera vez en *Imágenes de infancia*, en 1950.

Durante los dos años y meses de permanencia en la ciudad y provincia de Mendoza aprendí un oficio, el de pintor, y un medio oficio, el de electricista, y cualquiera de los dos me podía dar de comer, si tenía trabajo. Además, podía ser peón, pues me habitué a la pala, a la picota, al chuzo y al serrucho. Por otro lado, tuve mis primeros compañeros, Pancho Cabrera y Miguel Lauretti, y cada uno de ellos me enseñó algo, a trabajar el primero, a leer poesía el segundo. No hay mejor compañero que aquel que le enseña algo al suyo y cuando ambos se enseñan algo la amistad es perfecta. Por supuesto, no iba a ser como ellos, no era como ellos, no porque no quisiera serlo sino porque no lo era ni podía serlo: tenía otro carácter, otras inhibiciones, obedecía a otra construcción, no mejor ni peor, diferente. Lo que ellos hacían era el resultado de lo que los empujaba; lo que yo haría o hacía era lo que a mí me empujaba.

Pancho era un hombre desordenado, desordenado física y mentalmente, y no era así porque siguiese una norma fija cualquiera sino porque no tenía ninguna, no podía fijarse una, su mentalidad se lo impedía. Tenía ideas absurdas sobre muchas cosas, había aceptado como verdades fundamentales algunas que no tenían fundamento y eso lo llevaría a la desgracia y a la muerte. Me parecía a él en el desinterés por las cosas materiales y el respeto y la admiración a las

grandes ideas y a los grandes hombres, pero Pancho llegó hasta ahí, junto con sus erradas ideas, y no siguió adelante, no cambió y no cambiaría así hubiese vivido mil años. Cuando lo conocí había llegado al límite de lo que podía, mentalmente, ser, no sería nada más, por mucho que yo lo estimase. Había leído algo, algunos libros y se había posesionado de lo leído, pero no leyó más y no se desarrolló más, no pudo cambiar, que es peor, ni desarrollarse. Miguel, por su parte, hombre más joven que Pancho, sólo tenía seis años más que yo y más de diez menos que mi maestro, y aunque con más conocimientos literarios que los míos en ese tiempo, estaba destinado a llegar hasta ahí. Es cierto que la mayoría de los hombres está destinada a llegar «hasta ahí», ya que carecen de lo que es necesario para llegar «hasta allá», hasta una perspectiva más amplia, a la que, por numerosos motivos, no llegan o no pueden llegar, no tienen ningún talento o no tienen voluntad o carecen de ganas de avanzar o les interesan otras cosas más cercanas y seguras; pero Miguel tenía algo de talento, escribía, podía escribir: cuando, en 1921, nueve años después, regresé a Mendoza, y Antonio Ferrer, el director de la revista *Ideas y Figuras*, me propuso dedicar un número a las poesías que había escrito hasta ese momento y yo acepté la proposición, que por lo demás me honraba, fue Miguel quien, anónimamente, hizo mi presentación. De modo que, como he dicho, podía escribir y podía seguir cultivándose y llegar a algo. No le interesó llegar a ese algo. ¿Tal vez porque se dio cuenta, y muy pocos se dan cuenta, de que no tenía bastante capacidad? Puede ser, pero, además, tenía otra contrapartida: había sido dotado por la naturaleza de una gran capacidad sexual. Hablaba mucho de ello, jactándose de su virilidad y contando historias que tenían relación con ello, por ejemplo, que una muchacha, hija de una familia acomodada, se enamoró de él y se fue a vivir con él cuando la familia se opuso a esas relaciones. La aceptó en su casa y la hizo su amante y vivió con ella durante un tiempo, un tiempo que terminó cuando la muchacha, que era celosa, lo sorprendió saliendo de un prostíbulo, a donde había ido con otros amigos. Llegado a su casa, encontró que la muchacha se había ido; no regresó más y él no hizo nada por recuperarla. No supe si esa historia era verídica o falsa, imaginada o inventada por él, pero eso no importa: indica cuál era y cómo era su conducta sexual. A veces iba a verlo

Había visitado esos prostíbulos, los de las extranjeras, uno de ellos por lo menos, en ocasión de ir a hacer un trabajo cuando era ayudante de electricista. La casa iba a instalar un proyector de películas pornográficas y allá fuimos e hicimos el trabajo necesario.

en las noches y me pedía que lo acompañara a un prostíbulo: necesitaba mujer, necesitaba desahogarse. Iba con él. En ese tiempo Mendoza, la ciudad, tenía unos prostíbulos fastuosos, no he vuelto a ver semejantes. Había, por cierto, categorías: los de criollas y los de extranjeras, principalmente francesas y de Europa Central, las llamadas «polacas», mujeres blancas y rubias, gordas, rebosantes, que se vestían, cuando el tiempo lo permitía, con lo mínimo que puede cubrir el cuerpo de una mujer, una camisita que les llegaba apenas al nacimiento de los muslos, al revés de las criollas, cubiertas con poca ropa pero sin mostrar más que lo indispensable. Miguel no tenía preferencias, aunque creo recordar que le atraían más las criollas. No buscaba siempre la misma, como hacen algunos hombres, que van siempre con una y logran establecer una relación que no es sólo sexual. Le gustaba variar.

Yo esperaba y miraba. Por alguna razón, o por algunas, entre las cuales no era la mayor la de carecer de dinero que me permitiera darme esos gustos, pues habría podido, a veces, hacerlo, no me atraían las prostitutas, nunca me atraerón, aunque después tuve contactos con ellas, no como norma sino ocasionalmente. Estaba en mí ser así y así era, sin proponérmelo casi. Normal sexualmente, pues no tenía torcidas inclinaciones ni desviaciones de ninguna especie, no era, sin embargo, el sexo mi mayor preocupación. No fui, en ese sentido, un hombre precoz y ni siquiera la masturbación me atraía, pues me avergonzaba. Miguel salía después de un rato y nos íbamos. La mujer le decía, por lo general: «Volvé», palabra que con seguridad decía a todos sus clientes, pero mi amigo creía que la puta se había quedado prendada de su abundante avío y sonreía de satisfacción. Cuando volví a verlo, nueve años después, todavía estaba bien, pero cuatro años más tarde, cuando de nuevo pasé

por Mendoza, era otro hombre. El hermoso varón que era cuando lo conocí, pues era realmente hermoso –tanto como su padre, un veneziiano que trabajaba un poco de tierra en los alrededores de la ciudad–, estaba cambiado: parecía más bajo y delgado y su rostro estaba como estragado. Pocos años después murió. No tendría sino poco más de cuarenta años, quizá menos de eso.

Supe en Mendoza que podía «bandearme» solo, andar solo por el mundo, y que, aunque era peligroso hacerlo, dados los trabajos que me tocaban, podía salir bien si tenía, en primer lugar, el coraje de hacerlo, y, en segundo, si podía prever lo que acaso ocurriría y hasta dónde era conveniente llegar. ¿Cómo supe eso? No podría decirlo exactamente, pero estimo que los libros de aventura que leí, en especial los de Emilio Salgari, me enseñaron mucho, pues esos libros no sólo entretienen a un niño o a un adolescente sino que le enseñan mucho de lo que ocurre en la vida al aire libre, que era donde, principalmente, trabajaba y vivía. Laguna no había leído un solo libro en su vida y tampoco tenía, según me pareció, capacidad de aprender nada y de ahí que su vida fuera un continuo sucederse de desgracias, aunque hay individuos que son capaces de todo y que, no obstante, caen, aunque no a menudo. Muchas cosas amenazan al hombre en esas condiciones y el hombre debe saber prever la mayoría de ellas.

Supe, además, cosa que todavía me asombra, que podía, de algún modo, proteger o cuidar a una persona, aunque mis cuidados no sirvieron a Laguna más que cuando estuvimos en la cumbre aquella noche. Conocía el lugar, ya que lo había visitado un día domingo mientras trabajaba en el campamento, y sabía qué forma tenía, qué amplitud alcanzaba la meseta en que se alza el Cristo Redentor y su refugio y dónde se hallaba la entrada del camino que bajaba hacia Chile

Me miraba y yo correspondía su mirada. La hallaba muy joven y eso me intimidaba más. Me habría gustado de más edad, no sé, un poco más gorda y que se pareciera un poco a mi madre.

—huella que esa noche estaba tapada por la nieve, por lo cual decidimos pernoctar allí— y Laguna también estuvo allí conmigo, pero por lo que se ve, no se fijaba en nada, no recordaba nada. No era gran hazaña proteger a un hombre así, aunque sí lo era, pero no hablo de hazañas; lo que quiero decir es que ese hecho me demostró que era, en algún sentido, superior a otro ser, a un hombre, siquiera para ver cómo eran las cosas y recordarlas. (Pocos años atrás, viniendo desde Buenos Aires a Santiago, el avión pasó justamente por encima de ese lugar y pude ver perfectamente aquella meseta barrida de modo implacable por el viento que sube desde Chile. Estaba igual que siempre, que cincuenta o mil años atrás, y estará así hasta quién sabe cuándo.) Gracias a eso no he necesitado protectores.

Mi experiencia amorosa no había aumentado en nada, ni en teoría ni en práctica, a no ser que pueda decirse que las visitas a los prostíbulos como acompañante de Miguel me enseñaron algo; no me enseñaron nada, aunque tampoco pueda decirse eso, pues algo me enseñaron; a ver la peor parte del amor, más bien dicho, del comercio sexual. Por lo demás, había visitado esos prostíbulos, los de las extranjeras, uno de ellos por lo menos, en ocasión de ir a hacer un trabajo cuando era ayudante de electricista. La casa iba a instalar un proyector de películas pornográficas y allá fuimos e hicimos el trabajo necesario. A su término, al atardecer, y para probar si nuestro trabajo había quedado bien hecho, El Nene y el otro oficial y yo pudimos ver una de esas películas, mudas, por supuesto, constituida por una sucesión de cuadros dedicados por completo a la fornicación entre un hombre y una mujer, entre dos hombres y una mujer o entre dos mujeres y un hombre. Eran fornicadores como de campeonato, y más que otra cosa, aquello producía risa, que quizá en el fondo no

era más que repulsión, y las que más se reían eran las prostitutas, las francesas y polacas; que se estremecían con todas sus gorduras mientras lanzaban estridentes carcajadas. Era un espectáculo grotesco que no tenía nada que ver con lo que me imaginaba al pensar en el amor o en su realización.

Antes de salir de Mendoza, mientras Pancho estaba aún ahí, pasó lo que pudo ser mi primera experiencia sexual si no hubiese sido tan tímido, inhibido, mejor dicho, desprovisto de práctica además, aunque no estoy seguro de que las cosas habrían sucedido como lo pensaba Pancho, quien, más que nadie, fue quien lo inició: se dio cuenta de que una mujer, que vivía en la misma calle en que vivíamos nosotros, me miraba mucho, y me dijo que esas miradas no eran desinteresadas, que en ellas había un claro interés. Parecía ser casada, y en las tardes, cuando volvíamos a nuestra casa, allí estaba, en la puerta de la suya, mirándome. Era una casa pobre, con un gran patio, y de seguro ocupaba allí un cuarto.

—¿Por qué me mirará?

—Ya te lo he dicho, huevón: quiere algo contigo.

Pero, si tenía un marido, ¿que podía querer de mí? Era morena, delgada, de triste expresión, humilde, frente alta, cabello negro.

—Es turca —decía Pancho.

—El marido también debe ser turco.

—¿Qué importa? Anda, háblale.

—¿Qué le digo?

—Cualquier cosa: ¿cómo le va, qué está haciendo por aquí, vive aquí?

—¡Pero si no la conozco!

—¡Eres tan tonto!

