
Dossier 50



Edición especial

Dossier 50

Editorial: Cincuenta	3	Maestro pájaro	75
		<i>Andrea Maturana</i>	
About the Chilean pelotas	5	Lucas 8:17	77
<i>Eugenio Lira Massi</i>		<i>Camila Gutiérrez</i>	
Una segunda voz	6	Cómo falsear vidas	79
<i>Roberto Merino</i>		<i>Ascanio Cavallo</i>	
La vida sin diarios	7	Soy un sismógrafo	86
<i>Sol Serrano</i>		<i>Rodrigo Olavarría</i>	
El escritor Pinochet	8	El martillazo de la jueza	88
<i>Álvaro Bisama</i>		<i>Paz Castañeda</i>	
Pasar al otro lado	9	Gritarle a la tele	92
<i>Alberto Fuguet</i>		<i>Paloma Salas</i>	
S/T	10	Un oficio del siglo XIX	95
<i>Voluspa Jarpa</i>		<i>Ibsen Martínez</i>	
Panpanvinismo	11	Dedicatorias para seducir a un crítico	102
<i>Rodrigo Rojas</i>		<i>Cecilia García-Huidobro</i>	
El hombre que reescribía a Carver	12	Lo mataron por chistosito	105
<i>Alessandro Baricco</i>		<i>Rafael Gumucio</i>	
Para no hablar solo	18	Humor para gente en serio	109
<i>Álvaro Díaz</i>		<i>Andrés Estefane</i>	
Una alfombra mágica	21	Paciencia y aceleración, política y espera	110
<i>Margo Glantz</i>		<i>Florencio Ceballos</i>	
Viajes perdidos	26	Yín	118
<i>Beltrán Mena</i>		<i>Cristian Geisse</i>	
¿Vamos?	27	Dios es una computadora	125
<i>Diamela Eltit</i>		<i>Liliana Colanzi</i>	
La intimidad de nadie	28	Tres formas de soledad	127
<i>Adriana Valdés</i>		<i>Santiago Gerchunoff</i>	
Sobre la gloria deportiva	31	El negocio del miedo	131
<i>Andrea Palet</i>		<i>Leila Guerriero</i>	
Como si lo hubiera escrito yo	33	No sea burra	140
<i>Viviana Flores</i>		<i>Yosa Vidal</i>	
Cartas abiertas a Su Excelencia	34	Imperativos modernos	144
<i>Manuel Vicuña</i>		<i>Cecilia Bettoni</i>	
Niños con cacerolas	35	Ponwi kayñe: el enemigo interno	145
<i>Valeria Luiselli</i>		<i>Danay Mariman</i>	
Exclusivas desde la tumba	37	El odio a la técnica	149
<i>Rodrigo Fluxá</i>		<i>Julieta Marchant</i>	
El peso de los libros	41	En pantuflas	151
<i>Francisco Díaz</i>		<i>Milagros Ábalo</i>	
Cementerios personales	45	Los tulipanes	152
<i>Alejandro Zambra</i>		<i>Rafaela Lahore</i>	
Las ocho páginas del Eclesiastés	51	Edimburgo	153
<i>Daniel Villalobos</i>		<i>Evelyn Erlij</i>	
El sentido de un final	55	2 minutos 33 segundos	157
<i>Martín Vinacur</i>		<i>Gonzalo Maier</i>	
Taoísmo, poesía y caldo de cabeza	58	Las formas breves, los pueblos	158
<i>Cristián Huneeus y Nicanor Parra</i>		<i>Federico Galende</i>	
Lo que pasó	64	Ustedes, los animales	165
<i>Mariana Enriquez</i>		<i>Alejandra Costamagna</i>	
Un dilema de perros	69	Datos biográficos	169
<i>Claudia Urzúa</i>			

Cincuenta

Cuando llegas a los cincuenta parece como si siempre hubieras tenido el camino claro. Pareces coherente, confiable, de una línea. Sin embargo, tú que estuviste ahí sabes que todo fue mucho más arbitrario y azaroso de lo que aparenta. Sabes que divagaste, que usaste peinados que hoy te avergüenzan. Que prometiste no cruzar algunas líneas y luego te comiste tus palabras. Sabes que el proceso fue a pulso, una artesanía, puro ensayo y error. Sabes que todo pudo ser de otra manera.

Sin embargo, te mereces celebrar. Después de todo, sigues aquí. A veces ni tú sabes cómo te rearmas y vuelves.

Llegas a los cincuenta y haces memoria. Tenías la intención de escoger algunas historias, unas pocas ideas, pero terminaste con una lista de cincuenta. Porque es un número bonito, redondo, contundente. Y porque son cincuenta columnas, ensayos, crónicas –y una entrevista– que te gustaron muchísimo al leer de nuevo todo. Autores y autoras que retratan los cambios y también las obsesiones que vuelven como disco rayado en estos cincuenta números, en estos diecisiete años.

En el origen estuvo el equipo de Cecilia García-Huidobro, Andrés Azócar, Alejandro Zambra y Andrea Insunza. No mucho más tarde, Andrea Palet, quien desde hace ya más de una década es la editora única de esta revista hermosa e improbable, *Dossier*.

Una revista que no está obligada a nada.

Ahora, que cumple cincuenta, menos que nunca.

Marcela Aguilar



About the Chilean pelotas Eugenio Lira Massi

Dossier 2

Once upon a time, in a little country llamado Chile it was developed la conferencia de la UNCTAD III, que viene siendo, if we can say, la Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y el Desarrollo.

This match puso sumamente ridiculous a very siuticals journalists of the plaza: The directors of the *Hour's Third*, «The *Mercurio* of the rotos» (in native language) and the director of *The Last Hour*, llamada comúnmente *La Última Hora*, se sintieron gringos pese a que ostentan apellidos tan very sajons como Olivares (called «The Pluto Can») and Francis Galdames (called «The man of Felipe Herrera»), and incluyeron en las páginas de sus respectivos newspapers secciones in English for satisfacer la curiosidad of the delegados, looking como carne de cogote a the other delegados que no parlan inglés.

In this periódico nos hemos sentido sumamente dissapointed because ninguno de nosotros le pega ni al fifth bote al english speaking, mucho menos al «française» y qué decir del «deutsch», que viene siendo como el alemán.

En un esfuerzo por help a los señores delegados que don't speak spanish, we can explicarle algunas cosas. For example:

«The Sirena» («La Sirena», que publish, o sea publica, one aviso in *The Tercera* redactado en english) is a place sumamente concurrido for the putas and maracos. But also tiene other atractivos: venden coca de la buena, change dólares en bolsa black and le pegan una patada en el hocico al que no pay.

Other recomendation for the delegados of UNCTAD III es la de no caminar never in the night for the Parque Gran Bretaña, because si es man viene otro man in the auto y le ofrece servírselo for a pocos dollars, y si es woman se lo sirve igual Pascual, and over le pegan cualquier cosa. Attention, please!

«The Baños Miraflores» (Baños Miraflores que también publica un advertising en inglés) es the same chose, but sin mujeres. O sea que han que arreglarse entre manes... o mens.

The Última Hora newspaper is the diario que basta con reading the first and the last páginas for quedar OK. ¿Cáchen?

But *The Puro Chile* is good, good, good, very good newspaper and ninguna de sus páginas sirven for cleaning your poto, como ocurre con other newspapers, y en cambio you can aprender more español que en su puta life.

Well, muy dears delegados of the UNCTAD, we are here for servirlos en lo que manden vuestras mercedes.

Le pegaremos poco a los idiomas, pero por empeño no nos vamos a quedar y ningún siútico nos viene a robar la clientela que con tanto esfuerzo hemos conseguido. Les va a costar un poco más leer el diario, claro (y si son cortos de vista les va a costar mucho más), pero, por favor, no nos veamos la suerte entre gitanos. Harto tiempo van a tener para aprender el castellano entre lata y lata. Ya sabemos que los discursos se los van a entregar en su respectivo idioma y los leerán cuando vuelvan a sus casas. Mientras tanto, hagan algo que realmente les va a servir: aprendan el chileno, que les va a ser muy útil en el futuro.

Thank you, merci beaucoup, grazie mille, dovro huela, danke schoen, gracias amigos, moito obrigado, sayonara, gusto de saludarlos y buenas noches los pastores.

Puro Chile, 1972

Una segunda voz

Roberto Merino

Dossier 2

Empecé a leer crónicas a los trece años, específicamente las *Confesiones imperdonables*, de Daniel de la Vega. Mi padre no tardó en desestimar esa lectura y en nuestra casa de Punta de Tralca empezó a prestarme uno a uno los libros de Joaquín Edwards Bello. Anteriormente, frente a una librería del centro, me había hablado de que Edwards Bello sentía un gran resentimiento frente a su clase social a la vista de un tomo de sus *Obras escogidas* expuesto en la vitrina. Mucho después, a los dieciocho años, fui deslumbrado por Roberto Arlt. Y más tarde me dejé llevar por Montaigne y por biógrafos y ensayistas ingleses que bordean la crónica: Johnson, Lamb, De Quincey, Hazlitt, Chesterton.

Algo significativo en relación a Edwards Bello es que había mantenido una discreta amistad con mi abuelo paterno. Ahora que lo pienso, muchas de las lecturas de la adolescencia estuvieron para mí marcadas por la cercanía de los autores con mi familia. Era el caso del doctor Juan Marín, cuyo libro de viajes *La India eterna* es muy apreciado por los libreros de viejo y aún tiene, me imagino, sus secretos lectores. Se trataba, de cualquier forma, de relaciones que se habían dado en un tiempo remoto, de las cuales sólo quedaba testimonio en los relatos familiares y en algunos libros de la biblioteca de mi abuelo.

Nunca imaginé que terminaría ejercitando el género. Mis intentos literarios estuvieron dirigidos en un largo período inicial más que nada a la poesía, a los textos teóricos y con una intensidad muy menor a la narrativa, donde espero alguna vez poder hilar una cosa con otra. Para mí, la crónica presenta varias facilidades que logran conjurar una inclinación a la molición que me incomoda bastante: la obligatoriedad de los plazos, la restricción del formato, la necesidad

de mantener una claridad mínima. Me he comprometido a escribir crónicas semanales porque de otro modo no lo haría jamás. No me levantaría jamás en medio de la noche para anotar una frase o un párrafo de una crónica, como sí me sucedía hasta hace poco con la poesía.

En general, lo que más me gusta es pensar libremente, es decir, sumergirme sin instrucciones en un amnios en donde se proyectan las reflexiones, los recuerdos, el fantaseo y también la ausencia de contenidos. Me parece que las crónicas son un cauce en que este estado fluye parcialmente.

Nunca diseñé una crónica y por lo tanto no sé, al momento de sentarme a escribir, cuál va a ser el tema y menos el resultado. Lo único que sé es que, cualquiera sea la extensión de la espera o el tipo de humor que me afecte en el momento, al final surgirá una especie de segunda voz levemente desfasada de mi conciencia.

Más que una ética, un apego a la técnica me impide inventar cuando escribo este tipo de textos. Es posible que me equivoque en datos, que cite de una manera descuidada o que algunos recuerdos sean simples espejismos, pero no le encuentro demasiado atractivo a la ficción en este caso. Me interesa más fijar como se pueda la realidad, desvanecida o presente, en su espesor de belleza, de absurdo y aun de ininteligibilidad.

Alguna vez me han señalado que los libros con recopilaciones de crónicas tienen menos valor que aquellos en que el autor se involucró en un proyecto privado y difícil. Sigo alimentando la utopía de embarcarme en una tarea semejante. Sin embargo, en estas compilaciones, con el paso del tiempo, se van borrando las huellas del trabajo rutinario y asalariado, para quedar simplemente lo que las sostiene: la escritura más o menos feliz.

La vida sin diarios

Sol Serrano

Dossier 4

Estimado hijo, aprovecho el generoso envío que me has hecho de legumbres y hortalizas para mandarte esta nota con Pedro y darte las gracias. He dispuesto que se reparta también para las casas de Isabel e Ismael que tanto te recuerdan. Lo mismo he hecho con las clarisas.

Sé que quieres saber de todos y de todo, pero llevo varios días enferma y me he privado de la novena y el rosario nocturno en Santa Ana, del paseo y de una que otra visita. La Rosario me ha contado que luego del servicio de la mañana había visto en la Plaza a un propio muy agitado entrar en el Palacio de Gobierno con una noticia que parecía mala. Los abasteros decían que había sublevación en el sur, pero no creo porque anoche llegó Riquelme de Concepción, que tomó la primera diligencia desde Valparaíso al llegar por favor y no sabía nada. El propio tiene que haber salido mucho antes.

Pero algo pasa porque el Presidente no ha dado hoy su paseo habitual del almuerzo y se ha visto entrar a algunos ministros a la Real Audiencia, que no por nada se han perdido su siesta. Ismael pasó a saber de mi enfermedad y me dijo que en la reunión del cabildo había rumores traídos por unos marineros desde el Callao de que habría llegado la orden a Lima de cambios en el ejército. Si es así, el Presidente no tiene mucho más que hacer. Pero, como ya se casó con la heredera que buscaba, podría quedarse de hacendado y fracasar como militar.

Como sé que Ismael no tendrá la paciencia de escribirte —parece que soy la única que tiene con estos largos días de reposo—, te cuento que está hablando con Márquez para embarcar el cebo. Márquez no sabe cuándo llegará el barco y menos el precio que le darán en Callao, pero cree que se puede guardar por ahora en alguna bodega. Anda achacado porque llegó tarde al último barco y el trigo se le está pudriendo en las carretas.

Ismael también insiste en comprar esos libros en Madrid que me parecen tan caros y tan inútiles. Pero le gusta decir que no puede ser que sólo los curas tengan libros. Me dice que escribirá para pedirlos, pero con lo flojo que es con las letras ya veo que no lo hará. Yo recibí finalmente el devocionario que tanto me costó. Lo leo todas las tardes y no tendría tiempo para más.

Isabel ya se siente cansada y sale poco, pero pasó por aquí y me contó que había ido de visita donde los Sarratea y que varios de los jóvenes preguntaron por ti. Había un marino inglés que anda de visita y que no hablaba ni una pizca de castellano, pero que en un mal francés le había dicho que no volvería a emplearse en la Marina porque no quería más guerra. Le decía que los reyes europeos se la pasan peleando entre ellos y que mejor era quedarse aquí. Claro que aquí, digo yo, lo mata igual un terremoto. Le ha prestado un libro de viajes, claro que en inglés. Seguro que Isabel lo aceptó puro para darse pisto. Dicen que los ingleses producen todo más barato, que hasta los encajes valen allí la mitad que en Sevilla, pero, como a Pedrero le pago cuando puedo o cuando quiero, tanto me da.

Hasta la próxima, que será cuando mandes a Pedro nuevamente. Si con el queso me mandas unas palabritas tuyas, tu madre se pondría muy contenta.

El escritor Pinochet Álvaro Bisama

Dossier 4

Villa Grimaldi, la antología de cuentos que publicó Augusto Pinochet durante el gobierno de Allende, es un hito destacable en su producción. Las razones son varias: por un lado venía a romper el silencio en que se había sumido el autor desde principios de la década de los 50; segundo, señala su compromiso con el gobierno de la Unidad Popular; y tercero, da muestras de una versatilidad de estilos y un aprendizaje de las técnicas narrativas inauditos en un autor de su edad. Ya entrado en la cincuentena, Pinochet adscribe estilísticamente a la corriente de los novísimos narradores, como señalaría Cedomil Goic en su periodización de la literatura latinoamericana. En *Villa Grimaldi* hay ecos de la literatura beat yanqui, del gesto antipoético parriano y hasta retazos del compromiso social de la generación del 38. Publicado en 1971, resulta ser un texto que entra en perfecta sintonía con obras de autores más jóvenes, como *Tiro libre* de Antonio Skármeta o *Concentración de bicicletas* de Carlos Olivarez. Mirado en relación a su época, los cuentos de Pinochet dan cuenta de la estética paulista que vino a imperar en las formas de representar el mundo para los narradores chilenos, después de la reforma universitaria.

Pinochet crea viñetas vívidas de la época y para eso se sirve de los recursos que tiene a mano: la corriente de conciencia en «Chasqui», la historia de un universitario prostituto torturado por su amante; el juego con los márgenes en «Yupanqui», donde una mujer de clase popular narra detalladamente los abusos a los que la somete su patrón; el recuento bibliográfico en «Sales de baño» trata de la imposibilidad de un adolescente de encontrar la foto de su padre, para luego enterarse de que es uno de los asesinados en la masacre del Seguro Obrero. Heterogénea, la antología trabaja con la idea de la formulación de un paisaje urbano y no se priva de las citas de

contexto. Desfilan desde alusiones a la música popular (la Nueva Ola, el primer disco del Pollo Fuentes, los *pretty faces* criollos) hasta juegos/homenajes literarios donde se hace referencia a la cultura beat (en «Máquinas parlantes» hay un largo diálogo de Lawrence Ferlinghetti con Allen Ginsberg en la librería City Lights, donde este refiere sus experiencias en un Santiago de Chile gris, donde aún rondaba el criollismo), pasando por guiños políticos de compromiso con la izquierda (epígrafes sacados de discursos de Allende, Mario Palestro y Edwin Juica).

«El color del canario» es el cuento más logrado de un libro tan sólido como necesario. En dicho relato se mezcla la obsesión por la modernidad del autor con sus resabios militares. Las vicisitudes de Cayo C., un soldado expulsado del Ejército por conducta indecorosa, operan a nivel simbólico como señas que remiten al desmoronamiento institucional chileno. Cayo C. no sólo es expulsado del Ejército sino que participa activamente en un proceso de sedición de las tropas.

Las citas a Patria y Libertad y el asesinato de René Schneider apenas están diluidas en la trama y la escritura templea con vigor la melancolía: «Cayo miró por los barrotes al pelotón que hacía sus prácticas de guerra en el patio, esa mañana. Recordó que le gustaba ser uno de ellos y que disfrutaba de participar en esas maniobras. Se sentía parte de algo en ese entonces, reflexionó. Acercó su cabeza al agujero infecto que llamaban ventana y escuchó los gritos de odio a Perú que entonaban los conscriptos como único mantra mientras pensaba en la compleja trama que lo había llevado a donde estaba, en cada uno de sus meandros de sangre y odio. Siguió mirando por la ventana un rato. Cuando se cansó de la visión se tiró en el colchón pulgoso que hacía de cama. Deseó tener un cigarrillo...».

Pasar al otro lado

Alberto Fuguet

Dossier 4

A todo cinéfilo y, desde luego, a todo crítico le llega el momento de decidir si se va a quedar a este lado de la pantalla, gozando el resto de su vida como espectador, o si va a cruzar al otro y arriesgarse a pasarlo mal, aprender los trucos y, más aterradoramente, a ser juzgado por los demás, por tus colegas que se quedaron sentados en la cómoda platea.

He estado a ambos lados y sé, por lo tanto, lo que se siente, y lo que ocurre cuando el matonaje de la opinión arbitraria hace de las tuyas. He sido herido y he herido. Si el cineasta desea exhibir su filme, no guardarlo en una bóveda, entonces que se prepare. Que pague. El que lo muestre, que le cueste. Los críticos, en tanto, deberían tener claro que ellos también son observados. Tal como ocurre con los creadores, lo que los críticos escriben refleja más su mundo (y sus juicios y prejuicios) que la película en sí. Cada uno ve lo que quiere ver. Y cada uno muestra lo que no necesariamente quiere mostrar.

Ahora que he dirigido mi primera película y «me pasé al otro lado», ahora que Cinémeta es el nombre de una productora y no de una columna, reconozco que, de vez en cuando, siento la necesidad de opinar, criticar, atacar, defender, cinepatear. Pero no puedo. Al menos, creo que no puedo en público, por escrito, en un medio de verdad. Siento que es un tema ético, de sanidad. Sin duda aún tengo algo de crítico en mí, pero siento que, por razones más bien éticas, ya no puedo criticar cine en medios masivos, pues en ellos se ejerce y se maneja poder, por lo que, aunque me duela, aunque me tenga que reprimir, debo callar.

Esta regla autoimpuesta es —creo— una regla relativamente universal que, supongo, se basa en una cierta ética. Lo que no implica que no se pueda quebrar, aunque los espacios que quedan libres son pocos: los blogs, algún artículo aislado

(a favor) y poco más. A veces mis dedos comienzan a tipear solos cuando salgo de un film que me parece falso, insufrible y sobrevalorado, pero no puedo. Son mis colegas. No me corresponde.

Si algo he aprendido como crítico y, luego, como cineasta, es que las películas son buenas, malas, mediocres o estupendas mucho antes de rodarse. Aquello inasible que hace que un film tenga o no carne, sangre y vida, no pasa por el set, la preproducción o el presupuesto. Es en la génesis que algo nace decente o bastardo. Si esto es así entonces es perfectamente legítimo criticar una producción local que costó un soberano esfuerzo. No fue la escasez de dinero lo que hizo que la cinta naciera muerta.

Hacerse cargo de la cartelera, escribir todas las semanas, es, en el fondo, hacer un catastro. Y para eso es clave entender que no se puede estar contaminado. Pero es difícil: es más que lógico que un crítico de cine quiera ser director, o tenga un guión en un cajón, o un mediometraje que nadie vio debajo de su cama. Ley pareja no es dura, pero es duro tener que abandonar algo que te gusta para así no dañar a terceros.

¿Qué se puede hacer entonces? Supongo que retirarse. Debería ser parte del manual de etiqueta. Aquellos críticos que desean escribir o filmar pueden seguir de críticos pero tratando de manejar sus impulsos y favoritismos. Si no lo logran, igual no es grave. Por mucho que ese crítico tenga algo de histérico e incondicional, no cabe duda que a la hora de escribir de sus héroes lo hará excepcionalmente bien. Pero donde el asunto no es negociable es cuando estás al otro lado. Lo adecuado es callar. Retirarse después que apareció tu libro, antes del estreno de tu película o del guión en que participaste. Da pena, cuesta, parece antinatural, pero es el costo. El costo de pasar al otro lado.

No todos están de acuerdo, lo sé, y quizás es perfectamente posible ser juez y parte pero me cuesta entenderlo. Me gustaría pensar que la crítica es algo así como un llamado, un mandato, y que requiere algún grado de rigor y no poco sacrificio.

S/T

Voluspa Jarpa

Dossier 5

Siempre he pensado que el título de una obra de artes visuales es una especie de concesión a la hegemonía de la palabra. El lenguaje visual se escapa del filo y la disección que significa denominar, y se dedica más bien a hacer visible algo y no necesariamente inteligible.

En la historia de esta concesión encontramos situaciones curiosas con respecto al acto de darle nombre a una obra. Ejemplo de ello son los paisajes que llevan por título *paisaje* o las naturalezas muertas que se llaman *pera con manzana y pescado* y nos muestran esos elementos dispuestos en un cuadro. Habría en este gesto una intención de anular el título como clave explicativa y utilizarlo solamente como un homólogo —si es que esto es posible— entre la imagen y la palabra de la cosa representada.

Una situación de título más curiosa es cuando los espectadores terminan poniéndole nombre a una pintura. Es el caso de *Las meninas* de Velázquez, donde la complejidad del cuadro se materializa en esta dificultad de darle justamente un título: no se sabe exactamente lo que vemos y por tanto es muy difícil nombrarlo. Es sabido que el título original del cuadro era *La familia de Felipe IV*; no está claro que haya sido Velázquez el que le puso este nombre, pero así aparece llamado en los primeros inventarios. Como la escena del cuadro es extremadamente ambigua en su jerarquía narrativa y no corresponde al primer título —ya que el personaje del pintor y los sirvientes que comparten la escena no forman parte de la familia del rey—, el cuadro se fue acomodando hasta terminar en el absurdo título de *Las meninas* (sirvientas que asisten a la infanta), título que tampoco da cuenta de la escena pictórica pero que es menos incómodo que el primero. Tal vez, simplemente, el flemático Velázquez consideró innecesario titular la obra; debido a su ambigüedad, a su naturaleza de imagen pura, *Las meninas* aparece como una pintura sin título que los conservadores de la colección del rey tuvieron que ingeniárselas para catalogar.

Otro artista que problematiza el título como elemento de la obra de artes visuales es Marcel Duchamp, quien crea una historia de fina ironía en la correspondencia entre la obra y su elemento narrativo. Tiene títulos memorables como *La novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente* para dar nombre a una obra que parece más bien una maquinaria semiorgánica. O las pinturas anteriores que se llaman *El paso de la virgen a mujer* o *Desnudo bajando la escalera*, obra censurada debido a su título, a pesar de que es imposible ver, en la imagen, las sensuales figuras del título. En busca de establecer una distancia irónica entre obra y título, Duchamp, en su última obra, realiza una operación más aguda con respecto a la posibilidad de titular y la supuesta función de clave aclaratoria que cumpliría el título: *Dados: 1º La cascada de agua / 2º El gas de alumbrado*. El título es transformado en un enunciado de teorema, es decir, en la clave de lectura de una instalación cuya imagen es la de una sensual mujer desnuda, entre otros elementos.

En la línea de incorporar el título como elemento de tensión con respecto al trabajo, tal vez el gesto más radical sea el de Cindy Sherman, quien, en su larga producción, clasifica sus trabajos bajo el título de *Sin título* y un número que lo identifica: *S/T # 1*, *S/T # 2*, *S/T # 436*, etc. Decir esta imagen no tiene nombre, o ninguna de las imágenes que produzco lo tiene, es restarles identidad individual a los trabajos, haciendo difícil que sean identificados o retenidos, transformando el trabajo artístico en una constante pérdida.

Panpanvinismo

Rodrigo Rojas

Dossier 5

El título de un poema puede ser tan bueno que no necesite de un poema, como también puede suceder que un poema esté completo sin un título. La relación entre un título y su poema no es de total dependencia; en rigor, podría no ser aconsejable titular. Nada más nefasto que un título que repite el primer verso, que entrega sin misterio el final, que no invita a la lectura, que no jala al lector del cuello como un gancho hacia el poema; ese título es sólo decoración, un adorno innecesario.

Cuando un poema es poema –imaginemos que es posible determinar ese momento– ya tiene un nombre de pila, un nombre que sólo a veces coincide con el título. ¿Cómo recordaremos el poema? El nombre es un hecho social: el autor es sólo una de las personas que «titulan» el poema y no es raro que se equivoque. Por lo general cuando se equivoca los lectores conocen al poema por el primer verso, o por el final, el estribillo o el tema. Si es así, ¿entonces por qué darle importancia al título? Porque nos habla de estrategia, de pretensión, porque es una posible fisura a través de la cual tomamos contacto con quien escribe; gracias a los títulos muchas veces advertimos máscaras que de otro modo permanecerían veladas.

Entre mis preferidas está la estrategia del dictado divino, una revelación o epifanía, que es otra forma de decir sagrado, inmutable: un título cuya autoridad yace más allá de toda objeción. Desafortunadamente su efecto se evapora con el tiempo. Los títulos visionarios quedan obsoletos porque rara vez el poema logra satisfacer las expectativas del lector. Sin embargo existen excepciones, textos clásicos que han logrado sobrevivir a pesar de la retitulación pomposa de quienes comerciaron el poema. Es el caso de Dante. Es sabido que *La divina comedia* no se llamó siempre de esa manera. En el Canto xvi del Infierno, Dante la llama simplemente *La comedia*, pero los libreros de entonces fueron cambiando el título gracias a la importancia que comenzó a adquirir la portadilla. Las portadillas se usaron para la autopromoción del impresor, con grabados, grecas, lemas y otros

adornos llenos de virtuosismo. Esto condujo, naturalmente, a adornar el título.

En 1512, la edición que se conoce como «Stagnino» anuncia el texto en la portadilla de la siguiente manera: «Las obras del divino poeta Dante». Un caso de publicidad engañosa, porque nos lleva a pensar que el libro contiene las obras completas, cuando sólo tiene *La comedia*. Diez años antes, el mismo libro era titulado, en portadillas nuevamente, como *La Rimaterza de Dante* (o tercetos rimados), socavando, de entrada, el prestigio del poema. Nosotros lo conocemos con el adjetivo *divina* gracias a una edición crítica de 1555, pero más tarde se pierde, incluso llega a mutar y en el siglo xvii se le conoce como *La visión*.

Raúl Zurita, siglos después, necesitó un título para su propia versión del infierno. Se trataba de su primer libro, aceptado para publicación por Editorial Universitaria, pero aún sin título definitivo. Zurita quería hablar del infierno, pero sin nombrarlo. Llegó a la conclusión de que la única forma de hacerlo era con el siguiente título: *Mein Kampf*. En su momento odió a Eduardo Anguita, su editor, quien lo obligó a cambiarlo por *Purgatorio*.

El título suele ser el último paso en la composición de un texto. En el caso de un poema –un tipo de texto que a menudo comienza sin un plan– la búsqueda de un título puede llegar a ser un rompecabezas, una gimnasia intelectual que se esfuerza por canalizar todas las dimensiones en juego: aspectos lingüísticos, semánticos, gráficos y sonoros. En este contexto es que el engaño merece atención. Hablo de la estrategia de seducción por medio del ingenio, del falso indicio, una especie de decepción para entusiasmar al lector. Aquí no hay una relación de autoridad, sino un juego de poder, en el cual el autor maneja información y el lector sospecha, pero se deja llevar sólo por curiosidad, porque quiere ser emboscado. *Versos de salón* (1962), de Nicanor Parra, fue sin duda un acierto como título. Hace pensar en lo que el autor ahora llama discurso cuico, cuando en realidad es un libro que propinó un nuevo golpe a la cátedra (y no en sentido figurado) usando la frase hecha, el habla coloquial. Lo que se escucha en la calle entra a ese salón camuflado en el título. El salón es la clave.

Pero estuvo a punto de equivocarse. Confiesa que en su momento coqueteó con títulos como *Salón de belleza* o *Pan pan, vino vino*, en cuyo caso habría inaugurado el panpanvinismo, dice, en serio y en broma.

El hombre que reescribía a Carver

Alessandro Baricco

Dossier 6

El rumor creció, ante el escepticismo de los lectores: los célebres relatos de Raymond Carver le debían mucho, tal vez demasiado, a Gordon Lish, su editor. En 1999 el narrador italiano Alessandro Baricco accedió a los borradores de Carver para comprobar qué tan importantes habían sido las correcciones de Lish. El resultado de la pesquisa es el asombroso artículo que reproducimos a continuación.

Todo comenzó hace algunos meses, en agosto. Compré el *New York Times* y encuentro en la portada del Magazine un bellissimo retrato de Raymond Carver. Ojos fijos en el objetivo y expresión impenetrable, exactamente como sus cuentos. Abro la revista y encuentro un largo artículo firmado por D. T. Max. Decía cosas curiosas.

Decía que desde hacía veinte años circulaba un rumor, a propósito de Carver, y era que sus memorables relatos no los había escrito él. Para ser preciso: los escribía, pero su editor los corregía radicalmente hasta dejarlos irreconocibles. Decía el artículo que este editor se llamaba Gordon Lish, en realidad se llama, porque todavía está vivo, aunque sé que de esta historia no habla con gusto. Luego el articulista decía que le habían dado ganas de comprobar qué cosas eran ciertas, en esta especie de leyenda urbana. Así que fue a Bloomington, en Indiana, a una biblioteca a la que Gordon Lish había vendido todas sus cartas, escritos a máquina de Carver incluidos, con todas las correcciones. Había ido y mirado. Había quedado impresionado. De manera muy norteamericana, Max tomó uno de los libros de Carver (*De qué hablamos cuando hablamos de amor*) y sacó la cuenta. Resultado: en su trabajo de *editing*, Gordon Lish había cortado casi el 50% del texto original de Carver, y había cambiado el final a diez cuentos de trece. Nada mal, ¿eh? Dado que Carver no es un narrador cualquiera sino uno de los mayores modelos literarios de las últimas décadas, pensé que acá había una historia que aclarar. Y como en los periódicos se escribe más lo que es bonito leer y mucho menos lo que realmente sucede, pensé que había un solo modo de entenderlo. Ir y comprobar. Así que fui y comprobé. Bloomington efectivamente existe, es una ciudad universitaria perdida en medio de trigos y silos. Muchos estudiantes y, en el cine, Benigni. Todo normal. La biblioteca también existe. Se llama Lilly Library, especializada en manuscritos, primeras ediciones y otros preciosos objetos fetichistas por el estilo.