Me miraba y yo correspondía su mirada. La hallaba muy joven y eso me intimidaba más. Me habría gustado de más edad, no sé, un poco más gorda y que se pareciera un poco a mi madre. Entonces me habría acercado sin temor, no

para preguntarle estupideces sino para hablar de otras cosas, no sabía de qué.

—Si me mirara a mí —comentaba Pancho, irri-tado— ya me habría acercado y habría sabido de qué conversarle.

Un día, inesperadamente, un día que pasé solo, la saludé. Me contestó, un poco sorprendida, y no me atreví a acercarme, pues me pareció pe-ligroso o inconveniente. Además, la idea de un marido, turco además, me detenía. Durante la travesía de la cordillera la volví a ver: estaba de pie, también junto a una puerta, cerca de la Es-tación de Puente del Inca. Entonces me acerqué a ella y fue ella la que me habló.

—¿Qué hace por aquí? ¿Para dónde va?

Eran las mismas preguntas o frases que me recomendaba Pancho para entrar en conoci-miento, pero ella me habló como una amiga, como si nos conociéramos desde mucho tiempo atrás y en su voz no se notó nada de lo que Pan-cho había sospechado. Con la maleta colgando de la mano derecha, una maleta sucia de bosta de vacuno, contesté:

—Voy para Chile.

Acababa de saltar del vagón lleno de anima-les y estaba entumecido y cansado. Sonrió y me miró como siempre. De cerca era más apreciable que de lejos.

—Y usted, ¿qué hace por aquí?

—Mi marido trabaja por acá.

No había nadie cerca. ¿Quién sería su marido? Me hubiera gustado conocerlo. Pero mis amigos me llamaban. Nos sonreímos por última vez y me fui.

Autorretrato con la boca abierta Margo Glantz

En las salas de espera del dentista, leo y escribo en mi iPad.

Antes, cuando empezaba a frecuentar este consultorio hace más de quince años, leía y escribía en mi cuaderno de notas; ya desde los años noventa del siglo pasado venía a este lugar situado en los Campos Elíseos para que le arreglaran los dientes a mi madre, fallecida en 1997. Hay muy poca relación entre esta calle y ese paraíso imaginado en la antigua Grecia, sobre todo en este tramo que va a dar al periférico. Pero tampoco existe mucho parecido entre la Grecia actual y la de Homero, Pericles o Esquilo.

En los noventa no existía aún el tuitter y se iniciaba el uso del celular, los aparatos eran gigantes y, a nuestros ojos actuales, antediluvianos. Los consultorios eran más silenciosos y se podía leer más a gusto. Desde hace cuatro años, por lo menos, he empezado a matar el tiempo revisando los tuits en mi celular, otra de mis ocupaciones favoritas en la sala de espera y también en las mañanas cuando despierto, con una taza de café en la mano.

En el *Guardian*, me llaman la atención ciertas declaraciones de la alguna vez famosa y guapa actriz Jacqueline Bisset, quien se queja de que las mujeres mayores desean seguir haciendo el amor, pero los hombres de edad prefieren acostarse con las jóvenes.

Todo es pasajero, decía Proust, las calles, las avenidas y los años.

(Dientes puntiagudos de roedor, ávidos, carnívoros, de hombre o de primate, relumbran en la oscuridad: *Cabeza VI* de Bacon, serie exhibida en la galería Hanover de Londres, 1949.)

Los grandes cuadros abandonados del taller de la Royal Hospital Road que habitó Bacon en la década de los treinta inscriben su existencia enigmática en este contexto. ¿En qué contexto, me pregunto? Son el testimonio de un período de su obra casi enteramente soslayada por el pintor inglés, de la cual tuvo mucho cuidado en no dejar rastro, destruyendo todo lo que había pintado desde 1933, época en que su pintura fue expuesta al lado de la de Picasso en la Mayor Gallery. Sí, aunque podría parecer que Bacon se dejaba manipular por sus amigos o por sus amantes, siempre guardó un rígido control sobre su producción, al grado de que en cierto momento de su trayectoria decidió quemar todas las obras de su autoría, es decir, las que todavía estaban almacenadas en su sitio de trabajo: consideró que no estaban lo suficientemente logradas. Por fortuna, unos cuantos cuadros de esa primera época ya pertenecían a coleccionistas visionarios a quienes Bacon las había obsequiado o quienes se las habían comprado para ayudarlo. Formaron parte de los acervos de varios museos muy importantes, el de Arte Moderno de Nueva York, el Guggenheim, la galería Tate o el Kunsthalle de Hamburgo.

En 1944, Bacon le rendirá un gran homenaje al pintor malagueño residente en París: se trata nada menos que del famoso tríptico intitulado *Tres figuras debajo de una crucifixión*.

He utilizado ya estos textos en otro de mis libros llamado *Saña*, pero no importa, el orden de los factores en literatura altera definitivamente el producto.

A menudo me equivoco y escribo acerbo —que quiere decir amargo— en vez de acervo, que quiere decir, según el diccionario de la Real Academia, montón de cosas menudas y según

yo conjunto de objetos o escritos que conforman una colección.

Hay que notar que en esas pinturas designadas por Picasso como abstracciones, pintadas hacia 1929 —y modelo de las que destruyó Bacon—, el elemento más destacado sería la dentadura, altamente estilizada, apenas señalada con unos trazos, procedimiento primordial en otro de los cuadros, uno casi abstracto de ascendencia cubista, pintado hacia esa misma época y conocido como *La señorita [La demoiselle (tête)]*: una figura dibujada como si fuera un termómetro: una delgada línea roja central enmarcada por varias rayas blancas torpemente dibujadas: los dientes.

Sigo sentada en este consultorio, el de mi médico de cabecera, el que está en los Campos Elíseos. Estoy al lado de muchos otros pacientes a los que miro indiferente, aunque sean hermanos del mismo dolor, aunque haya algunos que me divierten o me entretienen, por su aspecto o vestimenta o últimamente por sus monólogos en el celular. Reviso de vez en cuando las revistas desparramadas sobre la mesa de la sala de espera, bastante pequeña, pienso, para la afluencia cada vez más inmoderada de personas.

De pronto apunto algo; interrumpo como de costumbre esa operación cuando me invitan a pasar a uno de los cuatro cubículos donde volverá a repetirse la misma escena soportada pacientemente durante quince años, los mismos que llevo aquí escribiendo esta novela.

Ya acostada en el sillón reclinable que ha dejado de ser último modelo, espero otra media hora a que aparezcan la auxiliar dental o el dentista, y, debido a la lentitud de los procedimientos para confeccionar piezas perfectas, y a la enorme afluencia de pacientes, y también a que soy un modelo de procrastinación y suelo posponerlo todo para otra mejor ocasión, ha pasado un largo período antes de que mi mordida y mi sonrisa mejoren.

La operación se inicia siempre de la misma manera: me instalan en el sillón, me colocan un babero en el cuello, lo sujetan con pinzas, me piden cortésmente que me limpie el lápiz de labios o lo retire con un pañuelo desechable, me colocan un cojín protector en la nuca para estar más cómoda y para paliar la inmoderada curva que mi mala posición ha marcado en mi espalda, reclinan luego el mueble y, una vez extendida,

me sacan el puente provisional o el fijo con un aparato que hace presión y me lesiona la encía; me limpian el exceso de saliva con otro kleenex, y en esta ocasión específica de la que estoy escribiendo en este momento, repetida N veces, desatornillan con un desatornillador diminuto los implantes, esos mismos que, después de mucho resistirme y de largo tiempo perdido entre visitas y más visitas a varios laboratorios y consultorios de diversos dentistas, me ha logrado poner el implantólogo.

Me insertan en la boca abierta una especie de escudilla, su nombre técnico es cucharilla (se ha formado un ripio), en realidad moldes rellenos con cera líquida o silicón de diversos colores: servirá para modelar las piezas postizas que podrán sostenerse gracias a los implantes. La escudilla y el alginato me producen náuseas, sobre todo si el molde se ha insertado en la parte inferior de la mandíbula. Mi cavidad bucal es pequeña y con gran gentileza mi dentista de cabecera ha mandado confeccionar una cucharilla a la medida de mi mandíbula para que de esa forma se mitiguen las náuseas.

Cuando el alginato se endurece, lo extraen con un rápido movimiento: me asusta, siento como si me arrancaran los pocos dientes sanos que aún decoran mi boca; vuelven a pedirme que la abra, colocan un aspersor para secar la saliva, comparan el color de los dientes con un muestrario que exhibe una cantidad increíble de tonos diferentes muy matizados, me permiten cerrar la boca, descanso, vuelvo a abrirla, vuelvo a cerrarla, me toco con la punta de la lengua los muñones, siento el hueco que han dejado los implantes extirpados y mi médico de cabecera empieza a hablarme con entusiasmo de los nuevos dientes que adornarán mi boca, esas prótesis que por mi capacidad infinita de procrastinar y mi terrible miedo a cualquier intervención quirúrgica no me habían podido colocar.

Para finalizar vuelven a ajustarme el puente provisional. Luego me pedirán que de nuevo abra grande la boca y pondrán dentro de ella un papel llamado de articulación para checar la mordida; si esta no es correcta, dejará huellas en el papel.

Las operaciones dentales son, como lo he dicho interminables veces, monótonas y reiterativas, como las de la vida cotidiana: despertar, desayunar, leer el periódico, tuitear, oír las noticias cuando estaba Carmen Aristegui, bañarse,

lavarse los dientes, hablar por teléfono, mandar mensajes de WhatsApp..., sentarme luego a escribir y pasar la mañana entera frente a la computadora sin alzar la vista y sin seguir los consejos del oftalmólogo quien me dice que debo hacerlo, levantar la vista cada media hora, descansar por lo menos diez minutos y parpadear de vez en cuando para proteger mis ojos.

Consigno aquí esos movimientos, aunque es imposible dar cuenta exacta en la escritura de las recurrentes veces en que se repiten incansables las mismas operaciones: escribir, borrar –en la computadora es más fácil rehacer o cambiar de lugar los textos que cuando escribía a mano o a máquina–, o ya en el dentista sentir cómo introducen el papel de articulación dentro de mi boca abierta: abra grande la boquita, repiten, muerda, repiten, vuelva a morder, deje señal en el papel, vuelva a abrir la boca, vuelva a morder, deje señal en el papel y así al infinito, oyendo la letanía que profiere la técnica dental: muerda-abra-muerda-abra-muerda-abra-muerda...

Cuando desaparece la huella en el papel, se prepara el pegamento, una mezcla lo bastante fuerte para mantener firme el puente sin que se mueva cuando mastico, y que permita a la vez desprenderlo sin demasiado esfuerzo la próxima vez que tenga yo consulta. Para que el pegamento se adhiera, colocan un rollo de algodón prensado en mi boca, aprieto firmemente, lo sacan, vuelven a introducirlo, la técnica dental empuja con violencia la prótesis, se disculpa por hacerlo y me recomienda que no coma nada por lo menos en media hora.

¿Cómo siente su mordida, me pregunta Lulú?

No dejan sin embargo de producirse desaguisados, aunque me aseguren que han ajustado el puente provisional con un pegamento muy resistente. Y esos desaguisados se producen en las ocasiones menos favorables, ya sea los fines de semana, cuando estoy de viaje o en medio de una fiesta en la que, con una copa en la mano y una sonrisa en la boca, departo con amigos, reservada y libremente.

Para consolarme pienso que en literatura el orden de los factores altera irremisiblemente el producto.

(A Francis Bacon, el gran pintor angloirlandés, le fascinaban las imágenes incongruentes; mientras más incongruencia, mayor era la atracción.)

A CABALLO REGALADO NO SE LE MIRAN LOS DIENTES

Intercalación paremiológica: tener colmillo quiere decir tener experiencia, habilidad, maña, inteligencia o astucia para conseguir las cosas, a veces no de manera legítima. Al pasar los años, las encías se contraen de manera natural, dejando así expuesta la mayor parte del diente. Lo que nos hace pensar que la sabiduría y la experiencia llegan con la edad, con los años; al utilizar esta frase estamos dando a entender que alguien con colmillo tiene experiencia o domina muy bien ciertas situaciones o actividades.

Para proteger sus huesos dentales una amigamia debe usar un paladar falso. Una especie de muralla de contención o contrafuerte para prevenir derrumbes.

El dentista, como los hojalateros, arregla –pero-grullada– la carrocería bucal.

Si tomo en cuenta esa comparación que hizo mi dentista –la dentadura es semejante a la carrocería de un automóvil–, dos años largos separaban la mía, completamente destrozada, de la apariencia perfecta que podría tener un Rolls Royce, apariencia elegante que muy probablemente tendré cuando me hayan colocado las nuevas prótesis.

Debo aclarar que esto sucedió durante aquellas sesiones ya perdidas en el tiempo de los primeros dos años en que empecé a frecuentar a mi actual dentista de cabecera. Según él, la apariencia de mi boca era semejante a la de un Volkswagen. Preciso, me lo dijo mientras arreglaba la parte inferior de mi boca, donde pusieron dos implantes, al lado de seis dientes que como los de Cervantes aún conservo en perfecta actividad; han sostenido un puente intacto y en uso continuo sin ninguna resquebrajadura desde hace diez años.

Me explico, el Volkswagen o Bochito es un automóvil ya discontinuado, fabricado durante largo tiempo en México y Brasil y una de las marcas más populares entre los consumidores de medianos recursos. Estos automóviles, como toda la tecnología moderna, se han convertido ahora en *ready mades* a la manera de los objetos inmortalizados por Duchamp; solo sirven como chatarra o para que Gabriel Orozco haga una instalación en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Estando como de costumbre con la boca abierta, mi dentista hizo esa comparación, no con Duchamp, sino con los Volkswagen. A mí me recuerda esos cuadros de Bacon que representan personajes con la boca abierta enseñando, desenfadados, sus horribles deformaciones dentales.

Pensé de inmediato en mi primer viaje a Alemania en noviembre de 1953, en esa época en que las ciudades alemanas eran oscuras y conservaban las huellas de los continuos bombardeos aliados, una represalia para vengar los que la aviación nazi lanzara antes contra sus ciudades, hecho del que se queja amargamente en un ensayo W.G. Sebald, aquí en mi regazo, como los otros muchos libros leídos en los consultorios de los muy distintos médicos que me han obligado a visitarlos.

En ese viaje me alojé en la casa del tío de una amiga con quien viajaba. Era judío, había estado en un campo de exterminio, donde habían muerto su esposa y sus hijos. Cuando los aliados liberaron el campo de Auschwitz, situado en Polonia, de donde era originario, prefirió emigrar a Alemania e instalarse en Múnich. Allí conoció a otra sobreviviente que también había perdido a su familia en Auschwitz. Se casaron y vivían en un departamento con varias piezas y dos hijas; la mujer tenía el pelo oscuro, pero se lo pintaba de rubio y ambos tenían en el antebrazo los tatuajes distintivos de los campos de concentración, como por otra parte ya lo he contado de distinta manera en mi libro *Las genealogías*.

Con sus pequeñas celebraban a la vez la Januká y la Weihnachten, es decir una fiesta judía y la Navidad, fiesta cristiana. A mi amiga Liba y a mí nos alojaron en la única pieza del departamento que no tenía calefacción; servía de refrigerador: en los alféizares de las ventanas había peras, manzanas y bocales rellenos de conservas de fresa y otros frutos del bosque. Nosotras dormíamos en catres y nos cobijábamos con unos maravillosos y suaves edredones de plumas, parecidos a los que mis padres trajeron a México cuando emigraron desde Ucrania. Era, eso sí, difícil levantarse en la mañana; la habitación estaba helada.

Retomo el hilo: recostada en el sillón último modelo del consultorio del dentista, con la boca abierta y con una cucharilla rellena de alginate dentro de ella, sigo recordando al tío de mi amiga (hermano de su padre, aunque completamente distinto en su catadura: el de Liba era alto

y delgado, nuestro huésped, rechoncho y bajito de estatura), y lo recordé porque para alentarme y distraerme de la operación mi dentista me aseguraba que cuando terminara de arreglar mi boca, cuya apariencia era en ese momento semejante a la de un viejo Volkswagen, tendría el aspecto de un Rolls Royce.

Obviamente, una metáfora.

Y ese recuerdo se asocia con otro, el tío de mi amiga tenía un Volkswagen color verde seco (como mis zapatos-fetiché: los uso para escribir: yo, Nora García), provisto de una palanquita instalada al lado de la puerta del conductor; se levantaba automáticamente cuando intentaba dar vuelta a la derecha o a la izquierda del camino: esos automóviles se siguieron fabricando en Alemania después de la Segunda Guerra e invadieron el mundo entero; el modelo había sido diseñado por algún ingeniero alemán para satisfacer los deseos de su Führer y lograr que la gente del pueblo pudiese desplazarse en autos eficientes y baratos, al alcance de todos los bolsillos: es bien sabido que en alemán *Volk* quiere decir pueblo y *Wagen*, vehículo, pero para Hitler la palabra *Volk* se aplicaba solamente a la gente de origen ario.

Con los Fiat en Italia sucedió algo semejante, su diseño fue el resultado de un deseo de Benito Mussolini: confeccionar un modelo de auto que pudiese motorizar a todos los italianos.

Después de la guerra, la gente en general pudo usar los automóviles diseñados en Alemania solo para el pueblo elegido, usurpando ese concepto o *leitmotiv* que les sirvió como lema para exterminar a los judíos quienes hasta ese momento habían creído constituir el verdadero y único pueblo elegido por Dios.

De ese viaje me ha quedado indeleble el recuerdo del Volkswagen del tío de Liba y la silueta de la Frauenkirche, la catedral muniquense, en esa época casi totalmente destruida, ¿desdentada?, a causa de los intensos bombardeos que la ciudad había sufrido. Cada vez que recuerdo ese viaje persiste el asombro: ¿por qué había yo escogido visitar Alemania, todavía patria del nazismo, y para colmo durante el invierno? Y, ¿por qué los parientes de mi amiga habían elegido esa ciudad si los alemanes los habían deportado desde algún pueblecito de Polonia hasta Auschwitz? La única respuesta que encuentro a esas preguntas es una imagen terriblemente intensa, la de una catedral destruida que en un documental dedicado a Heinrich Böll ocupa un lugar excepcional.

Un recuerdo gemelo, en donde coinciden iglesias bombardeadas, ciudades oscuras y edredones contra el frío, sería la visita que por ese entonces hice también a la ciudad de Colonia, con su catedral semidestruida y sus vitrales destrozados.

Muchos años después, en 1987, visité por primera vez Berlín, de nuevo en invierno; me alojé en la ciudad occidental, cerca de lo que fue la calle principal antes de la caída del muro, se llamaba Kurfürstendamm o Dam simplemente, donde se mantienen erguidos los restos oscuros de una iglesia de la que queda apenas una torre como recuerdo simbólico de la guerra. Atravesé el Checkpoint Charlie para visitar luego el Berlín oriental, caminé por las calles heladas, desiertas y grises y llegué a mi destino, el Museo Pérgamo (de mágico nombre), donde se exhiben enormes ciudades arrancadas de su origen: una verdadera transferencia de la monumentalidad. Se diría que los templos y calles allí exhibidos carecen de su esencia y muestran solamente alguno de sus atributos, la palpable demostración de un exilio edificado, cuyo escaso arraigo se contiene apenas en el espacio de una museografía. De regreso al otro lado, el Berlín occidental, visité el pequeño museo arqueológico cuya señal distintiva la determinaba lo minúsculo. Captó mi atención una famosa escultura pequeña y coloreada de Nefertiti, cuyo tuerto perfil, resplandeciente y noble, dibuja para mí una cifra enigmática, una señal que quizás aclare el sentido de mis transcurros por tierras alemanas: su humilde talla evoca en mi imaginación un cuadro de Gaspar David Friedrich que admiré alguna vez en el museo de Hamburgo (en 1990), otra famosa ciudad alemana, cuadros cuyo color –de linaje literario y de un gris vivo, según mi querida joven amiga Mariana Frenk, fallecida a los ciento cinco años– ilumina al pintor, quien, pintado de espaldas, contempla un paisaje ejecutado a la manera romántica. Es posible ver el paisaje, gozarlo en su luminosidad total, pero quizás nunca sabremos qué es lo que piensa el artista, colocado siempre fuera de la realidad, como la estatua famosa del conquistador Champlain, dándole la espalda al río San Lorenzo en Canadá o un paisaje inquietante de Roberto Aizenberg, el pintor argentino, en ese cuadro llamado *Padre e hijo contemplando la sombra de un día*, dos figuras minúsculas, de espaldas a quien las mira, observan el río de La

Plata, nunca sabremos qué es lo que contemplan, ni por qué al padre se le ocurrió detenerse allí junto a su hijo.

Ayer en el Museo Judío de Berlín (un nuevo ayer estático en el tiempo, pero cronológicamente diferente), varios años después de haberlo visitado por primera vez, y doce ahora que lo relato, encontré que los inmensos espacios vacíos que tanto me habían impresionado y permitían admirar el hermoso y majestuoso diseño del nuevo edificio se habían rellenado con objetos de toda índole y se había destruido la armonía arquitectónica que al principio tenía.

Los espacios vacíos hablaban con mayor elocuencia de la desaparición.

Uno de ellos era alucinante, una especie de pozo construido de tal forma que al caminar producía vértigo y se experimentaba una sensación de pérdida total. Otro de los patios, o al menos así lo recuerdo, reproducía los grabados que Gisèle Lestrangé, esposa de Paul Celan, había imaginado para entender (¿?) los campos de concentración, zonas limítrofes confeccionadas con objetos simbólicos, palabras o imágenes alusivas que en hebreo se conocen como yeruvim.

¿Cavamos una tumba en el aire donde hay estrechez, escribía Paul Celan?

Pero no he salido en realidad de la antesala del consultorio de alguno de mis dentistas –lugar eterno, inviolable, reiterativo, las revistas desparrramadas sobre la mesa; varios pacientes esperan con la dignidad que el nombre mismo de su actividad les confiere y yo sigo escribiendo eternamente este texto como nueva y desdentada Penélope.

Sigo a la espera de Ulises.

Margo Glantz ha publicado recientemente *Yo también me acuerdo* y *Simple pervisión oral*. La escritora mexicana fue la ganadora del Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas 2015.



En pana. Una auto-biografía

Martín Cinzano

UNO Una mañana el poeta Alfonso Alcalde salió furioso a decirle a mi padre que se dejara de hueviar con los frenos del Citroën. Dijo: yo me duermo tarde y me despierto tarde y no hueveo a nadie con ningún ruidito culiao. Desde dentro del auto mi padre se lo quedó mirando en silencio hasta que detrás del poeta apareció el Hernán con cara de sueño, saludándonos. El poeta Alfonso Alcalde estaba en calzoncillos y se le veía un caminito de pelos blancos entre el pecho y la guata. Mi padre le devolvió el saludo al Hernán y aprovechó que el poeta se dio vuelta para arrancar sin responderle. Después, al acelerar por avenida La Florida, soltó una carcajada pegándole al manubrio. Manerita de hablar, dijo, menos mal que el viejo huevón es poeta, y se siguió riendo. Cuando Alfonso Alcalde se fue del barrio yo pensé que los frenos del Citroën, mi padre y yo teníamos la culpa.