Si fuera Europa, para entrar deberías dejar como rehén a un pariente, mostrar kilos de cartas de presentación y esperar pacientemente. Pero esto es Norteamérica. Das un documento, te sonríen, te explican el reglamento y te desean un buen trabajo (en casos como estos oscilo entre dos pensamientos: son así, sin embargo matan a la gente en la silla eléctrica); y son así,

y por eso matan a la gente en la silla eléctrica. Me senté y pedí el fondo Gordon Lish, y me vi llevando una gran caja de mudanzas repleta de ordenadísimas carpetas. En cada carpeta, un cuento de Carver: el original con las correcciones de Gordon Lish. Siempre que no usara bolígrafo, mantuviera los codos sobre la mesa y pasara las hojas una a una, podía tocar y mirar. Espectacular. Fui directo al (para mí) más bello cuento de Carver, «Diles a las mujeres que nos vamos». Un artificio casi perfecto. Una lección. Tomé la carpeta y la abrí. Me repetí que debía mantener los codos sobre la mesa y comencé a leer. Para no creerlo, de verdad.

Altman eligió también este cuento para su película *Short Cuts*. Le gustaba también a él. Ocho paginitas y una trama muy simple. Están Bill y Jerry. Amigos del corazón desde la primaria. De esos que se compran el auto a medias y se enamoran de la misma chica. Crecen. Bill se casa. Jerry se casa. Nacen los niños. Bill trabaja en el área de las grandes distribuciones. Jerry es vicedirector de un supermercado. El domingo, todos a casa de Jerry que tiene una piscina de plástico y parrilla. Norteamericanos normales, vidas normales, destinos normales. Un domingo, después de almuerzo, mientras las mujeres ordenan la cocina y los niños juegan en la piscina, Jerry y Bill toman el auto y van a dar una vuelta. En la calle, se cruzan con dos chicas en bicicleta. Se acercan y hacen un poco de payasos. Las muchachas ríen. No les dan mucha cuerda. Bill y Jerry se van. Luego regresan. No es que sepan muy bien qué hacer. En cierto momento, las muchachas dejan las bicicletas y entran en un camino, a pie. Bill y Jerry las siguen. Bill, un poco cansado, se detiene. Enciende un cigarro. Aquí el cuento termina. Últimas cuatro líneas: «No llegó a saber lo que quería Jerry. Pero todo empezó y acabó con una piedra. Jerry utilizó la misma piedra con las dos chicas: primero con la que se llamaba Sharon y luego con la que se suponía que le tocaría a Bill».

Fin. Frío, seco hasta el exceso, metódico, mortal. Un médico en su milésima autopsia manifestaría mayores emociones. Puro Carver. Un final fulminante, una última frase perfecta, cortada como un diamante, simplemente exacta, y escalofriante. Esa idea de despiadada velocidad, ese tipo de mirada impersonal hasta lo inhumano, son convertidas en modelo, casi un tótem. Escribir ya no es lo mismo desde que Carver

escribió ese final. Bien. Y ahora una noticia. Ese final no lo escribió él. La última frase —esa espléndida, totémica, última frase— es de Gordon Lish. En su lugar Carver en realidad había escrito seis páginas, digo seis: tiradas a la papelera por Gordon. Leerlas tiene un decidido efecto. Carver lo cuenta todo, todo lo que, en la versión corregida, desaparece en la nada dando al cuento aquel tono formidable, de ferocidad lunar. Carver sigue a Jerry hacia la colina, cuenta largamente el acoso a una de las muchachas, cuenta que Jerry viola a la chica y luego se vuelve a levantar, y permanece como adormecido, y comienza a irse, pero luego vuelve atrás y amenaza a la chica, quiere que ella no diga nada de lo que ha ocurrido. Ella no hace más que pasarse la mano por su cabello y decir «vete», sólo eso. Jerry continúa amenazándola, ella no dice nada, y entonces él la golpea con un puño, ella intenta escapar, él toma una piedra y le golpea la cara («sintió el rumor de los dientes y de los huesos que se rompían»), se aleja, luego regresa, ella está todavía viva, se pone a gritar, él toma otra piedra y la mata. Todo esto en seis páginas: lo que quiere decir sin palabrería, pero también sin prisa. Con ganas de contar: no de ocultar.

Sorprendente, ¿verdad? Todavía lo es más leer el final, en realidad, las últimas líneas. ¿Qué puso el frío, inhumano, cínico Carver, en el final de esta historia? Esta escena: Bill llega a la cima de la colina y ve a Jerry, de pie, inmóvil, y a su lado el cuerpo de la chica. Quisiera escapar pero no logra moverse. La montaña y la sombra, en torno a él, le parecen un hechizo oscuro que lo encierra. Insensatamente piensa que quizás si bajara de nuevo hasta la calle e hiciera desaparecer una de las dos bicicletas todo aquello se borraría y la chica dejaría de estar allí. Última línea: «Pero Jerry ahora estaba de pie delante de él, desaparecido en sus ropas como si los huesos lo hubieran abandonado. Bill sintió la terrible cercanía de los dos cuerpos, a la distancia de un brazo, incluso menos. Luego la cabeza de Jerry cayó sobre la espalda de Bill. Él levantó una mano y, como si la distancia que ahora los separaba mereciera al menos eso, se puso a golpear a Jerry, afectuosamente, sobre la espalda, rompiendo a llorar». Fin. Adiós, mister Carver.

Ahora bien: aquí la curiosidad no es la de entender si es más bello el cuento como lo ha escrito Carver o como ha salido de la guadaña de Gordon Lish. Lo interesante es descubrir, bajo

las correcciones, el mundo original de Carver. Es como describir a la luz una pintura sobre la cual alguien, después, ha pintado otra cosa. Usas disolvente y descubres mundos ocultos. Una vez que empiezas es difícil detenerse. De hecho, no me detuve. «Diles a las mujeres que nos vamos» es la obra que es porque realiza a la perfección un modelo de historia que luego ejercería, sobre los herederos más o menos directos de Carver, una fascinación fuertísima. Lo que se cuenta ahí es una violencia que nace, sin aparentes explicaciones, de un terreno de absoluta normalidad. Mientras más violento e inmotivado es el gesto —y en especial si quien lo hace es una persona, en teoría, absolutamente corriente—, más aquel modelo de historia se vuelve paradigma del mundo, y esbozo de una inquietante revelación sobre la realidad. Demasiado inquietante y fascinante como para no tomarlo en serio. Todos los chicos que, en tanta reciente buena o menos buena literatura, asesinan del modo más feroz y sin ninguna razón nacen de allí.

Pero si se usa el disolvente se descubre una cosa curiosa. Carver jamás pensó a Jerry como a un verdadero normal, como a un norteamericano corriente, como a uno de nosotros. Bill, él sí, lo es. Pero Jerry no. Y el cuento siembra aquí y allá pequeños y grandes indicios. Hablan de un muchacho que perdía su trabajo porque «no era el tipo a quien le gusta que se le diga lo que debe hacer». Hablan de un chico que en el matrimonio de Bill se emborracha, se pone a cortejar desagradablemente a las madrinas de la esposa y va a buscar pelea con los empleados del hotel. Y en el auto, aquel famoso domingo, cuando ven a las dos chicas, el diálogo original carveriano es bastante más duro. Empieza Jerry:

—Volvamos. Intentémoslo.

—Joder. No sé. Deberíamos volver a casa. Y además son demasiado jóvenes, ¿no?

—Bastante viejas para sangrar, bastante viejas para... ¿conoces el dicho, no?

—Sí, pero no sé...

—Joder, debemos sólo divertirnos un poco con ellas, hacerlas pasar un mal rato...

Hay bastante para que el lector sienta de entrada un hedor de violencia y tragedia. Y cuando la tragedia llega se alarga seis páginas y es reconstruida paso a paso, explicada paso a paso, con una lógica que estremece pero en la que cada

peldaño es necesario, y todo parece, finalmente, casi natural. Cualquier cosa menos un teorema que describe la violencia como un imprevisto segmento enloquecido de la normalidad. La violencia, ahí, es sobre todo el resultado del comportamiento de toda una vida. Sólo que Gordon Lish suprimió todo. Tenía el talento, nada que decir. Hasta en los menores indicios le corta a Jerry su pasado, e incluso los últimos minutos del asesinato. Quiere que la tragedia, congelada, sea puesta sobre la mesa en las últimas cuatro líneas. Sin anticipaciones, *please*. Se perdería el efecto. Resultado: *American Psycho* nace de ahí. Pero Carver, ¿qué tiene que ver?

¿Puedo permitirme una nota más técnica? Bien. Carver es grande además por ciertas frases que, quizás sin que el lector caiga en la cuenta, construyen subterráneamente aquella mirada mortal por la que se hizo famoso. Trucos técnicos. Por ejemplo los diálogos. Sequísimos. Cadencia de ese cansador y obsesivo «dijo» que, en su prosa, termina por transformarse en una especie de batería que da el tiempo con implacable exactitud. Ejemplo: exactamente el diálogo, arriba citado, entre Bill y Jerry. Bill, en el auto. En la edición oficial es un bello ejemplo de estilo carveriano:

—¡Mira eso! —exclamó Jerry, reduciendo la marcha—. Ya haría yo algo con ellas.

Jerry siguió como una milla y salió de la carretera.

—Volvamos —propuso—. Intentémoslo.

—Joder —dudó Bill—. No sé.

—Yo les haría algo —insistió Jerry.

Bill remoloneó:

—Sí. Pero no sé...

—Joder, venga —le apremió Jerry.

Bill miró el reloj y luego miró en torno. Dijo:

—Suelta el rollo tú. Yo estoy desentrenado.

Limpio, rápido, rítmico, ninguna palabra de más. Un bisturí. Pero es la versión de Gordon Lish. El diálogo escrito originalmente por Carver suena distinto:

—Mira eso —exclamó Jerry reduciendo la marcha—. Yo haría algo con ellas.

Continuó por el camino pero ambas se giraron. Las dos chicas los miraron y comenzaron a reír, seguían pedaleando por la vereda. Jerry siguió otro poco, luego se dirigió hacia una plazaleta.

—Volvamos. Intentémoslo.

–Joder. No sé. Deberíamos volver a casa. Y además son demasiado jóvenes, ¿no?

–Bastante viejas para sangrar, bastante viejas para... ¿conoces el dicho, no?

–Sí, pero no sé...

–Joder, debemos sólo divertirnos un poco con ellas, hacerlas pasar un mal rato.

–Claro –dio una mirada al reloj y luego al cielo–. Habla tú.

–¿Yo? Yo estoy manejando. Háblales tú. Además están del lado tuyo.

–No sé, estoy un poco desentrenado.

¿Sutilezas? No tanto. Si uno construyera petroliers, no les controlarían los tornillos. Pero si se hacen relojes de bolsillo, sí. Carver era un relojero. Trabajaba sobre lo mínimo. Lo particular es todo. Además, las palabras de un diálogo son como pequeños ladrillos, si cambias uno no sucede nada, pero si continuas cambiando al final encontrarás una casa distinta. ¿Dónde está el mítico «dijo»? ¿Dónde está la batería? ¿Y la regla del nunca una palabra de más? ¿Dónde acaba lo que hemos llamado Carver?

Para la crónica: conté los «dijo» agregados por Gordon Lish al texto de Carver en este cuento. Treinta y siete. En doce páginas de las que casi la mitad no son diálogo y entonces no hacen puntaje. Trabajaba fino, Gordon Lish. Un tipo talentoso, nada que decir. Fin de la noticia técnica. Pero no del artículo: porque todavía tengo un ejemplo. Grandioso. El último cuento de libro *De qué hablamos cuando hablamos de amor* es brevísimo, cuatro páginas. Se titula «Una cosa más». Formidable por lo que entiendo yo. Una sacudida eléctrica. Es una pelea. Un marido borracho, por una parte. La mujer, por la otra, con la hija de ambos. La mujer no puede más y grita al marido que desaparezca, para siempre. Él dice algo. Se gritan las cosas. No hay casi acción, sólo voces que echan fuera miseria y dolor y rabia, rumiando odio al ritmo de los obsesivos «dijo». Lo que te mantiene con la respiración entrecortada es que todo es incierto respecto a la tragedia. La violencia del marido parece siempre estar a punto de explotar. Es una bomba activa. Hay un instante en el que todo se vuelve insoportablemente amenazante. Él lanza un tarro contra una ventana. Ella le dice a la hija que llame a la policía. Pero después lo que sucede es que él dice «Está bien, me voy», y va a la habitación, y hace su maleta. Vuelve al living. La mecha de

la bomba parece siempre más corta. Último comentario, de odio puro. El marido ya está en el umbral. Dice: «Sólo quiero decir una cosa más». Punto final. Última frase: «Pero le resultó imposible imaginar cuál podía ser aquella cosa». Fin.

Es el clásico Carver. Miseria de una humanidad desarmada y sin palabras. Nada que ocurre, y todo que podría suceder. Final mudo. El mundo es tragedia suspendida. En la Lilly Library tomé el escrito de Carver. Lo leí. Llegué hasta el final. El marido está en el umbral. Se vuelve y dice: «Sólo quiero decir una cosa más». Bien, ¿saben qué es? Ahí, en ese escrito, lo dice. Y como si no bastara, ¿saben qué dice? Acá está:

–Escucha, Maxine. Recuerda esto. Te amo. Yo te amo a pesar de lo que ocurra. Y te amo también a ti, Rae. Las amo a las dos –permanece parado bajo el umbral y siente que los labios empiezan a temblarle mientras las mira, piensa, por última vez–. Adiós –dijo.

–A esto lo llamas amor –dijo Maxine.

Soltó la mano de Rae. Y cerró la suya en un puño. Luego sacudió la cabeza y guardó las manos en los bolsillos. Lo miró y dejó caer la mirada hacia el suelo, cerca de los zapatos de él. Él pensó, como en un shock, que iba a recordar para siempre aquella noche y a ella parada de ese modo. Era horrible pensar que todos los años venideros ella sería para él aquella mujer indescifrable, una figura muda encerrada en un traje largo, parada en medio de la habitación, con los ojos mirando hacia el suelo.

–Maxine –gritó–. ¡Maxine!

–¿A esto lo llamas amor? –dijo ella, alzando la mirada y fijándola. Sus ojos eran terribles y profundos, y él los miró todo el tiempo que pudo.

Leí y releí este final. ¿No es extraordinario? Es como descubrir que en su versión original *Esperando a Godot* termina con Godot que efectivamente llega, y dice cosas sentimentales, o solamente sensatas. Es como descubrir que en la versión original de *Los novios* Lucía echa a Renzo y termina a lo grande con un discurso anticlerical. No sé. Le dice «Te amo», ¿entienden? Su silencio parecía la estación final de la humanidad y de la esperanza, bajo el umbral de su casa. Y por el contrario era sólo un hombre que toma aire, con el corazón a mil, para encontrar la fuerza de decirle a su mujer que la ama, a pesar de todo, la ama. No es el silencio del desierto del

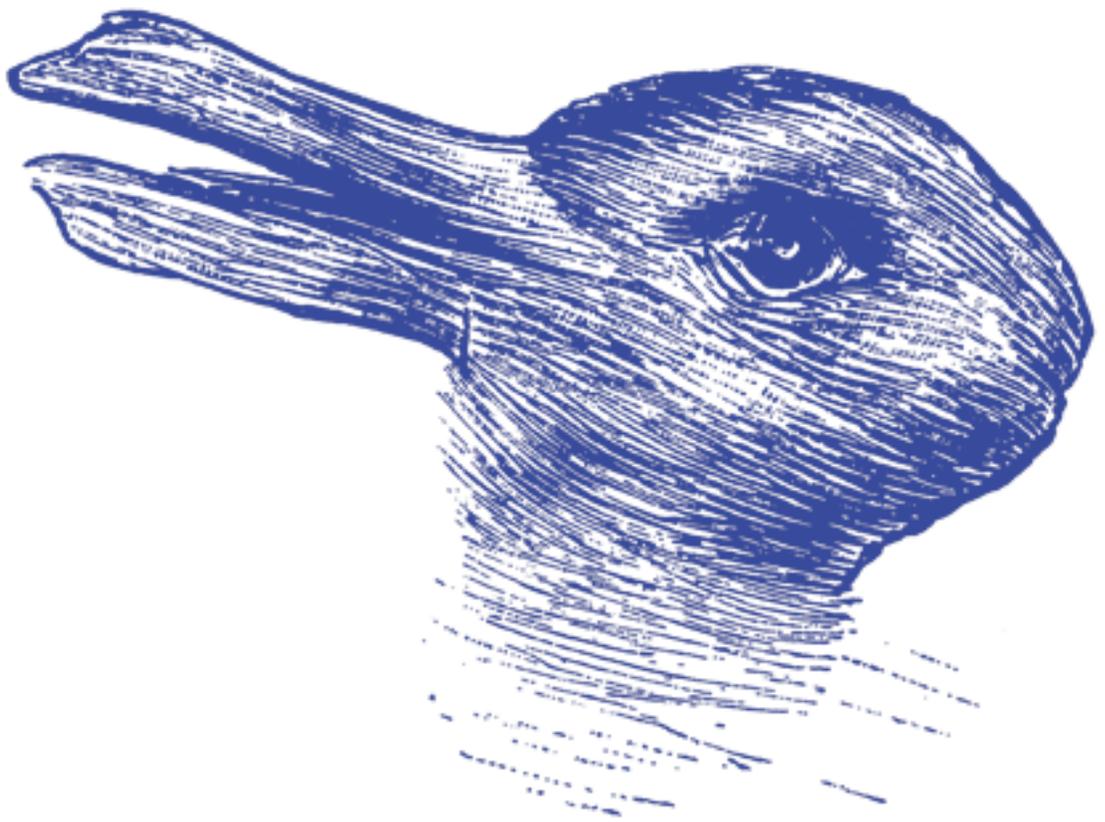
alma. Debía tomar aire, solamente. Encontrar el coraje. Todo ahí. También los Apocalipsis no son como antes.

El artículo en el *New York Times* reconstruía el caso y luego entrevistaba a especialistas preguntándoles con qué derecho el trabajo de *editing* podía sobreponerse al trabajo del autor y si todo esto redimensionaría o no la figura de Carver. Sin duda el problema es interesante, y también en Italia podría servir de pretexto para volver a considerar el trabajo del editor, y tal vez para descubrir alguna sabrosa intriga nuestra. Pero el punto que a mí me parece más interesante es otro. Es descubrir que uno de los máximos modelos de la cultura narrativa contemporánea era un modelo artificial. Nacido en laboratorio. Y sobre todo: descubrir que Carver mismo no estaba capacitado para tener esa mirada implacable sobre el mundo que sus cuentos ostentan. Más bien, en cierto modo él tenía el antídoto contra aquella mirada. La esbozaba, quizás hasta la haya inventado, pero después, entre líneas, y sobre todo en los finales, la refutaba, la apagaba. Como si tuviese miedo. Construía paisajes de hielo pero luego le venían los sentimientos, como si tuviese la necesidad de convencerse de que, a pesar de todo aquel hielo, eran habitables. Humanos. Finalmente la gente llora. O dice «Te amo». Y la tragedia es explicable. No es un monstruo sin nombre.

Gordon Lish debió intuir que, al contrario, la visión pura y simple de esos desiertos congelados era lo revolucionario que tenía aquel hombre en la cabeza. Y era lo que los lectores tenían ganas de que se les contara. Canceló minuciosamente todo lo que podía calentar aquellos paisajes, y cuando era necesario, añadía aun más hielo. Desde el punto de vista editorial, tenía razón: construyó la fuerza de un verdadero y propio modelo inédito. Pero ¿es el punto de vista editorial el mejor? El último día en la Lilly Library, releí los dos cuentos, de seguido, en la versión original de Carver. Bellísimos. De manera distinta, pero bellísimos. ¿Saben qué había de distinto? Que finalmente estabas de parte de Jerry, y del marido borracho. Hay compasión por ellos, y una comprensión de ellos, que consigue la insensata acrobacia de hacerte sentir de parte del malo. Yo conocía al Carver que sabía describir el mal como cáncer cristalizado sobre la superficie de la normalidad. Pero ahí era distinto. Ahí era un escritor que probaba desesperadamente

encontrar un revés humano al mal, demostrar que si el mal es inevitable, dentro de eso hay un sufrimiento, un dolor, que son el refugio de lo humano —el rescate de lo humano— en el glacial paisaje de la vida. Debía entenderse con los personajes negativos. Él era un personaje negativo. Me parece incluso natural, ahora, pensar que obsesivamente había buscado hacer propio eso y nada más que eso: rescatar a los malos. En el último cuento, el de la pelea, Gordon Lish cortó casi todas las palabras de la hija, y aquellas palabras son afectuosas, son las palabras de una muchachita que no quiere perder a su padre, que lo ama. Ahora me parecen la voz de Carver. Y hay una discusión, en cierto momento, siempre cortada por Lish, en la que el padre mira a aquella muchachita, y lo que dice es de una tristeza y de una dulzura inmensa: «Tesoro, me duele. Me enrabí. Olvídate, ¿quieres? ¿Me olvidarás?».

No sé. Necesitaría ir y mirar todos los otros cuentos, necesitaría estudiarlos seriamente. Pero he vuelto de ahí con la idea de que aquel hombre, Carver, quizás tenía en la cabeza algo terrible pero también fascinante. La idea de que el sufrimiento de las víctimas es insignificante. Y que el residuo de humanidad que arde bajo esta glaciación está custodiado en el dolor de los verdugos. ¿No sería un grande, si fuera así? ■



Para no hablar solo

Álvaro Díaz

Dossier 7

UNO

Lo primero que debo aclarar es que sólo hago entrevistas por dinero. Jamás se me ocurriría importunar a una persona y robarle un par de horas de su vida para que corra el riesgo de exponer sus vanidades y torpezas si no fuera porque alguien me paga. Por lo mismo, para mí las entrevistas son un oficio. Diría que intento hacer siempre la misma entrevista, corregida por la experiencia, pero la misma. Debo puntualizar que me dedico a los retratos, y que considero esta labor más cercana a la fotografía que a la literatura. En efecto, me es sencillo las entrevistas como fotografía: las mías idealmente, privilegian el punto de vista y prescinden de maquillaje y efectos de lentes o de iluminación. Pongo la cámara en automático, encuadro y dejo que el retratado haga la mayor parte del trabajo. Y como las fotografías, unas se ven mejor que otras. Puedo asegurar que, desde que ejerzo el oficio en conciencia, nunca he hecho una entrevista descollante, pero tampoco una rematadamente mala. Me quedan relativamente buenas, y por eso me piden una que otra y puedo pagar algunas cuentas con ellas. Mis entrevistas pagan las cuentas y no el dividendo, como me gustaría. De todas maneras, están dentro de las mejor pagadas de un mercado que ofrece migajas. ¿Por qué me detengo en miserias? Simplemente para describir un universo donde la preparación de los entrevistadores con suerte pasa de una ojeada por Google.

DOS

Me ha sucedido corrientemente, como entrevistado –valga la aclaración, corro en los dos bandos, pues me ha tocado promover programas de televisión y, últimamente, una película–, que el periodista no sabe quién demonios soy, ni siquiera cómo me llamo. Lo que podría ser la

madre de las afrentas se explica, primero, porque pertenezco a la calidad de entrevistados poco apetecibles y permanentemente disponibles, segundo porque se supone que me conviene a cualquier costo que me entrevisten dada mi mendiga necesidad de prensa, y tercero, porque la ridícula suma con que se encuentra el entrevistador escrita en su cheque al final de mes por hacer esta y otras cien funciones justifica la más descarada de las desconsideraciones.

TRES

Bajo la ética del dinero hago funcionar otras éticas. Como rara vez me llaman para sacarle una verdad urgente a un personaje que esté en la cresta de la ola noticiosa, dada mi incapacidad de descubrir bajo la manga implacables antecedentes que destruirían a una persona que minutos antes me dejó entrar a su casa, me ofreció un café y me presentó a sus hijos, busco entrevistados atemporales, unos más conocidos que otros, pero lejanos a la urgencia. Primero me aseguro de que tengan tiempo para conversar, que quieran ser entrevistados, no para exponer latamente sus proyectos e ideas tan necesarias de ser tomadas en cuenta y a la vez tan desconocidas por los necios, sino para ser sometidos a una entrevista, es decir, para hablar de su propio devenir sin planificaciones.

CUATRO

Debo detenerme en un asunto un tanto triste, aunque probablemente más vulgar de lo que sospecho: corrientemente hablo solo, y una parte de lo que hablo son respuestas a una entrevista imaginaria. A veces soy contundente, otras sensato, otras tremendamente divertido. Siempre ponderado, lúcido, interesante. Es una especie de entrevista definitiva, que todos leerán, comprenderán y considerarán, donde expongo aquello que no se entiende de mí, y a través de la cual consigo el perdón y la veneración. La ampliación al resto de la especie humana de este sicótico comportamiento me ha llevado a establecer que todos, en mayor o menor medida, quieren dejar en claro quiénes son ante el resto, y que uno puede ser un pertinente vehículo para lograrlo. Los problemas llegarán cuando la manifestación verbal de lo que ha rondado durante años en la cabeza del entrevistado no sea el magnífico relato que supuso, sino una narración incompleta, errada en puntuación y sintaxis, la

tardía constatación frente a una grabadora de que el libreto nunca es igual a la interpretación.

CINCO

Mi idea de entrevista va en busca de aquello «en lo que se le va la vida» al entrevistado, lo que distrae sus pensamientos la mayor parte del tiempo. Por eso aborrezco las entrevistas a los actores jóvenes —y a algunos viejos— que, por no tener nada que contar, se lanzan contra la iglesia, los conservadores, la hipocresía, el nacionalismo y todos esos monstruos de fácil puntería que pueblan sus dramatizaciones, pero que rara vez sobrepasan en tiempo y jerarquía como preocupaciones al odio contra el gáster, a la combinación precisa de unos zapatos comprados en Buenos Aires o a la pugna con un vecino por la poda de unas ramas que dan a la calle.

SEIS

Para no desviarme por completo del camino, puedo señalar como parte de mi ética que jamás dejo al entrevistado leer su entrevista antes de salir publicada, que rara vez les hago caso a los editores, sobre todo a las instrucciones tipo «pregúntale qué opina de legalizar el aborto o la marihuana», que yo mismo traspaso mi material al computador, dado que al volver a escuchar la voz del entrevistado y el ritmo de la entrevista puedo calificar intenciones, y porque me avergüenza que alguien más escuche mis mal planteadas preguntas, mis interrupciones y mis forzadas adulaciones. Y por último, que respeto el deseo del entrevistado de no hablar de ciertos temas personales. Si esos temas son los que convocan la entrevista, la suspendo en el acto y ahí queda.

Como ejemplo puedo citar una entrevista que le hice a la modelo Carla Ochoa para la revista *Fibra*. Mi idea original no era indagar en su privacidad, pues el saqueo que diarios, revistas y programas de televisión habían hecho de sus cotidianas desventuras la habían convertido en un yacimiento de bajísima ley. Sólo quería saber qué opinaba como espectadora de aparecer en medio del escándalo a cada rato, qué decía su entorno inmediato de tanta exhibición. Algo funcionó mal, y luego de revelarme que en el departamento de sus padres no cabían los osos de peluche gigantes que su novio Miguel Piñera le había regalado enfermizamente para conquistarla, se puso a llorar. Me dijo que yo era una

mala persona y que se sentía intimidada. Le ofrecí terminar ahí la entrevista, a lo que accedió y se fue. Esa fría mañana caminé un largo rato Vitacura abajo masticando mi desencanto. Nadie en su sano juicio quiere hacer llorar a otra persona, menos a un frágil pajarito que no tenía la menor conciencia de lo que un puñado de truhanes, entre los que fugazmente me encontraba, hacía con su vida.

SIETE

Para algunos, una entrevista buena es aquella donde el entrevistado queda mal. En este caso es necesario el lucimiento del periodista, cuyo arsenal va calibrado en busca del entredicho. Este método funciona con los sinvergüenzas, pero está anclado en la inconducente teoría del complot, bajo la premisa de que todos son malos menos yo y mis amigos. Para otros, las entrevistas no son más que un medio para levantar a alguien, hacerle un homenaje en vida y conseguir el auspicio de su empresa. Son sospechosos perfiles de empresarios innovadores y preclaros que, paralelo a sus negocios, hacen gala de su destreza comandando un yate. Para mí una entrevista buena es aquella donde el entrevistado aparece como lo que es. Hay entrevistados que, por su desmedida intención de aparentar, quedan de inmediato al descubierto. Esto sucede, incluso, cuando se cuenta con la complicidad del entrevistador. Es el caso del expresidente argentino Carlos Menem. Mientras en su país le seguían un juicio por tráfico de armas, acá Pedro Carcuro en el programa *Pé a Pá* le celebraba hasta sus gases. El más incauto podía percatarse de que estábamos frente a un bribón de marca mayor, pese a los esfuerzos del relator deportivo por encubrirlo como galán maduro, vividor y hombre de una sola palabra. El mismo Menem, años después, fue entrevistado por su despechada esposa Cecilia Bolocco, en el fallido *La noche de Cecilia*. Fue un espectáculo humillante. El retrato involuntariamente certero de un matrimonio concertado por el feble espejismo de la conveniencia y destruido por los hechos. Menem aparecía como un viejito patético que no sabía qué decir frente a preguntas como «¿por qué no vino al bautizo de su hijo Máximo?». Así, tratado en tercera persona por una mujer que sencillamente lo odiaba y que desplegaba frente a las cámaras su cruel venganza.

OCHO

A ratos tengo la certeza de que no hay que ser muy inteligente para entrevistar bien. Es más bien el talento de parecer interesado o deseoso de comprender cosas sencillas lo que hace hablar a los entrevistados. Hace poco en el cable, en un late show mexicano para ser más precisos, entrevistaban al cantante Pedro Fernández, quien desde niño ha protagonizado un montón de películas. Mientras repasaban las imágenes de *La mochila azul*, el entrevistador, cuyo nombre desconozco, le preguntó cómo lo había hecho para llorar con tanto entusiasmo, y Fernández se despachó una declaración tan inesperada como estremecedora: «Es que justo antes de filmar la escena –dijo– el director me contó que mis padres, que venían a verme al set, habían muerto en un accidente automovilístico. Después de filmar me dijo que todo era mentira para hacerme llorar.»

James Lipton, un desagradable y zalamero actor que nunca actuó, conduce *Inside the Actor's Studio*, programa clásico de entrevistas a estrellas de Hollywood. Básicamente son planificados y blancos repasos biográficos, pero es esa misma ausencia de peligros la que permite a los invitados exponerse a sus anchas, sin cautelas. Es así como Kim Basinger y Peter Falk se descubren como maravillosas personas, Tom Hanks como un ser sensato, Sidney Lumet como un obsesivo por los lentes que coloca en su cámara y Spike Lee como un pelotudo. En una dimensión local, las entrevistas de Cristián Warnken consiguen algo similar en el plano del conocimiento: el que tenga ideas se tomará todo el espacio que requiera para desplegarlas. El que no, naufragará angustiado por el exceso de tiempo. En una entrevista a un diario argentino, Jaime Bayly se ufana de adular a sus entrevistados al punto de hacerlos explotar de vanidad. Una teoría graciosa, aunque la realidad la convertía en una astuta disculpa, pues de sus conversaciones quedaba en evidencia el lambisqueo a figuras de segundo orden, no así la sensación de haberlos hecho caer en una planificada trampa.

NUEVE

Como ya anunciaba, trato de hacer siempre la misma entrevista, una fotografía con los controles de la cámara en automático. Los que cambian son los entrevistados y su contexto, y como no hay uno igual a otro, no hay problema. Estructuralmente es muy sencilla: primero, pregunto por

lo más actual, lo que supuestamente nos convoca. La idea es salir rápidamente de lo que el entrevistado ha tenido que responder en varias partes y de manera maquinal. Si es un artista, será su último trabajo, si es un político, la pugna de la semana. Luego, la parte que más me gusta, le pido un relato detallado de su vida, principalmente de la niñez y adolescencia, del momento de la formación. Qué hacían sus padres, dónde vivía, si tenía amigos, cómo le iba en el colegio y con el sexo opuesto. Es habitual que los entrevistados hagan una descripción rápida de este período, deteniéndose exclusivamente en los datos, que son lo que menos importa. Pero cuando se les da pie y tiempo para que reúnan los retazos e intenten armar algo, la cosa se pone interesante, pues no hay discursos aprendidos sobre el pasado inocente. Me gusta preguntar por tías, casas, profesores y mascotas, entre otras vaguedades. Las colecciones, por ejemplo, son un buen punto para detenerse, pues alguien que mantiene y agranda una rigurosa colección hasta el presente es un ser inquietante, que lucha contra la idea de desprendimiento que dicta la sabiduría. Tras cartón, vuelvo a preguntar por sucesos contemporáneos, pero esta vez ligados al pasado recién evocado. Sin duda que los triunfos y fracasos actuales se vinculan con el aprendizaje y la ceguera obtenidos de triunfos y fracasos anteriores. Para el final dejo los temas peliagudos, si es que los hay. Esto, por un asunto de confianza ganada y porque, tras haber conversado multitud de cosas, se pueden poner en perspectiva, dejan de ser manchones aislados de una vida corriente o ejemplar, pues forman parte de esa vida y la condicionan. Un paso por prisión o tribunales, una situación familiar caótica, un episodio de furia o una resonante derrota no pueden quedar fuera, pero tampoco pueden convertirse en el centro del asunto, como si todo el tiempo gastado sólo fuera una excusa para llegar a la evocación de situaciones dolorosas, una vil emboscada.

DIEZ

Creo que las entrevistas son, además de una forma de ganarse la vida, una manera de acercarse y comprender a los otros a través del noble ejercicio de la conversación, y que de capitán a paje hay un principio fundamental que está más allá de cualquier consideración: todos tienen sus razones.

Una alfombra mágica Margo Glantz

Dossier 7

Desplazamientos

¿Qué me impulsa a viajar perpetuamente o qué preguntas formulo cuando me desplazo por el «mundo»? ¿Qué mundos son los que me atraen? En mi primer viaje largo a Europa, entre 1953 y 1958, período en el que visité muchos países europeos y del Medio Oriente, mi visión de México era confusa, ordinaria y cotidiana. Y sólo empecé a conocer a mi país en los libros de los viajeros franceses que durante el siglo XIX habían venido a visitarlo y se habían sentido obligados a dejar por escrito sus impresiones de viaje en libros que yo consultaba ávidamente en la Biblioteca Nacional de París, con el objeto de conformar mi tesis de doctorado, cuyo tema era justamente la visión francesa sobre México de 1847 a 1867, es decir el período comprendido entre dos intervenciones extranjeras, la norteamericana que nos privó de la mitad del territorio nacional y la francesa que nos quiso convertir en Imperio. Y a pesar de los prejuicios obvios de los viajeros, de su mirada exótica y deformante, de su sentimiento de superioridad frente a los «pueblos primitivos», su mirada era una mirada deslumbrada, una mirada que me permitió reconocer mi propio paisaje, incluso –y no exagero– darme cuenta de la existencia de los volcanes que rodean el Valle de México, el Popocatepetl y el Ixtaccíhuatl, volcanes que veía diariamente sin verlos antes de irme y que al regresar aparecían en todo su esplendor ante mis ojos también deslumbrados, en esa época gloriosa en que nuestra ciudad tenía la luz más transparente del aire.

¿Cómo se viaja?

Después de haber permanecido casi dos siglos en el olvido, cualquier obra del escritor polaco Jan Potocki es hoy recibida con veneración; su gran popularidad proviene del redescubrimiento de su obra magna *El manuscrito encontrado en Zaragoza*. Publicada en una versión fragmentada por Roger Caillois en la década de los 50 y reeditada en una versión mucho más extensa (quizá completa), a finales del siglo XX, ocupa con toda legitimidad uno de los sitios literarios fundamentales de la literatura de finales de la Ilustración y principios del Romanticismo.

Potocki hizo un recorrido por «el Imperio marroquí» en 1791 y escribió un diario de viaje en francés, lengua que le sirvió también para redactar su extraordinaria novela, la única que pudiera compararse con *Las mil y una noches*. El

aristócrata polaco fue un gran viajero, recorrió varias regiones del mundo europeo pero también los países donde se practicaba la religión musulmana; Marruecos le interesó por varias razones, sobre todo porque era un viajero impenitente y recopilaba material para su *Manuscrito*, proyecto obsesivo que una vez terminado no le dejó más alternativa que el suicidio, operación planeada con tanto cuidado como el libro mismo.

El viaje a Marruecos, confiesa, entraña para él la posibilidad de encontrar «un cambio de paisaje, de cielo y de naturaleza, el proyecto de escuchar el silencio de los desiertos, el borde agitado del mar y consignar un pensamiento en medio de esos monumentos de antiguos ensueños...» También, el de observar otros países y costumbres con ojos inteligentes y desprejuiciados.

Este es el libro que leo en el avión, en este nuevo viaje en que pasaré los próximos meses enseñando en Barcelona. En el avión, pues, viaje acompañada de Potocki, paso las largas horas de vuelo recorriendo los desiertos, los oasis, conociendo a los altos funcionarios del Imperio, antes de que entraran allí los franceses; Jan Nepomuk Potocki espontáneo y cuidadoso, erudito y ligero, suntuoso y bonachón, observador y generoso viajero, desplazándose por esos parajes a lomo de camello, no sólo cargado con enormes valijas para garantizar su comodidad, sino repleto de conocimientos sobre el país que visita, siempre acompañado por un intérprete judío, mal visto por los musulmanes, pero que de algún modo recuerda la antigua convivencia, la que alguna vez en España permitió la coexistencia de tres culturas muy distintas, dato que el escritor polaco añora y recrea en su novela, la cual carecería de esa intensidad o de ese misterio extraordinarios que sólo cobran sentido porque en el relato se combina una curiosa amalgama: la de tres culturas y religiones, la cristiana, la judía y la árabe, conviviendo en casi perfecta armonía.

En el avión entrevero a Potocki con las noticias; al abordarlo nos ofrecen prensa de varios países, reviso el *Financial Times*, me detengo en un reportaje literario, reseña cuatro nuevos nombres de escritores italianos surgidos hace tiempo pero visibles sobre todo en un momento en que Berlusconi reanudaba sus prácticas fascistas, prácticas denunciadas siempre y, en el diario que leo, por el vicepresidente del Consejo Nacional de la Magistratura, Carlo Fucci,

promoviendo la huelga de jueces y médicos contra el gobernante-empresario...

Orfeo y Eurídice

La semana pasada estuve en Berlín, de allí volé a Cracovia, bella ciudad intacta, distinta a Varsovia casi destruida por los nazis. Una nota entusiasta y reciente, publicada en una revista de modas francesa, anuncia: «¡Cracovia se localiza en Polonia y desde el 1° de mayo es ya europea!». Curiosa acotación, si cabe el eufemismo...

Esta «nueva» ciudad de «la Unión Europea» (el 15 de junio de 2004, tibias elecciones) está llena de contrastes, tiene un bosque de árboles altos, verdes, alrededor de la ciudad antigua, el Planty. Entro a una iglesia solitaria (una en cada esquina); al fondo, como estatua, una monja dominica: traje perfecto, negro y blanco, almidonado. Desemboco en la gran plaza del Mercado (Rynek Glowny), entro a la basílica de Santa María (Mariacki), construida entre 1287 y 1320, restaurada en el siglo XIX, con el más grande altar gótico de Europa, abierto de par en par; la Virgen María dormida y escenas de su vida, alrededor famosos vitrales, frescos de Jan Matejko, cuyo museo está cerca. La iglesia, repleta; se ruega a los turistas no entrar durante los servicios, finjo una gran devoción, me coloco cerca de la puerta y una señora mayor me ofrece un asiento a su lado y me obliga a asistir a todo el servicio; oficio muy solemne con coros y órgano, varios curas, oraciones en latín, todavía (se agradece), muchos hombres, mujeres, viejos, niños, se persignan, se hincan, toman agua bendita. Visito también Kazimierz, el barrio judío, casi intacto con su cementerio y sinagogas en pie, pero depredadas.

Estoy agotada, ha sido un día larguísimo, he caminado, visto museos, recorrido iglesias, y en la noche iré a la ópera, representan *Orfeo y Eurídice* de Glück. Mañana iré a la ciudad de Oswiecim, más conocida como Auschwitz. En el hotel (tres estrellas), mientras desayuno, oigo que alguien me llama, me vuelvo y frente a mí están varios amigos, dos mexicanos, dos españoles. Han venido desde París en su Mercedes blanco. Visitan, como yo, Cracovia, visitarán, como yo, Auschwitz. En la noche, cenaremos juntos en el barrio judío, muy turístico, con una vieja sinagoga destartada aún en pie, restoranes con comida típica, muy semejante a la polaca, el wortsch, los blintzes, el trigo sarraceno, los raviolis judíos que son casi indistinguibles de los

de la región, incluyendo Rusia, o de los que alguna vez probé en Viena.

El teatro es pequeño, blanco –columnas jónicas–, muy adecuado para oír a Glück. La puesta en escena es extraordinaria, un bosque de columnas, reduplican las de la entrada, los novios vestidos como personajes de la década del 20 en el siglo xx; los invitados –miembros del coro– con trajes modernos de colores y coronados por guirnaldas. La escena de felicidad se trueca de repente en infelicidad: la muerte de la amada. Orfeo se lamenta, los invitados se transforman en dolientes, vestidos de traje oscuro. Una contralto entona el treno, es Orfeo, vestida con pantalones, chaqueta y corbata blanca, el pelo muy corto, los senos prominentes; a instancias del Amor, una soprano travestida de gitana, descenderá a los infiernos en busca de su amada, en su camino encontrará a las almas en pena, caminará en la oscuridad donde tropezará con varias coristas vestidas como novias y veladas; al desenmascararlas, ninguna es Eurídice: Orfeo se derrumba. De pronto, su amada reaparece, se inicia el combate, la imposible mirada, la mirada adversa. Como en el mito, Eurídice reclama, Orfeo soporta, pero, incapaz de aceptar por mucho tiempo los reproches de su amada y el inmenso deseo que le provoca verla, se da la vuelta y la contempla; en ese mismo instante ella se desploma: la muerte vuelve a golpear. Orfeo canta enternecido, saca un puñal e intenta suicidarse. Amor interviene y resucita a Eurídice. Glück no toleraba –ni su público– los finales infaustos. Amor inicia la fiesta, arroja cartas marcadas, una de ellas me cae en la cabeza, no soy supersticiosa, la guardo y salgo de la sala, angustiada.

Estaciones, fortificaciones, campos de concentración

No sé mucho de la vida de Georg Winfried Sebald, pero he leído y releído sus libros, sólo sabía de su vida lo que aparecía en la solapa de su última novela, *Austerlitz*. Nació en Alemania, en 1944, dato que a menudo se repite en sus textos, en boca del narrador que parece y no parece ser el propio Sebald. Ganó varios premios con sus libros anteriores (*Vértigo*, *Los emigrantes*, *Los anillos de Saturno*). Murió de repente, de un infarto, conduciendo su auto por uno de esos caminos de Inglaterra que tanto amaba recorrer, cuando empezaba a ser conocido y aclamado internacionalmente, como si le diera miedo la fama,

porque me imagino que era tan tímido e inseguro y a la vez tan intenso como sus personajes, personajes oscuros y entrañables, introvertidos y obsesivos, dedicados a oficios que no sirven para nada: ¿Edward Fitzgerald, un noble inglés del siglo xix que pasa toda su vida recluido aprendiendo lenguas extrañas, entre ellas el árabe, para dejar como único producto «útil» de su empeño la traducción del *Rubaiyat* de Omar Khayam?

La estructura de cada una de sus novelas es distinta, pero en todas se repite un dato, el personaje que narra recorre muchas veces a pie –pero también en tren, avión o coche– vastas regiones de Europa y de Inglaterra (y en sueños, quizá, del mundo). Por una razón u otra, no siempre muy explícitas, siempre es él quien introduce a sus personajes, ya sean individuos comunes o corrientes que encuentra a su paso, o destacadas figuras de otros tiempos (Stendhal, Conrad, Kafka, Brown, Borges, Flaubert, Rembrandt, algunos pintores holandeses) que pueblan sus lecturas y su escritura, aunque también sucesos históricos que recobran vida cuando el narrador los convoca, sucesos muchas veces relacionados con catástrofes provocadas por la expansión imperial de algunos países europeos (Inglaterra, Bélgica, Rusia, Alemania) y el nazismo o por desastres naturales, como los huracanes que devastaron el campo inglés o el francés en la última década del siglo xx.

En sus páginas vemos reaparecer paisajes, puertos, prósperas ciudades o mansiones que han dejado de existir o están ya totalmente en ruinas. También, y de manera compulsiva, las grandes estaciones de ferrocarril (la impresionante estación de Bruselas construida como un monumento a la expansión colonial de Bélgica, que produjo millones de muertos en el Congo) o las insignificantes estaciones ferroviarias o camioneras en donde se embarca o desembarca el narrador-protagonista para emprender o terminar sus interminables transcurros, quizá como un preámbulo a su escritura.

De las estaciones, Sebald se traslada a las fortificaciones construidas específicamente para defenderse de las invasiones o de las catástrofes, construcciones, a fin de cuentas inútiles: ninguna ha cumplido su cometido, como flagrantemente nos lo recuerda la famosa carta que Choderlos de Laclos dirigió a la Academia Francesa sobre el mariscal de Vauban, célebre arquitecto, constructor de fortificaciones invencibles destruidas al día

siguiente de declarada la guerra, como lo sería dos siglos más tarde la orgullosa línea Maginot. Sí, para Sebald, como antes lo fuera para Choderlos, las fortificaciones son edificios quizá maravillosos como obras de ingeniería pero inservibles porque nunca cumplen su fin: defender a los países que las construyen contra sus enemigos. ¿Semejantes, aunque sin esplendor, a las alambradas que se han colocado en las fronteras para proteger al Primer Mundo de los embates del Tercero? ¿Las que separan a México de los Estados Unidos o las que pretenden proteger el eurotúnel de los múltiples refugiados que intentan penetrar al Reino Unido para obtener una visa, o la vigilancia policíaca que «protege» a Austria de las invasiones de aquellos que alguna vez fueran ciudadanos del vasto imperio austrohúngaro?

Los zoológicos y los campos de concentración son otros de sus sitios favoritos. *Austerlitz* cuenta la historia de un niño judío quien a los seis años de edad es enviado a Inglaterra desde Praga para ser adoptado por una pareja formada por un ministro protestante y su esposa, sin que nadie, nunca, le explique su procedencia y el sentido de su viaje, emprendido cuando los nazis invaden Checoslovaquia y empiezan a deportar a los judíos hacia los campos de concentración. La fortuita visita a una estación inglesa a punto de ser destruida le provoca al protagonista un violento recuerdo que lo impulsa a reconstruir su historia y volver a sus raíces, al mismo tiempo la Praga lujosa e imperial de su infancia y el desolado panorama de un gheto-campo de concentración: Terezín, donde su madre permaneció antes de ser enviada y aniquilada en Auschwitz.

Oswiecim

De la estación central de Cracovia salen los autobuses y los trenes para Auschwitz. A las afueras del campo una fábrica de ladrillos y un anuncio que me sobresalta: *Muzeum Auschwitz*. En el estacionamiento grandes autobuses de turismo con grupos de todas las nacionalidades, alemanes, polacos, norteamericanos, japoneses, franceses, italianos, jóvenes scouts de todos los países. Al entrar al campo el conocido letrero *Arbeit macht frei*: el trabajo libera. En una pequeña plaza, junto a la cocina, la orquesta del campo tocaba para agilizar las entradas y las salidas de los prisioneros.

«Cada holocausto», se lee en una de las salas, debajo del retrato de Jean Améry [Hans Mayer],

«empieza con la violación de los derechos humanos y termina en las cámaras de gas». Recorro pasillos larguísimo con retratos de prisioneros sin cabellos, ropas rayadas, ojos desmesurados, una mujer rapada es idéntica a Kafka; no lejos, las letrinas, los lavaderos; dentro, las celdas de castigo, las horcas portátiles, los montones de cabello, los zapatos, los anteojos, las valijas, los cepillos de dientes, las dentaduras.

«Nosotros los muertos acusamos», dice un poeta anónimo en polaco.

En Birkenau (Brzezinka), lugar estratégico (uno de los más importantes centros ferroviarios de la región), las alambradas, las vías del tren a donde llegaban los vagones cargados de deportados, seleccionados de inmediato, algunos para el trabajo, el resto —la inmensa mayoría— a las cámaras de gas e incinerados en los cuatro crematorios medio derruidos por los alemanes en su precipitada huida del campo cuando fue liberado; un paredón para las ejecuciones, un estanque de cenizas humanas y varios barracones con tres pisos de literas y colchones de paja.

En las ventanitas de las barracas, telarañas.

Un monumento para las víctimas, varias lápidas enormes en todos los idiomas de los condenados. Deposito un guijarro en la lápida que ostenta caracteres en hebreo, otro (los he tomado del crematorio más cercano), en la que se lee una oración en ladino. Me muero de hambre, llevo en el bolsillo una manzana. Soy incapaz de comérmela, ¿cómo atreverme en un campo de exterminio?

«El viajero toma prestadas las rutas que, aun antes de empezar su recorrido, lo esperaban desde siempre», escribe Kafka en 1922. Puede afirmarse también en otro sentido que ese mismo viajero traza una ruta que, evidentemente, no hubiese existido si antes él no la hubiese recorrido.





Viajes perdidos

Beltrán Mena

Dossier 9

Frente a los infinitos viajes perdidos, los realizados se vuelven poca cosa. Cada paso que damos en el itinerario planificado es el comienzo de un viaje descartado; por cada bus que tomamos, mil parten sin nosotros. Cada tren que se va es un viaje pendiente, una invitación que rechazamos. Podemos autoindultarnos: la excusa más frecuente es convencernos de que el verdadero viaje es interior, lo que es cierto, pero es una constatación que debemos postergar para el final de la vida, ya que hay cierta inmoralidad en nacer en un mundo grande, dotado de un par de piernas sanas y no salir a darse una vuelta. Podemos decir también que saldremos mañana, y mediante ese truco sucio volvemos los viajes perdidos en inofensivos viajes postergados. Pero sabemos que hay algunos viajes que ya dejamos pasar para siempre, irremisiblemente perdidos.

El primero es aquel cuyo destino no existe más. Hubiese sido excitante visitar Europa del Este en los meses posteriores a la caída del Muro, digamos en octubre del 90. O la Albania comunista, en su época de extremo aislamiento, digamos en los 80, que la transformó en una especie de cápsula del tiempo europea. Más cerca, Isla Mocha es un territorio de extrema condensación y aislamiento que alguna vez pisé por unas horas y al que prometí regresar por un par de meses para recorrerla a pie. Pero ya no está a trasmano, ahora cuenta con un cómodo aeródromo y se hizo demasiado tarde para cumplir mi promesa. Los destinos son más que unas coordenadas, tienen también un momento.

También los viajeros tienen un momento. Ya no tiene atractivo realizar insolentes viajes por la carretera, buscando disolvernarnos en la música, la especulación frenética y la velocidad. Tampoco podremos volver a realizar un primer viaje, ese ya fue. Ya no podemos volver a salir por primera vez de la casa, ni volver a creer que Europa,

África o América esconden el secreto de nuestra biografía; el viaje al paraíso, entonces, también está descartado. Como lo están aquellos que exigen un cuerpo ágil y bien calibrado, como esos viajes de colado en trenes de carga, que exigían un buen conocimiento de los horarios, las vías y los andenes, pero exigían sobre todo saber correr y encaramarse en el momento justo, ni con el tren detenido, a merced del inspector, ni tan avanzada la marcha que impidiera saltar dentro.

Ya no estamos para eso, es cierto, pero si bien la edad cierra ciertos caminos, despliega otros que sólo son posibles con la edad, como es el viaje de regreso a los lugares. Son los viajes terminados en *revisited*. Cualquier destino cobra importancia cuando se sigue de esta evocativa palabra: *Brideshead Revisited* o *Talagante revisitado*.

Hice un buen viaje de esos hace unos meses, un viaje de ida y vuelta por la calle Manuel Montt, en cuanto averigué la dirección de la casa que dejé a los cuatro años. ¿Existiría aún? Caminé hasta allá —ansioso en las últimas cuadras— para encontrarla convertida en un restorán barato. Entré con el temor de que nada fuera familiar, o peor, descubrir que el negocio había obligado a derribar muros y borrarlo todo. Pero no fue así, todo lo que recordaba estaba allí: las gradas de la entrada donde esperaba con tedio infinito a que terminara la hora de la siesta, el piso de listones de madera encerada y el largo pasillo por donde corría en la mañana a la pieza de mis padres que leían el diario en cama. Pero lo más importante fueron los detalles que no recordaba y que habían dormido intactos en mi memoria por 46 años: un respiradero de bronce para la ventilación del subterráneo, una ventana curva, unas baldosas rojas... Entré. Y sin necesidad de indicaciones me dirigí al que fue mi dormitorio, donde almorcé, solo y estremecido, una *lasagna* mal cocinada; la mejor de mi vida. Por cada viaje que se pierde hay uno que se gana.

¿Vamos? Diamela Eltit

Dossier 9

Todo viaje es un tránsito a la muerte. Jorge Manrique lo pone de manifiesto en su poema más exacto: «Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir».

Desde una arista menos dramática quiero recordar un viaje grupal que realicé a partir de una serie de viajes que fueron fracasando uno a uno. Estudié en un colegio subvencionado del barrio Avenida Matta. Un colegio mixto donde todos nos conocíamos desde siempre. Éramos alrededor de veinte alumnos que iríamos en nuestra gira de estudios a Argentina, Uruguay y Brasil siguiendo el modelo del viaje escolar de la época.

De manera febril, no sé en cuál momento o en qué curso exactamente empezamos a juntar los fondos. Sepúlveda, nuestro genial tesorero, se abocó a generar un programa económico que se fundaba en rifas (pobres), arriendos de nuestras revistas y libros al resto de los alumnos del colegio y, desde luego, fiestas semanales donde vendíamos no sólo la entrada sino todo el consumo.

Después de una reunión de padres y apoderados nos enteramos que nuestros recursos eran insuficientes y que los apoderados no estaban en condiciones de completar los costos del viaje programado.

Sólo viajaríamos a Argentina.

Pero a pesar del importante cambio de ruta, Sepúlveda declaró que debíamos profundizar nuestros esfuerzos: juntar y juntar, rifar, arrendar y vender sin tregua alguna. Era una épica.

Los sábados las fiestas se sucedían, a tal punto que después de meses ya no teníamos adherentes externos y sólo participaba parte del curso vigilados por Sepúlveda que sabiamente bajaba el precio de las piscolas cuando se daba cuenta que poco o nada se había vendido. En esas noches y después de una considerable cantidad de piscolas a precio de liquidación, empezaban las confesiones de los dramas familiares y personales que nos atravesaban.

Esas noches se parecían a un tango actuado por un conjunto de adolescentes que en una casa de algún compañero del barrio Matta (como le

decíamos) y bajo los efectos del pisco (nunca demasiado porque Sepúlveda vigilaba obsesivamente las porciones) íbamos develando uno a uno los secretos que por años angustiosamente nos recorrían. El viaje a Argentina abría una compuerta inesperada y sensible. Pero Sepúlveda nunca se dejaba arrastrar por las emociones y cuando alguno de nosotros se levantaba a buscar un sándwich sobrante, en los momentos en que hasta la música había cesado, él se oponía. Sepúlveda recordaba el problema de los recursos y nos recordaba también que era necesario vender esos panes (ya muy añejos) el lunes a la hora del recreo a un precio conmovedor.

Lo lograba. Sepúlveda se sentaba en el patio con la bandeja de panes demasiado crespos y en menos de cinco minutos no quedaba nada.

Mi madre era —como diría Vattimo— una catocomunista, una comunista católica (más comunista que católica, para ser sincera) y en mi infancia y adolescencia siempre me atendieron gratuitamente los médicos del partido. Pero los contactos de mi mamá se multiplicaron y consiguió gracias a importantes autoridades del partido un destino nuevo y asombroso para nuestro viaje de estudios: Cuba. Nos llevarían a Cuba gratuitamente, viaje y estadía. Mi madre volvió furiosa a la casa después de la reunión de padres y apoderados y me dijo que cuando ella comunicó la buena noticia, varios apoderados y la Directora se pusieron lívidos y dijeron que sus hijos JA-MÁS visitarían un país CO-MU-NIS-TA. El papá de Sepúlveda era carabinero. Raso.

El mismo Sepúlveda, en una reunión inolvidable para mí, nos explicó más adelante, con una honestidad verdaderamente heroica, que el monto de nuestros fondos no nos iba a alcanzar para viajar a Argentina, ni siquiera a Mendoza (que era la última alternativa que secretamente barajábamos) sino que por sus investigaciones económicas sólo podríamos realizar una gira de estudios a un balneario del Litoral Central, para ser muy claro, dijo Sepúlveda, iríamos a una residencial en Cartagena.

Tres días en Cartagena y el precio de la residencial incluía todas las comidas.

Tres días sin noches en Cartagena, porque prácticamente los veinte no dormimos conversando las horas en esa residencial. Hablando el último tiempo que restaba antes de la inevitable separación que nos iba a dispersar —para siempre— por distintas, inciertas y alucinantes rutas.

La intimidad de nadie

Adriana Valdés

Dossier 10

UNO

Volví a escribir diarios gracias a Flaubert. Pero al Flaubert más obscuro, el de las cartas a Louise Colet. Dejaba registro minucioso de cuanto le pasaba a su cuerpo, del resultado de su digestión, de sus encuentros con ella, de sus enfermedades (eso según recuerdo, lejanamente).

Yo había dejado de escribir sobre mí al hartarme de mis propios sentimientos. Me harté además de mis propias explicaciones. Y de crear coherencia donde no la había, con puras palabras. Entonces decidí escribir un diario del cuerpo, no tan obscuro como el de Flaubert, pero atento sólo a señales corporales y concretas. De esto hace ya muchos años. El efecto fue una escritura muy económica, que me divertí. Con el tiempo, amplí un poco el registro, pero no mucho: no daba opiniones ni emitía juicios, pero reproducía las opiniones ajenas, y pequeños diálogos o escenas reales, o frases y textos breves de otras personas, como poemas, noticias o letras de canciones, y una que otra nota de lectura. Mantuve el signo de la economía, y sobre todo, al renunciar a la continuidad y a la coherencia, conquisté el diario como un conjunto de fragmentos.

Los fragmentos traen a la luz escenas mínimas. Tras ellas, entre ellas, una oscuridad total, de la que el diario no se hace cargo para nada. No explica las lagunas ni los vacíos, los imagina como rasgo indispensable de su práctica.

Se supone que los fragmentos interesan por sí mismos. Lo supongo yo, porque soy su única destinataria, salvo situaciones como esta, la de *Dossier*. Una situación imprevista al momento de escribirlos.

Aquí van fragmentos de diario, y textos cortos sobre la escritura de diarios. (Los pedazos de diario son los que van con fechas, aunque a veces sirvan más bien para despistar.)

DOS

12 de enero 2001, 5 a.m.

Perder algo si no se escribe. Perder la noción de una corriente subterránea, de un rumor incomprensible, que aflora sólo a veces, y a pesar de lo que se dice.

(El insomnio es amigo de esta escritura —un insomnio como el de Lévinas, como el de un centinela desconsolado, alerta, sin enemigos.)

TRES

Escribir un diario como quien hace un ejercicio de conexión con la vida «subrepticia» (el adjetivo es de Tabucchi, «Il fiume»). Con lo que está pasando mientras tenemos la vista fija en otra cosa, mientras creemos estar en otra cosa. Con esa vida cuyo transcurso es como el de «un río subterráneo».

Escribo diarios porque siempre me estoy perdiendo algo. Porque no me doy cuenta realmente de qué me está sucediendo. Porque algo siempre se está tejiendo a mis espaldas, en mi propia vida; al escribir no sé lo que es (y no siempre es lo mismo). Espero dejar, sin querer, signos de eso cuando escribo, y poder recogerlos en otro momento, cuando haya pasado el tiempo.

Cuando haya pasado el tiempo, tal vez los trazos que dejo se revelen, como si fueran negativos fotográficos... Dice Benjamin en alguna parte que sólo el futuro tiene los líquidos necesarios para hacer aparecer lo que en un primer momento no se vio. En las páginas del diario, cuando releo, busco apariciones. (No releo mucho. Ahora sí, para este croquis. Este fin de semana, desfilan aparecidos por mi pantalla.)

CUATRO

14 de febrero 2004

Pienso en términos del zen. Cuando se habla del tiro al blanco: lo menos que hay que pensar es en el blanco. «¿Está pensando mucho?», me preguntaba J.M. en el almuerzo de la

semana pasada, en casa de Pablo, durante mi ida a Santiago. «No he pensado nada. He sentido mucho», le dije. Algo, adentro de mí, estaba pensando todo este tiempo; pero yo no sabía.

CINCO

29 de mayo 1996

Meses sin escribir.

Martín Hopenhayn habla de Kafka. «Cuadernos de la doble vida», dice. «Desteje por la noche lo que teje en el día». Pienso en estas notas.

«Radical diferencia respecto de la sensibilidad gregaria de su familia», dice. Pienso en mí. «El bicho, el bicho, el distinto a pesar suyo». Sigo pensando en mí.

Y conecto por primera vez este Kafka con Vallejo, quien habla de «devenir animal». Kafka escoge el escarabajo, por la caparazón: busca lo más ajeno. Vallejo se va al burro, al caballísimo, al perro, al que da la mano, o mejor la pata: a un sufrimiento más cercano, más mamífero.

SEIS

Un proverbio zen: «La verdad no tiene defectos; los defectos están en las palabras».

Cuido los defectos de las palabras, en el diario. (Los efectos también, por qué no decirlo.) Cuido una verdad a la que no logro acceder. Entonces, para cuidar la verdad, sigo un consejo de Cioran. Trato de escribir de las sensaciones y las visiones; nunca de las ideas —«pues ellas no emanan de nuestras entrañas ni son nunca verdaderamente nuestras».

SIETE

Octubre, 1993

El sábado, ayer, en la mañana, en la terraza de un café. La conversación fue muy buena, pero recuerdo de ella dos cosas: haber enrojecido casi al mismo tiempo (él primero) y, no sé si antes o después, haber nadado largo tiempo en sus grandes ojos fijos, como diría el Vate. Azules, además. Esto lo he ido reconstituyendo en las últimas treinta y seis horas, dándole palabras, porque entonces fue sólo una suspensión —del tiempo y del monólogo. Una mirada larguísima, que ambos sostuvimos.

Como los gatos, pensé después.

Si sucediera como los gatos que miraba en el jardín de mi pequeña casa, hace años, nos iríamos acercando cada día un poco más, con los ojos

clavados en los del otro. Y yéndonos cada vez, como si nada. Una danza. Hasta el movimiento final, la agarrada brutal del cuello, por detrás, y esa especie de espasmo que se resolvía en el alido, en el llanto.

—
La palabra interviene ese guión primordial y zoológico. Somos lectores de Freud, y yo soy la primera en decir sublimación. A propósito, claro está, de otro asunto, no exactamente el nuestro. Pero es una buena palabra, tranquiliza. Y reconoce, también.

—
Cómo quedarse en el territorio feliz de las miradas, ese filo angostísimo entre el olvido y el desastre. (El olvido también sería, a mi recoleta manera, una catástrofe.)

—
Trabajo sobre sor Juana. Marco para mi diario dos versos que no encuentro ahora, o que a lo mejor soñé, inventé. A partir de su repertorio de coqueterías (me refiero al de ella).

...pues sólo les entraba por los ojos ninguno de los dos peligro vía...

OCHO

Hace poco traté de escribir algo que se llamaba «la vida subrepticia», basándome en fragmentos de diario. No me resultó. Al armarlos, me equivocaba: estaba escribiendo un libro sobre algo. «Tú escribes un libro secreto», me había dicho alguien, años antes. «Es sobre el enamoramiento». Y eso me había molestado muchísimo. Escribí en ese momento: «Me enoja. Me perturba que lo sepa, que se trasluzca, que otros lo vean. O tal vez me perturba que se diga: que se le ponga un nombre, y, así, se le obligue a existir de acuerdo a un cierto relato, a ciertas expectativas. No tengo ni relato ni expectativas. Esta historia no los tiene. Literalmente, no sabe dónde va».