DOS En Guayaquil mi padre andaba en una camioneta Datsun azul con la que viajaba todas las semanas a Portoviejo, en la provincia de Manabí. Con esa camioneta fuimos también a la playa, a la sierra, a la frontera con Colombia. Una noche se la robaron en el centro de Guayaquil. Eso le dolió: quería mucho

esa camioneta y además se sentía, a su modo, un guayaco más. Había llegado diez años antes, exiliado, pensando en que volvería pronto a Chile, pero se fue quedando, quedando, mientras Chile se iba borrando, borrando, hasta desaparecer.

TRES ¿Vieron la carrera?, preguntaba el vecino mecánico los domingos a mediodía. El Alain Prost yo creo que ya está medio viejo. Igual es un maestro, pero como que ya no le da el cuero, ¿no? Lento pero seguro, como el sacoehueas del Eliseo. ¿Se acuerdan cuando el Nelson Piquet le pegó el comboenloco? Por hueón, por andar metiéndose en peleas de perro grande, por eso le pasó. El mecánico hablaba de Bacigalupo y de la Fórmula 3. Hablaba de motos Enduro. Hablaba de competencias de motocross en el cerro Chena. Y después volvía a Eliseo: por hueón, por hueón le pasó, ¿cómo se le ocurre atravesarse así?, ¿ah?

CUATRO Después de una concentración del NO en Vicuña Mackenna, el Citroën Visa blanco se nos perdió. Simplemente mi padre no podía recordar dónde lo había estacionado, y estuvimos dando varias vueltas en medio de la gente con banderas del pepedé, el pecé y la democracia cristiana, sin resultado. Una vez, hijo, durante la upé, me agarré a combos con Ravinet en la calle, en plena Alameda... Puta, qué manera de pelear en ese tiempo. ¿Y quién pegó?, pregunté. Los decé, siguió diciendo mi padre, ahora se hacen los pacíficos, los muy moderados, pero en realidad son unos huevones bastante violentos. ¿Quién ganó?, insistí, ¿tú o Ravinet? Frei, por ejemplo, era un gran conchesumadre, un viejo golpista, y hoy el perla es un mártir de la democracia. Mejor vámonos en micro, le dije, cansado de caminar. Ni cagando, respondió, y seguimos dando más vueltas hasta que no pude más y me senté en la cuneta de una calle chica. Ándate en micro tú mejor, dijo mi padre de pie, enojado, tendiéndome una moneda de cien pesos. Bueno, le dije, enojado también, tomando la moneda. Salí a Grecia, caminé lentamente hasta Pedro de Valdivia y ahí tomé la Macul-Palmilla. No quería mirar por la ventana de la micro porque me daba miedo ver a mi padre haciéndome chao con la mano; pero miré igual: estaba apoyado en un poste, mirándome fijamente, con su media sonrisa dibujada en la cara.

CINCO Se quedó en pana, quedarse en pana, la pana del tonto, la pana de copete, el hocico caliente. Mucho después supe que ese chilenuismo provenía del francés *en panne*: algo que no funciona, algo que falla o está roto. En el diccionario francés-español vienen muchos ejemplos de artefactos y dispositivos *en panne*, además de este: «C'est vous, vous êtes *en panne*». Tú fallas, tú estás roto.

SEIS Los agentes de la ceneí no solamente usaban el Opala, le dijo mi padre al mecánico, también tenían unas camionetas Ford y unos jeeps, ¿se acuerda? El mecánico se secó la frente con las manos engrasadas y se quedó pensando. ¿Y usted se acuerda del auto que utilizaban los ratis antes del golpe?, preguntó. No, no recuerdo, respondió mi padre. El Opala más viejo es un modelo del año sesenta y nueve, dijo el mecánico. No sabía, dijo mi padre. Este auto era picador para su tiempo, por eso era el preferido de los ratis, creo yo. Tiene un arranque potente pero ya no tiene ná que hacer contra uno de esos Volkswagen armados en Brasil, como el Amazon o el Santana... Cuánto le apuesto a que ahora hasta el Corbalán anda en uno de esos. Seguro, dijo mi padre, divertido. ¿Los ratis querían pasar piola o no?, pregunté. El mecánico miró al suelo, como avergonzado, y luego, como si recordara algo, dijo bueno, querían y no querían. Eso, hijo, dijo mi padre, es difícil de explicar... Los ratis estaban pero no estaban, en eso consistía el asunto, ¿no? Sí, repitió el mecánico, estaban pero no estaban.

SIETE Claudio Bertoni es uno de los pocos poetas chilenos que habla de sus viajes en micro. Teillier habla de sus viajes en tren, Gonzalo Rojas de algún viaje en barco, Lihn del subway, Huidobro en paracaídas, Óscar Hahn tiene un poema en el metro y Maquieira en jet. Bertoni en cambio habla, en ocasiones con detalle, otras veces a la pasada, de sus trayectos en micro y de sus viajes en bus de Concón a Viña o de Santiago a Viña. Al acordarme de Bertoni, con frecuencia lo veo esperando micro en un paradero o sentado en la cuneta con cara de estar pensando en cualquier cosa, por ejemplo en que la micro no pasa o en un sángruche de queso con lechuga. Seguro Bertoni tampoco sabe manejar.

OCHO Donde también se habla de la micro es en «Dios es mi copiloto», de Bruno Serrano, poema dedicado «a Yuri Silva, chofer del recorrido Nuevo Amanecer». Se trata de un texto donde la palabra intenta ir a la siga del vertiginoso y múltiple quehacer del micrero de antaño: «Hombre mira por retrovisor, / cuenta monedas, estira billetes, / entrega vueltos, mira por el lateral, embala la segunda, / toca la bocina, embraga, adelanta, insulta, prende un cigarrillo». El poema se despliega entonces en una carrera loca de palabras que chocan unas con otras («Todoslosinsultosdelpaisenunistante») para rematar en un agradecimiento al Copiloto, el Pulento, por el milagro de estar vivo.

NUEVE ¿Aparecen autos en la obra de Neruda? ¿Y en la de Gabriela Mistral? No recuerdo; pero creo que en Neruda es más probable que en la Mistral. En la de Pablo de Rokha, por el contrario, hay una buena cantidad. Solo en *U*, por ejemplo, «por la rajadura inferior del comercio van saliendo automóviles / van saliendo automóviles / y a u t o m ó v i l e s / y automóviles / y AUTOMÓVILES», gentileza de Henry Ford y «con sebo de burgueses incontestables y hediondos». Antes, eso sí, «el burgués, florido de babas comerciales, / conduce sus motocicletas dementes por los caminos académicos, / rebuznando de alegría»; y luego, fundidos en un mapa donde desfilan transatlánticos, trenes, aviones, tranvías, «pájaros automáticos», «almas a bencina», motocicletas e hidroaviones, van apareciendo más y más autos, y el poema concluye: «las ciudades enloquecieron mi tristeza / con la figura trepidante y estridente del automóvil». ¿Habrá sabido manejar Pablo de Rokha? Difícil.

DIEZ En *El Paseo Ahumada* de Lihn aparecen, desde luego, guanacos y micros de pacos, y en el poema «Curso rápido para disparar y manejar al mismo tiempo» hay un Peugeot 504 desde donde los ratis disparan (un argumento a favor de mi padre cuando le decía al mecánico que no solo de Chevrolet Opala vivía la represión). Lihn, en todo caso, parece que siempre andaba a pata, aprovechando las ramblas de Barcelona o el malecón de La Habana o la orilla del Sena o el puente de Brooklyn o la novedad ochentera del paseo peatonal santiaguino, ahí «donde las papas de la mendicidad se están quemando dulcemente».

ONCE El que sí debe saber manejar es Sam Shepard; «quiero ir por la carretera / sin pensar en nada», dice un poema suyo de las *Crónicas de motel*. En la tradición automovilística de Kerouac, Cassady y Ginsberg (con aquel «automóvil verde / que he inventado/ imaginado y divisado / en las carreteras del mundo»), poemas y relatos autobiográficos se alternan mientras los viejos remolques van de un lado a otro de Texas, Nuevo México, Nevada y California. Shepard le dedica el libro a su madre, Jane Elaine, la mujer de las casas rodantes que alguna vez cargó a Shepard en brazos y una automática del 45 en la cadera.

DOCE Es raro estar tan alejado de los autos; es raro verlos pasar y esquivarlos peligrosamente todos los días sin saber nada de ellos, sin saber siquiera cómo realmente funcionan. Pero también es raro tener que subirse a un auto, a un bus o al metro para trasladarse, para ir a cualquier parte, y luego volver. ¿Por qué esa urgencia terca por *llegar*? ¿No basta con estar? No, no basta; *hay que* ir, *hay que* volver. «Cansado de llevarme puesto», decía Roberto Arlt.

TRECE En la Calzada de Tlalpan han aparecido unas pintadas: «No + coches», junto a un sténcil donde un tipo le aseta un hachazo a un auto. Parece el comienzo de una novela. De las de ahora.

CATORCE ¿Es esto una auto-biografía? Tal vez, porque la autobiografía, como dice Paul de Man, «aparece siempre excesiva, caprichosa, de reputación cuestionable, lo que es sintomático de su incompatibilidad con la dignidad monumental de los valores estéticos».

QUINCE Mi abuela rompió fuentes en la casa y como estaba sola salió a la calle con la esperanza de parar uno de los pocos taxis que por ese entonces circulaban en Ovalle. De milagro pasó uno y el chofer, con mi abuela aullando en el asiento del copiloto, metió la chala, tomó peligrosamente un atajo y superó su propia marca; sin embargo, no alcanzó a llegar al hospital y debió frenar y colaborar en las labores de parto antes de la llegada de la ambulancia. En homenaje, el sexto hijo de mi abuela lleva el nombre de un taxista ovalino de finales de los años cuarenta.

DIECISÉIS En un poema de Rodrigo Landaeta («El cuerpo alucinado»), un hijo recuerda cuando acompañaba a su padre «en viajes interprovinciales por la isla de Chile». La aparición en la calle de un hombre cuyo cuerpo es «igual» al cuerpo de su padre provoca en el hijo la evocación de la «aparición de mi padre a una edad en que yo no existía». El cuerpo del padre, cuando uno no estaba, cuando uno no existía, ¿cómo es? «No sé mucho de ese momento / como si todo se tratara de recuerdos falsos / de vagas reminiscencias improbables», concluye el poema. Pero yo a veces veo el cuerpo de un fantasma que va en auto, solo, por la isla de Chile.

El poeta chileno Martín Cizano vive en México, donde en 2011 publicó *Perdido*, libro de crónicas urbanas y ensayos. Este Croquis se armó con fragmentos de su texto inédito *En pana*.

1

Harto/grafía

Benito Escobar



Escribir mandado por las circunstancias y por el corsé asfixiante de la pauta que dicta la escalera es también saber que, por entre las rigideces del género y de los moldes de lo pedido por las jefaturas, emerge cada tanto algo de nosotros. Miente quien dice que los personajes de un guion no poseen de vez en cuando mucho de las obsesiones o miradas de quien los crean; engaña quien afirma que el destino de las historias no se tiñe en ocasiones de la propia suerte del escribano; altera quien declara que los temas que aparecen en el folletín televisérico no contienen nada de los sueños o pesadillas de aquellos que lo escriben.

Es imposible no jugar a meter mano con lo propio en las historias, aun a riesgo de ser sorprendido. Quizás ahí está el mayor disfrute. Alertado por esta exposición masiva que supone que esas historias llevadas a la pantalla grande serán procesadas rápidamente al amparo de la evanescencia de la tele, muchas veces el guionista cae en la tentación, no solo de hablar de sí, sino también de ser él mismo en algunos personajes. Aunque lo más justo sería decir que lo que se cuele en ocasiones en el trabajo de escaleteo y en mayor medida en la escritura de los diálogos son fragmentos de la conducta, trazos de gestualidad, palabras, ritos personales, objetos escenificados, que conforman luego un todo en las voces de los personajes. Un rompecabezas en el que algunas de esas partes

cóncavas de la biografía se arman con la convexidad de un todo más heterogéneo.