NUEVE

10 de septiembre 2001

El miércoles pasado vino a verme alguien, de paso entre una ciudad y otra. Me trajo de regalo un collar de maderas de Costa Rica. «Allá nos encontramos», dijo, cariñoso y sentimental. «¿Te acuerdas», le pregunté, «cómo lloraba yo en el avión cuando nos fuimos?» «Sí», contestó conmovido, y me tomó la mano. «Ya nunca me verás como me vieras, dice el tango», le dije.

Cuando se fue, no dormí. Y la noche siguiente tampoco.

DIEZ

En enero de 2003 escribí un ensayo para el catálogo de una exposición de la artista Ximena Zomosa. Le di la forma de un diario íntimo, ficticio, por supuesto, pero tal vez no tan ficticio. Es íntimo el gesto que uno hace al escribir, aunque no escriba acerca de uno.

«Qué tal», pensaba, «si someto esta reflexión a las vicisitudes del tiempo, y del ánimo, de modo que ninguna observación sea la definitiva. Total, ella llamó *Cotidiana* su exposición de 1997-1998, y *Daily Pieces* a lo que expuso en Nueva York».

Al introducir el tiempo en la escritura de un ensayo, quería desdecirme sin borrar: dejar en un mismo plano dos cosas que no pueden decirse juntas, y decirlas de todos modos.

Desdecirse. Un arte, me parece... Un arte de otras culturas. Aquí todo es decirse –hasta el cansancio.

ONCE

Octubre, 2001

Memoria de un alba despejada: el lucero de la mañana brilla enorme sobre la cordillera. La luz del día apenas se insinúa, apenas traza el perfil de las montañas oscuras en una línea que va adquiriendo nitidez.

La luz de la aurora baña el paisaje de insólita pureza.

Orar, pienso, es cosa de las tempranas horas de la mañana. Pero no sé cómo, menos ahora, cada vez menos. Recuerdo que antes iba lento, frase por frase, a lo largo de un Padre Nuestro, a ver hasta dónde podía decirlo de veras. A ver dónde tenía que parar, para no mentir. A veces lograba pasar una palabra, una frase. Eso era antes.

Cualquier otra oración, de las aprendidas, de las eclesiales, era (y es) intolerable. Frente a unos bellos relieves de mármol, en el cementerio de Pisa, llegué a pensar que todo el encatrado eclesial, toda la Iglesia Católica, era el sepulcro de Cristo. La inscripción en los relieves decía «así resucítanos»... Así sácanos, de ese catafalco abandonado... ¿Y a quién se le está hablando?

DOCE

Una *boutade*: la pregunta por la esencia, por la «identidad», es propia de pueblos bárbaros que carecen del verbo «estar». (Homenaje, por cierto,

a Patricio Marchant.) Escribir un supuesto «diario íntimo», con sus gestos, es coquetear con la pregunta por la esencia, por la identidad. Sabiendo perfectamente que, al final, todo queda en nada.

TRECE

15 de noviembre 2001

Uno de esos mensajes que salen de la noche, de no se sabe dónde: «Wake up to the sadness of my heart».

—

La niego. La postergo. Así la fomento, también. Y la eternizo, «the sadness of my heart».

24 de noviembre 2001

Pongo cuanto me afecta del lado de afuera, a prudente distancia, esperando que tenga la cortesía de morir.

—

«Dios perdone a quien tanto bien ataja», dice santa Teresa en una carta que leo hoy, al amanecer, sola y escuchando cantatas.

CATORCE

Desdecirse... Hacer algo en el pasado y deshacerlo en el presente. Eso es escribir un «diario íntimo», en cuanto somete lo dicho al tiempo, en cuanto lo dicho es siempre escrito sobre agua, como el epitafio de Keats, «Here lies one whose name was writ in water».

«Clepsidra» se llama un poema de John Ashbery. (La clepsidra es un reloj de agua.) Algunos versos: «(...) Each moment/ of utterance is the true one: likewise none are true, / Only the bounding from air to air, a serpentine/ Gesture which hides the truth behind a congruent/ Message (...)»

El prefacio a *Estancias*, de Agamben, pareció ser un correo electrónico para mí en un momento preciso, ya pasado. Habla, por ejemplo, de «El sendero de danza del laberinto, que conduce al corazón de lo que mantiene a distancia, es el modelo del ejercicio simbólico de la cultura humana (...) una meta para la cual sólo es adecuado el *détour*...»



Sobre la gloria deportiva

Andrea Palet

Dossier 12

La gloria deportiva es un tipo de emoción que nos está vedado a algunas personas. A los torpes, a los dubitativos, a los pusilánimes, a las incapaces de sobreponerse. Esta última palabrita, sobreponerse, es la clave. Me pongo por encima de mí misma, significa: aguanto el tirón del desánimo y supero los obstáculos que yo misma me he puesto en el camino. Es lo que caracteriza a los buenos deportistas: perseverar, superar el escollo, dominar el impulso de abandonar, de dejarse ganar; ver algo que los demás no ven, aun si para ellos mismos no está nada claro cómo es que lo ven. Y más si se trata de disciplinas que reciben menos atención, y que parecieran subsistir únicamente gracias al entrenamiento mental de sus practicantes.

Sí, entrenamiento mental. El ejercicio físico sin propósito no es nada, es tonto, es animal, es inútil sin una inteligencia que comande el entrenamiento muscular y lo oriente hacia un fin: superar la marca, persistir, dirigirse decididamente hacia un lugar que todavía no existe, un lugar donde nadie nunca ha estado. Esta idea más o menos tácita es la que preside esas jornadas penosas y plagadas de repetición, aquellas en que se practica un movimiento, una vez, y otra, y otra, una hora más, dos horas, cuatro, diez, todo el tiempo que sea suficiente hasta que los músculos recuerden. Así como se dice de ciertos polímeros que son materiales inteligentes porque «recuerdan» una forma de plegarse o desplegarse, los músculos bien entrenados acometen su tarea contribuyendo a una sucesión de movimientos que el cuerpo recuerda como una orden que debe ser cumplida. Cuando esa orden se ejecuta con un sentido del ritmo tan único, tan fino, tan especial que es capaz de crear una variación fresca, original, la gloria corona al deportista tácito y todo a su alrededor parece por fin cobrar sentido.

Muchos de quienes nos pasamos el día inmóviles vemos a los deportistas como gente de otro planeta: extraterrestres que nos importan poco si salen en el diario o si se nos sientan al lado. Pero todo cambia al verles en acción. Ir de puro distraída al Estadio Nacional a ver un campeonato de atletismo, o aterrizar en un gimnasio de provincia cuando se juega un partido entre los líderes de la liga de básquetbol, o encontrarse justo en la calle cuando pasa la vuelta ciclística, puede remecernos con pasiones reptilianas, ancestrales. Y cuando toca Juegos Olímpicos y nos trasnochamos tratando de entender qué diablos es un *ippon*, nuestra recompensa es ser testigos de ese momento irreplicable en que una variación surge de la repetición, solo para dejarnos con la boca abierta y una extraña pero agradable sensación de maravilla.

Esa maravilla, que toma la forma de la admiración más pura, brota fácil porque el deporte es un cuento, un relato épico, un cantar de gesta, una fábula, y no hay nada en el mundo más adictivo que una narración heroica. Si el cuento tiene dibujos o ilustraciones —y las fotos, las transmisiones de la tele en directo, son esos dibujos e ilustraciones—, mejor que mejor. Esta historia transcurre en un teatro cuyos contornos y decorados podemos ver. De hecho, somos parte del decorado. Los protagonistas son humanos como nosotros, no semidioses, y emprenden un camino sembrado de obstáculos que también podemos distinguir y aquilatar. Algunos de estos obstáculos, como en tiempos inmemoriales, obedecen a las fuerzas de la naturaleza: el viento, el agua, las piedras del camino. Otros, los rivales, son también fuerzas de la naturaleza, pero transfiguradas por la inteligencia humana, la única que, hasta donde sabemos, a partir de conjeturas y fantasías se inventa una meta y un plan.

Hay peligro, escenas de suspenso, dolor y nervios. En cuanto al desenlace, tanto sea un triunfo como una derrota, lo que importa, lo único que importa, es que nos lleve a ese lugar que todavía no existe, ese donde nadie nunca había estado.



Como si lo hubiera escrito yo

Viviana Flores

Dossier 13

En el documental, la técnica para entrar en aguas profundas con los entrevistados consiste en persistir hasta que las palabras salgan sin filtro, hasta que los gestos se vuelvan automáticos, espontáneos. Se entrena el ojo, se vuelve escudriñador, y el oído aprende a identificar aquellos sutiles matices en las entonaciones de la voz, que marcan muchas veces grandes diferencias. Los diez primeros años de mi carrera estuvieron marcados por la búsqueda incesante de testimonios anónimos, en 2001 ya sumaban más de 500 personas. Hice cientos de entrevistas en las que hurgué en la intimidad afectiva, social, sexual y emocional. En esa trama entró, de alguna manera, Anita Alvarado y su historia, la que quería contar.

Durante tres meses la periodista Francisca Araya y yo entrevistamos a Anita Alvarado, bautizada ya por la prensa como la Geisha chilena, para escribir su libro, *Mi nombre es Anita Alvarado*. Tres o cuatro veces por semana, en largas sesiones, recorrimos su vida de ida y vuelta. Y así se fue armando la estructura y prendiendo el deseo autobiográfico. La historia no fue dictada, se organizó en torno a las respuestas a cientos de preguntas que muchas veces fueron repetidas de distintas maneras al pasar los meses, con diferentes énfasis o como aseveraciones para ver si el discurso cambiaba, sobre todo en los puntos más escabrosos de su vida. La deslenguada Anita tal vez no quiso contar muchas cosas, quizás mintió hasta el cansancio, pero era su historia y en lo único que aplicó su censura de autora fue en los pasajes más íntimos concernientes a su familia.

El sexo era un gran tema por cierto, para muchos el único tema. Entonces yo había escuchado, no sin pudor, muchos relatos de mujeres que ejercen el comercio sexual. Este caso, para nuestra sorpresa, era distinto. Las palabras

usadas por Anita no requirieron de cambio alguno, porque nuestra entrevistada era más bien técnica en los detalles y su vocabulario bastante blanco para hablar sin tapujos de los vericuetos de su vida como prostituta (así, a secas, nunca se refirió a su trabajo con eufemismos). La penetración era penetración, las mamadas eran las mamadas y el pene, pues el pene. Ahora bien, las modalidades del comercio sexual en Japón no dejaban de ser sorprendentes y procaces. Al llegar el libro a manos de la editora Andrea Pallet, su primera duda fue si habíamos suavizado ciertas palabras, pero, también para su sorpresa, Anita Alvarado así hablaba de su vida íntima. Sí, había algunas particularidades, como «me salió un cuadro esa noche». Lo que en la traducción castellano-castellano significaba «tuve un cliente esa noche». Tal vez influyó la asepsia japonesa o la admiración de esta chilena por el modo de hablar de sus colegas colombianas, que también se buscaban la vida por esos lados.

Anita, a la que los medios ya habían dado voz para decir lo que se le antojase, tenía que estar presente como una persona de carne y hueso en su libro, lenguaraz y brutal, leal a ese personaje incombustible que es o que ella misma creó. Por eso, al escribir, al ponerse en el lugar del otro, con una vida al frente por decir lo menos bastante particular, había que ser respetuosa y no contaminar las atmósferas. Con temor le presentamos los primeros capítulos, los que leyó sentada en su cama, en la misma que dormía apiñada con sus cuatro hijos de ese entonces y en la casona de Chicureo, que también en ese entonces la convertía aun más en un personaje. En voz alta fue página por página, hasta terminar las últimas palabras del capítulo tercero de su vida. Y se emocionó y dijo lo que más importaba: «Parece como si yo lo hubiese escrito». Aunque al final sea una historia más aciaga que seductora, Anita creía que su vida merecía ser contada, como la de todos quizás, pero por ella.

Cartas abiertas a Su Excelencia Manuel Vicuña

Dossier 15

Que yo sepa, inició entre nosotros el género del *undercover journalism*, y lo hizo con una forma literaria mestiza, un cruce entre reportaje de denuncia y carta abierta a un personaje público. En marzo de 1916, siendo director de *La Opinión*, Tancredo Pinochet Le Brun publicó, dosificando con talento melodramático el suspenso de la revelación y el crescendo de la interpelación crítica, *Inquilinos en la hacienda de Su Excelencia*. La Excelencia aludida era Juan Luis Sanfuentes, presidente de Chile en ejercicio.

Pinochet Le Brun era un airado reformista social, un nacionalista antioligárquico y, sobre todo, un intelectual convencido del papel fiscalizador de la prensa ante las manifestaciones de clasismo que derogan la ética igualitaria asociada a una democracia madura. *Inquilinos* expone ese mal social con el tono sombrío de un relato bíblico de degradación humana.

Diez meses llevaba Pinochet Le Brun recorriendo el país desde Santiago a Punta Arenas, cruzando en todos los sentidos su estratificado espacio social, escrutando hasta los pliegues, dice, de la vida nacional. Toma mate con los pobres, champagne con los ricos. Hoy duerme en un palacio; mañana, en un conventillo obrero, en el rancho de un campesino, en la covacha de un minero. Ahora (fines de 1915, comienzos de 1916) está de vuelta en Santiago y quiere despejar cualquier duda sobre su conclusión más lúgubre: el inquilino o el peón «es una bestia de carga, un animal, no un ciudadano consciente de una república democrática». Dice y repite esto: que han sido hundidos en la inconsciencia del salvajismo y que esa atrocidad cívica es responsabilidad de la clase dirigente. Respuesta de sus oyentes: oídos sordos, sospechas de parcialidad, intentos de desautorización.

Por eso, para disipar las dudas que habían levantado sus comentarios sobre la condición de los inquilinos, decide visitar una hacienda que,

por sus características, fuera la prueba de fuego de su diagnóstico. Una hacienda en pleno valle central, vecina a Talca, cruzada por la línea férrea y con estación de trenes, propiedad de un hombre instruido, viajado, con conocimiento de otras realidades más adelantadas. Una hacienda, entonces, próxima a los oasis de la civilización, donde el atraso resulte más premeditado que el avance mismo.

El tránsito abrupto entre identidades sociales y entre categorías ocupacionales, la inmersión en ambientes extraños, el cambio de vestimenta como disfraz y el disfraz como un sello e incluso como un estigma de clase, y también como un punto de mira para captar realidades de otro modo inabordables: aun cuando todo esto posibilita el periodismo encubierto, Pinochet Le Brun aprendió sus trucos mucho antes de ejercerlo, a inicios de la década de 1900, cuando hace su viaje «plebeyo» a Europa y asume la identidad roñosa de un «perro proletario» de paseo por los «bajos fondos» de sus sociedades.

En *Inquilinos* alternan la ironía del crítico que adopta la máscara de la deferencia con una exposición sin estridencias pero desinhibida de la explotación económica y de la dominación social. Estas cartas abiertas no se limitan a denunciar la miseria en que viven los inquilinos y los peones que deambulan por los campos en busca de trabajo estacional. Además hacen de su degradación una experiencia documentada paso a paso, y en carne propia, por el hombre socializado en los valores y en los hábitos de la civilización urbana. Para reportear la verdadera situación de la hacienda, Pinochet Le Brun se mimetiza con los peones, se funde con el ambiente, se mantiene incógnito ante el administrador y los campesinos, para observar la realidad sin ser advertido. Con *Inquilinos* se erige en testigo presencial y testimonio vivo del drama de los campesinos.

El *undercover journalism* surge en el siglo XIX y desde entonces se asemeja al espionaje, salvo porque actúa sobre los espacios velados de la sociedad moderna, infiltrándose para contrabandear una información local de otro modo inaccesible. Los secretos sociales más que los secretos de Estado son su presa. Pinochet Le Brun extrajo de la hacienda de su Excelencia un puñado de imágenes que exhiben las condiciones de vida del pobre rural al tiempo que revelan los agravios de clase y sus repercusiones en la experiencia social del marginado.

Niños con cacerolas

Valeria Luiselli

Dossier 16

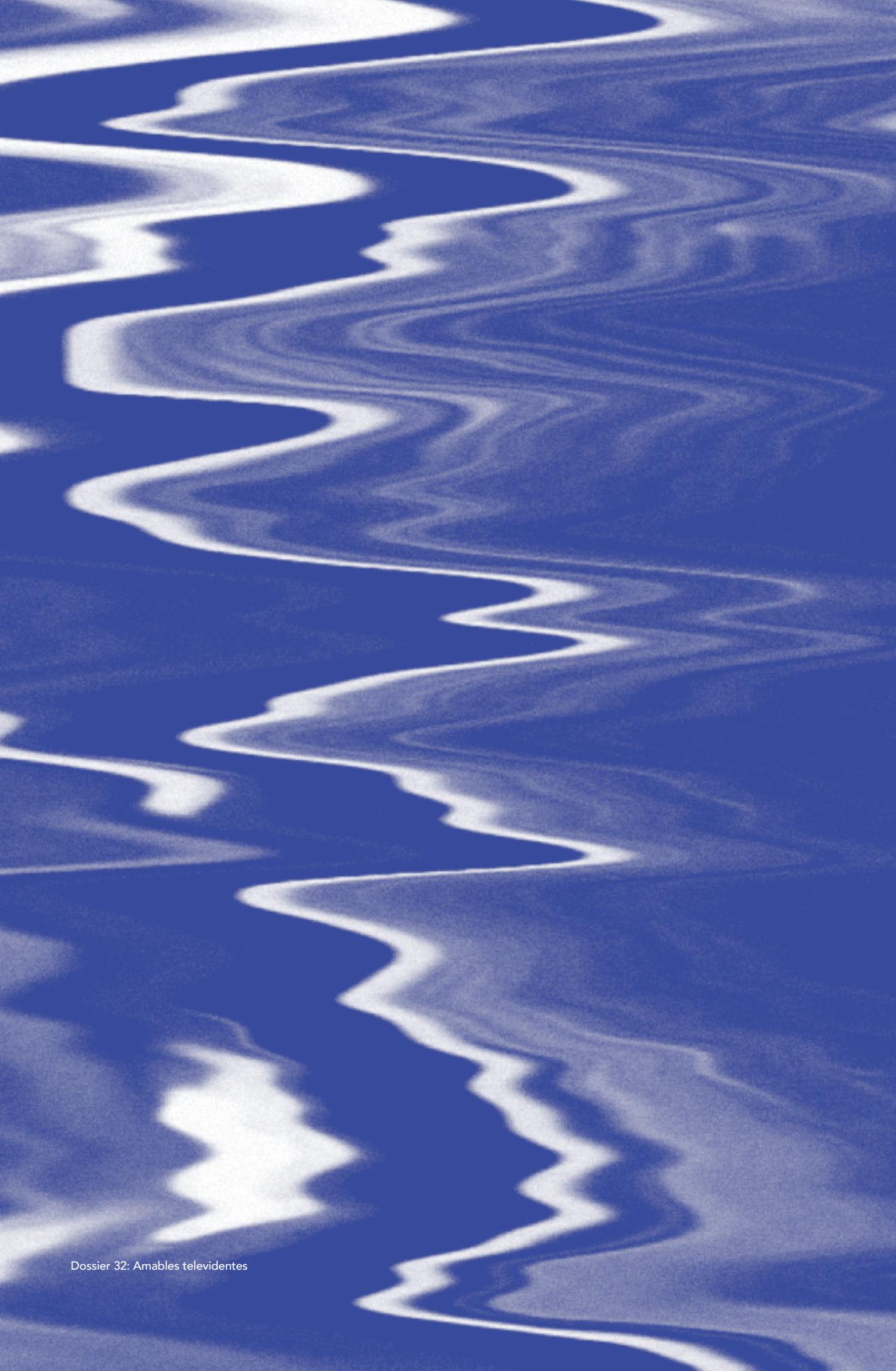
He visto *El Chavo del Ocho* una sola vez en mi vida y fue en Chile, en octubre de 1988. Nos hospedaban unos amigos de mis padres que habían pasado algunos años exiliados en México. Recuerdo que esa noche a los niños nos dieron de cenar un espagueti con salsa boloñesa, pero antes de eso, varias horas antes del espagueti, estábamos viendo *El Chavo del Ocho*, sentados en fila sobre el borde de una litera. Éramos siete o diez niños. Me daba entre orgullo y rabia estar viendo un programa donde se hablaba en mexicano y se mostraban imágenes de México. Me daba orgullo porque los niños me pedían que repitiera las frases de la tele, y a mí me salía bastante bien el mexicano —mucho mejor que a ellos— a pesar de que yo no había crecido en México. Pero me daba rabia que hubiera un señor que viviera en un basurero y que la Chilindrina fuera tan fea. Me daba vergüenza que eso fuera México. Entonces no tenía modo de saber que ese México era mucho mejor de lo que iba a ser después. Irrumpió de pronto la comitiva adulta en el cuarto de los niños. Venían cargando cacerolas y cucharas. A empellones y jalones toscos pero cariñosos, nos pararon a todos de la cama y, todavía en filita, nos dieron a cada uno nuestra cacerola y cuchara. Salimos a la calle. Gritábamos contra Pinocho-Pinochet.

Cuando terminó ese viaje a Chile regresamos a Corea del Sur, donde vivíamos. Entré a la escuela primaria, y me empecé a ir en autobús con mi hermano a la escuela. En nuestras mochilas, muy a la mano, teníamos que llevar tapabocas, porque en esos años protestaban a menudo los estudiantes en las calles y la policía coreana asfixiaba sus protestas haciendo uso generoso de gas lacrimógeno. Yo tenía un tapabocas estándar, azul, como de enfermera, y mi hermano adolescente había conseguido que le compraran una máscara parecida a la de Darth Vader. Para contrarrestar la envidia que me producía esa

máscara, traté de convencer a mis padres de dejarme llevar al menos una cacerola en la mochila. Nunca voló mi propuesta y no recuerdo si insistí lo suficiente. Seguramente me pareció que mis padres eran mucho más divertidos en Chile que en cualquier otro país del mundo y que yo quería vivir en Chile y no en Corea porque los niños veían el Chavo y luego salían a la calle a darle duro a las cacerolas.

Leer las noticias de Chile ahora es redentor e inspirador. Esos mismos niños que salían con sus padres a cacerolear están sabiendo otra vez dónde pararse. No me acuerdo qué pensé ese día de 1988, ni si tenía conciencia de lo que estábamos haciendo. Sí recuerdo que cuando volvimos a la casa nos dieron de cenar espagueti con salsa boloñesa en la mesa de la cocina, mientras los adultos se tomaban un vino en la sala. Seguíamos eufóricos, queríamos seguir dándole a las cacerolas, queríamos interpretar secuencias enteras del Chavo. Uno de los niños más grandes hizo una interpretación impecable de uno de los personajes y, en medio del arranque de risa que eso nos produjo, otro niño vomitó entero el plato de espagueti sobre la mesa. Enseguida, todos nos pusimos a vomitar espagueti, como si el vómito, al igual que la risa, fuera contagioso entre los niños.

Leer los periódicos mexicanos me produce ahora la misma rabia y vergüenza —potenciada y sin la compensación de ningún orgullo— que me producía hace tantos años ver al Chavo. Me queda claro que a México se lo está cargando la Chilindrina —es decir, la chingada— y que en Santiago seguirán dándole a las cacerolas, hasta que consigan buenos resultados. Porque seguramente van a conseguirlos. Aunque los niños más chicos que ahora van por la calle con cacerolas no sepan de qué se trata todo eso, un día se van a acordar y todo va a tener mucho sentido. El día de esa marcha en el año 88 y del episodio un poco cochino pero muy jocoso del espagueti, no sabíamos que estaba por suceder algo importante: iba a ganar el NO en el plebiscito sobre la continuación de la dictadura, y Pinochet dejaría la presidencia unos meses después. Pero tal vez algo intuíamos. Cuando la madre de los niños de la casa había terminado de limpiar la cocina y nos habían puesto la pijama y nos estaban lavando los dientes para meternos a la cama, el niño que había empezado la cadena de vómitos se disculpó. Dijo: «Es que, mamá, estaba emocionado».



Rodolfo Garcés
Guzmán y
De profundis

Exclusivas desde la tumba Rodrigo Fluxá

Dossier 18

José Donoso, mal iluminado, sombras a su espalda, una cámara temblorosa encima, fumando, dice:

–Como decía Flaubert, madame Bovary soy yo.

La pregunta era cuánto de él se encontraba en sus libros. La había hecho la misma persona que le encendió el cigarro en plena grabación: Rodolfo Garcés Guzmán, el entrevistador, esa tarde del 25 de agosto de 1981.

–Don José, este es un espacio de conversación franca, para la posteridad. ¿Tiene algo que confesar, algo de lo que se arrepienta en su vida?

Donoso, hombre de grandes secretos, piensa un momento. Tiene ahora un gato en sus faldas. Va a responder.

La entrevista nunca salió al aire.

*

Rodolfo Garcés Guzmán nació en 1921 en San Fernando. Su padre había heredado enormes terrenos en Hualañé; era dueño de un buen porcentaje de la Séptima Región, pero a él no le

llegaron esas riquezas: su mamá dejó a su esposo cuando él tenía tres años. No volvió a ver a su papá hasta los dieciséis.

En Santiago, y luego en Quillota, su tío Óscar Guzmán, hermano de su mamá, hizo de padre. Trabajaba en *El Mercurio de Valparaíso* y lo llevó a los diecisiete años a la redacción para que ayudara con los mandados. Inició ahí su carrera periodística. En paralelo, y como muchos de sus colegas en el diario, trabajó para el Estado, en Aduanas. El año 66 llegó a ser jefe nacional de la Policía de Represión, que luchaba contra los fraudes y el contrabando y que funcionaba en paralelo a Carabineros y a Investigaciones.

–Pasaba todo el día ahí, coordinando pesquisas de licores, persiguiendo a delincuentes muy peligrosos. Desbarató una gran red ligada a Colonia Dignidad –dice su mujer, Elena Araya–. A las seis de la tarde se iba al diario y se quedaba hasta muy tarde. Tenía que hacer ambas cosas, porque el periodismo no daba para vivir.

El 67, molesto por una serie de aumentos de sueldos en el diario que no lo incluyeron, envió una carta al director a modo de reclamo. No se la publicaron. La envió a otro diario. Tuvo que dejar su trabajo. Siguió como corresponsal de la revista *Ercilla*. Y en 1970 Salvador Allende lo removió como jefe de la policía aduanera para poner a alguien de su confianza.

–Se presentaba a todo el mundo como demócratacristiano –dice Jorge Escobar, su camarógrafo por más de cinco años–. Pero en realidad no se casaba con nadie.

–En el fondo era antiizquierdista –dice su hijo Rodolfo–. No le gustaba el desorden. Era muy cercano con los militares y la Armada.

Con el almirante José Toribio Merino tenía línea directa y trato social. En agosto de 1973 el uniformado lo llamó personalmente para darle la «exclusiva»: se habían detectado en la Armada miembros infiltrados del MIR: un dudoso y difundido episodio que se utilizó como una de las excusas para echar a andar el golpe militar.

De lo que pasaría el 11 de septiembre, a grandes rasgos, Rodolfo Garcés se enteró una semana antes.

No lo pudo publicar.

*

Para 1975, Garcés era jefe del área de prensa de ucv, en ese entonces una fuerza considerable de la televisión chilena, con casi 400 trabajadores.

Según recordó en el prólogo de un libro, fue durante un viaje entre Valparaíso y Santiago cuando se le ocurrió la idea.

Fue original. Carlos Meléndez, entonces director de Canal 4, me pedía «cosas nuevas que dieran en la frente del público».

—¿Quieres que entreviste a seres importantes en vida para ponerlos en pantalla después de muertos?

—¿Crees por ventura que alguien aceptará una proposición de tal naturaleza? —preguntó.

Lo invité a poner la idea en práctica apenas llegáramos a Santiago.

Meléndez lo recuerda distinto.

—Fue en ese trayecto, pero, a lo menos, diría que fue una idea de ambos, compartida. A lo menos.

Escobar, el camarógrafo, también lo recuerda distinto.

—La habían sacado de un programa de Estados Unidos.

Como sea, el concepto era totalmente nuevo en el país: Garcés les ofrecía a los entrevistados un espacio de 40 minutos, sin cortes más allá del cambio de cinta, para que dijeran lo que realmente pensaban, prometiéndoles dos cosas: que nadie vería el material hasta que ellos fallecieran y que el diálogo saldría al aire, por televisión abierta, días después de su muerte. Lo bautizó *De Profundis*, citando el texto que escribió Oscar Wilde en la cárcel de Reading y que fue publicado cinco años después del deceso del poeta.

—Yo la verdad creí que nadie le iba a aceptar algo así, era un poco tétrico —recuerda Meléndez—. Pero Rodolfo era ya bastante reconocido, tenía buenos contactos. Y se lo tomaba muy en serio: le daba un toque ceremonial, pedía expresamente que los videos se guardaran bajo llave. No le contaba detalles a nadie. Solo lo acompañaba yo, que quedaba a cargo de la cámara y del sonido. Partíamos en una Renoleta a Santiago; era su chiche. Y como yo era el único extraño que escuchaba lo que decían, me decía siempre que fuera discreto, que muriera en la rueda. Nunca conté nada. Varios de los viejos que entrevistaba se le ponían a llorar.

Garcés decía elegir a sus entrevistados «en base a normas muy estrictas, pero ecuánime hasta lo heterogéneo». Recibió algunos rechazos.

—Varias veces se acercó hasta Pinochet. La última vez el general le dijo: «Garcés, para qué hacemos estas cosas de muertos. Hagamos una entrevista y la damos ahora, mientras esté vivo» —recuerda su hijo Rodolfo.

Jorge Alessandri era muy mañoso y tampoco quiso. Otros eran supersticiosos y creían que podía traerles mala suerte.

El primer entrevistado fue, en el otoño de 1975, Arturo Olavarría, cuatro veces ministro y fundador de la Acción Chilena Anticomunista. Fue, coincidentemente, el primero en salir al aire: murió el 12 de enero de 1977. En años plenos de represión, el programa cerraba así:

—Don Arturo: toda esa experiencia de una vida rica en política como la suya, ¿qué le ha dejado? Este es su testamento para las generaciones venideras... —le pregunta Garcés.

—Les diría a las juventudes venideras, y a las actuales, que nunca admitan que en Chile imperen las dictaduras: ni marxistas, ni personalistas, ni militares.

«Lo miré y vi lágrimas en sus ojos», escribió después Garcés.

Confesiones inesperadas, como esa, no eran la regla del programa. Ya fuera por desconfianza en el congelamiento del material o por desidia, muchos se limitaban a repasar su trayectoria sin demasiado ánimo. Otros evitaban los juicios políticos, pero contaban capítulos insólitos: segundos después de que Garcés le explicara la naturaleza de la entrevista a Jorge Délano, Coke, la mañana del 9 de julio de 1975, el escritor le respondía: «Lo entiendo perfectamente. Usted desea que después de muerto yo salga a penar por televisión». Más tarde en la entrevista, Délano contó que su autobiografía la escribió de una tirada, en una semana, tras consumir grandes cantidades de cocaína: se la habían recetado en la Clínica Santa María después de una enfermedad y aprovechó el impulso para comenzar su primer libro. Se quedó en la mitad y tuvo que ir a conseguir más droga.

El primer gran golpe de *De Profundis* fue Gabriel González Videla. El expresidente fue entrevistado en octubre de 1975 y salió al aire tras su muerte, en agosto de 1980, en plena dictadura y cuando era el único expresidente vivo que seguía apoyando cerradamente al régimen. Garcés, como siempre, pensaba en la posteridad.

—Don Gabriel, este es un *De Profundis* desatado de las ataduras terrenales. ¿Tiene usted algún mea culpa, algo que le pese en el alma?

–El error enorme que cometí, a pesar de las advertencias de mis amigos, fue haber depositado mi fe, mi confianza, en las fuerzas desatadas de la violencia, del fanatismo y del sectarismo: los comunistas.

–Y del mundo actual chileno, del presente, ¿qué diría?