En más de una ocasión presencié cómo el jefe de equipo debía argumentar la inconveniencia de la evidente carga biográfica que algún personaje de la historia empezaba a adoptar, incluso a riesgo de que ese gesto censor le hiciera perder fuerza en su trazo. Por cierto que el guionista aludido, expuesto en su vivaracha maniobra de ego, se esforzaba en intentos retóricos por defender el arrebató personal. ¿Tenía la razón el propositivo guionista o el despierto jefe creativo? Si no hubiésemos conocido los sabrosos datos de las cuitas personales del escritor, difícilmente habríamos podido advertir las coincidencias entre los vericuetos del personaje y la biografía del guionista. Pero no era el caso. Conocíamos las dos historias y advertimos el calco. Ahí el punto. Dos historias.

Aguzar el ojo para construir y/o detectar lo biográfico que se cuele en las historias, en los guiones, en los textos dramáticos, implica hacerse cargo de un procedimiento mayor de apreciación, y que consiste básicamente en leer la biografía como una suprahistoria, una peripecia mayor, un dispositivo narrativo que se está gestando, un *work in progress* pero de verdad en desarrollo. De este modo, cuando lo biográfico empieza a teñir la escritura, en el fondo lo que está ocurriendo es que la suprahistoria se tensiona y en sus arrebatos tectónicos, en sus pliegues de ostentación, lo que hace es salirse, aparecerse en medio de la otra, de la historia; como esos misteriosos agujeros terrestres

que de vez en cuando se tragan casas en alguna lejana latitud.

En cierta ocasión, y para saldar las diferencias diríamos de carácter ético que tuvimos con un oscuro funcionario estatal, procedimos con un colega a denominar con su apellido a un ruin personaje de una obra de teatro que luego ganó algún premio. Cada frase, cada mínimo parlamento que le endilgábamos al personaje en cuestión nos supuso una satisfacción infinita. Era el fulano diciendo una idiotez y éramos nosotros también carcajeándonos al leer los diálogos. En la estupidez conductual que le construimos al penoso sujeto de marras estábamos también nosotros y nuestra venganza. Era la vida del personaje y era nuestra vida que de esa forma se liberaba de la ofensa inicial. Un truco irrelevante, pero que de alguna forma calmó el deseo de imaginar un encuentro real para zanjar la disputa.

Escribir para diferir, para demorar, para hacer más vital la grafía, la biografía. Escribir para diferir, para demorar, para hacer más vital la grafía, la biografía. Escribir ficción escondiéndose en el entramado protector de las vidas de otros, para ocultar la sombra de la vida propia que se intuye en esas líneas. Jugar el juego de las palabras que ocultan otras. Mentir para decir la verdad. Sincerarse en la mentira.

Benito Escobar es dramaturgo y guionista.

2

Soy un sismógrafo

Rodrigo Olavarría



A principios del 2004 tenía veinticinco años, vivía con una mujer de veintidós y faltaba un mes para que lo que sostenía esa relación, la más importante de ambos hasta el momento, nos diera la impresión de ser insuficiente o para que el deseo de no vernos superara al de estar juntos. Ese quiebre ocurrió después de tres años y, cuando ocurrió, no estaba preparado. Algo que se hizo evidente unos meses más tarde, cuando me vi empujado a la zona fantasma habitada por aquellos menos esperanzados entre nosotros, los moradores del hotel que Elvis Presley hiciera famoso.

En esa época yo escribía poemas casi todos los días según una serie de reglas que al principio se sentían como parte de un ejercicio libertario, pero con el tiempo devinieron en un dogma que no me permitía dar forma a lo que experimentaba. Sentía que vivía en dos carriles, por un lado estaba la vida y sus palabras y por otro estaba esa forma de cifrar el mundo, de darle un orden a algo informe que empezó a parecerme infinitamente más valioso que esas neuróticas notaciones. Podría decir que empecé a preferir la escritura de un sismógrafo o de un detector de mentiras a las formas que venía ejercitando.

El caso alcanzó un estado crítico cuando me desintoxiqué de la euforia que se experimenta justo después de un rompimiento. No podía escribir sin sentir que lo que estaba haciendo era ridículo, acudí a mis divinidades tutelares en materia

literaria y me sentí lejos de la literatura. Fueron mis cuarenta días en el desierto, tentado por las formas menores que antes había despreciado. Aunque en realidad fue más de un año en que toda la escritura posible se redujo a notas a las que no asignaba otro valor que el de haber sido escritas bajo el imperio de la necesidad. Textos inseparables de la presencia (la ausencia) de la mujer que mencionaba más arriba. Esto significa que ella aparecía profusamente, inevitablemente, toda ella, su nombre, sus hábitos, sus fobias, su familia y todo lo que nos había pasado.

Parte de esas notas fueron publicadas el año 2010 bajo el nombre de *Alameda tras las rejas*, pero antes, a mediados del 2005, participaron en un concurso de poesía organizado por una fundación cuya existencia seguro se reduce a la vigencia de ese concurso. Las bases eran claras, cada participante podía participar con solo un poemario, pero yo envié tres, una selección de poemas con mi nombre y las otras con los nombres de dos amigos. Una de estas selecciones de poemas fue extraída de entre las notas que había estado tomando desde mediados del 2004.

Aquí es donde interviene el azar, que según los surrealistas tiene un funcionamiento objetivo. Uno de los miembros del jurado del concurso resultó ser un amigo en común que teníamos mi ex y yo. El sujeto dio con un manuscrito titulado *Alameda tras las rejas*, leyó los poemas, reconoció a los personajes involucrados y al autor. Entonces, quizás por qué razón, decidí llamar a la mujer que era objeto de esos poemas

y le leyó algunos fragmentos. Quizás pensaba que estaba haciendo algo necesario al avisarle de mi repentina necesidad de dar cuenta de nuestra vida juntos, tal vez fue una forma de castigo por pasarme al bando de una poesía más comprometida con la vida que con las palabras o quizás solo quería gozar de los efectos de un descubrimiento que lo hacía sentir muy perceptivo. Me sentí traicionado por ese amigo. Según yo lo entendía y según lo sigo entendiendo, se trataba de un caso en que vale la pena aplicar el adagio que reza: «Vos muere piola».

El caso es que un día, a medianoche, después de pasar más de un año sin hablar, recibí una llamada de la susodicha, indignada, o mejor dicho, sorprendida y asustada después de oír fragmentos de los poemas por teléfono. Intenté tranquilizarla, sin resultados. Entonces le pregunté si quería ver lo que había escrito y dijo que sí. Le dije que si quería podía ir de inmediato a su casa a dejarle el manuscrito para que lo leyera y viera por sí misma si había algo que objetar. Dijo que sí, que quería leerlo y además aceptó mi idea de ir a dejárselo. Me abrigué, metí el manuscrito en una mochila y partí en bicicleta bajo la llovizna de agosto rumbo a la casa de la mujer con la cual me había estado comunicando a través de ese dispositivo que ahora cargaba en la espalda y que había empezado a escribir después que cesamos todo tipo de diálogo.

Me recibió en un último piso de un edificio sobre la calle Huérfanos, nos sentamos en un sofá y bebimos té. Nos pusimos al día en un tono que se nos dio con naturalidad, quizás por una

3

familiaridad histórica. Entonces puse en sus manos el manuscrito completo, unas ciento treinta páginas que pensaba dejar en su casa para que leyera con calma, ella lo hojeó un poco y dijo:

Quiero que me lo leas.

Le leí en voz alta esos textos que eran casi cartas, junto con otros donde hablaba de cualquier otra cosa que no fuera ella, y mientras leía me parecía que su temor iba desapareciendo. A veces se reía y otras escuchaba silenciosa y atenta. Cuando terminé de leer me dijo que era un libro hermoso, que tenía que publicarlo, pero que por ningún motivo publicara los fragmentos donde hablaba de su familia y de cosas que le pertenecían solo a ella. Publica solo lo que es tuyo, me dijo. Y me pareció sensato y generoso de su parte. Nos abrazamos. Afuera el sol ya quería asomarse. Me subí a la bicicleta y respiré. Sentí que había renovado mis votos con la vida y la escritura.

Rodrigo Olavarría es poeta y traductor. Su último trabajo es una traducción de la *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters (Das Kapital, 2014).

Formas de contar tu vida

Pedro Mairal



Autobiografía sexual.

Primeras inquietudes frente las hermanas, curiosidad, comentarios que no se entienden, gemidos escuchados detrás de una puerta, los siempre sorprendentes animales, la sexualidad colegial, el estupor ante el porno y luego su tráfico clandestino, la transformación del cuerpo propio y de los contemporáneos del aula, similitudes y diferencias, el pudor, la falta de intimidad, los vestuarios, crimen y castigo, los veranos de luz quemante, las amigas de las hermanas, la revolución cubana en la sangre, el big bang hormonal, el sufrimiento por la falta de algo que no se sabe bien cómo es, los abismos de la inseguridad, la masturbación como entrada al mundo, como ejercicio del poder, como posesión del universo, los intentos fallidos, la iniciación sexual, fantasía vs. realidad, el encuentro incomprendible con el otro, el desencuentro, la fascinación, ver y palpar, la anticoncepción, la falta de espacio, escenarios incómodos, la primera pareja, el edén y la caída, todos los polvos malos, el alcohol, la promiscuidad, los meses o los años sin, la pareja estable, la reproducción humana, las semanas o los meses sin, los juguetes, el estímulo y las maniobras de resucitación, la larga agonía y muerte de la bestia de las dos espaldas, el resurgimiento de la fantasía, la infidelidad y sus grados, la guerra genital económica, más polvos malos, más

promiscuidad, final y recomienzo, la sexualidad de los hijos, madurez y deseo, la expulsión de la juventud, el cuerpo como lento protagonista trágico, ser o no ser deseado, los mejores polvos, el sexo en la tercera edad, dos dentaduras postizas mordiéndose con frenesí dentro de un vaso de agua.

Autobiografía económica.

Patrimonio del matrimonio y viceversa. Precio de monitoreo del embarazo. El feto endeudado o acaudalado. Costo de alimentación de la madre y formación del cerebro del no nato. Nacimiento al aire capital. Lugar exacto en las estadísticas de fertilidad, en la tasa de natalidad, según nivel socioeconómico. Definición automática del destino en un país sin movimiento social. Traslado del hospital o clínica hacia el hogar —diversos grados, desde la madre menor de edad esperando sola el colectivo con el recién nacido en brazos (esperando la guagua con la guagua) hasta la madre cuidando del sol al bebé atado en una silla de polipropileno en un auto de alta gama conducido con sumo cuidado por el progenitor. Gastos del lactante en pañales, ropa y cuna. Estímulos, modos y ruido ambiente de su clase social. Condiciones de higiene y temperatura. Asignación universal por hijo otorgada por decreto presidencial. O fondos reservados. O aportes monetarios de los abuelos. O préstamo bancario para la subsistencia del mamífero diminuto. Y esto recién empieza. Sigue: educación, recreación, alimentación, salud, vacaciones, ropa, ortodoncia, caprichos, juguetes cada vez más inalcanzables, tecnología. Importancia de la

4

Lucas 8:17

Camila Gutiérrez



Todo sale a la luz es la consigna que cruzó mi vida mientras fui evangélica o, en realidad, mientras fui persistentemente mala evangélica. Me corrijo, al releer esta primera frase: el verbo «cruzó» es más débil de lo que quisiera.