–Que la posición actual de Chile es la de una isla. Mientras la gente se mata en todas partes, la violencia estalla en otros lugares, vivimos aquí en un país sin problemas y con paz social. Aquí no hay crímenes, han cesado las tomas y los secuestros. No corre sangre.

Por iniciativa del gobierno militar y a menos de un mes del plebiscito de 1980, la entrevista no solo se dio en UCV sino en todos los canales de televisión abierta. Garcés estaba en la cima. Esos años siguió grabando programas incesantemente, casi una por semana. Terminó con 108 entrevistas esperando salir al aire. La racha se cortó el 22 de febrero de 1982, con la muerte de Eduardo Frei Montalva. Su *De Profundis* se había grabado el 27 de agosto de 1975, no sin problemas.

–Fuimos a su oficina en Santiago, en calle Huérfanos –dice Escobar–. Rodolfo hizo la presentación pomposa en cámaras, pero sin querer, antes, había pasado a llevar el micrófono del expresidente. No se escuchaba nada. Tuve que cortarles la inspiración en la mitad. Nos citó al día siguiente a la misma hora. Tenía puesto el mismo traje y corbata, por continuidad. Realmente quería dejar la entrevista como documento.

–Veintisiete de agosto de 1975. *De Profundis* presenta hoy a Eduardo Frei Montalva. Don Eduardo sabe que esta entrevista está destinada al Museo de Documentos Históricos de la Universidad Católica de Valparaíso. No será emitida ni publicada mientras él viva. En su caso, se trata de un hombre joven y en excelentes condiciones físicas a sus 64 años. Entremos en materia... –comenzó Garcés.

Frei, en casi una hora, repasó su vida. Culpó a la derecha del golpe de Estado y trató de fascistas anticomunistas a quienes lo apuntaban a él como responsable. El día de su muerte Garcés llegó exultante al canal. Era, estaba seguro, la entrevista de su carrera. Esa noche no se emitió el programa. Ni la siguiente. Ni la subsiguiente.

–Nunca lo dieron –dice su hijo Jorge–. La alcaldesa de Viña, Eugenia Garrido, llegó con la

orden de parte del gobierno de que no saldría al aire nunca.

–Don Rodolfo estaba furioso, indignado. Llegó puteando al canal –dice Escobar, el camarógrafo–. Pero no se podía hacer nada más.

La familia Frei sabía de la entrevista. E intentaron que se emitiera. Pero Frei Montalva ya era persona non grata: había encabezado el «Cau-policanazo», en que llamó a votar en contra de la Constitución de 1980, transformándose en la principal figura de la oposición.

–Entendimos el contexto –dice Jorge Frei, hijo del expresidente–. Sabíamos que por cómo pensaba mi padre sería muy difícil que se diera durante ese gobierno. Garcés rescató muy bien el lado humano de mi padre.

Más que el hecho de que no se emitiera la entrevista, y que le diera la espalda un gobierno que consideraba amigo, a Garcés le dolió no haber cumplido su mitad del trato. Se negó a que se emitiera ningún capítulo más hasta que se diera el de Frei. En el fondo, mató el programa.

*

Aún molesto, en 1983 editó un libro, *Nueve De Profundis*, con las transcripciones de los testimonios que se transmitieron, más el de Frei. Se negó, fiel a su palabra, a incluir a los entrevistados que seguían vivos.

Volvió a *El Mercurio*, esta vez como columnista y editor de *Las Últimas Noticias*.

Las 99 entrevistas restantes comenzaron a juntar polvo en el Museo Histórico de la universidad. La falta de espacio ahí, años después, obligó a llevar los archivos al canal. Allí milagrosamente se salvaron de las continuas pesquisas de material por parte de la DINA y del desorden tras el traslado de UCV desde el plano de Valparaíso a la subida de Agua Santa.

–Los encontramos amontonados en un contéiner, sin identificación –dice Leopoldo Moreno, encargado de archivo del canal.

No tenían identificación, ni fecha, lo que seguramente los salvó a fin de cuentas. Se sucedieron funerales sin la entrevista correspondiente: Sergio Fernández en 1983, Luis Bossay en 1986, Domingo Santa Cruz y Juan Gómez Millas en 1987. Ese año Rodolfo Garcés fue nombrado director de *El Mercurio* de Antofagasta. Pasó ese tiempo antologando una serie de crónicas vivenciales en las que contaba, inocentemente, sus desesperados intentos de entrevistar a figuras de

connotación mundial, y la publicó con el título de *Personajes fabulosos*. El libro funciona como un buen resumen de los entusiasmos, desaciertos y malos ratos de la labor periodística: Garcés fue humillado varias veces por Ortega y Gasset antes de sacarle unas frases; se niega a entrevistar a Francisco Franco por vía escrita; se involucró en una pelea de bar y hasta fue detenido junto a Hemingway por la policía madrileña por intentar hacerle una semblanza, y, enviado por el diario al Vaticano, rompe el protocolo para hacerle una pregunta a Juan Pablo II:

–Santo Padre, como usted sabe Chile es uno de los pocos países que se ha librado del comunismo. ¿Qué le dice Su Santidad a los chilenos que expulsaron al marxismo?

–Ah, es necesario conservar la fe, la fe cristiana y los valores espirituales.

Lukas y Germán Picó Cañas fallecieron en 1988; Renato González, Mister Huifa, en 1989; Clotario Best en 1990 y Diego Barros Ortiz en 1991.

–Él fue perdiendo relevancia y pasaron muchas administraciones del canal, a nadie le importó demasiado el proyecto. Él tampoco estaba ya adentro como para presionar –dice Meléndez.

En 1993 Garcés dejó *El Mercurio* de Antofagasta por presión de la Minera Escondida. El diario llevaba meses protestando por los incumplimientos en los protocolos ecológicos. Tras eso jubiló formalmente del periodismo, aunque escribía columnas y hacía comentarios radiales gratuitos para sentirse vigente.

Los Frei finalmente recibieron una copia del *De Profundis* de su padre de parte de la universidad. Se transmitió en el gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle.

Bernardo Leighton falleció en 1995. En 1997 Malú Gatica; en 2000 el almirante Raúl Moreno y Raúl Rettig; en 2002 Francisco Coloane y en 2006 Javier Palacios, oficial a cargo de la toma de La Moneda.

Tampoco esos *De Profundis* se emitieron.

–Él hizo todo eso gratis, el canal nunca le pagó por ninguno. Estaba muy dolido de que nunca nadie se preocupara por transmitirlos. Hasta ya muy mayor siempre seguía pendiente de quién moría –dice su señora.

De los 108 entrevistados, 104 ya fallecieron. Viven el exoficial de la Armada Jorge Ehlers, el periodista Emilio Filippi, el propio Meléndez,

uno de los pioneros de la televisión en Chile, y el músico Vicente Bianchi.

–Me gustaría mucho que se diera, cuando llegue el momento. En mi área de trabajo suelen valorar más a la gente una vez muerta –dice Bianchi.

En enero de 2008 falleció Julio Martínez. Ante la conmoción pública y gracias a la reorganización del archivo, ucv decidió emitir el programa. Garcés, ya de 87 años, olvidó su enojo, dejó su casa en Concón y fue por última vez al canal. En el noticiero central presentó la entrevista. Fue una especie de despedida. A principios de 2009 sufrió un derrame cerebral. Estuvo enfermo seis meses antes de fallecer en julio. No dejó ningún documento póstumo, ni escrito ni grabado: pese a que décadas atrás se lo propusieron, nunca grabó su propio *De Profundis*.

*

José Donoso, con el gato en sus faldas, finalmente responde.

–Ciertamente me arrepiento de muchas cosas que hice y de otras que no hice.

–Y si tuviera que dejarles algún mensaje a las futuras generaciones, ¿cuál sería?

–Un mensaje de humanismo. Kant, estando muy enfermo, recibió la visita de un amigo. Kant, al verlo que se acercaba, intentó ponerse en pie con dificultad y su amigo le dijo no, no se moleste. Kant se paró de todas formas y le dijo de vuelta: ahhh, *humanitas*. Quería decir que había que ser humanista hasta el final.

–¿Y entonces su mensaje para la juventud sería...?

–Que se levanten.

■

El peso de los libros

Francisco Díaz

Dossier 22

En el capítulo veinte de la cuarta temporada de la serie *How I Met Your Mother*, Ted, arquitecto y uno de los protagonistas de la historia, cuenta que su mayor miedo profesional es creer que está haciendo todo bien mientras se olvida de algo importantísimo. Para explicar su punto, cuenta la historia del arquitecto que diseñó una biblioteca, sumamente bella y perfecta, pero que cada año se hundía unos pocos centímetros hasta que finalmente el edificio colapsó: el arquitecto se había olvidado de calcular el peso de los libros.

Cuando vi ese capítulo pensé que Ted se refería a la historia de la Low Library, la antigua biblioteca de la Universidad de Columbia en Nueva York diseñada por la oficina McKim, Mead and White en 1895 y que, según el rumor que circulaba en la universidad, se había empezado a hundir por el peso de los libros hasta que tuvo que ser reemplazada en 1932 por la monumental Butler Library, ubicada justo al frente. El que la Low Library hoy funcione solo como edificio de oficinas administrativas otorgaba cierta veracidad al rumor, al igual que el hecho de que Butler esté compuesta por dos edificios, uno dentro del otro, con estructuras, materiales y tamaños diferentes: uno diseñado para soportar el peso de los libros en el interior, y otro para soportar el peso de los humanos en el exterior.

Sin embargo, tras un poco de investigación (obviamente, sin pisar una biblioteca), descubrí que la historia de Ted podía estar refiriéndose también a la Folsom Library en Troy, Nueva York, a la Geisel Library de la Universidad de California en San Diego, a la biblioteca de la Universidad de Indiana en Bloomington, a la de la Universidad de Michigan, y en general a cualquier biblioteca de alguna universidad en Estados Unidos, porque la verdad es que la historia de la biblioteca que se hunde por el peso de los libros es un mito urbano, que aparentemente

circula desde los años setenta en un sinnúmero de universidades norteamericanas.

Física de bibliotecas

Entendidas como un lugar donde se guardan libros, las bibliotecas tienen por esencia una función conservadora. En sus inicios, cuando los libros aún no eran libros sino tablillas o rollos que contenían símbolos, dibujos o escrituras (en todo caso algo digno de ser conservado), las bibliotecas eran más cercanas a lo que hoy conocemos como archivos: lo fundamental era la preservación por sobre la consulta o la disponibilidad pública de los ejemplares. Tampoco podía ser de otra forma, porque los lectores no eran tantos y además los formatos no eran de fácil consulta; solo basta recordar que las primeras bibliotecas conservaban tablillas cuneiformes, un formato tan pesado y difícil de escribir que su propia materialidad aseguraba su duración, sin necesidad de cuidados muy especiales. Tampoco eran fáciles de consultar los rollos de papiro, que se leían estirándolos sobre una superficie horizontal y se guardaban enrollados en tubos de madera para proteger el papel de su propio peso. En ambos casos, la posibilidad de un estante resultaba irrisoria, porque ni los rollos ni las tablillas podían tener un lomo con el nombre del libro y de sus autores.

La física del contenedor ha estado, por lo tanto, históricamente determinada por la física del contenido.

Así, cuando el códice reemplaza al papiro, la lógica de las bibliotecas cambia. El códice, un conjunto rectangular de hojas de papel apiladas y cosidas por uno de sus lados, permitía acceder a puntos precisos del texto sin tener que desenrollar todo el papiro. Este invento abrió la posibilidad de que cada hoja estuviese numerada y que cada compilado de hojas tuviese un índice para consultar rápidamente un contenido específico; en otras palabras, los códices posibilitaron un acceso rápido a los contenidos escritos, y su lógica se extendería rápidamente a sus contenedores. Las bibliotecas dejan de ser archivos y empiezan a ser lugares de consulta, debiendo, tal como los códices, desarrollar índices de contenidos.

Esta novedad tecnológica, el conjunto de hojas apiladas y cosidas, trajo consigo también una manera precisa de ordenar su propia acumulación. La forma más obvia era, por supuesto,

extenderlos sobre una mesa para que fueran fáciles de leer; sin embargo, llega un punto en que la cantidad de libros es tal que ya no hay suficiente superficie horizontal donde dejarlos. Una opción es apilarlos, pero eso implica que para sacar el de más abajo habría que cargar el peso de todos los que están arriba (como ocurre en algunas librerías de libros usados). Otra opción es apoyarlos en su eje vertical, dejando uno al lado del otro, de forma tal que al tomar un libro no haya que cargar el peso del resto. Este último sistema de orden es el que, debido a su eficiencia, ha perdurado, y es lo que ha definido la relevancia que hoy tienen tanto los estantes de las bibliotecas como los lomos de los libros.

En efecto, cuando pensamos en bibliotecas lo que se nos viene a la mente son imágenes de los estantes y los lomos de los libros. Tanto así que a veces ni siquiera hay libros, solo las aristas de un estante y una serie de lomos falsos, sin ningún ejemplar real, como en las puertas ocultas que vemos en películas de espías o de superhéroes con doble vida. En este punto, cuando un eficiente sistema de organización de libros se transforma en una imagen que se replica independiente de su función, es cuando la biblioteca se transforma en un cliché (el arquitecto chileno Enrique Walker ha definido el cliché como «la solución a un problema que sobrevive al problema que soluciona»). El extremo de esta transformación del sistema de orden en la propia imagen de la biblioteca lo encontramos en el Real Gabinete Portugués de Lectura en Río de Janeiro, donde los tres pisos de muros tapizados de estantes llenos de hermosos lomos de libros antiguos sostienen hojas de papel impreso con la indicación de «no tocar los libros».

La biblioteca como problema de arquitectura

Enfrentados al desafío de diseñar una biblioteca, los arquitectos tienen dos problemas por resolver: cómo se guardan los libros y dónde se leen. Estantes y salas de lectura son los dos principales recintos de una biblioteca, a los que se suma, en el caso de las más grandes, el problema de cómo se distribuyen los ejemplares en un tiempo razonable desde el momento en que un usuario los pide. Actualmente, y a pesar de que en su momento se jactaba de tener el sistema de distribución más eficiente del mundo, la New York Public Library se toma dos días en entregar un

libro de la colección de reserva: es el tiempo que los bibliotecarios se demoran en encontrar el libro en los siete pisos de estantes antes de hacerlo llegar al mesón de entrega. Hay incluso bibliotecas en las que la separación del dónde se lee y el dónde se guarda un libro es tan radical que los estantes se encuentran en bodegas en otras áreas de la ciudad donde el espacio es más barato, y los ejemplares tardan en ser entregados al lector lo que tarda el camión de delivery en llevarlos de la bodega a la sala de lectura.

Pero la separación entre estantes y salas de lectura ha dado más tema a los arquitectos a lo largo de la historia. Habitualmente ambas situaciones se entienden como polos opuestos, que deben ser trabajados por separado: los estantes como una masa compacta, densa y oscura, y las áreas de lectura como un espacio vacío y luminoso. El concurso para la Biblioteca Nacional de Francia convocado en 1988 por el gobierno de Mitterrand nos legó tal vez los mayores paradigmas contemporáneos sobre esta separación: el primer lugar del concurso, construido en 1996, obra del arquitecto francés Dominique Perrault, dispone los estantes en cuatro torres en forma de L, visibles desde toda la ciudad, dejando las salas de lectura en una placa enterrada con un patio central: a cada función se le ha asignado una forma distinta. Pero sería el proyecto que obtuvo el segundo lugar, diseñado por el arquitecto holandés Rem Koolhaas y su oficina OMA, el que llevaría la separación a su grado más sorprendente. El edificio propuesto por Koolhaas era un prisma cúbico en el que las salas de lectura se ubicaban en vacíos esféricos perforados en un volumen lleno de estantes; en otras palabras, parecía un gigantesco trozo de queso gruyère.

Hacia mediados del siglo pasado, sin embargo, el problema no era la acumulación sino la iluminación. Es decir, las salas de lectura eran lo que más preocupaba, siendo los estantes un tema de segundo orden. Así, por costumbre, se estableció un par de condiciones más o menos dogmáticas a la hora de diseñar una biblioteca: que tuviera luz difusa (por sobre la luz directa del sol) y silencio. De ambas, la primera siempre fue más simple de resolver y la que permitía el mayor lucimiento de los arquitectos. Por ejemplo, Louis Kahn, en la biblioteca de Exeter en New Hampshire (1972), haría entrar luz indirecta a través de un cielo abierto en el vacío central que tenía unas vigas tan altas que la luz

del sol estaba condenada a rebotar en ellas, difuminándose antes de llegar a las salas de lectura. Y Gordon Bunshaft envolvió el edificio de la biblioteca de la Universidad de Yale (1963) en alabastro, un tipo de mármol que es traslúcido pero no transparente, lo que crea un interior con una luz indirecta de similar calidad en todo el espacio.

Sin embargo, el silencio seguiría siendo la condición ambiental más difícil de construir. Como los grandes espacios tienden a amplificar los sonidos, y los arquitectos generalmente van a preferir diseñar espacios lo más grandes que sea posible, el ruido se transformó en su gran dolor de cabeza a la hora de diseñar bibliotecas. En algunos casos se alfombraron los pisos, para que el chirrido de las sillas no desconcentrara a los lectores; en otros, después de haber llegado al consenso de que el peor ruido en una biblioteca es el cuchicheo, se discutió cuál era el tamaño preciso que debía tener una mesa para evitar que la gente cuchicheara. Y si hablamos de estrategias para la erradicación del ruido no podemos pasar por alto la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica en Santiago, donde por años se discutió si la incómoda escalera de acceso había sido diseñada intencionalmente para reducir la velocidad del paso, y así el ruido de la biblioteca.

La irrupción de los audífonos, con el poder de desconexión del entorno que traen consigo, ayudó a acallar estas discusiones: los edificios pueden crear ciertas condiciones (como la luz indirecta), pero difícilmente podrán inducir comportamientos (como guardar silencio). Así, a medida que se ha ido abandonando la pretensión conductista que entusiasmó a una parte de los arquitectos hasta mediados de los años noventa, el problema de las bibliotecas se ha vuelto a plantear en términos de su doble función: por una parte ha de ser un contenedor destinado a guardar la mayor cantidad posible de objetos que a su vez guardan algo —el arte y el conocimiento—, y por otra, un espacio que debe hacer accesibles al público ese arte y ese conocimiento.

Es esta última condición la que ha llevado a las bibliotecas a mutar hacia formatos más híbridos, conectados con salas de exposiciones, auditorios y otros programas que permitan la difusión de la cultura. Porque si la misión es que el conocimiento sea público, tal vez ya no sea suficiente con mantener salas de lectura con buena luz y

sin ruido. El que los libros pesen más que la información que contienen, y que la información ahora pueda circular por medios inmateriales, no son razones suficientes para que las bibliotecas desaparezcan; sin embargo, deben estar a la altura de la diversificación de los formatos de transmisión de conocimiento, tal como lo hicieron en el pasado, cuando mutaron junto con la aparición de los libros.

Pero ya sabemos, gracias a Marshall McLuhan, que los nuevos medios siempre se presentan bajo la forma de los antiguos. Solo así podemos entender que la interfaz del software de los computadores del Real Gabinete Portugués de Lectura de Río de Janeiro se asemeje al muro de estantes de esa biblioteca (en la que no se podía tocar los libros), o que la Biblioteca de Santiago, quizás uno de aquellos lugares que mejor representa la nueva función de las bibliotecas como centros culturales, tenga dibujado un estante de libros sobre los paneles de vidrio que cubren su fachada.

Libros que se apoyan en libros

El dibujo sobre la fachada de la Biblioteca de Santiago, a propósito, representa sin querer el problema físico del peso de los libros. Sobre bandas de vidrio horizontales (que se subentienden como las horizontales de los estantes), se ven dibujadas algunas bandas en vertical y otras levemente inclinadas, que se asemejan a los libros en una repisa. Entendemos que se trata de libros, y no de un mero dibujo de bandas verticales, justamente por aquellas bandas inclinadas que nos recuerdan que, cuando los ponemos «de pie», los libros no son capaces de resistir su propio peso y se caen. Por eso la lógica de los estantes es poner muchos libros, uno al lado de otro, siempre topándose, para que se apoyen entre ellos y se sostengan gracias al contacto. Al final siempre habrá un elemento vertical que los sujete y evite que caigan al suelo.

Desde ese punto de vista, podemos entender los estantes como la materialización de la imposibilidad física de los libros para sostenerse de forma individual. Pero esta discapacidad no es solo física sino también metafórica: un libro nos lleva a otro libro, y a otro, y luego a otro más. Si bien como contenedores los libros se sostienen gracias a su cantidad, como contenido se sostienen en función de su diversidad, al punto que difícilmente podríamos considerar un estante

con cien ejemplares de un mismo libro como parte de una biblioteca: le llamaríamos bodega o bien librería. Los libros solo pueden estar en solitario cuando están siendo sostenidos por el lector, o a medio leer en el velador, y cuando no, lo propio es estar guardados en vertical junto a otros de sus especie, en el estante de una biblioteca.

Hay, sin embargo, un tipo de libro capaz de prescindir tanto del estante como de la biblioteca: el *coffee table book*. Normalmente de formato más grande, y con fotografías de gran tamaño muy bien impresas, estos libros están pensados más para la contemplación que para la lectura. Tal como su nombre indica, es un libro de mesa más que de estante, lo que denota que su posición natural es la horizontal. Simplemente apoyado en horizontal sobre una mesa, el *coffee table book* es autosuficiente; no requiere de la compañía de otros libros para sostenerse. Por eso puede darse el lujo de no llevarnos a otros libros, pero el precio que debe pagar no es bajo: para poder defenderse solo requiere tapas duras y hojas gruesas que aumentan su peso a niveles ridículos. Así, a la incapacidad natural de los libros para sostenerse erguidos, el *coffee table book* le suma su peso, que dificulta el traslado y el movimiento. Ya sea en estantes de bibliotecas o en mesitas de café, los libros son objetos frágiles, y esa fragilidad los lleva a un punto crítico: o se reduce la fragilidad aumentando su peso, y con ello dificultando su uso, o su liviandad los hace tan fáciles de usar que el propio uso los termina dañando. Por eso los libros se protegen en las bibliotecas. Y en ese sentido, como lugares donde los libros se cuidan y conservan, estas son la manifestación física del cariño de la sociedad por los libros. Pero al mismo tiempo las bibliotecas manifiestan también su opuesto: el desinterés humano por cargar individualmente con el peso de los libros, al punto de que preferimos encargarle esa tarea a un edificio o a un mueble. Los libros pesan, y a los humanos no nos gusta andar con carga. Queremos que alguien cuide los libros, pero no queremos ser nosotros. Por eso existen y persisten las bibliotecas.

Recientemente, la propuesta del arquitecto inglés Norman Foster para renovar la New York Public Library ha despertado fuertes críticas no solo por destruir el antiguo sistema de estantes que formaba el núcleo del actual edificio, sino porque su propuesta para la circulación de los

ejemplares está basada en los sistemas de entrega de equipaje de los aeropuertos: cintas de traslado que harían que antiguos volúmenes (muchos de ellos únicos en el mundo) sean tratados como maletas, forzándolos a saltar por gravedad de una cinta a otra para cambiar de dirección y llegar a destino, lo que podría dañar ejemplares sumamente valiosos. La justificación para este sistema parece ser la eliminación del esfuerzo humano a la hora de mover los libros, haciendo que el sistema sea más eficiente. Nuevamente el peso de los libros se transforma en un problema de arquitectura, aunque esta decisión puede llevar a que las bibliotecas se terminen pareciendo cada vez más a esos otros edificios que también intentan reducir el peso de los objetos que los seres humanos cargan: los aeropuertos y los supermercados.

Así, quizás el día en que los libros tengan ruedas, como las maletas o los carritos de supermercado, tal vez no necesitaremos más bibliotecas.



Cementerios personales

Alejandro Zambra

Dossier 22

UNO

«No cites a Borges, porfa», me dice Andrea Palet, como único criterio editorial: que escriba lo que quiera pero que no cite a Borges, ni a Alberto Manguel, y también menciona a otros dos o tres bibliómanos que citan a Borges (y a Manguel). Muy bien: no cites a Borges ni a los que citan a Borges, no cites a nadie. Es imposible. Pero al menos prometo que no voy a citar a Borges.

DOS

Una biblioteca personal es un cementerio. Escribo en un cementerio. Pienso en el famoso soneto de Quevedo, o en la variación sentimental de José Emilio Pacheco: «Y cada vez que escribes / invocas a los muertos / Ellos te miran escribir / te ayudan».

Ya cité, ya me ayudaron los muertos. Y quería citar también a Canetti, pero a alguien le presté *Auto de fe*, su solitaria novela, la novela sobre el hombre-libro, el sionista Peter Kien, que incluso tapiaba las ventanas con tal de hacer sitio, en su departamento, a los veinticinco mil volúmenes de su biblioteca personal. Recuerdo casi entera la novela, pero no me atrevo a parafrasearla aquí. Necesito el libro, la mula.

TRES

Mientras afuera, en el mundo, los libros desaparecen, unos cuantos porfiados seguimos

atesorándolos, acumulándolos, clasificándolos: tener en casa una biblioteca es un gesto tan romántico que no se puede escribir románticamente sobre las bibliotecas. Lo que siento al leer *Des bibliothèques pleines de fantômes*, el ensayo de Jacques Bonnet, es un poco de vergüenza ajena, pero también muchísima vergüenza propia: me reconozco en los vaivenes de su diletancia, en su culposo sentido del humor, o más bien reconozco un tono posible, un tono que entiendo, con el que solidarizo. Defendería ese ensayo, creo. Me gustaría ser el nieto de Bonnet, pero no quisiera nunca llegar a ser esa clase de abuelo. Desde luego, Bonnet cita a Borges y a Manguel, pero también a Perec, el escritor joven por antonomasia, para mí mucho más joven que Rimbaud.

CUATRO

«Soy un hombre solo y ridículo que vive en una biblioteca, cf. Peter Kien», anoté en mi diario el 28 de septiembre de 2008, promediando la lectura de *Auto de fe*. Quizás entonces sentí por primera vez la incomodidad de la biblioteca, su desproporción.

CINCO

Ayer, pensando en este artículo, puse un mensaje en Facebook invitando a mis amigos y antiguos alumnos a devolverme la novela de Canetti. Estaba seguro de haberla prestado, pero Natalia, la principal sospechosa, después de una memoriosa argumentación me demostró que me la había devuelto, y Pascual —el segundo— me aclaró que efectivamente le di un ejemplar de *Auto de fe*, pero de regalo. «La mayoría de las veces que he prestado libros lo he hecho curado, así que no me acuerdo después si los presté o no, ni menos a quién», comenta mi amigo Sergio Coddou, recomendándome que nunca más preste libros. Yo le digo que deje de tomar.

Alguna vez fui muy celoso con esto de los préstamos de libros. Tenía una libretita donde los anotaba y hasta me permitía pedirlos de vuelta cuando pasaba demasiado tiempo. Pero ya no. Ahora presto mis libros, y no solo a amigos íntimos. A mis alumnos les digo que si no me los devuelven los repruebo. No es verdad, y lo peor es que ellos lo saben y no me los devuelven. No quiero posar de altruista, yo también me beneficio: cuando presto libros me siento momentáneamente liberado del lastre del coleccionismo y la sensación de avaricia. Pero es

verdad que hay libros que no presto, o que solo presto con muchas condiciones, pero son pocos: no más de veinte. Los escondo, sí. Y nunca los mencionaría aquí.

SEIS

Acumular libros fue para mí, en un principio y durante mucho tiempo, una forma apenas solapada de construir una identidad. A la altura de los quince años, mi deseo de posesión se volcó exclusivamente en los libros: casi todos los que había en casa de mis padres eran míos. La última vez que los conté eran noventa y dos ejemplares, todos leídos y subrayados, todos con mi nombre exageradamente escrito en la primera página, todos bien clasificados y disponibles para la lectura. Recuerdo con precisión la noche en que los empaqué, el orgullo que sentí, y recuerdo también cómo ese sentimiento, el orgullo, prevaleció durante unas horas de insomnio, a pesar de que competía con el vértigo, la rabia y el miedo: a la mañana siguiente, sin decirle a mi padre, me iría para siempre de la casa. Unas semanas después, cuando volví a verlo, me reprochó que me hubiera llevado la cama, el colchón, las frazadas y el velador. Ahora que lo pienso, nada menos heroico que irse de la casa llevándose todo eso. Pero mi padre no mencionó los libros, también para él eran míos, aunque los hubiera comprado, casi siempre, con su plata.

La idea de progreso presupone que esa pequeña repisa enclenque y mal barnizada, con la madera nudosa, medio partida y visiblemente estropeada por el ir y venir de los autoadhesivos, es el borrador, la imagen prehistórica de mi biblioteca actual. Yo pienso, sin tanta nostalgia, que es al revés: que las estanterías donde ahora duermen mis libros —que son hermosas, por cierto, el crédito es del maestro Raúl Santibáñez, teléfono 99586672— constituyen la amplificación o la hipérbole de esa primera biblioteca donde cada libro era necesario: de todos recordaba algún fragmento, era capaz de describir las portadas y los aspectos materiales, en especial sus imperfecciones, porque en su mayoría los había comprado en las librerías de viejo de la calle San Diego.

SIETE

«De este modo he ido construyendo ante ustedes precisamente una de esas casas donde los ladrillos son libros», dice Walter Benjamin hacia el final de su ensayo sobre los coleccionistas

de libros, una especie que ya entonces, en 1931, consideraba en extinción. El coleccionista es una mezcla de niño curioso y anciano maravillado que se enfrenta consciente e irresponsablemente a la idea del legado, al placer de la posesión, a las posibilidades de herencia y permanencia.

OCHO

Hojeo una serie de entrevistas a escritores sobre sus bibliotecas personales, realizadas hace poco por el periodista Luis Venegas. Me parece que todos los entrevistados, en alguna medida, mienten, lo que por supuesto es razonable: ya se ve que hablar sobre las bibliotecas personales es incómodo. La mayoría intenta esquivar las sospechas y atribuye la posesión exorbitante de libros a cuestiones profesionales. Yo mismo le dije a Venegas que necesitaba la biblioteca principalmente para buscar datos, cuando de todos los motivos, conscientes o no, que me han llevado a formar una biblioteca, ese es sin duda el menos importante. Leila Guerriero observa que cuando alguien dice «sin duda» es porque alguna duda tiene. Pero esta vez es verdad: no tengo dudas. Por supuesto está el anaquel de los libros a los que volvemos una y otra vez, y la copiosa repisa de los que podríamos necesitar, pero el resto, el estante inmenso de los títulos que remotamente, en escenarios hipotéticos y rebuscados, podríamos necesitar, se proyecta hacia todos los libros del mundo. Supongo que la mayor parte de las bibliotecas personales incluye fundamentalmente esta última clase de libros. Sus propietarios lo saben, lo sabemos: la cantidad de libros guardados en casa excede por largo el criterio de la necesidad, incluso si lo multiplicamos generosamente y sobreestimamos sin límite nuestra idea de la curiosidad intelectual.

Algo interesante del trabajo de Venegas es que incluye en un apéndice las respuestas de algunos escritores que rechazaron la entrevista. No sé si esos mails son públicos, pero están en una tesis; qué más da, los cito, si no me dejan citar a Borges. Alejandra Costamagna, por ejemplo, alude a unos «arreglos internos», responsables de un verdadero e indomable caos que haría del todo imposible la entrevista, un caos del que yo, que soy uno de sus mejores amigos, nunca tuve noticia. Adriana Valdés, en cambio, dice la verdad: «Considero mi biblioteca un espacio íntimo, muy unido a mi casa y a mi cotidiano. No me siento dispuesta a someterla a escrutinios que no

sean de mis amigos, y eso solo cuando necesitan un libro». Nunca mejor dicho. Mostrar la biblioteca es mostrar demasiado. Raya en la impudicia.

La negativa más graciosa es la de Pedro Lemebel, quien dice, al hueso: «No doy entrevistas sobre algo tan siútico, suntuoso y suntuario como la biblioteca personal, tema de bibliófilos eunucos o maricas anticuarios». Luego, como Venegas insiste, Pedro se disculpa de esta manera: «... la respuesta que te di también es siútica y rebuscada jajaja...». Pero es verdad: aunque lo neguemos, aunque aludamos, tácita o explícitamente, al prestigio del libro, a su valor simbólico, acumular libros se parece demasiado a coleccionar servilletas de papel, estampillas o transformers. No es lo mismo, desde luego, pero se parece.