Entonces. *Todo sale a la luz* fue la consigna que dagó mi vida mientras fui, persistentemente, mala evangélica. Yo, que quería mantener todos mis pecados ocultos de la iglesia, del grupo de jóvenes, de los amigos que sí eran buenos evangélicos y de mis padres, estaba bajo la amenaza asfixiante de Lucas capítulo ocho versículo diecisiete: «Todo, absolutamente todo, sale a la luz».

Pero había un reverso. Si salir a la luz implicaba que lo que yo no quería decir iba a ser dicho de cualquier forma, también podía ocurrir justo lo contrario. Una vez le conté a un amigo que ya no creía en el infierno. Teníamos diecisiete años, yo estaba convirtiéndome en apóstata, él estaba a punto de ser misionero y nos queríamos mucho. Después de escucharme, consideró que no podíamos seguirnos viendo y, preocupado por mi alma, fue a contarle todo a mi mamá. Ella se enfureció. No tanto porque ya no creyera en el infierno sino porque eso se supiera.

Me sentía atrapada. Lo que quería ocultar iba a salir a la luz, pero estaba obligada a mantener en secreto lo que sí quería nombrar. Fue así que partí escribiendo, en un fotolog, abierto para todo el

escuela como inserción en un grupo social de futuros vínculos laborales, sobre todo acá donde nada se da por mérito sino por tácitos acomodos de confianza y favores de parentesco sanguíneo o crediticio. El adolescente como target del mercado bombardeado por un estilo de vida cuyo brillo tampoco existe en el otro hemisferio, la entrada en el sistema impositivo, los intentos por corregir el rumbo, el precio de las terapias, y finalmente la previsión del ritual funerario elegido (nicho, fosa, cremación, panteón familiar, cenizas esparcidas en la loma más alta de la finca) aunque, por qué no, pensemos en una autobiografía que narre su propia muerte.

Se podría contar la vida entera así, de muchas maneras: una autobiografía literaria con el recorrido personal por las palabras y los libros; una autobiografía física con todos los avatares del cuerpo, su relación con los otros, sus metamorfosis y cicatrices; una autobiografía sentimental (o esa mejor no); una autobiografía musical; una autobiografía animal donde figure la sucesión de mascotas y sus raros finales; una autobiografía lateral compuesta por los caminos no tomados y sus consecuencias; una autobiografía tecnológica, del televisor blanco y negro a las touch screens (y mostrar todo, incluso lo más nuevo, como una antigüedad); una autobiografía deportiva, y una alimenticia, y una urbana, y una política... Lo importante es ser breve y ser riguroso con el enfoque. Y hasta se pueden intentar varias, una tras otra. Dejando que se superpongan por momentos, porque todas se cruzan. Hay que fracasar en el intento. La trama en realidad

no tiene borde. Es infinita. Incluye en su relato lo invisible, la imaginación y los sueños, los deseos y los miedos. Y hay que escribirla subiendo el volumen de todos los sentidos, como si uno le estuviera recordando a los muertos cómo era esa cosa tan rara de haber estado vivo alguna vez.

Pedro Mairal ha publicado en Chile *Maniobras de evasión* y *El subrayador*. Emecé ha iniciado la reedición de toda su narrativa en Argentina.

mundo y escondido de mis papás. En ese impulso había mucho susto y deseo. Más deseo que susto, al final, porque del fotolog vino la película *Joven y alocada*, y de la película el libro, y hasta ese momento me conté siempre la misma historia. Que mis ganas de escribir tenían que ver con poder empezar a nombrar el mundo como yo quería nombrarlo. Y que eso no era solamente necesario sino también justo. Tenía derecho a vengarme un poco, a escribir de mis padres y nuestra vida en común porque había sido una vida en común impuesta, porque yo no había escogido a mi familia ni a su religión. Es una explicación medio culposa y se me hace cada vez menos válida. O tal vez sí sea válida pero sólo para el caso de *Joven y alocada*, porque cada libro –también en un proyecto autobiográfico, como ha venido siendo el mío– tiene sus propias modulaciones. Hablé antes de deseo. Quizás es eso: su propio deseo.

Entonces me pregunté, me pregunto, cuál es el deseo de mi segundo libro, *No te ama*. Cuál el deseo de un libro que ya no habla de las relaciones impuestas sino de las que yo misma elegí. Qué pasa con un texto que ya no puedo contarme desde la venganza ni desde la justicia. Qué pasa con un texto cuyo deseo ya no sé de dónde viene. Qué pasa cuando constato que quiero escribir porque quiero escribir. Ya lo dije: soy culposa. Si el deseo es el de la escritura por la escritura, ¿qué pasa con las personas sobre las que hablo en este segundo libro? ¿Puedo narrar la intimidad que alguna vez compartimos en un relato

autobiográfico? ¿Cómo no dañar a los otros en ese relato?

Puede sonar a un tema periférico de la escritura: cuánto daño haces a los otros con un texto y cuánto daño, de paso, te haces a ti misma. Pero para todos los que escribimos relatos que son recibidos autobiográficamente debería ser un tema crucial. Leí un artículo a propósito de *Mi lucha* de Karl Ove Knausgaard. O, más bien, a propósito de cierta gente furiosa por *Mi lucha*. La exmujer lo retó a un duelo radial para que contaran sus versiones. El tío lo demandó. Y Knausgaard se defendía, en el artículo, diciendo que para él las palabras y las cosas que son nombradas por esas palabras no son lo mismo. Lo cual es cierto. Pero no te libra de la ex herida, del tío enardecido.

Voy a citar una cita: Rodrigo Fresán, mencionando a John Gardner: «Es difícil ser un buen escritor y una persona culposa al mismo tiempo».

Cuando le mostré un borrador de mi segundo libro a mi hermana, me dijo: «Parte de nuevo. Tienes que escribir como si ninguna de las personas de las que hablas lo fuera a leer». Había calibrado a mis personajes sin dejar de pensar en que había personas que se iban a reconocer o a desconocer en ellos. Y partí de nuevo, ahora pensando solo en la efectividad del relato. Modulé al personaje que se identifica conmigo también en función del relato. Constaté mi maldad. Recordé de nuevo a Fresán diciendo que el problema «es usar la vida de otros y que el libro sea malo, es decir, si la maldad resulta mala». Sufrí un poco. Deseé que mi maldad

resultara buena. Me prometí que nunca-nunca-nunca más haría un relato que pudiera enmarcarse en lo autobiográfico. Acepté que esa promesa era una mentira. Entendí que el deseo de mi escritura ahora era escribir. Y entonces pensé en Sylvia Molloy, cuando en una charla alguien le preguntó qué se hacía para no dañar a los demás al escribir de ellos. Pensé en Sylvia Molloy, sonriendo, mientras movía la cabeza y decía:

–No tengo respuesta.

Camila Gutiérrez es escritora. Ha publicado las novelas *Joven y alocada* (2013) y *No te ama* (2015).

Sin palabras David Ponce

Algo hay de abstracto –si vale un adjetivo así aplicado a algo tan banal como un comercial de televisión– en un jingle sin palabras. O sea una canción publicitaria en la que se desdén la herramienta más fácil para vender algo: la letra. Que Rococó era el jabón de los elegantes, y el más puro y fragante, es algo que saben todos los que estén en edad de recordar esa «propaganda» de la radio de los años cuarenta o cincuenta, tal como el mundo de fantasía de Bilz y Pap pasó derecho al habla cotidiana chilena décadas después, o como quedó en la memoria el mensaje sobre esas pequeñas grandes cosas que nos llevan a triunfar, con la posibilidad incluso de no recordar de qué marca de yogur o algo parecido fuera ese comercial.

Esa posibilidad de olvido es mayor con un jingle sin letra, como el de cierto spot de Milo, si la memoria no me falla, que rotaba en los televisores Motorola, Antu, National Panasonic o Sony Trinitron de los setenta y ochenta. Cierto que el eslógan era que Milo te hace grande, pero nadie lo decía ni lo cantaba en ese aviso. En lugar de ningún discurso explícito lo que escuchábamos era un tema instrumental. Un preámbulo rítmico y monocorde de varios segundos con coros encima de una percusión constante, una melodía que avanzaba in crescendo como para acumular la tensión previa al desenlace, y una frase musical multiplicada por tres, o a lo más por cuatro: seguidilla de notas sobre un tono determinado, digamos Sol; luego la misma melodía iniciada en la tercera mayor de esa nota inicial, es decir, Si; y luego la misma a partir de la quinta, o sea Re, para encumbrarse al final sobre la séptima menor, es decir Fa, y cerrar todo en el clímax de los pocos segundos necesarios para cantar *¡pa-párapara parap-pá! / bum bum*, donde *bum bum* son dos golpes finales percutidos sobre el timbal de la batería, lo más probable.

En paralelo desfilaba la vida de un niño en patines o en bicicleta, o no, en realidad era un niño que se convertía en corredor sobre una pista de atletismo o en goleador en una cancha de fútbol, con el correlato de unos segundos de jazz fusión a modo de banda sonora. Y el jazz fusión era coherente con el perfil de los responsables de esa banda sonora.

La música de ese comercial fue grabada en Filmocentro, productora audiovisual iniciada por Juan Francisco Vargas y los hermanos Carlos y Eduardo Tironi apenas meses después del golpe



de Estado de 1973. Filmocentro fue activo en el rubro de los comerciales para TV y cine, pero también como centro de producción y edición de material documental contrario a la dictadura, y como estudio de grabación de decenas de discos de músicos y grupos chilenos para sellos como Alerce, desde el primer elepé de Eduardo Peralta en 1983 hasta el catálogo de jazz editado en los noventa por la etiqueta MDA, que era la abreviatura del productor Marcos de Aguirre. Un apellido de la casa. Ya en los años setenta trabajaba ahí Jaime de Aguirre, quien además de operar en la consola de sonido tocaba jazz junto a músicos del mismo entorno. Como los que firman, por ejemplo, el elepé *Grupo Cámara con Osvaldo Díaz* (1978).

Era el segundo disco de Osvaldo Díaz, cantante chileno popularizado por canciones impacto de la época como «Los carasucias» (de Luis «Poncho» Venegas) y «Reflexiones» (de María Angélica Ramírez), y sí, popularizado también casi como mito urbano por haber olvidado la letra de una canción en alguna actuación de esos años. Y a sus espaldas está en ese long play el Grupo Cámara, conjunto de jazz fusión integrado por César Gutiérrez en piano, Edgardo Riquelme en guitarra, Patricio Ramírez en flauta y saxo, Jaime de Aguirre en bajo y contrabajo y Jaime O’Ryan en batería, según los créditos. Así figuran todos retratados en el diseño de esa carátula firmada por Luis Albornoz, quien venía de sumar la mejor experiencia junto a los hermanos Vicente y Antonio Larrea en el memorable catálogo gráfico de discos publicados por sellos como Dicap antes del golpe.

Jaime de Aguirre está en el tope de la ilustración junto al mástil del contrabajo. Que años más tarde fuera a componer la música de la canción del No para el plebiscito de 1988, y que luego avanzara a cargos gerenciales en Televisión Nacional y en Chilevisión son otras historias, o tal vez capítulos de una misma historia, por qué no. Lo cierto es que de trabajos así vivía también Filmocentro en esos días tempranos. Eran músicos, les gustaba el jazz, lo que estaba en boga era el jazz rock, y si había que hacer un jingle iba a sonar así, entre rock y jazz, entre funky y latino. Y sin palabras.