Por el mismo carril de Lemebel va la negativa de Raúl Zurita: «La verdad no me interesa hablar sobre las bibliotecas personales», le dice a Venegas: «Si quiero un libro voy al ciber y lo bajo». Debo confesar que no le creo a Zurita. O sea, le creo en verso, le creo al magnífico poeta que es, y también le creo a su prosa hablada, cuando conversamos sobre cualquier cosa en los pasillos, o en el restorán Las Vacas Gordas. Pero no le creo que día por medio descubra al nuevo Dante, al nuevo poeta o narrador insustituible que va a cambiar la literatura del siglo XXI o del XXII: no le creo ni cuando el alabado soy yo (en esos casos es cuando menos le creo). Y tampoco le creo que vaya al ciber a buscar libros, no solo porque ya casi no hay cibers, sino porque estoy seguro de que tiene una biblioteca, una biblioteca que imagino, con claridad, organizada de esta forma: de un lado unas pocas repisas con los libros que realmente ama y relee con fruición, con admiración, con reverencia, con distancia crítica, con invariable disposición al asombro; del otro, en el sótano, una montonera caótica e ingobernable donde los numerosos libros que no le importan, entre ellos los delgados volúmenes que conforman mi obra completa, y también los doscientos o quinientos que él mismo ha prologado o *blurbeado*, comparten el bochornoso desprecio y la humedad.

NUEVE

Conocí la biblioteca de mi amigo Álvaro hace seis años y fue decepcionante, porque me pareció que estaba llena de libros malos. Por entonces hablábamos casi solamente de libros, y nuestros diálogos tenían ese encanto de lo tentativo, de

lo incompleto. No era necesario ir demasiado lejos para entendernos: él decía que un libro era bueno o que era aburrido y seguro que había ahí toda una declaración de principios, pero no elaborábamos los juicios, simplemente disfrutábamos la complicidad.

Aquella tarde, en su casa, me sentí incómodo. Pensaba encontrar, en las estanterías, libros que yo también amaba, o los desconocidos nombres de unos escritores sorprendentes, y en cambio me topé con puros autores que conocía y que me interesaban poco. No es que haya inspeccionado la biblioteca realmente, porque eso siempre me ha parecido de mala educación. Es cierto, el hecho de que los libros estén en el living nos autoriza a mirarlos, y sin embargo pienso que las primeras veces es mejor mirar de reojo, con prudencia, sin abusos de confianza. Le llevaba de regalo a mi amigo mi segunda novela, que acababa de aparecer, y estuve todo el tiempo atormentado ante la posibilidad de que quedara en mala compañía, pero permaneció sobre la mesa, como corresponde a las novedades. Dos semanas después me invitó de nuevo y esta vez me mostró una pieza muy pequeña en el patio, que era el estudio donde él se encerraba a leer y a escribir. Calculé que en las repisas había unos sesenta u ochenta libros, que por supuesto eran los que a mi amigo le importaban. Me sentí orgulloso de ver mis escasas novelas y hasta mi antiguo libro de poesía colmando la letra zeta. Luego descubrí que en otros rincones de la casa también había libros, y que de todos esos puntos el peor, literariamente hablando, era el living.

Se supone que lo que pones en el living te representa, le dije luego, y la respuesta de Álvaro fue maravillosamente vaga: ahhhh. Pero después entendí que había pensado largo en el asunto. Le desagradaba la costumbre de poner los libros en el living, pero no tenía más espacio disponible, y después de ensayar varias opciones había llegado a esa, que entre otros méritos tenía el de favorecer los préstamos, porque no tenía problemas en prestar esos libros. Los demás, los que estaban en su pequeño estudio o en su cuarto, no quería compartirlos con nadie.

Mi amigo todavía sigue con ese sistema, que con el tiempo se ha vuelto bastante más complejo: a tono con los cambios en los gustos o en el humor de su propietario, un título puede pasar del estudio a la pieza, y luego de la pieza al living, y finalmente de ahí a la calle, porque cada

tanto se deshace de un montón de libros. Lo que me parece más extraño es que discrimina incluso en el interior de una misma obra, por lo que las novelas de alguien pueden estar en el estudio, sus poemas en el dormitorio y los ensayos en el living. La división no es por género literario, en todo caso, como prueba el hecho, por lo demás justo, de que haya novelas de César Aira distribuidas por toda la casa.

Cada vez que voy donde Álvaro me invade el fatalismo y pienso que he perdido terreno, que mis días en el estudio están contados. Al descubrir que sigo solitario en la letra zeta me invade una felicidad grande, que sin embargo dura poco, porque entonces viene el miedo de que todo sea una farsa, y la verdad es que imagino perfectamente a mi amigo cambiando apresurado mis libros de lugar cada vez que toco el timbre.

DIEZ

También mis libros están dispersos por la casa, pero nunca he logrado ser fiel a una determinada manera de ordenarlos. Nunca volví a contarlos y no lo haría ahora. Basta decir que son muchos, muchísimos más de los que necesito. De las clasificaciones inventariadas por Georges Perec en *Pensar / clasificar* he practicado, alguna vez, las siguientes: alfabética, por continentes y países, por fecha de adquisición, por géneros, por grandes períodos literarios, por idiomas, por prioridad de lectura. Las demás —por colores, por encuadernación, por fecha de publicación y por serie— no las he ensayado nunca. Hace algunos años, seguramente para presumir ante mí mismo de libertad estética, dejé de separar la poesía de la prosa y los ensayos de las novelas. El orden actual de mi biblioteca mezcla los órdenes alfabéticos, el de prioridad de lectura, ciertas secciones semicanónicas y «culturales», y la proximidad geográfica: escribo, de hecho, rodeado de libros de autores chilenos, argentinos, peruanos y bolivianos, es decir en la pieza de los países limítrofes, con los periódicos conflictos fronterizos que dicho orden conlleva.

Pero ni siquiera en esta pieza, la más ordenada de todas, el criterio prevalece. Tengo siempre una idea aproximada de dónde deberían estar los libros, pero han sido tantas las excepciones que es bastante habitual que no los encuentre. En más de una ocasión he tenido que llamar a mi amigo Diego, que suele quedarse semanas cuidando mi casa, y quizás sabe mejor que yo

dónde están mis libros. A veces, en mitad de un viaje, lo imagino mirando las estanterías, cuestionando mi idea del orden, o mi gusto literario. Tal vez con el tiempo se haya ido apropiando de mi biblioteca: lleva años cambiando el orden de mis libros y no me lo dice. Quizás esconde los libros buenos para que yo no los lea y mi escritura no progrese.

Casi nunca regreso el libro al lugar exacto donde lo encontré. El modo definitivamente provisorio, como decía Perec, se mezcla con el orden provisoriamente definitivo. «Quizás no valga la pena ordenar el librero», dice Valeria Luiselli en un ensayo de *Papeles falsos*, o creo yo que eso dice, porque no he podido comprobarlo, no he podido encontrar el libro: seguro está en alguna pila destinada a la relectura, quizás cerca de *Auto de fe*, disfrutando de la vida propia, como ella dice, de la horizontalidad. Hay belleza en los lotes que llevan meses en el velador (el mismo que expropié de la casa familiar), en los brazos del sillón, en un extremo del escritorio, o recortando el espacio disponible en la mesa del living hasta dejar solo sitio para el plato y la copa de vino. Libros en estado de inminencia, por así decirlo.

ONCE

Los libros que no quiero leer ni releer, en cambio, nunca gozan de ese privilegio. Debería deshacerme de ellos, porque no me interesan, acaso nunca me interesaron, pero no me animo a donarlos: pienso que sería hacerles un favor. Y quemarlos sería darles una importancia que no tienen. Mejor tenerlos en cajas, o en las estanterías inferiores, exhibiendo sus tristes cantos, castigados. Escribo en un cementerio donde también yacen los restos de autores que desprecio. Su condena es seguir ahí, en cadena perpetua, sin siquiera el privilegio del hojear dominical.

DOCE

Benjamin: «¿Qué es ese tener sino un desorden en el cual la costumbre se encuentra sin duda tan a gusto que aparece cual si fuera un orden?».

TRECE

Realmente no me creo este pasaje de Alberto Ruy Sánchez que cita mi abuelito Bonnet: «Dicen que en algunas secciones de la biblioteca de Mogador, si por la noche se dejan juntos dos libros afines, por la mañana amanecen tres». Oh my God.

CATORCE

«Tú no vives en una casa, vives en una biblioteca», dijo ella, y se fue.

QUINCE

«Quédate con esas novelas fomes que me regalaste y métetelas por la raja», dijo ella y se fue.

DIECISÉIS

«Fondea bien todos los libros que tengan el nombre de esa peuca, no quiero verlos», dijo ella, y se quedó.

DIECISIETE

Habría que escribir esas historias, todas vergonzosas, todas encaminadas a la desoladora repartija final. Porque no se trata solo de los tuyos y de los míos: se trata, principalmente, de los nuestros. Sería sensato erradicar la odiosa costumbre del regalo autodesinado, a la manera de Homero, cuando le regaló a Marge una bola de bowling con su nombre —el de Homero— grabado. Y nadie debería regalar a una pareja de amigos un libro, por más estables que parezcan esos vínculos. Ni mucho menos dedicarles una novela. Cuando me han pedido dedicatorias dobles lo hago con espíritu sombrío, prefigurando la separación. Lo mismo me pasa cuando me entero de amigos que, sin mayores precauciones, juntaron sus libros con los de sus parejas, pensando con alegría en una vida, en una biblioteca para siempre. Mi biblioteca, de hecho, ha alojado temporalmente colecciones valiosas de amigos separados. En el mejor de los casos, después de unas semanas, los libros regresan a sus dueños. Pero todavía tengo, en la pieza de invitados, desde hace tres años, unos cien libros que no son míos, a la espera de que sus dueños vengán a recogerlos.

DIECIOCHO

«Él quemó todos sus libros y se retiró como un ermitaño a una biblioteca pública», dice un aforismo de Canetti, de nuevo. No creo que pudiera haber, para este artículo, un final feliz. ¿Cómo negar, en un país como este, con libros tan caros, con librerías cuyos estantes ni siquiera llegan hasta el techo, que tener una biblioteca personal es ante todo un indisimulable acto de egoísmo? ¿De qué manera llega a ser noble, en las actuales circunstancias, la imagen de un viejito guatón que molesta a sus amigos y entre todos

maltratan la cabina de una camioneta con cajas pesadas, a punto de desfondarse, conseguidas por quinientos pesos en el Líder, repletas de libros que acaso nadie volverá a leer?

Me aproximo, sin más, a este fin dramático: desde hace un tiempo me ronda la insistente idea de deshacerme de mi biblioteca. No hablo de reducirla a lo esencial, sino de donarlo todo, vaciar las estanterías, comenzar de nuevo. Perder los libros parcialmente, ir cada mañana a esa biblioteca pública que decía Canetti, y escribir y leer ahí; o bien perderlos del todo y quedarme en la casa vacía, sin la ayuda de los muertos, desacompañado, libre. Quizás entonces, pienso, escribiría mejor.

Lo digo y lo pienso, quizás mañana piense otra cosa, no lo sé. Por lo demás, quienes hayan llegado hasta aquí habrán notado que estoy tremendamente deprimido.





Correr tras el viento. Las ocho páginas del Eclesiastés

Daniel Villalobos

Dossier 24

Why was I born today
Life is useless like Ecclesiastes say
Pete Townshend, «Empty Glass»

Hay distintas versiones de un mismo libro. En el caso de la Biblia, están las originales, las transcritas, las bastardas, las de cuna no siempre determinada. Luego están las traducciones: tramposas, editadas, fiscalizadas por gobernantes, copistas y papas. Y al final están las versiones que uno leyó y que no siempre se parecen al libro que uno tenía en las manos. Porque junto con los libros que leemos están los libros que creemos leer. El fantasma de otro texto, la ilusión que nuestra manera de interpretar produce lejos del original.

Cuando eres niño y asistes a la escuela dominical de la iglesia bautista, te piden que elijas un texto de la Biblia para estudiar y comentar. La mayoría escoge Jueces o Génesis, o alguna de esas historias llenas de acción y milagros y multitudes fulminadas por rayos, mujeres convertidas en sal y momentos dignos de Stallone, como ese donde Sansón derriba el templo y muere junto a sus enemigos.

Otros se inclinan por el Apocalipsis, esa especie de filme de desastres y conspiraciones en clave que termina con un final feliz y una ciudad que baja del cielo. Ninguno de nosotros elegía Salmos o Proverbios, porque eran largas listas de consejos y advertencias, y para eso ya teníamos al pastor.

Y nadie jamás, que yo recuerde, nombró el Eclesiastés. Si estás hojeando la Biblia, si tienes nueve años y estás sentado en pleno culto dominical esperando que el pastor termine sus prédicas y repasas el volumen en busca de algún momento sabroso de destrucción y sangre, el Eclesiastés no llama la atención. Tiene apenas ocho páginas. Parpadeas y te lo pierdes.

Incluido en el grupo que tradicionalmente se conoce como los Libros Poéticos (Job, Salmos, Proverbios), el Eclesiastés es uno de los textos más breves del Antiguo Testamento. Abre con la famosa introducción seudojudicial «Palabras del Predicador, hijo de David, rey de Jerusalén», lo que ha hecho que generaciones de cristianos le atribuyan la autoría a Salomón. Pero no hay hasta ahora ninguna prueba histórica de que Salomón se haya tomado el tiempo —entre labores que iban desde dirimir la maternidad de un bebé hasta sellar botellas con genios rebeldes— para escribir esas ocho páginas. Y si lo hizo, es bastante probable que haya sido al final de su vida. El hombre que habla en el Eclesiastés es viejo. Sus opiniones son las de alguien que ha visto lo bueno y lo malo de la vida, alguien que tal vez escribe desde un cómodo sillón en medio de un jardín, con una jarra de vino a la mano (un amigo decía que el Eclesiastés tiene el tono de un tipo muy borracho y muy solo), pero que no ignora que esos lujos le serán arrebatados tan pronto le llegue la muerte.

El valiente y el cobarde, el rico y el pobre, el piadoso y el blasfemo, todos terminan siendo iguales a la hora de caer en el sepulcro hacia el cual todos vamos corriendo. Si el tema de un libro como Job es la necesidad de perseverar en nuestra fe incluso en la peor de las horas, el mensaje del Eclesiastés es a la larga una versión cruel de la democracia: todos los hombres son creados iguales ante Dios porque todos vivirán existencias sin sentido que desembocarán en muertes sin sentido.

«Todo esto he visto en los días de mi vanidad. Justo hay que perece por su justicia, y hay impío que por su maldad alarga sus días» (Ecles. 7.15). Desde luego, esta actitud del Predicador contradice otras voces del Antiguo Testamento. En particular a narradores como Daniel, cuyo testimonio habla de un Dios que se expresa mediante signos y sueños, y que termina revelándole una certeza total que además profetiza el destino de su pueblo y el triunfo del bien sobre

los impíos. Pero además el Predicador, con su desdén por cualquier idea de correlación entre nuestros actos y sus frutos, contradice al Jesús de los Evangelios, esa figura extraterrena que aparece de la nada a predicar una serie de sencillas instrucciones (ama a todo el mundo, obedece y ama a Dios, difunde su palabra) que garantizan la vida eterna. No hay vida eterna en el Eclesiastés, y es dudoso que siquiera haya existido en la mente de su autor el concepto de equivalencia entre el amor que le tenemos a Dios y el que podríamos esperar de vuelta.

Estamos en las manos de un poder superior, nos dice el Predicador. Que ese poder a veces nos conceda felicidad y larga vida y en otras ocasiones nos humille y nos castigue no tiene relación con nuestros actos. Porque vivir en justicia tan solo por buscar recompensa divina también es vanidad o cosa vana. Porque este autor no solo ha llegado a la conclusión desoladora a la que más tarde llegarían numerosos autores modernos («si hay un Dios, no le importamos»), sino también porque otra de sus grandes conclusiones —quizás la más grande de todas las que nos ha legado— es que buscar la sabiduría tampoco sirve de nada.

Viniendo de una tradición judeocristiana, no es extraño que desde el Génesis hasta el Apocalipsis la Biblia fomente la necesidad de estudiar y educarse en la palabra de Dios. El mismo Salomón, al inicio de su reinado, le pide en sueños al Señor que no le haga rico ni poderoso, sino sabio (2 Crónicas 1.10). Y la historia de Jesús reiterada en cuatro evangelios bien podría leerse como el paso de un grupo de alumnos por una cátedra informal, que se acaba cuando el profesor que dicta el ramo se deja matar con tal de probar sus enseñanzas.

Esto también es vanidad, nos dice el Predicador: «El sabio tiene sus ojos en su cabeza, mas el necio anda en tinieblas; pero también entendí yo que un mismo suceso acontecerá al uno como al otro (...) Porque ni del sabio ni del necio habrá memoria para siempre; pues en los días venideros ya todo será olvidado».

Nada de lo que podamos aprender del mundo o de las palabras de Dios nos hará mejores ni más libres. Es una afirmación que rebate las quejas de Job —quien no solo sufre por el daño a su familia y a su cuerpo sino además por no entender la voluntad divina—, y que de hecho le da razón al Jehová cruel e impetuoso del Jardín del

Edén: efectivamente la Primera Pareja habría sido más feliz en su inocencia si no hubieran comido del árbol de la ciencia del bien y el mal. El Predicador ha leído los libros y conoce las leyendas. Pero también ha visto pasar una y otra vez las mismas tragedias y miserias afuera de su puerta («Generación va y generación viene; mas la tierra siempre permanece»), de una manera que sugiere algo más que un simple individuo. Da la sensación, a veces, de que el Predicador es un grupo, una genealogía de hombres o un inmortal desengañado de las ambiciones de su raza, como lo estaban los trogloditas que encuentra el Marco Flaminio Rufo descrito por Borges.

«El tiempo es un círculo plano», le dice un hombre al policía Rust Cohle en la serie *True Detective* (una obra de ficción que parece haber sido ambientada en el mundo que el Predicador viera desde su ventana), y de hecho es dentro de ese círculo plano donde nuestras vidas transcurren, donde el Eclesiastés adquiere pleno sentido. No es un libro que encaje con las leyendas de origen del Génesis o con la épica libertaria y fundacional del Éxodo, y menos con las historias de liderazgo (los primeros manuales de *management*) que son Reyes o Jueces.

La voz que habla en el Eclesiastés puede ser reiterativa en su negrura e incluso en su desesperación. Pero no es majadera, porque las sucesivas repeticiones de los desengaños del Predicador («A la risa dije: enloqueces; y al placer: ¿de qué sirve esto?») se embarcan en un proyecto mayor, no solo teológico sino literario.

El objetivo final del texto es dar cuenta de toda la experiencia humana. En ese sentido, es necesario mencionar de nuevo a Borges, quien en «El Aleph» parodió ese modelo de proyecto poético en la figura de Carlos Argentino Daneri, el pobre diablo que redacta extensos poemas descriptivos. El Eclesiastés tiene ocho páginas. No es, desde luego, exhaustivo a la manera caricaturesca de Daneri. Pero sí tiene una ambición del tamaño del personaje de Borges, porque el Predicador entiende que para negar cualquier asomo de sentido en el mundo mítico del Antiguo Testamento (en ese mundo donde Dios habla a los hombres y ellos le hablan de vuelta) es necesario mencionar todas y cada una de las cosas que hacen que la vida valga la pena vivirse: el amor, la prosperidad, la buena comida, el buen vino, el placer de la carne y la risa.

Esa enumeración de objetos o principios de felicidad corre paralela con los famosos versículos donde se hace una lista de todos los momentos que tienen su hora debajo del cielo: «Tiempo de buscar y tiempo de perder; tiempo de guardar, y tiempo de desechar...», una comparación de todos los instantes posibles que termina, de hecho, sugiriendo todas las combinaciones de eventos históricos posibles.

La historia humana puede ser contenida en diez versículos porque la historia humana es una serie de eventos absurdos, épicos y horribles condenados a repetirse como se repiten en el texto las dos grandes frases del autor: «Y vi bajo el sol» y «Todo es vanidad».

El hilo de las repeticiones (de palabras, de figuras retóricas, de tragedias nacionales vistas como si fueran miserias individuales) tiene otro sentido más básico, más rítmico, por cuanto el *Eclesiastés*, a su manera, es un texto sobre la respiración. Uno puede imaginar al Predicador en un lugar –tal vez ya no un cómodo sillón en un patio junto a las jarras de vino, más bien ahora en una cama bajo un techo de piedra– diciéndoles a los otros: Vengan, acérquense aquí, siéntense en el suelo, rodeen la sábana sucia, toleren mi olor, mi aliento fétido, escuchen, no se rían, oigan, en serio, todo es vanidad.

La respiración del *Eclesiastés* es la respiración de un hombre muriendo. Eso es lo que entendieron en distintos momentos autores como Faulkner, con *Mientras agonizo*, y el Carlos Droguett de *Eloy*, cuyo personaje central, un bandido del Chile de los años cuarenta, parte su historia inmóvil en la oscuridad en una casucha vacía y termina agónico con la cara enterrada en el barro, en una perfecta dramatización del versículo 9.5 («Porque los que viven saben que han de morir; pero los muertos nada saben, ni tienen más paga; porque su memoria es puesta en olvido»).

Eso también es lo que entendieron quienes a lo largo de la historia de las artes han vuelto al texto buscando no solo una estructura de trabajo sino también un tono y una perspectiva del mundo. El crítico cultural Greil Marcus menciona la influencia abierta del estilo del Predicador en una hermosa canción de Bob Dylan llamada «Blind Willie McTell» (1983), centrada en la única certeza que el cantante ha ganado tras presenciar la historia de su país como si fuera un cuento de horror.

Vi las grandes plantaciones ardiendo
Oí el chasquido de los látigos
Oí el dulce florecer de las magnolias
Vi los fantasmas de los barcos de esclavos
Puedo escuchar las tribus aullando
Y la campana del enterrado
Pero nadie (nadie) puede cantar el blues
Como Blind Willie McTell

Sin embargo, Marcus no menciona una canción que Dylan grabaría dieciocho años después, llamada «Things Have Changed», donde el tono del Predicador ya no habla del país, ni siquiera de la ciudad, sino tan solo de la propia decadencia espiritual del narrador («Solía preocuparme, pero las cosas han cambiado»). Esa certeza devenida en cinismo –un cinismo que no está en el *Eclesiastés*, el que sigue siendo, a pesar de todo, un texto de enseñanza– también se asoma en otros lugares inesperados, como la letra de «Life Kill Ya», de Warren Zevon, que recaptura el hilo de las repeticiones del versículo 9.2¹ para reírse de su pompa:

Desde el Presidente de los Estados Unidos a la
menor de las estrellas de rock
el doctor está en su consulta y te verá ahora, no
le importa quién eres
A algunos les tocan las horribles enfermedades
a otros el cuchillo, a otros la pistola
Algunos llegan a morir durante el sueño
a la edad de ciento un años.

Las posibilidades de burlarse del Predicador y sus reflexiones sombrías son muchas, sobre todo en una época en que muy pocos siguen creyendo que Dios vaya a cumplir las promesas que le hiciera a Noé tras el diluvio. Pero no es tan fácil burlarse del mundo que el *Eclesiastés* evoca, en tanto sigue siendo el nuestro. Lo que tal vez explica por qué la desesperación circular de canciones que en tono o espíritu remiten al texto (como «El baile de los que sobran» de Los Prisioneros o «Miren cómo sonríen», de Violeta Parra) tiene un componente atemporal que las hace nuevas y relevantes cada vez que se comete una injusticia. Algunos de los más grandes hallazgos literarios del Antiguo

1 «Todo acontece de la misma manera a todos; un mismo suceso ocurre al justo y al impío; al bueno, al limpio y al no limpio; al que sacrifica, y al que no sacrifica; como al bueno, así al que peca; al que jura, como al que teme el juramento».

Testamento, como la bendición de Isaac a Esaú o el momento en que Job maldice el día de su nacimiento, pueden llegar a deslucir en un futuro lejano. Pero es dudoso que alguna vez deje de emocionarnos la melancólica confesión del Predicador:

Y apliqué mi corazón a conocer la sabiduría
y a conocer la locura y la insensatez; me di
cuenta de que esto también es necesidad y correr
tras el viento (Ecles. 1.17).

Conozco este fragmento de memoria porque así me lo enseñaron de chico. Sin embargo, nunca me pude topar de nuevo con esa traducción. Que para mí no es solo la mejor sino la que transmite en su totalidad la desesperación que recorre el texto completo, la desesperación que otros autores de la Biblia ni siquiera llegan a sospechar y que solo cristaliza —para mí— en ese momento del Apocalipsis de san Juan en que los mercaderes del mundo ven desde todos los puntos arder la Babilonia que veneraban.

¿Qué sentido tiene la vida entonces si no encontraremos en ella ni justicia ni orden? No hay trascendencia, dice el Predicador, por lo tanto solo quedan los pequeños goces de la vida sencilla, lejos de la ambición. Aprovechar nuestro paso por la Tierra y luego desaparecer. Es curioso, pero esa actitud del autor del Eclesiastés —que brilla solitaria en medio del frenesí nacionalista del Antiguo Testamento— tiene más sentido hoy, en esta época de ciencia y duda. Durante una charla que ofrecía junto a Richard Dawkins en septiembre de 2010, el científico Neil DeGrass Tyson fue interpelado por un espectador: ¿qué haría él si supiera que estaba en la víspera de su ejecución y que todo lo que tenía era su saber científico y práctico, sin asomo de fe en un Creador? DeGrass Tyson contestó sin vacilar:

«Pediría que mi cuerpo no fuera cremado sino enterrado, para que así la tierra y la naturaleza se alimentaran de mí tal como yo me he alimentado de ellas durante toda mi vida».

A flat circle indeed.

Tal vez el círculo plano está formado por los que rodean el lecho de muerte del Predicador, que a estas alturas ya está por expirar y decir las que yo creo que son sus últimas palabras («Y el polvo vuelva a la tierra, como era, y el espíritu vuelva a Dios que lo dio»), y en ese círculo Faulkner, Droguett, Parra, González, Zevon, Dylan y

otros cientos de miles escuchan y aprenden. Y luego se van, antes de toparse con los últimos versículos del Eclesiastés, aquellos que tan claramente son el epílogo mentiroso y timorato que alguien agregó al texto para hacerlo digno de entrar en la antología que conocemos hoy como la Biblia:

El fin de todo el discurso oído es este: Teme
Dios, y guarda sus mandamientos; porque esto
es el todo del hombre. Porque Dios traerá toda
obra a juicio, juntamente con toda cosa encu-
bierta sea buena o sea mala.

Mentira.

Sé que hay excelentes análisis y comentarios que indican que el Eclesiastés forma parte de una antigua tradición de conocimiento y sabiduría judíos que encajan perfectamente con la visión de mundo de quienes escribieron y estudiaron los otros libros del Antiguo Testamento por cientos de años. Sin embargo, prefiero creer —y es un bonito verbo para usar en el contexto de este libro— otra cosa: prefiero creer que el Eclesiastés fue un error. Un texto que pretendía ser un compendio de buenos consejos para el joven y el creyente y que en verdad funciona como una bomba que vuela en pedazos todo el resto de la obra. Ocho páginas que están ahí, después de los Salmos y los Proverbios, usadas y abusadas como fuente de citas y buenos deseos, pero que en verdad conforman la declaración definitiva de independencia dentro de un texto mayor que predica la sumisión. Prefiero creer que el Eclesiastés no es nada más que eso, el registro del ruido blanco que todo creyente percibe en el fondo de las prédicas y los rezos, el susurro de un autor que tal vez fue un rey viejo y sabio que alguna vez soltó la copa y la teta de su concubina para decirnos que no, que Dios no nos quiere, que el amor se muere, que leer no te hace más feliz, que la juventud viene y se va, que el sabio se pudre igual que el ignorante, que el mundo es una mugre y el único consuelo es comer, beber y culear mientras se puede. Para mí, esa es quizás la enseñanza más grande de todas.

Parpadeas y te la pierdes.



El sentido de un final

Martín Vinacur

Dossier 24

Un hombre muere y deja, en la mesita de luz, a pocos centímetros de su cuerpo, una pila de libros. Los cuatro de abajo no parecen leídos. El de arriba, sin embargo, seguramente apoyado pocas horas antes, como se apoyan los libros a esas horas, sin mirar y con los párpados pesados, tiene un señalador a apenas quince páginas del final.

¿Qué libro era?, le pregunto a mi viejo incluso antes de soltarle un pésame mecánico: el muerto es un amigo suyo de sus épocas de mochilero, cuando el sur era un farwest iniciático mucho más grande que ahora. A mi morbo desubicado le corresponde un ¿qué sé yo qué libro era? Hacía veinte años que no nos hablábamos, me dice; estábamos distanciados. Para mi viejo la medida de tiempo «veinte años» equivale a una estimación mucho mayor, un comodín de negación y remembranza casi rothiano; veinte es una cifra redonda que le siempre le sirvió para acomodar el tiempo sin que le pesara tanto. Para él, *Casablanca* se hizo hace veinte años.

Mi madre acota: el muerto aparece en una diapositiva de mi fiesta de cumpleaños de tres, con un hijo de mi edad. Yo no recuerdo nada, apenas unas gelatinas en cáscaras de naranja.

Nunca voy, pero esta vez decido acompañarlos al velorio. No reconozco a nadie, aunque rápidamente puedo distinguir a la familia del resto. La viuda, claramente recortada por un gesto vencido que no disimula su elegancia, recibe cada abrazo largo sin decir palabra. Detrás de ella, un tipo de mi edad cierra el rito con firmes apretones de mano que da sin sonreír.

Cuando le llega el turno a mi viejo, en pleno abrazo, la viuda dice su nombre y rompe a llorar. Mi madre eleva las cejas y lagrimea, mirándola a los ojos. La mujer, sin soltar a mi padre, le extiende una mano.

Pasa una hora, me aburro y salgo a la vereda. En la puerta me encuentro con el hijo, que pisa un cigarrillo y me invita al café de la esquina. No tengo excusa y acepto.

Después de varios silencios incómodos, mientras golpea el sobrecito de azúcar, el hijo me cuenta que su padre y mi padre eran carne y uña, hermanos sin sangre. O por lo menos ese era el relato familiar, la leyenda interna circulante. Dos tipos audaces. Batman y Robin.

Flash Gordon y Poncho Negro. Los que fumaban en el baño toscanitos robados. Los que se pusieron los pantalones largos la misma semana.

Los que canchereaban con inesperado éxito en la rambla de Mar del Plata. Los que leían los mismos libros al mismo tiempo.

Pará.

(No dije pará, lo pensé.) Improviso desde ahí. Miento. Le digo que mi viejo me contaba lo mismo. Que el tema de los libros era muy fuerte. Que se programaban para no adelantarse el uno al otro: para mañana leemos hasta el capítulo diez, no leas el once, no me cagues. Siempre fui bueno para el verso. Me siento una basura, pero una basura feliz porque el hijo, que recordaba mi cumpleaños de tres y las gelatinas en cáscara de naranja, confiesa que, al llamar a mi viejo para darle la noticia, también le cuenta que seguramente estaban leyendo el mismo libro.

No resistí.

—¿Qué estaba leyendo tu viejo la noche del infarto?

—El último de Barnes: *El sentido de un final*. Le faltaban quince páginas. ¿Lo conocés?

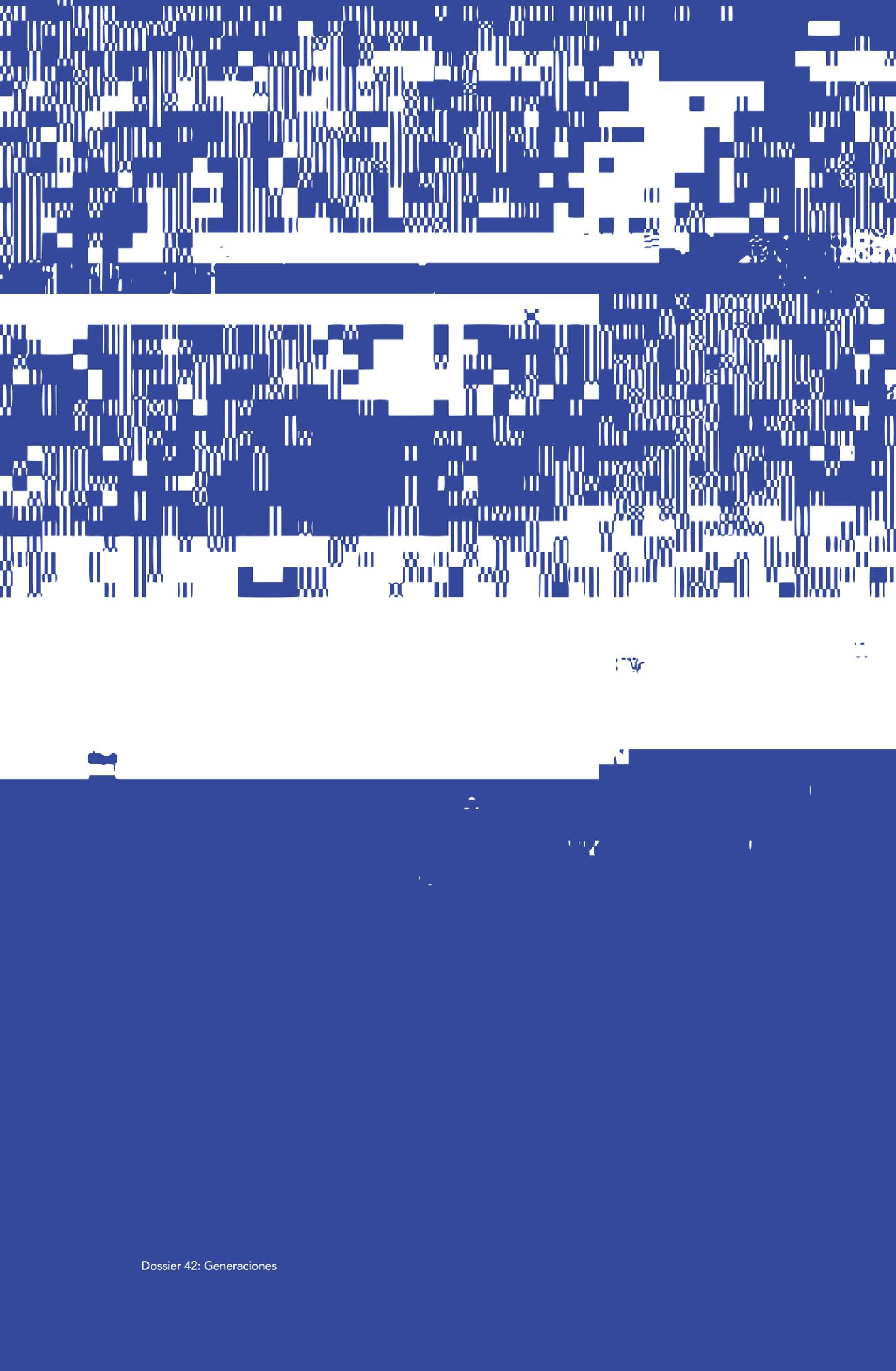
Claro que sí. Soy un anglófilo en recuperación, y aunque los cuentos de Barnes no me llenan, sus novelas con personajes que alguna vez fueron promesa y terminaron dejándose vivir por vidas grises y amesetadas me atrapan cada vez. En ese momento me cae la ficha de que toda la novela se resignifica en esas últimas quince páginas. Que todo lo que hemos leído hasta allí ha sido solo la mitad de la historia. Que el sentido de ese final es darle precisamente un nuevo significado a todos los finales anteriores: las rupturas amorosas, las amistades trucas, las muertes. En una maniobra caprichosa, como el truco barato de un mago que anima un cumpleaños infantil o como en esas redacciones de quinto grado que terminaban en que todo era un sueño, Barnes nos hace sentir que hemos vivido en la piel de alguien que entendió todo mal, que se viene contando una historia que no ha sido, porque la vida que nos contamos es, más que la que hemos vivido, la que nos hemos inventado, editando aquí y allá, embelleciendo nuestros desencantos, podando remordimientos, eligiendo qué olvidar, construyendo catedrales majestuosas desde la arquitectura de la autojustificación.

Pienso en el muerto, en las quince páginas que le faltaron, y vuelvo a mentir.

—No, no lo conozco.

Salgo del bar y paso por una librería, a ver si lo tienen. Esa noche se lo regalo a mi viejo.





Taoísmo, poesía y
caldo de cabeza

Entrevista a Nicanor Parra Cristián Huneus

Dossier 24

Nicanor Parra acababa de cumplir los 65 cuando en noviembre de 1978 se dejó entrevistar por el escritor Cristián Huneus. Eran muy buenos amigos, habían trabajado juntos en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile (que Huneus dirigió entre 1972 y 1977) y solían reunirse para discutir sobre poesía, arte y otros asuntos. Huneus murió en diciembre de 1985, a los 48 años, retirado de la vida académica. En la entrevista, inédita hasta la publicación en Dossier, discute con el antipoeta sobre modernismo, antipoesía y su vínculo con el malestar de la sociedad moderna y la praxis revolucionaria.

C.H.: ¿Tú crees en la posibilidad de un movimiento poético propio que nos sitúe como latinoamericanos, algo así como un nuevo modernismo?

N.P.: Yo no creo que el modernismo sea un movimiento propio. No es un movimiento latinoamericano. Es un movimiento europeo.

¿Cómo así?

Claro, es un movimiento europeo. El maestro de Darío, el maestro máximo del modernismo, es Verlaine. Verlaine es la martingala del modernismo.

Toda originalidad supone un origen y todo creador tiene un maestro. El modernismo será derivativo, pero se establece acá, provoca cambios en las retóricas al uso y determina líneas de desarrollo...

Mira, yo he estado interesado en el estudio del modernismo desde hace un tiempo y por cierto que he pasado por ese planteamiento que tú indicas. En realidad el modernismo no es una cosa muy fácil de definir. Durante mucho tiempo no supe qué demonios era. Lefebvre me ayudó a salir del paso con su *Introducción a la modernidad*. Me lo encontré un día por arte de birlibirloque. Lo leí. Para Lefebvre los creadores de la modernidad a mediados del siglo pasado serían Marx y Baudelaire. El problema entonces no es tan solo un problema literario, es un problema absolutamente fundamental: según Lefebvre, a mediados del siglo XIX, el hombre europeo se dio cuenta de un nuevo malestar, de una frustración social, una frustración personal. ¿Cómo resolverla? Para Baudelaire, mediante una martingala de tipo literario que se llama alquimia

verbal. Durante algunos segundos, mientras dura la lectura del poema, el sujeto recupera su identidad perdida. De manera que la función del poeta consistiría en encontrar aquellas configuraciones de palabras que son las más aptas para la recuperación de la identidad perdida. Como ves, Baudelaire ofrece una solución de tipo individualista, enfoca el problema desde el punto de vista personal. En cambio Marx, que parte del mismo supuesto –del sentimiento que él llama de enajenación, de alienación–, propone otra salida. La culpa está en la sociedad, y mientras esta no se modifi el hombre no va a recuperar su identidad perdida, seguirá siendo un alienado. El método que propone es la acción revolucionaria. Ahí tenemos los dos grandes proyectos el siglo XIX, como los llama Lefebvre. Cuando se habla de modernismo yo diría que hay que referirse simultáneamente a las dos cosas.

El punto de vista revolucionario está ilustrado a las mil maravillas por Martí, que tuvo una tendencia, por lo menos hacia el fi de su vida, a despreciar la literatura. Martí prefirió la acción revolucionaria a la acción literaria. Por el otro lado está Darío, que siguió las aguas baudelerianas. Yo creo que sin este planteamiento a la siga de Lefebvre realmente no se entiende palote del problema del modernismo.

Bien, pero ¿no te parece que la noción europea de modernidad encierra una toma de conciencia de los métodos de producción industrial y de cómo esos métodos proponen al hombre como mercancía, lo que no ocurre en América porque América no es una sociedad industrial? Vale decir, ¿el modernismo americano no es ni puede ser una réplica de la modernidad europea?

Desde luego que aquí hay un problema de fondo. Aunque evidentemente enunciado tanto por Baudelaire como por Marx, el problema se viene arrastrando desde que el mundo es mundo. Y pienso en este momento en la Biblia, o pienso en Lao Tsé. Vivimos un mundo en que hay bien y mal, en que algunas cosas son lindas, otras son feas, hay frío y calor, luz y sombra. Según Lao Tsé, ese ya es el infierno, y el hombre capaz de distinguir entre el bien y el mal ya es un hombre dividido, un hombre alienado, enajenado. Es un hombre expulsado del paraíso terrenal, el único lugar donde no hay conflicto. De modo que el sentimiento de frustración no es característico

del siglo XIX y no es privativo de Europa. Los dos grandes proyectos del XIX, dicho sea de paso, y según el propio Lefebvre, han fracasado rotundamente.

La verdad es que yo quería llevar la cosa por otro lado, Nicanor. Yo apuntaba a la especificidad histórica de una situación y de la otra...

Pero no importa. Sigamos.

Sigamos y pongámonos de acuerdo, Cristián, en esto: en que la frustración a que estamos aludiendo evidentemente tiene que ver con la cuestión industrial, pero, por otro lado, esta frustración se viene arrastrando desde tiempos inmemoriales y no ha sido resuelta.

¿La asumimos, entonces, en cuanto condición de la existencia?

Bueno, el existencialismo viene de ahí.

Volviendo, Nicanor, al modernismo que, sea lo que sea, es un hecho incuestionable, ¿hacia dónde llevó, en tu concepto, a la poesía hispanoamericana?

Hay una idea que me está dando vueltas y que me parece fundamental antes de entrar en una conversación más concreta. La fórmula literaria específica del modernismo está escrita por Verlaine: «De la musique avant toute chose». Esta idea es central, *de la musique avant toute chose*. El enunciado es muy importante. Deja consecuencias muy fáciles de enunciar de inmediato: la música, de acuerdo con el postulado de la alquimia verbal, debe desempeñar una función poéticamente hipnótica. Se trata de anestesiar al sujeto, de sacarlo del conflicto por el tiempo que dura la lectura del poema, de manera que en último término esta poesía pasa a ser una especie de estupefaciente, es decir, de droga.

Escúchame: en la medida en que, de una u otra forma, la poesía del Romanticismo opera como si los conflictos inmediatos que padece la sociedad, que padece el individuo, fueran ilusiones, la alquimia verbal arranca al sujeto de los conflictos filosóficamente irreales para someterlo a la visión de las ideas, que sería el único mundo real...

A mí me parece que lo que se juega es una cosa mucho más primaria, que es simplemente la recuperación de la unidad del espíritu. De lo que se trata es de hacer desaparecer el dolor. Esa es

la función de la droga, la función de un estupefaciente. Desaparece el dolor y solamente queda un espíritu en consonancia con el cosmos. No hay choque, no hay difusión, no hay contrarios, no hay opuestos, esa es la finalidad. Además, en la cocinería del modernismo, piensa en el propio Darío, la droga de hecho y el alcohol estuvieron en primerísimo lugar... O sea, no se trata de llegar al mundo de lo real, sino que de fugarse hacia la realidad metafísica última. Yo no sé si esto pueda llamarse una visión de la ideas...

¿Cómo se desarrolla esa línea en América a partir del modernismo?

Conduce en último término al nerudismo. Todo el ideal modernista culmina, magníficamente por otra parte, en la poesía de Neruda, especialmente en *Residencia en la Tierra*. Pero ha quedado pendiente la cuestión social, cuestión que no se puede tocar con la herramienta del modernismo literario, para nada. Se vuelve a tocar, en cambio, bajo la fórmula de los hippies. Los hippies son tipos que no se conforman con la solución de la cuestión social.

¿Dónde engancha en todo esto la aparición de un Huidobro?

Lo que ocurre en Europa después del fracaso de la *musique avant toute chose* es que se busca otro alucinógeno. El surrealismo y todos los demás «ismos» no son más que derivados del modernismo. No hay nada nuevo allí desde el punto de vista filosófico: siempre se trata de recuperar la identidad perdida por la unidad del espíritu y los surrealistas tratan de recuperarla en el sueño o en la imagen onírica.

La presencia de Freud cambia bastante las cosas...

Por cierto, pero el problema sigue siendo el mismo; la praxis del surrealismo lo lleva al mundo de los sueños y no al mundo de los oídos, eso es todo.

La imagen visual. Por algo el surrealismo obtiene sus mayores éxitos en la pintura y no en la poesía. Pero el surrealismo también recoge a Marx. Todos los surrealistas son marxistas. O casi todos.

Marxistas en lo que se refiere a la cuestión social, pero surrealistas en la cuestión personal, y sin lograr una síntesis. Conviene subrayar la

separación de estas dos cuestiones, creo yo. Es raro encontrar la síntesis. Pero se produce una especie de síntesis en los escritores rusos, en Dostoievski, en los escritores de protesta social.

¿Qué es un escritor de protesta social?

Específicamente en Chile, un Pezoa Véliz. Es un hombre que cree en la palabra, un hombre que no se propone la acción revolucionaria como salida. Elige la palabra, no la palabra estupefaciente, sino que la palabra liberadora.

¿Puedes ser más preciso?

A comienzos de siglo se empieza a plantear un sentido de la literatura comprometida. Esta sería la integración de los dos planteamientos que se vienen repitiendo en esta conversación. La palabra, no al servicio de un mundo ahistórico, sino al servicio del mundo histórico. No al servicio de un conflicto personal sino al servicio de la colectividad. El escritor recupera su identidad personal mediante una acción para todos.

Explicate.

Hemos descrito el problema social. Es el problema de la injusticia. Aquí hay amos y esclavos o, para usar un lenguaje más ortodoxo, hay explotadores y explotados; ahí está la fractura. Se trata, entonces, de contribuir a la solución del problema.

¿De qué manera?

Llevando a la gente a tomar conciencia del problema. El modernismo no sirve para este paso de concientización, no sirve por su carácter de alucinógeno, la palabra modernista es una palabra hipnótica. Opera como por arte de magia sobre el sujeto. En cambio lo que pretende la literatura comprometida, lo que pretende un Pezoa Véliz, es exactamente lo contrario, concientizar en vez de hipnotizar. Desgraciadamente, Pezoa tuvo una gran falla: murió joven y no pudo llevar adelante su proyecto. Pero lo poco y nada que dejó es realmente ejemplar.

En torno a Pezoa existió otra gente...

Bueno, Magallanes, Urrutia, el propio Bórquez Solar.

Alguna de esa gente vivió largo. ¿Qué pasó con ellos que al venir Huidobro, al venir Neruda, desaparecieron del mapa?

Bueno, desde luego, el cabeza de serie desde el punto de vista literario era Pezoa. Ya alrededor del año 1900 se dijo que Pezoa era el poeta más grande que había producido el país. Pero aclaremos el problema de fondo, no podemos decir que Pezoa se haya llevado el secreto a la tumba ni que haya sido su único poseedor. Veamos lo que ocurrió en otras partes, en un lugar llamado Argentina. Ahí el problema se resolvió en un ciento por ciento, incluso al margen del modernismo. En Argentina, en el año 1871, se publicó el *Martín Fierro*. El *Martín Fierro* es una solución. Es una literatura comprometida y al mismo tiempo es una literatura trascendente. Ese tipo canta, está feliz, y al mismo tiempo se están diciendo las cosas pertinentes.

Algo que me impresiona en Hernández y, salvando las distancias, también en Pezoa, es la capacidad de sentir junto al pobre, el sentir con el desposeído, una dimensión cristiana tremendamente fuerte y tremendamente real en *Martín Fierro*, algo que no existe en poetas más elaborados, más cultivados, más a la europea, como Huidobro o como Neruda, ni aun en los momentos en que hacen poesía social.

Claro, porque ambos poetas, tanto Pezoa como Hernández, son poetas populares que surgen de un medio social donde la doctrina cristiana está vivita y coleando. Habría que asombrarse de que las cosas se presentaran en esos términos en los medios burgueses, ya que la cultura burguesa tiende a divergir del cristianismo.

Neruda no era un poeta de origen burgués y Hernández en cambio sí lo era, ¿no?

No es el origen lo que cuenta sino el espíritu.

Cuando aparece la antipoesía, ¿hay conciencia en algún sentido de esta afinidad con Pezoa y con Hernández?

De ninguna manera.

Es algo de lo cual se cobra conciencia más tarde...

Ahora último solamente puedo justificar, a posteriori, los fundamentos difusos de la antipoesía y creo estar en la razón al decir que, si Pezoa hubiera vivido, necesariamente habría propuesto la antipoesía.

Tal como se han dado las cosas la propusiste tú...

Quisiera decir un poco más sobre la antipoesía; quisiera decir que esta justificación a posteriori no proviene del análisis que acabamos de formular nosotros, o sea, a partir del modernismo. El pensamiento de Lao Tsé ilumina mucho mejor el camino de antipoesía en el siguiente sentido: la antipoesía no es otra cosa que la poesía de los contrarios, en la antipoesía tiene cabida simultáneamente lo bello y lo feo, el humillado y el aplaudido, la luz y la sombra; el sujeto no se pone a priori de parte de nada, lo que interesa es integrar a los contrarios. O sea que en la antipoesía, y perdón por la recomendación, lo que hay en último término es la conjunción del yin y el yang. El nacimiento dialéctico de la antipoesía estaría en el reconocimiento dialéctico de la naturaleza. Yo creo que ahí está la gracia y ahí está la fuerza de la antipoesía.

¿Qué influjo ha tenido, según tu criterio, la antipoesía en los poetas de promociones posteriores a la tuya?

Yo creo que Lihn es un poeta que parte de los postulados antipoéticos y que desarrolla a su manera la teoría. Lo importante de una teoría es que esté en expansión y no se venga al suelo. Yo estoy encantado con el trabajo de Enrique, que en alguna forma opera en un espacio antipoético pero que él se encarga de extender y de prolongar a su manera.

Y de traerle cosas de otras partes, ¿no?

Desde luego, así crecen las cosas. A mí me parece que tenemos que dejar de ver el problema literario como problema de originalidad y de influencia.

Ahora, Nicanor, ¿qué pasa con los poetas jóvenes?

Yo creo que un poeta que no se sitúa en este punto de intersección a que hacíamos referencia entre el problema personal y el problema colectivo es un poeta que retrocede no más, que vuelve a ser un poeta modernista. Estamos llenos de jóvenes poetas modernistas y por lo tanto menores y fuera de foco. Los problemas de la humanidad y la cultura actual son otros.

¿No hay más que jóvenes modernistas en el paisaje actual?

Desde luego, yo tengo en muy alta estima el planteamiento y la realización del «exteriorismo». Estoy pensando en Cardenal, Cardenal es un Pezoa Véliz moderno, es un sujeto cuyo tema es la sociedad, es el conflicto social, y él resuelve su conflicto individual precisamente en la formulación del conflicto social y en la solución que propone: o sea, hay algo importante en este momento en marcha en Hispanoamérica desde el punto de vista de la poesía ideal que sería la poesía de Pezoa Véliz, y me parece que el maestro en esa dirección es Cardenal.

Bueno, pero Cardenal no es lo que yo llamaría un «poeta joven».

Yo no veo una salida nueva en este momento para el problema de la poesía en Hispanoamérica y me gustaría verla. Las que hay son solo el planteamiento antipoeético y el planteamiento exteriorista de Cardenal. Hay terreno común y también diferencias. La antipoesía es una poesía que no busca la solución en ninguna de las dos caras de la moneda, sino que la busca en la integración de los opuestos y se conforma con eso. En cambio Cardenal sigue creyendo en una cosa que ya está rancia, la esperanza social, la redención del oprimido. Cardenal cree en la utopía. Yo me conformo con la lucha, yo creo que la solución está en la lucha misma, no se va a llegar jamás a la utopía.

¿Es por una posición como esta que la crítica oficial de izquierda te ha vapuleado tanto últimamente?

Bueno, yo me explico que una crítica política sea adversa a esta posición taoísta o integralista. No se puede hablar de revolución dentro de la antipoesía, sería una revolución integral a la que tienen derecho todos. En la antipoesía no se propone la eliminación de una clase por otra: se propone una integración de los opuestos. La crítica de izquierda, así como la de derecha, son críticas muy laterales y que solamente se interesan por vestir una camiseta.

El problema del pensamiento utópico estaría en que no entiende el pensamiento a-utópico o anti-utópico, y si no lo entiende no puede más que castigar.

Estos términos son más o menos paradójales porque por otra parte la antipoesía propone también una utopía: si todos los habitantes de una colectividad fueran antipoetas no habría problema.

Fuera de broma, todo pensamiento es utópico por mucho que no lo quiera. Por el solo hecho de ser pensamiento es utópico. Parecería que hay que postular la utopía conjuntamente con su absoluta imposibilidad.

En esa jaula estamos encerrados todos. Pero el problema de la crítica de izquierda está en que los políticos se interesan solamente en forma tangencial en la literatura, y solamente en la medida en que la literatura les puede servir para llevar agua a su molino. El problema político es fundamentalmente un problema de poder, en cambio para un poeta el problema político es un problema filosófico. No es fácil que se entienda un poeta con un político.

Parece difícil. Hay momentos de encuentro feliz, hay grandes asados, grandes parrilladas, en que se aman los unos a los otros. Pero son amores de borrachos, se disipan una vez que pasan los efectos del alcohol.

Creo que no pueden hacer otra cosa que oponerse a mi trabajo, y si hicieran otra cosa se harían acreedores de un buen tirón de orejas del Comité Central. Sería una falta de coherencia de mi parte esperar aprobación de parte del PC. Por otra parte, la frialdad mía respecto del problema es tan grande que esos ataques no afectan en lo más mínimo mi simpatía básica por los movimientos que de alguna manera están interesados en la liberación del ser humano, en la liberación económica aunque sea. Adelante de los faroles. Yo no digo que no, y mis simpatías por el socialismo no se han visto disminuidas en lo más mínimo. Al revés, son más grandes, pero por otra parte hay que acordarse de que también existen problemas generales que afectan no solo a los proletarios sino a los burgueses, al ser humano como tal, y que esos problemas también merecen ser expresados.

Yo opero casi solamente en el plano general, hago mis excursiones en lo real inmediato pero sin pérdida de generalidad, o sea, sin olvidarme de las coordenadas generales. Existen los llamados problemas existenciales y los otros. Yo creo

que los dos problemas tienen derecho a la vida, y evidentemente que la obra maestra ideal sería aquella en que los dos problemas se integran de acuerdo con el pensamiento taoísta. Hay ejemplos, modelos. Vuelvo a tocar el *Martín Fierro*. El *Martín Fierro* me parece que es la solución total. Podría agregarse que todo esto que hemos estado haciendo hasta este momento es caldo de cabeza. Estoy situado en un pensamiento concreto, en el taoísmo. Desde ahí estoy hablando en este momento. En el taoísmo todo análisis está de más, todo análisis resbala sobre las cosas y no penetra nunca en el meollo del conflicto. Nosotros hemos estado analizando, o sea hemos estado haciendo caldo de cabeza; por otra parte, desde el taoísmo se puede decir también que la literatura es una frivolidad, así como la ciencia también es una frivolidad. Yo no me atrevo a ser tan categórico, pero no dejo de simpatizar con este planteamiento, o sea, lo que quedaría en pie sería solamente una aproximación por el olfato, que es en realidad el responsable por el trabajo último. No gana nada el escritor con echarse a la cabeza todas las teorías imaginables si no dispone de una fuerza inicial y si no tiene unas narices monumentales.

Tu trabajo último, Nicanor...

Sí, yo estoy trabajando un libro que se llama *Cachureo*. Van a este libro todos los escombros que quedan después de una construcción. Yo no sé si he escrito sobre las terminaciones de ese edificio que es la *Obra gruesa*. Supongamos que *El Cristo de Elqui* lo sea. Ahora hay que despejar el terreno, hay que sacar los escombros, los restos de materiales que no se usaron, y aprovechar de paso algunos para construcciones menores, colaterales, y en eso estoy ahora trabajando con mucho gusto. Cada vez estoy más libre en lo que hago, cada vez me atrevo a decir las cosas más abiertamente y de una manera menos literaria. Cada vez me encuentro más cerca de una expresión hablada inmediata. O sea, cada vez estoy más cerca de la lengua de la tribu y en ese sentido me acerco cada vez más de nuevo a Pezoa. El trabajo que hago consiste fundamentalmente en olvidarme de todas las martingalas que aprendí en el surrealismo y en todo lo que vino a continuación; pretendo trabajar exclusivamente con un lenguaje vivo, con un lenguaje social, y reproducir, entonces, en la poesía simplemente

momentos, momentos vivos, experiencias que a uno le ha tocado tener, juegos de experiencias, ya no se trata de crear realidades ajenas a las experiencias concretas. Para esto yo estoy trabajando en el libro que, además, tiene un título que me parece pertinente como es *Cachureo*; me atrevo a usar esa palabra, tan pobre, tan humilde, tan míserima. O sea, estoy trabajando en una poesía que es a base de desechos.

Santiago, noviembre de 1978



Lo que pasó Mariana Enriquez

Dossier 26

UNO

Supe el secreto de mi familia una tarde calurosa, a mediados de los años ochenta. Mi abuela estaba muriéndose de cáncer de colon en su habitación pero no sufría dolores físicos: no tuvo que hacer tratamiento porque la enfermedad estaba demasiado avanzada y sencillamente la trataron con morfina. Pero padecía la humillación de la bolsa de colostomía, que odiaba; lloraba tapándose la cara con los codos apoyados en la mesa, me acuerdo de su pelo siempre prolijo y bellamente teñido; era muy coqueta, tenía miedo de desparramar olor, tenía miedo de algún accidente inesperado, se pasaba perfume por las manos, se bañaba tres veces por día. Todos sabíamos que tenía cáncer pero nadie se lo había dicho a ella. Igual lo sabía.

Esa tarde de calor —ella estaba en el sillón del living, vestía su batón favorito de tela estampada con pequeñas flores coloradas— creo que me contó el secreto justamente porque sabía que se estaba muriendo y no quería dejarme sin la historia, o a lo mejor no aguantaba más la mentira que había dicho y escuchado decir y fingido creer cientos de veces. La mentira sobre cómo había muerto mi abuelo.

(La versión oficial hablaba de un ataque, un infarto.)

Yo no conocí a mi abuelo. Solamente lo vi en fotos y en pocas. Era paraguayo, impresionante, moreno y guapo; cazaba, era capitán de barco (mercante, aclara siempre mi madre, que odia a los militares), le gustaban las mujeres y la selva.

No voy a contar lo que me dijo mi abuela sobre cómo murió su marido. No me parece algo espantoso ni vergonzoso ni entiendo por qué debe ser callado. Pero lo llamamos y voy a respetar eso,

porque no respetarlo me da miedo, tengo miedo de soñar con mi abuela y su bolsa de colostomía y los brazos delgados por la enfermedad. Tengo miedo de que mi madre se entere de que *ando contando eso* y se vuelva loca otra vez, igual que se volvió loca ese verano caluroso cuando, después de una pelea tonta, le grité que era una mentirosa y después le dije:

—Yo sé cómo se murió el abuelo.

Abrió los ojos redondos, estrábicos, soltó lo que tenía en las manos y me sacudió agarrándome de los brazos hasta que me chocaron los dientes. Mi madre jamás me pegó, pero que yo supiera el secreto la trastornó de una manera profunda y desgarrada. Cuando dejó de sacudirme se acostó en la cama, llorando con la boca abierta, desesperada, decía «no quiero que pienses que tu abuelo era una mala persona». Y yo no pensaba eso, no pensaba nada sobre las circunstancias de su muerte, me parecían *interesantes*. Después, más o menos recuperada, mi madre fue hasta la habitación de mi abuela y le gritó durante más de media hora. A su propia madre moribunda. Recuerdo los gritos pero no alcancé a escuchar el contenido de la pelea. Las dos aullaban. Hubo portazos y más llanto de mi madre. Mi abuela nunca lloró y tampoco volvió a hablarme del secreto. Ni yo le pregunté a nadie, nunca, los detalles. Si sé alguno más es porque, con los años, se le fueron escapando a mi madre, muy de a poco, en un goteo ardiente, lastimoso.

DOS

Los últimos meses de vida de mi abuela me dediqué a contarles un secreto de mentira a los pocos amigos de mi edad que visitaban la casa. La habitación donde estaba la biblioteca era un escenario estereotipado de película de terror, con un piano negro que mi madre ya no tocaba y muñecas viejas de porcelana y yeso, algunas de horribles ojos fijos y blancuzcos. Ahí también había, en el piso, la puerta de un sótano condenado. Nunca había sido un sótano real, con escalera y espacio para caminar: se había tratado de una especie de depósito finalmente perdido por las inundaciones. Lo cerraron porque se llenó de agua, barro y humedad; no servía para nada, no tenía misterio.

Narrada así, la casa de mi infancia parece una especie de mansión gótica pero no lo era en absoluto. Era una casa suburbana de clase media baja, con techo de chapa sobre algunas

habitaciones, levantada a los apurones y sin plan en un barrio obrero periférico que solía inundarse (todavía se inunda).

Yo llevaba a mis pocos amigos a esa habitación y les decía que bajo esa puerta cerrada estaba mi abuelo vampiro; que se lo podía escuchar de noche, cuando despertaba, pero que jamás iba a salir. ¿Y la sangre? Se alimentaba de ratas. Los vampiros no tienen por qué beber exclusivamente sangre humana. Por supuesto no se creían la historia, eran chicos bastante crueles que se reían de mi fantasía y mis dientes torcidos. Pero a alguno le vi la desconfianza en los ojos y algún otro ya no quiso entrar más en la habitación. Con eso era suficiente para mí. ¿Alguno sabría la verdadera historia de mi abuelo? Si era así, jamás me lo dijeron.

TRES

De esa habitación salieron mis libros favoritos de esa época. Algunos siguen siendo mis libros favoritos ahora. Casi todos tienen un secreto de familia. *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, tiene como diez secretos pero a mí me apasionó el de la mujer loca del señor Rochester. Un repaso: *Jane Eyre* es una huérfana criada por una familia rica y en un buen colegio, aunque tanto la familia como el colegio son espantosamente crueles; ella se vuelve dura y desconfiada, lo que resulta muy conveniente en su primer trabajo como institutriz a cargo de Adèle, la hija adoptiva de Edward Rochester, el *master* de Thornfield Hall. La narradora se encarga de decir que Edward Rochester no es atractivo pero yo lo amé desde el momento en que aparece en el libro, cabrón y malhumorado, recién caído de su caballo. Jane también lo ama enseguida aunque lo niega por muchas páginas porque es lo contrario a una chica victoriana que se anda desvaneciendo. Finalmente los dos terminan cediendo y se van a casar. Y ahí estalla el secreto, o mejor dicho arde, porque todo termina en un incendio. Sucede que Rochester está casado con Bertha Mason, una mujer que con los años se ha vuelto loca, una demente enfurecida, grandota, violenta. La tiene encerrada en una habitación, atendida por una enfermera. La loca escapa de noche y a veces se prueba el velo de novia de Jane. Bertha *muerde*. Incluso muerde a su hermano, quien termina revelándole el secreto a Jane y a todos ante el sacerdote, durante la ceremonia de boda. Jane por supuesto abandona a Rochester porque es una

chica muy digna, la loca incendia la mansión y hay una parte del libro que es muy aburrida antes de que los amantes se vuelvan a reunir y todo termine más o menos bien.

Hay muchos secretos de locos encerrados en una habitación de la casa pero ninguno me gusta más que el de Bertha Mason, a lo mejor porque la usualmente empática Charlotte Brontë esta vez no le tiene ninguna compasión a esa mujer, no cuenta nada de su historia, apenas dice que viene de una familia de degenerados y eso es todo, no explica qué la puso así, si ya estaba tan demente cuando era la novia de Rochester, si la vio un médico, nada. La trata con inmenso desprecio, como a un monstruo.