Si no fuera por la capacidad de YouTube para despejar cualquier misterio nostálgico, sería bien posible haber olvidado si la marca era Milo o no, a fin de cuentas. Cómo saberlo, si no hay un

estribillo para cantar. Y poco importa en realidad. Eso podría ser lo más lindo de la publicidad, si vale un adjetivo así aplicado a algo tan banal como un comercial de televisión: que la imagen del spot sea tan inolvidable, que la anécdota del argumento sea tan divertida o que la música de fondo sea tan recordable que la marca termine por pasar sin pena ni gloria al olvido.

David Ponce es periodista musical y autor de *Prueba de sonido*. Acaba de publicar, junto con Daniela Lagos, Álvaro Díaz y Piedad Rivadeneira, *Vinilo chileno. 363 carátulas*.

Reseñas

¿Qué hacer?

Carlos Acevedo Fiore

Luis Magrinyà. *Estilo rico, estilo pobre*. Barcelona, Debate, 2015, 272 páginas.



No sé si es un tópico o una mentira de la prensa amarillista, pero es habitual escuchar que para los latinoamericanos la literatura española contemporánea no existe ni interesa; que aparece, cuando lo hace, como un territorio hostil donde solo hay modos arcaizantes o afectados propios de un paisaje que es necesario abandonar rápido: no vaya a ser que algo se nos pegue. Digo esto ante una pregunta posible (y pertinente): ¿por qué reseñar un libro de un autor español si para los latinoamericanos la literatura española etcétera?, ¿por qué uno que trata sobre *expresión escrita*?

Empecemos por el autor: Luis Magrinyà (Palma de Mallorca, 1960), filólogo, ha escrito dos volúmenes de cuentos (*Los aéreos* y *Belinda y el monstruo*) y tres novelas publicadas en Anagrama —con la primera de ellas, *Los dos Luises* (2000), ganó el premio Herralde—; trabajó en el equipo de redacción de la 22.^a edición del Diccionario de la Real Academia Española y desde hace veinte años edita clásicos universales para la editorial Alba. Sirvan estos datos para trazar un marco: hablamos de un profesional cuyo trabajo pasa por prestar atención a lo que acontece en y

con la lengua, y que, fruto del oficio, es capaz de esbozar razones que ilustran cómo escribimos lo que escribimos y por qué lo escribimos tal y como lo hacemos. Por eso no es raro pensar que el propósito principal de este tratado versátil —sí, versátil; este volumen puede ser leído, además de como una *guía para expresarse y escribir mejor*, como un ejercicio de crítica literaria o como una exhibición práctica del oficio de editor— sea insistir en la importancia que tiene la reflexión en torno a la lengua al escribir y, qué raro decirlo, al leer.

«La lengua ofrece un repertorio estupendo de posibilidades; el estilo posiblemente consiste en conocerlas, distinguir las reales de las imaginadas o supuestas y hacer, después, una elección. Y recordemos que no estamos hablando aquí de hacer filigranas, sino de explorar la variedad sin perder la naturalidad», escribe Magrinyà, y despeja una duda: no pretende definir el estilo sino que propone una serie de posibilidades para afrontar de manera razonada lo que supone *la idea* del estilo, mientras se pronuncia, de manera beligerante y divertida, totalmente en contra de cualquier automatismo, máxima o consigna —«no repetir», por ejemplo— que determine el uso de las herramientas, descripciones o elementos de la lengua.

Este recorrido se realiza sobre casos concretos —«Hiperónimos», «Plurales raros», «El coito ¿se practica o se ejecuta?» son algunos de los

capítulos— construidos con ejemplos de uso tan disímiles como un documento de hace siglos o un comentario en un foro de internet, aunque la mayoría provienen de obras escritas o traducidas en todo el ámbito de las literaturas hispánicas (abusos y faltas no son patrimonio exclusivo de España, para mal del tópico). Así, expone las fallas del prestigio literario entendido como predisposición hacia la floritura y lo aparentemente *fino*, *bonito* o *sonoro*; Magrinyà señala vicios y descuidos con detenimiento y desenfado: invita a la duda (metódica) y hace una operación crítica de actitud científica con la que pone en suspenso premisas, consignas y apriorismos que empobrecen la expresión. Por ejemplo, cuando trata *mantener*, verbo que suele usarse, por cuestiones de *estilo*, en lugar de *tener*, *retener* y *sostener* o *para hablar de cosas que duran*, Magrinyà, al evidenciar el desatino, ofrece alternativas para diecinueve ejemplos: invita a remplazar *mantener* por *mandar*, *cumplir*, *prolongar*, *seguir*, *llevar*, etc., hasta que dice: «Aquí lo dejamos. No sin antes confesar que hay misterios, francamente, para los que no tenemos solución». Le sigue esta cita del —ay, el tópico— escritor mexicano Jorge Volpi: «¿Cuántos días me *mantuviste cegado*? Ahora hay una gran luz encima de mí, y te veo».

Dicho esto, cabe destacar tres cosas. Uno: este es un libro de frases conclusivas: «Muchas veces los tropiezos con la lengua son solo producto de presuposiciones de cierta mentalidad narrativa», o «una metáfora explicada con otra metáfora es un desastre de explicación», o, mi favorita, «Ninguna cosa tiene realmente *su* nombre: tiene el nombre que funciona, es válido o le conviene en cada ocasión y a veces ni siquiera eso». Dos: al señalar usos sospechosos Magrinyà no le teme a los ejemplos extraídos de su obra, como si dijese que un descuido del pasado evidencia que en la escritura se decanta algo del orden de la experiencia, de la perspectiva. Y tres: vindica el valor de las traducciones —y de los traductores!—, ya que, en su búsqueda de equivalencias entre dos lenguas, tienden a combatir la pereza y la falta de reflexión con pericia y conocimiento.

Nada de lo aquí expuesto desmiente el lugar común con el que abrimos, pero todo sumado hace explícito que hay al menos una persona en España con voluntad de que el paisaje sea como, en el fondo, es la lengua: hospitalario. Este libro es, además de una proposición, una muestra de esa voluntad.

Registro de lectura

Roberto Merino

Matías Morales. *Un parentesco recobrado*. Lectura de Georges Perec. Santiago, El Trueno, 2014.



Este es uno de esos libros, aparecidos de cuando en cuando, que carecen de un lugar definido a pesar de sus efectos iluminadores. Al no adaptarse a ninguno de los formatos verosímiles para los lectores, parecieran estar condenados a sobrevivir en una zona fronteriza de los géneros. Pienso, detectando ejemplos cercanos, en *La palabra quebrada*, de Martín Cerda, cuya estructura fragmentaria resultó algo desconcertante en el momento de su aparición. Muchos de los textos de *La palabra quebrada* corresponden a la redistribución en el espacio del libro de columnas publicadas antes en la prensa, en un trabajo —equivalente a la reescritura— que podría entenderse como recorte y montaje.

En el caso de *Un parentesco recobrado* lo que enfrentamos es el registro de un proceso de lectura, cuyo objeto es la obra narrativa de Georges Perec. Es el registro, por tanto, de un proceso de entendimiento, exhibido en sus pasos fenomenológicos, sin el ocultamiento de los pliegues, costuras y zonas vacías que involucraría la edición final si esta se diera de una manera convencional. El empeño de Matías Morales es un ejercicio crítico, llevado a cabo muy lejos de lo que se entiende como crítica literaria en nuestros días: es decir, la trasposición por parte del crítico de un saber previo superior al de sus lectores, con el remate de una sanción o de un visaje para el libro tratado.

Edgar Allan Poe reflexionó alguna vez sobre el efecto de continuidad que producen los textos una vez concluidos por el autor, en los cuales se vuelven imperceptibles los momentos muertos, las dudas y las «penosas interpolaciones» inherentes al proceso creativo. La escritura de un texto tiene por lo general una dinámica irregular que raras veces aparece en su esquema final de sentido. De la lectura podría decirse algo similar: cuando damos cuenta —sobre todo por escrito— de la lectura de un libro, tendemos a eliminar del reporte elementos que suponemos fuera de las expectativas de nuestro destinatario. Esta purga se da en beneficio de la claridad y de una cierta propensión

a privilegiar el objeto literario en su carácter inmanente.

Sin embargo algo importante se pierde en este trance, precisamente el espesor del fenómeno de la lectura misma. Lo que hace Matías Morales en *Un parentesco recobrado* es detenerse en los diversos momentos de la constitución de una lectura. En este caso la lectura de una obra compleja en sus procedimientos. Aun sus primeros encuentros, sus escauceos iniciales con el nombre de Perec aparecen anotados. Es decir, también le reserva lugar a la ignorancia como punto de partida. La figura general que arroja esta modalidad de acercamiento podría resumirse en la frase «de qué manera la obra de Georges Perec se constela en mi mente». El resultado implica la convivencia de remisiones autobiográficas, de pasajes analíticos, de factores subjetivos y de pensamientos dispersos.

No se trata, por cierto, de una opción manierista, sino de una forma de ajustarse —en la producción de un «texto de lectura»— a una obra que hace de los procedimientos y de los modelos su motivo estructural. Matías Morales logra constituir un mundo literario en el cual la obra de Perec es el pivote central. Es significativo que Morales, para decidir el orden final de sus fragmentos, haya recurrido al azar de la tómbola o de los papelitos revueltos en un sombrero.

Un parentesco recobrado no es otra cosa que un ensayo realizado de la mejor manera posible. Lo que en el ensayo clásico es digresión aquí surge como concentración diferida. Si el objeto es Perec, el tema esencial de este trabajo es la lectura, la escritura y aquello que media entre una categoría y otra: el tiempo.

Que huir siempre sea posible

Rodrigo Salgado

Carlos Trillo (guión) / Horacio Altuna (arte). *Las puertitas del Sr. López*, Buenos Aires, Galerna, 2015, 200 páginas.



¿Huir de la tiranía en todas sus formas, del aburrimiento y la pena, del desinterés y la rutina? ¿Y de una manera sencillísima?

Durante la última dictadura cívico-militar de Argentina, Carlos Trillo y Horacio Altuna idearon a López, un disminuido amanuense de una oficina de Buenos Aires. López es despreciado por su mujer y sus colegas, por

todo el mundo que le conoce, hasta que, claro, cruza el marco de la puerta que da al baño y allí todo es distinto.

López escapa de su existencia. Pero no siempre todo es ganancia; muchas veces se encuentra frente a terrores similares a aquellos de los que intenta fugarse. Huye para sublimar, llevando al extremo su deseo para hacerlo estallar y que este sea reducido radicalmente a un mero recuerdo, como con su colega Leticia, joven y bella, que jamás ha dirigido una sola mirada al viejo rechoncho, pero que tras la puertita lo recibe gigante y desnuda, solo para que López escale su cuerpo y le diga que lo suyo es imposible, dejándola en llanto. Abre la puerta incluso para encontrar una confirmación a la tiranía de la que es testigo o víctima: se ve a sí mismo como una marioneta manejada por su jefe, y al intentar cortar las amarras la tijera se destruye, para que luego le digan: «¿No sabe que hay cosas que no se cortan con una tijera?». O juega con el tiempo, con su tiempo, beneficiando al López niño y entregándole un perrito de mascota con el que jugar, y que el López adulto vislumbra luego en fotografías en el living de su hogar. En el decir de su mujer, López siempre anda paveando, distraído en quién sabe qué ideas. Cruza la puertita de su baño y se encuentra en un reino donde la policía requisaba globos de pensamiento y lleva detenidos a los que imaginan más allá de lo permitido: ahí se llevan a un tipo ideando una mujer desnuda, mientras López averigua que al resto de la población se le suministran pastillas que los atontan y les impiden pensar en lo prohibido, provocando el mismo efecto que tiene la televisión a la que López vuelve.

Quizás el único momento en que López realmente supera su mediocridad sea en los títulos de cada nueva historia. Jugando con la cuarta pared, se burla de sus autores. Los nombres de Altuna y Trillo son tachados de chantas, son triturados, escondidos; son barridos para dar lugar a un espacio de publicidad, se reflejan en los espejuelos de los anteojos de López, son vaciados por una canilla de agua o se convierten en un afiche rajado que deja ver otro, de la película *Casablanca*. Incluso de sus creadores López está hartado. En unas viñetas, le pide al protagonista de otro cómic de aventuras tipo *Conan, el Bárbaro* que le cambie de guionistas, que está «podrido de los que me escriben los libretos. Siempre me tratan como trapo de piso, para

ellos tengo que ser un pusilánime, un cobarde infeliz, tengo que perder siempre». A pesar de ello, es el mismo López quien se encarga de mantenerse débil frente a todos. López fantasea porque no se la puede con el mundo, con su reducido campo de influencia, y menos con lo inesperado o con los poderosos que le aplacan y aminoran a cada paso que da, que solo tienen poder por su falta de iniciativa (o de violencia y dureza). No es el exterior el problema de López sino su interioridad, aquella de la que surgen las puertitas de escape: antes de realizarse unos importantes exámenes médicos, cruza una puerta y se encuentra con Dios, que luego de escuchar sus lamentos le espeta: «¡Vos la ibas de bueno, pero fuiste un cobarde, un pusilánime, un masoca, un gill!».

López da para todo porque quizás la violencia tiene infinitas formas. Es elástico como la humillación y resistente como la tristeza. Su cuerpo petiso y gordinflón, su calvicie y anteojos, sus globos de texto siempre de menor tamaño que los del resto, toda su meliflua personalidad presionan al lector para que pase de la simpatía a molestarse por su pasividad, sin por ello dejar de desear sus descargos, tan usuales como ir al baño. Y así como estamos atados por siempre al inevitable acto que esta habitación representa, lo mismo ocurre con el fantasear, escaparse a otros parajes donde no exista opresión ni vergüenzas. Una pequeña puerta tras cuyo retorno la existencia sigue idéntica, tal como los apenados y solitarios López del mundo.

Sembrar la inquietud y la duda

Izaskun Arrese

Oulipo. *Es un oficio de hombres. Autorretratos de hombres y mujeres en reposo*. Traducción de Pablo M. Sánchez. Segovia, La Uña Rota, 2015, 148 páginas.



Contar la misma historia de noventa y nueve maneras o escribir una novela sin la vocal e: dos propuestas concretadas por Raymond Queneau en *Ejercicios de estilo* (1947) y por Georges Perec en *El secuestro* (1969). Ambos autores son oulipianos y, aunque hayan muerto hace ya bastantes años, es correcto usar el verbo en tiempo presente porque pertenecer al Ouvroir de Littérature Potentielle te asegura un carnet de socio con validez sempiterna. François Le

Lionnais y Raymond Queneau fundaron este grupo de investigación en 1960, y establecieron desde el ámbito de las matemáticas y la literatura las bases de un proyecto cuyo rasgo más destacado es el empleo de *contraintes*, o constricciones. Como las noventa y nueve variaciones de Queneau o el lipograma de Perec.

El grupo se ha mantenido vigente y productivo a través de los años, pues sus miembros han sabido solventar las inevitables señas de envejecimiento con la incorporación de nuevos integrantes y nuevas constricciones. Como un modo de celebrar su 55º aniversario, la editorial española La Uña Rota tradujo un volumen publicado en Francia en 2010 en el que el procedimiento es similar al de los ejercicios de Queneau, pero aquí no hay uno sino once autores, que firman veintidós autorretratos.

A partir de un texto original se crearon los demás a imagen y semejanza, o casi. La partida la dio Paul Fournel –actual presidente de Oulipo– con su «Autorretrato del esquiador». La constricción o traba que debía acatar el resto consistía en «adaptarse lo más fielmente al texto de partida dibujando el retrato de otro personaje». La mayoría de las narraciones describe oficios, y mantiene así la línea de Fournel que describe «un oficio de hombres»; algunos son tradicionales como el de funcionario o sicoanalista, y otros más inusuales, como el de asesino a sueldo o de resucitador. También aparecen dibujados tipos humanos como el seductor, el blasfemo o el bebedor.

Con el fin de mantenerse fiel al original, se reiteran algunas frases clave del primigenio «Autorretrato del esquiador». Entre ellas, una de las más empleadas es «Mi oficio consiste en generar desequilibrio». Sin embargo, la palabra «desequilibrio» cobra un sentido irónico cuando es enunciada por el sicoanalista, por el escritor o por el propio oulipiano. En otros casos, directamente se reemplaza la expresión y entonces el desollador genera muerte, el resucitador genera reequilibrio, el oficinista genera pausas y el tirano genera temor.

La repetición, como es evidente, tiene un rol fundamental. Gracias a ella los autores crean copias exageradas o degradadas, al tiempo que se mofan de aquello que retratan. En este contexto, es normal que los oulipianos se rían incluso de sí mismos, autorrepresentados como escritores neuróticos, obsesionados con las

constricciones y los tropos literarios. El humor autoriza también la crítica a las instituciones: a la academia, a la religión, a los premios literarios, y sobre todo a los intelectuales y filósofos que hoy están a la cabeza de la corriente oficial de pensamiento.

En primera instancia, el lector podría pensar que se enfrenta a un ejercicio formal vacío. Sin embargo, los textos que conforman *Es un oficio de hombres* son bastante más que un simple juego de lenguaje. Es cierto que los oulipianos tienen una intención lúdica, pero no actúan poniendo en riesgo el sentido profundo de las constricciones, que es el de proporcionar libertad al escritor. Trabajar con una restricción es antes que nada trabajar de otra manera; con el fin de sembrar la inquietud y la duda, dice a modo de arte poética el oulipiano en su texto. En conjunto, los once autores y los veintidós autorretratos crean un texto polifónico que destila cariño y respeto por el lenguaje. La originalidad y la crítica presentes en cada variación hacen presumir que los miembros de Oulipo continuarán con el oficio de sembrar la inquietud y la duda.

Batalla en la nieve

Gabriel Vergara

Antony Beevor. *La última apuesta de Hitler. Ardenas, 1944*. Traducción de Joan Rabassada y Teófilo de Lozoya. Barcelona, Crítica, 2015, 592 páginas.



Una gran lección, vieja como el tiempo, parece emerger del notable relato que es *La última apuesta de Hitler. Ardenas, 1944*: nunca, nunca hay que despreciar a un adversario.

Es el noveno libro dedicado por Beevor (Londres, 1946) al conflicto armado más grande de la historia. A lo largo de casi veinte años, ha reconstruido minuciosamente algunas de las grandes batallas de la guerra, con un estilo que combina con maestría la información militar con el relato tras bambalinas y los testimonios desde las trincheras. Una escritura en la que se oyen silbar las balas.

Autor de libros fundamentales como *Stalin-grado* (1998) y *Berlín, la caída* (2002), en esta oportunidad Beevor se enfoca en la feroz ofensiva lanzada por Hitler el 16 de diciembre de 1944 en la accidentada y boscosa región de las

Ardenas (compartida por Bélgica, Francia y Luxemburgo) y que pilló a los aliados completamente desprevenidos.

A esas alturas de la guerra, la derrota de Alemania era un hecho de la causa. Mientras en el este Stalin mantenía un ejército de 6,5 millones de soldados a la espera de que el hielo estuviera lo suficientemente firme para avanzar rumbo a Berlín a partir de la línea del Vístula, en el oeste los aliados, tras desembarcar en Normandía, habían liberado París, buena parte de Bélgica y ya se planteaban cruzar el Rin.

En su fuero interno, tal vez el propio Führer sabía que ya no había nada que hacer. Poco antes había sobrevivido a un atentado contra su vida y cada vez que tenía la ocasión culpaba a «traidores» en el ejército –y no a sus dementes decisiones militares– de la debacle inminente.

Todos sus altos mandos se espantaron cuando les anunció, durante una reunión de generales, que había decidido lanzar un ataque sorpresa a través de las Ardenas. La peregrina meta era cruzar el río Mosa y partir en dos el frente aliado en Europa occidental. Aseguró que ello produciría una fractura entre sus enemigos, que los obligaría a buscar la paz.

Fiel a su estilo exhaustivo, Beevor repasa en detalle los preparativos del ataque. Hitler ordenó que se transfirieran desde el este varias divisiones clave, justo en momentos en que los rusos se preparaban para descargar toda la furia de su venganza. Bien lo sabía el general Guderian, responsable de ese frente y quien no tardó en reclamar, inútilmente, contra la medida. La operación, planeada con minuciosidad, contemplaba un avance relámpago, pero Beevor se encarga de precisar que muchos aspectos, en especial las estimaciones de suministros y del estado de algunas unidades, existían solo en el papel de los planificadores.

Con todo, los aliados se iban a enfrentar a tropas muy experimentadas, que habían protagonizado los horrores del Este por cuatro años. Frente a ellos, según la visión de Hitler, los poco fogueados soldados norteamericanos –que eran la mayoría en la zona de la ofensiva– nada podrían hacer.

En los hechos, la batalla mostraría niveles de brutalidad y acciones criminales que antes solo se habían presentado en el este.

El ataque se inició puntualmente a las 5.20 de la mañana del 16 de diciembre. A partir de

ahí, Beevor asigna un capítulo a cada día de la batalla, que duró algunas semanas.

El momento de la ofensiva tomó desprevenidos a los aliados, tal y como Hitler esperaba. En muchos lugares del frente hubo huidas en desbandada y las formaciones defensivas parecieron desmoronarse. Las fuerzas alemanas ingresaron varias decenas de kilómetros y el frente adquirió entonces una característica forma de bolsa. Los alemanes, cortos de combustible, debían llegar rápidamente a los objetivos asignados. Mientras los altos mandos aliados no sabían bien lo que pasaba, algunos de sus oficiales en el frente huían de sus puestos y más de un general sufrió un colapso nervioso.

Pero entonces ocurrió algo.

Las sorprendidas tropas norteamericanas e inglesas comenzaron a resistir con fiereza casi suicida y lograron contener el avance en varios puntos clave. Uno de ellos se hizo célebre: Bastogne, un pueblo ubicado en el flanco sur y no muy relevante, pero que gracias al empecinamiento de Hitler se volvió un pequeño Stalingrado para los alemanes. Allí la valiente defensa fue protagonizada por la 101ª División Aerotransportada estadounidense. Una de sus unidades era la compañía Easy (E), liderada por el capitán Richard Winters y que fue inmortalizada en el libro *Band of Brothers*, de Stephen Ambrose, y en la serie de televisión homónima.

Beevor pinta un enorme fresco que se mueve desde los cuarteles generales hasta los soldados de a pie. Así pasamos, por ejemplo, del carácter intratable del mariscal Bernard Montgomery, que enfurecía a los norteamericanos –según Beevor, pudo ser un caso de Asperger no diagnosticado–, a la extraña costumbre de un grupo de soldados, que tocaban a diario la mano del cadáver congelado de un alemán para «pedirle suerte». Para ello el autor se provisionó de materiales muy diversos: diarios de vida, documentos militares, memorandos, los registros de las propias unidades involucradas y memorias, entre muchos otros. El resultado es una narración vívida que se ha vuelto la marca de fábrica de Beevor y que se puede leer como si fuera una novela.

El libro muestra de manera minuciosa el derrumbe de la última jugada de Hitler en la guerra. En la opinión del autor, quizá el principal error del Führer en esta batalla fue «juzgar erróneamente» a sus adversarios. Su principal

efecto tuvo alcances más inmediatos y dramáticos: dejó al frente oriental fatalmente debilitado ante los rusos.

Después de esa batalla, al imperio alemán que iba durar mil años solo le quedó sentarse a esperar a que los tanques enemigos llegaran a su capital.