CUATRO

Algunas consecuencias del secreto de mi familia. Mi abuela, después de *lo que pasó*, nunca volvió a salir de la casa. Salvo para ir al banco a cobrar su jubilación, viaje que emprendía una vez por mes con anteojos oscuros, su mejor vestido, todos sus anillos y algo de maquillaje. Su vecina y mejor amiga le hacía las compras. No visitaba a nadie. Creo que hoy diríamos que sufría de agorafobia, pero entonces sencillamente era excéntrica y había quedado mal por *lo que pasó*. Mi madre también tuvo secuelas pero no puedo mencionarlas porque sería traicionarla. Una vez ella me llevó a la tumba de mi abuelo: él está enterrado en Corrientes, una provincia del norte, donde pasó *lo que pasó*. Del cementerio recuerdo nada más una cruz enorme sobre el cielo azul sin nubes, y sobre la cruz una tela quieta, porque no había viento, que rodeaba los maderos de una forma delicada, como si se tratara de un chal sobre los hombros de una mujer. Mi madre me señaló muchas casas cercanas al cementerio, en el pueblo, que habían sido propiedad de mi abuelo. Ahora todas le pertenecían a otra gente y ese cambio de manos estaba relacionado con las circunstancias de su muerte.

Si sigo dando detalles se me puede escapar *lo que pasó*. Puedo, sí, mencionar otra consecuencia: si mi abuelo no hubiera muerto como murió, mi familia sería rica. O al menos tendría muchas propiedades. Mi abuelo perdió muchas casas, algunas en vida, otras después de muerto. Incluso perdió una casa quinta que quedaba en las afueras de Buenos Aires de la que se conservan fotos: unos pastizales altos y una bomba de agua, un pedazo de tierra salvaje.

CINCO

La casa que más me gustaba de todas las que tenían secretos –en los libros– era Misselthwaite Manor, adonde se va a vivir Mary Lennox, otra huérfana inglesa, en *El jardín secreto* (1911), de Frances Hodgson Burnett. Mary tenía diez años, había sido criada en la India por padres distantes que finalmente murieron de cólera y terminó trasplantada a la mansión de su tío en Yorkshire. Mary no es linda, no es dulce, no tiene amigos. Se parecía a mí. También se parecía a Jane Eyre. Pero ellas vivían en estas hermosas casas que yo podría haber tenido si mi abuelo hubiese sido otro hombre. En *El jardín secreto* hay varias cosas ocultas, una por supuesto es el jardín del título, cerrado para siempre por el viudo dueño de la mansión porque era el favorito de su esposa muerta. Pero el secreto más importante es Colin, el primo de Mary, que está encerrado en una habitación y no sale de la cama; de noche, ella lo escucha llorar hasta que un día se lanza a resolver el misterio, a encontrar la fuente de ese llanto. El chico cree –le han hecho creer– que tiene un problema en la columna, que le está creciendo una joroba y que va a morir pronto. No es cierto: sucede nada más que es el hijo de esa mujer amada, que murió de parto, y el padre no soporta verlo. Mary lo saca de la cama, lo lleva al jardín y la novela termina bien aunque se vuelve aburrida.

Yo quería una mansión con alguien encerrado, alguien que llorara por las noches, una mansión que pudiese recorrer con un candelabro en la mano y vestida de blanco. El secreto de mi familia no es romántico: es brutal y torpe. Y su ocultamiento parece exagerado, de la misma manera que me parecen exageradas las consecuencias de su revelación total, que de suceder –lo sé– serán un cataclismo, incluso ahora que la mayoría de los involucrados ya están muertos.

(En *lo que pasó* hay gente involucrada, y esa gente es integrante de mi familia extendida.)

Una de mis películas favoritas es *Al este del Paraíso*: me gusta John Steinbeck, me gusta Elia Kazan, me gusta James Dean. En la película los hermanos Cal y Aron son como Caín y Abel en California. Aron es bueno e insoportable, Cal es sexy y comete errores. Viven con su padre que es un santurrón insoportable; la madre está muerta. Eso les dice el santurrón. Pero Cal (James Dean), que es inquieto, la encuentra viva: la madre, en realidad, regentea un burdel en Monterrey. Es

exitosa, además. Cuando Cal le pide a la madre dinero para salvar las finanzas del padre que es un comerciante poco inteligente, el secreto sale a la luz. Y con el secreto rojo y abierto ocurre el desastre: Aron se vuelve loco ni bien se entera de que su madre es puta, se alista en el ejército y la última vez que lo vemos está sobre un tren y rompe de un cabezazo el vidrio de la ventanilla. El santurrón, mientras tanto, tiene un derrame cerebral, no se muere y Cal se redime cuando se convierte en su enfermero. James Dean es increíble y hermoso en la película pero sobre todo es el único que se comporta con algún tipo de inteligencia emocional. No le parece bien que su madre sea puta, pero tampoco va a perder literalmente la cabeza por este tema. Lo que les pasa a los demás es absolutamente grotesco.

En mi familia es igual. Yo soy como Dean. *Lo que pasó* no me parece tan grave pero jamás lo diría. Jamás contaría lo que pasó ni diría que, vamos, no es para tanto.

SEIS

Es mentira que jamás contaría *lo que pasó*, porque ya lo conté. Lo sabe mi marido. Lo sabe mi mejor amigo. Lo saben mis terapeutas, todos y cada uno de los muchos que tuve. Los terapeutas siempre insisten en que debo averiguar más, que tengo que preguntarle más detalles a mi madre y yo nunca lo hago. Hace tiempo que ella no habla de *lo que pasó*. La última vez que lo mencionó fue demencial, bizarra. Fue cuando murió una de las personas relacionadas con la muerte de mi abuelo. Este familiar, no diré en qué grado, estaba viejo y paralítico, en silla de ruedas. Intentó sentarse en el inodoro y, según mi madre, cayó de cabeza dentro de la taza y murió ahogado.

Creo que mecánicamente esa muerte es imposible pero así se la contaron a ella, y así me la contó a mí, y ella ve en ese final ridículo un cierto aire de justicia.

Mi madre no sabe que, una vez, conté el secreto de nuestra familia a un montón de gente, en público y en detalle.

Yo debía tener dieciocho años; recién había terminado la secundaria. Me pasaba los días del verano en casa de Silvia, una chica apenas más grande que yo, que vivía sola. Ella, mis amigos, yo, otra gente conocida, todos usábamos la casa para drogarnos. Por lo general tomábamos cocaína aunque ahí se conseguía cualquier cosa, marihuana, hongos, pastillas, ácido, anfetaminas.

Pero a la dueña de casa y a la mayoría de los habitués les gustaba sobre todas las cosas la cocaína, que era muy barata en la Argentina de los años noventa y la tomábamos en platos calentados en la cocina, o sobre un espejo enorme que ella solía ubicar sobre el piso de su habitación, o en cualquier lugar de la casa. Tomábamos la noche entera. No salíamos, no escuchábamos música, no hacíamos nada más que tomar y hablar, hablar y mentir. Era insoportable y tóxico y sucio. Una madrugada les conté a Silvia y a otros que estaban ahí, incluido el *dealer* —a quien llamábamos El Súper, no sé su nombre real—, el secreto de mi familia. La muerte de mi abuelo. Todos los gloriosos detalles silenciados. Incluso improvisé conexiones, teorías, responsabilidades. No recuerdo si me escucharon con interés. Seguramente cada uno contó una historia que el otro ignoró.

Cuando me di cuenta de lo que había hecho mi reacción también fue grotesca. Siempre es horrible y difícil bajar de la cocaína pero esa vez fue ciertamente la más atroz de mi vida, horas y horas de sensación de muerte y de culpa, sobre todo de culpa. Lloré durante horas, cómo les había contado *lo que pasó*, lo más secreto y sagrado, a todos esos adictos estúpidos. Cómo había insultado la memoria de mi abuela y el dolor de mi madre. Qué pasaría si alguno de los presentes —insisto, no recuerdo cuántos eran— se lo contaba a alguien más y la ciudad entera acababa enterándose por mi lengua intoxicada de que mi abuelo había muerto de una manera distinta de la versión oficial que daba mi madre. Fue tan espantoso que nunca pude volver a tomar cocaína con placer y cada vez las madrugadas se fueron haciendo más tortuosas, llenas de arrepentimiento y paranoia.

Ya no tomo cocaína y creo que es gracias al secreto del abuelo.

SIETE

Mi madre nunca leerá este texto. No me lo perdonaría.





Un dilema de perros

Claudia Urzúa

Dossier 28

Exijo al máximo mi memoria pero no logro recordar el nombre del perro. En su lugar vuelven postales nítidas del invierno de 2005 en Puerto Williams: ropa húmeda colgando sobre la estufa, el canal Beagle en calma, los veleros y los petreles, mis manos cubiertas de pequeñas quemaduras mientras aprendo a hacer el fuego, silencio, nieve y ventisca. El perro cuyo nombre no recuerdo —¿Rocky?, ¿Adam?— fue un compañero impuesto en aquella aventura. Era la mascota de un velerista norteamericano llamado Ben Garrett, personaje típico de un pueblo extrañamente cosmopolita en el que la gente se mira, se cala y clasifica, y pasa de inmediato a otro tema. Ben era el gringo dueño de la *Victory*, una belleza de tres palos pintada de rojo oscuro y crema que hibernaba en el muelle Micalvi hasta que el verano la volvía activa gracias al turismo. La *Victory* llegaba hasta el Cabo de Hornos y daba la vuelta.

Ben, además, estaba a cargo de la conexión de banda ancha del poblado. Su casa, en el punto más alto de la urbanización, tenía la *bow window* tan apreciada en el sur más austral: desde ahí presencié todos los días puestas y salidas de sol de colores escandalosos, así como una colección de porrazos sobre la escarcha de los pocos transeúntes que se animaban a ir por las calles congeladas. Desde ahí noté, por ejemplo, que los niños cubrían sus zapatos con calcetines con clavos (sí, como suena: calcetines gruesos con clavos atravesados). La ventana también me mostraba que sobre el Beagle siempre había barcos y que en las calles había perros.

Ben, su mujer y sus dos hijas estaban en Estados Unidos: la casa había quedado a solas, con una enorme provisión de leña seca guardada en un cobertizo, dos estufas, una cocina bien surtida de no perecibles y la mejor señal de internet de Puerto Williams. Y yo, en uno de los oficios improvisados que ejercí ese invierno, era la

cuidadora de todo aquello, incluyendo al perro cuyo nombre no recuerdo.

Lo veo con claridad: un ejemplar juvenil de samoiedo, blanco reluciente, con ojitos negros como pedruscos; un perro precioso, mullido, grande, que despertaba ganas inmediatas de acariciar y apretar. El detalle es que era un incondicional, no al modo humano sino a la manera de un perro: gruñía, tiraba mordiscos y no obedecía instrucción alguna. Ignoraba su plato de agua y comida junto a la puerta y prefería merodear el refrigerador. No se dejaba alcanzar, y qué hablar de acariciar. Su respuesta a los «lindo perrito» y a los «¡fuera de aquí!» era la misma: mostrar unos dientes fieros y algo amarillentos en contraste con su pelo albo. Además, masticaba sillones, zapatos y calcetines y hacía desaparecer objetos pequeños y relucientes que llamaran su atención. Como mi teléfono, el que ocupaba solo de despertador y que no se movía del velador de la pieza de las niñas donde yo dormía, arropada por un cubrecama de Barbie. Un día no estuvo más. Consciente en todo momento de lo absurdo de mi acto reflejo de ir a pedirle explicaciones, salí a buscar al perro. Me senté en un tronco de leña a mirarlo y él me devolvió la mirada. ¿Enterró mi celular? ¿Se lo comió? Imposible saber. Al rato dio media vuelta y se marchó, con la cola enguida.

El perro entraba y salía. Yo me preocupaba por él porque estaba a mi cargo igual que las plantas, la provisión de leña, la responsabilidad de mantener la casa tibia. No me pidan, entonces ni ahora, afecto por un animal tan odioso. En la noche, que caía a las cuatro de la tarde, salía al patio a llamarlo, a vocear ese nombre olvidado. Nada. En la mañana, en cuanto abría la puerta, irrumpía desde cualquier parte y entraba a los empujones, arrasando conmigo y con la limpieza del piso de linóleo de la entrada. Se plantaba en la mitad de la cocina a gruñirme.

Sus malos modales llegaron a su fin cuando se encontró con Amanda Glickman, una bióloga canadiense que había llegado navegando a Puerto Williams con su marido. Amanda era intrépida y decidida; además de ser la capitana de la *Darwin's Passage*, su velero, adiestraba perros. Al conocerse se miraron de hito en hito. Amanda tenía un gesto divertido y suave. El perro estaba incómodo, gemía. Ella le acercó la mano, él trató de morderla. En dos segundos estaba en el suelo, con el antebrazo de Amanda cruzado entre las fauces para inmovilizarle la mandíbula

y una de sus rodillas conteniéndolo en el suelo. Mi oído histórico recuerda los alaridos del animal, que perforaron el silencio de la mañana y a mí el cráneo. Gritaba por su vida o su vergüenza, y Amanda resistía sobre él sin pestañear. Cuando la batalla concluyó, ella se incorporó con calma; el perro dominado se puso de pie, la miró con las orejas caídas y la cola entre las piernas, y se fue. La próxima vez que la vio se puso de espaldas contra el suelo y le mostró su blanca panza en completa sumisión.

Sin embargo, ese samoiedo hermoso y discolo, que ya pasaba largas horas en el campo, no iba a ser nunca un adecuado animal doméstico. Era tarde para él. Se le veía vagar por el pueblo y correr por los campos, mancha fantasmal e inconfundible que volvió muy pocas veces a la casa de los Garrett, incluso cuando sus verdaderos dueños regresaron y ya no quedaba huella de su desmotivada cuidadora y de la recia humana que lo había domado.

A Amanda Glickman, que tampoco retuvo su nombre, no le extraña que se haya vuelto salvaje. «Era un buen animal, pero sus dueños le permitieron que los dominara. Como le temían, fue cada vez menos bienvenido en la casa. Es triste, pero pocas personas se toman la molestia de entregarles a sus perros la estabilidad psicológica que necesitan para ser buena compañía. Se olvidan de que sus dulces cachorritos crecerán», explica años después, desde Canadá, probablemente con la cabeza de Salty, su golden retriever, apoyada en sus rodillas mientras escribe en el computador. Porque Amanda es una persona de perros. Salty es la luz de sus ojos. Simplemente, no se pierde en lo que como dueña y responsable le toca hacer para que tanto su vida como la del perro sean buenas y armónicas: primero, educarlo; después, nunca dejarlo solo. Es pragmática. ¿Mencioné que es canadiense?

Ojos en el bosque

Regreso a Puerto Williams casi diez años después. Es un terruño que apenas cambia y que mantiene a los perros como parte del paisaje: tumbados en la mitad de la calle, orillados en los escalones de las puertas, por jaurías en el basurero municipal, correteando aves en la playa. Abunda el espécimen lanudo, bien aperado contra el frío, de mirada hosca bajo la chasca de pelo apelmazado. Son, según el censo de mascotas realizado en 2013 por el programa veterinario de la Municipalidad de Cabo de Hornos, 138

perros pertenecientes a 127 domicilios (hay 267 viviendas en total el poblado). Para la misma población auscultada se contabilizan 75 gatos que, siendo igualmente grandes y algo chuscos, tienen poco que hacer entre tantos perros, casi la mitad de los cuales vive permanentemente en la calle. Sus propietarios —pues alguna vez todos los tuvieron— los dejan hacer: ir, volver, vagar (*roam* es el término que usa la ciencia en inglés). En Puerto Williams, por lo demás, la frontera entre las casas de los humanos y el llamado de la selva es endeble: hay bosque tupido a doscientos metros del centro de la población. Es tierra de baguales o perros asilvestrados, es decir, antiguos perros domésticos que han vuelto al estado silvestre y ya no dependen directamente del ser humano para alimentarse o ser protegidos.

El samoiedo de los Garrett es uno más de los perros que no volvieron, como en esas historias de terror que involucran las desapariciones misteriosas y posteriores retornos terroríficos de algún tipo de ser vivo. Pero en el caso de los perros la realidad es prosaica: se devuelven a los campos por causa de las personas, por negligencia, maltrato, muerte o interdicción del cuidador. En bosques y cañadones han concebido y parido cachorros que, lejos del humano, hacen lo que saben hacer: cazar, acechar y reproducirse. Y se reproducen mucho. La doctora en Biología Elke Schüttler, que los estudia en Puerto Williams, cita diversas investigaciones científicas para enumerar los daños causados por la sobrepoblación de baguales: ataques directos a personas, depredación del ganado doméstico y especies silvestres, y transmisión de enfermedades, especialmente la rabia. En 2005 se recogieron testimonios de pescadores que habían visto jaurías atacando y depredando guanacos en la isla Navarino; un año después, otro equipo de investigadores estableció el «primer registro oportunista de perros y gatos asilvestrados en diferentes islas» de la Reserva de la Biósfera del Cabo de Hornos.¹ En 2009, la propia Elke Schüttler constató que los perros vagabundos podrían destruir nidos de gansos silvestres y patos.

José Germán González, pescador y descendiente yagán, explica el problema: «Se dice que cruzan nadando desde las islas. A veces solo muerden a las ovejas, sin matarlas. La gente empezó a matar a los baguales, cansada de que se echen a los terneros y a los potrillos». Eso es lo que ha oído; lo que ha visto es la performance espantosa de una cría de guanaco muerta a

dentelladas, que resiste el ataque de pie y así queda, con las patas abiertas como una escuadra ensangrentada y los huesos expuestos. A fines de los setenta, había presenciado el cuadro perturbador de un centenar de ovejas a medio comer en un corral de la isla Nueva. «Fueron los perros, los de la casa y los del monte», recuerda. Con los suyos ha tenido suertes diferentes: está el Bugui, grande y amarillo, que reconoce domicilio donde su tía abuela Cristina Calderón, la última yagana, pero se lo pasa en el bosque, porque le gusta cazar castores que lo devuelven todo mordido; la Fea-fea, que empezó a desaparecer de a poco y que un día volvió con una camada de crías, para luego perderse de nuevo y definitivamente; y los dos que son su sombra, Feo-feo y Caiche. «Esos no se mueven del calentador», los denuncia.

González es uno de los informantes de la doctora Schüttler. Cuando la conocí, Elke estudiaba la dieta del visón, introducido desde Norteamérica en 2001. Estuve con ella en la costa de la isla ayudándola a instalar trampas y luego a recoger el artefacto con el irritable animal adentro, del que había que registrar peso y estatura y calcular su edad. Son bestezuelas larguiruchas, de dientes afilados que devoran pequeñas aves, roedores y pececillos. Esta información la proporcionaban las fecas que la doctora recogía en los diversos hábitat del visón, siempre cerca del agua. En el invierno de 2005, antes de mi aventura con el perro, compartí casa con ella, el living, para ser exacta, que era donde estaba la estufa a leña, pues las tres habitaciones interiores estaban imposibles de frío y humedad. Así que dormíamos al lado de la cocina y frente a la puerta de entrada.

La planificación de Elke era intransable: con una nevada de medio metro salía igual a verificar sus trampas y animales. Hoy, después de un breve periplo en la Araucanía monitoreando al gato güiña, está de regreso en Puerto Williams. Los perros son lo suyo ahora, pero antes de proponer qué hacer con los baguales, y como científica que es, necesita contarlos e incluso entender «la causa primaria del problema, es decir, las actitudes y percepciones de los humanos respecto de los sistemas de tenencia de mascotas».

«Aquí la mayoría de los animales domésticos andan sueltos: vaca, caballo, chanco, de los que incluso hay asilvestrados, y perros, por supuesto. Debe haber algunos perros problemáticos y habría que confirmar la existencia de perros asilvestrados, tal vez perras con crías o las mismas crías que fueron abandonadas por personas

y que luego se reproducen en el monte», dice, con distancia académica. Y cita estudios de investigadores que han visto esas crías. Con lo que no está de acuerdo es con la maledicencia pueblerina que acusa a los funcionarios de la Armada de dejar botados a los bonitos perros de raza que se traen a vivir con ellos una vez que cumplen su período de servicio. «No, no. Es un mito.» La Armada, consciente de que existe esa percepción, empezó a registrar hace dos años las mascotas de su personal. ¿Y antes? ¿Qué pasó antes? ¿Quién da fe de los siberianos que, afirman los lugareños, todavía rondan por ahí, o de los rottweilers abandonados por los trabajadores de las pesqueras, otro grupo de población flotante? La ciencia no es retroactiva.

Para hacer un catastro de los perros de la isla que ayude a clasificarlos según grado de dependencia del ser humano, Elke hará encuestas a los dueños —residentes temporales o permanentes— para saber desde cuándo los tienen, cómo los cuidan, qué tan patiperros son, y así. Y para contar a los supuestos asilvestrados usará cámaras-trampa que se fijan a árboles o a palos con alguna carnada interesante. Basta que un animal pase a una distancia aproximada de un metro para que el dispositivo se active y dispare. De noche, dispone de luz infrarroja y no usa flash.

El biólogo Ramiro Crego, estudiante de doctorado de la Universidad de North Texas, ocupa cámaras-trampa para estudiar los visones: son sus ojos en el bosque, que observan y registran información en las horas hostiles. Si bien su objetivo es otra criatura, el azar le ha proporcionado una buena colección de fotos de perros. «Es común que salgan mirando a la cámara, porque los alerta el pequeño sonido que esta hace cuando se activa», explica. Y ahí están: orejas alzadas y ojos incandescentes, más cerca del lobo que del tierno cachupín humanizado, haciendo de las suyas en la oscuridad. Muchas veces es una única foto y no se vuelve a saber del animal, pero a veces comienza a armarse una historia: a las 4.47 de la madrugada del 3 de marzo de 2015, la cámara captó una secuencia de imágenes de siete perros; horas después, al momento de ir a retirar los dispositivos para analizar los resultados, el grupo de Crego se topó con los mismos perros, sin saberlo en ese momento. «Anduvieron por la zona durante un mes, ya que obtuve varias fotos de distintas cámaras del mismo grupo. Todos son animales vagabundos que deambulan por la isla, que si te ven suelen

salir corriendo. O sea, no son amistosos con los humanos. No sabemos qué comen o por dónde andan». Todo eso es, precisamente, lo que la doctora Schüttler quiere saber.

La crueldad bienintencionada

Mientras la ciencia se toma sus tiempos –Elke Schüttler tiene tres años para completar su investigación–, el problema sigue aquí, mostrando los dientes, pues el dato objetivo es que en Chile hay un perro por cada tres personas, cuando lo recomendable es una relación de uno a diez. Nuestro país tiene el récord vergonzoso de la tasa de mordida per cápita más alta del mundo; se estiman entre setenta mil y ciento cincuenta mil las personas que sufren anualmente un ataque de perro en la vía pública.

En los campos el problema es igual de grave pero quizás algo lejano de la pauta mediática. Solo en la Región de Magallanes, a cuya jurisdicción pertenece Puerto Williams, el Servicio Agrícola y Ganadero cuenta cincuenta mil muertes de ovejas al año, el cuarenta por ciento a causa de los perros, que ya desplazaron al puma –e incluso hay evidencias de cómo arrinconan al gran gato– en peligrosidad. En las zonas lecheras del sur, la tercera causa de mortandad de los bovinos son las enfermedades que transmite la mordedura de los perros, infecciones que también son mortales para distintos tipos de zorros. Hay datos de pudúes mordidos en la profundidad del bosque, que ahora aprendieron a temer a los perros abandonados, igual que a los pumas. Se sabe de jaurías en el Parque Nacional Pan de Azúcar, en Atacama, que amenazan a los guanacos. Cánidos a lo largo del país, hambrientos, abandonados y asilvados, con la sombra traicionera del ser humano sobre ellos.

«La principal razón por la que hay perros entrando en parques nacionales o cazando ganado doméstico en el campo es que las personas de ciudad los van a botar ahí», afirma el doctor Cristian Bonacic, especialista en bienestar animal de la Universidad Católica, elevando un poco la voz para ganarle al estruendo de las cotorras argentinas fuera de su ventana en Santiago. Pero aunque no hubiera ruido también sería enfático para explicar por qué esos animales asilvados no tienen ni tendrán una experiencia satisfactoria reencontrándose con un lado salvaje perdido hace siglos a fuerza de domesticación. «Hoy los perros se están muriendo de hambre, de enfermedades y de abandono, porque no están

adaptados para vivir sin el cuidado del hombre.»

En los campos, además, los propietarios de ganado doméstico aplican la ley de la selva contra las jaurías, utilizando los crueles métodos de siempre: la trampa hecha de un nudo corredizo de alambre amarrado a un palo (el guachi), el cebo envenenado, el vidrio molido. Deshacerse de un perro no tiene ningún costo. Hacerlo desaparecer mediante cualquier método, tampoco. «A nadie le preocupa, a nadie le importa y nadie fiscaliza», dice Bonacic, que no excluye a los grupos animalistas de tendencia especista (o derechamente perrista) de un desinterés que considera generalizado. Su argumento es simple: «No pueden decir que goce de bienestar animal un perro vago de la calle, expuesto a que lo atropellen o a morir de hambre, o un animal recién esterilizado al que se le devuelve a la intemperie sin un adecuado posoperatorio».

La situación en los campos al menos pudo ser de otra manera. De hecho, alcanzó a serlo por el par de semanas que estuvo vigente y publicado en el *Diario Oficial* el decreto que modificaba el reglamento de la ley de caza del Ministerio de Agricultura, e incluía las jaurías de perros salvajes o bravíos de zonas rurales en el listado de especies que, siendo un peligro para la conservación de la biodiversidad, se autorizaba a cazar. Después de una década de estudio, con todas las comisiones científicas consultadas y una decisión tomada en materia de política pública de salud y medio ambiente, el nuevo reglamento, publicado el 31 de enero de 2015, situaba a los baguales en una lista ya compuesta por conejos, liebres, lauchas, guarenes, castores, visones, ciervos rojos, jabalíes y zorros chilla, entre otros.

Pero cuando ardió Troya solo importaron los perros. Patricia Cocas, de la ONG ProAnimal, dijo a *La Tercera* que «el perro es un animal de compañía, que dentro del reglamento lo hayan llamado «perro asilvestrado» (...) es ilegítimo». Florencia Trujillo, vocera de la ONG Ecópolis, dijo en la radio Cooperativa: «Es el colmo de la incoherencia porque no puede existir, por una parte, una señal en relación a la tenencia responsable y el plan nacional de esterilización y, por otra, publicar este reglamento que autoriza la caza de perros indicándole a la gente que se rasque con sus propias uñas y que solucione el problema a punta de escopetazos». «Estamos devastados», siguió, e interpeló a la Presidenta para que detuviera la aplicación del reglamento. «Basta su firma», asecuró. También hubo

algunas manifestaciones de fuerza: la sede en Punta Arenas del Ministerio de Agricultura fue atacada con bombas m6lotov que produjeron un pequeño incendio y dejaron vidrios destrozados. «No al genocidio de nuestros hermanos animales. No a la ley de caza», se leía en los panfletos que quedaron esparcidos en la calle.

La pol6mica fue breve, cruenta y reemplaz6 argumentos latos por los escasos pero m6s efectivos caracteres de las redes sociales. Los funcionarios del SAG, el brazo t6cnico del Ministerio en estos asuntos, habían empezado a explicar los alcances del reglamento, desde lo que se entendía por asilvestrado hasta los requisitos que debían cumplirse para iniciar actividades de caza, cuando ocurri6 lo inesperado: el 10 de febrero, el Gobierno retir6 el cuerpo normativo y anunci6 la constituci6n de una «mesa de trabajo p6blicoprivada» que escucharía las posturas de todos los actores sociales para «avanzar en la problemática». Los científcos y especialistas que fueron parte del proceso aún no se recuperan del golpe; hay un sabor a traici6n y a desgobierno. «Quedamos en fojas cero», sintetiza el doctor Bonacic.

La purga silenciosa

Lejos de las ciudades y de sus parientes civilizados, los baguales siguen acechando. ¿Habrá visto un animalista de ciudad la sombra fugitiva de un perro o la expresi6n pura de su naturaleza mientras devora un ternero a la orilla del camino? ¿Habrán visto los animalistas m6s jóvenes c6mo se muere en pie un bosque centenario de lenga, ahogado por la represa de un castor? Si la defensa es extensiva al mundo animal, ¿merecen morir los castores, con su maravillosa biología a cuestas, solo porque destruyen bosques? ¿Merecen morir los perros? ¿Es adecuado hablar de merecimiento, si en la naturaleza siempre tendr6 que morir algo para que otro viva?

En noviembre de 2011, en el camino de ripio, poco m6s que una huella, que serpentea entre Puerto Williams y Puerto Navarino, se cruza pomposamente el castor, a plena luz del día y arrastrando su cola plana. Jorge Quelín, el chofer de la gobernaci6n que me oficia de guía turístico, detiene el motor, masculla «espérame» y se baja del auto con sigilo de cazador. Un piedrazo y paf, cae el castor; otro piedrazo para rematarlo. Mis manos est6n sobre mis ojos, siento que la boca se me afloja. Cuando puedo mirar de nuevo, Jorge sostiene de una pata al animal muerto, de cuya cabeza herida cae un chorro preciso de sangre.

Lo arroja como a un zapato en la parte trasera de la camioneta, vuelve a su asiento de conductor y me anuncia: «Hoy vas a comer castor». Sé que la caza de ese animal ex6tico, peligrosísimo para la vida de árboles crecidos y renovales, y sin depredadores naturales, est6 autorizada hace años. Yo misma llevo escribiendo sobre eso desde 1997, cuando el jefe de Recursos Naturales del SAG de Punta Arenas me habl6 por primera vez de la plaga del castor. Pero ahora han matado a uno delante de mis ojos y siento, sin poder explicar por qu6, que algo se ha modificado en mí de forma irreversible. Cuando Jorge llega en la tarde con la pierna de castor despostada y limpia, listo para preparar un salteado con aceite de oliva, ajo y pimienta, ya tengo plenamente asumida mi naturaleza carnívora. Me como el plato que ha preparado para mí, decido que no es ni tan rico —sabe profundamente a madera—, agradezco el gesto y la comida. Un par de días despu6s me toca despedirme de Jorge Quelín, quien me regala, como último suvenir, un cráneo de castor de color blanco hueso, con el par de dientes rotundos de color zapallo que son su sello. Y vuelvo a pensar que algo est6 muerto mientras yo sigo viva.

Pero son castores, forasteros en estas tierras, tan silvestres como complejas son sus impresionantes represas. Los perros son otra cosa, pues mueven pasiones milenarias tejidas en nuestro inconsciente colectivo. Si los datos arqueol6gicos son correctos, detr6s de todo can hay un ser humano desde hace al menos doce mil años. Así lo plantea Hernán Neira, profesor de Filosofía Política de la Universidad de Santiago, autor de varias publicaciones sobre el tema animal. «Humanos y animales hemos vivido en co-sociedad desde siempre, y el perro es fundamental en esa organizaci6n. El que repentinamente la sociedad decida eliminar, por la raz6n que sea, a estos miembros genera emociones intensas», explica. Hay un estatuto emocional para la construcci6n de los valores asociados al comportamiento de las personas, y que influye en la menor o mayor adscripci6n a unos u otros: los humanos tendemos a defender con m6s convicci6n, incluso prescindiendo de lo racional, aquello que nos toca profundamente el coraz6n.

«Cuando tenemos un tema val6rico que no podemos resolver, debería imperar la democracia para decidir; por último, para equivocarnos», comenta Eduardo Silva, veterinario y ec6logo, quien propone ubicar el sentido de lo correcto en

términos de la integridad del ecosistema. «Que se muera o no un animal no es tan relevante; yo aprecia a todos los seres vivos y por supuesto que molesta el sufrimiento, pero no produce gran lío o debate ver un video de un león cazando a una cabra o a un antílope».

Todos los argumentos son atendibles, incluso el temor animalista de que cualquier medida implementada sea un enmascaramiento para la matanza de lo que molesta o sea indeseable. Pero el diálogo no avanza, atrapado por una camisa de fuerza similar a la que inmoviliza el debate sobre el aborto o el matrimonio homosexual, como si las políticas públicas fuesen la entrada de males mayores. La discusión sobre el origen de la vida es tan bizantina como la superioridad moral de los humanos para decidir sobre la vida animal. Y pasa con los perros. ¿Por qué los perros? ¿Qué hay en la cabeza de un animalistaespecista-perrista que se niega a atender razones poderosas de salud pública? «Probablemente es una respuesta que habría que buscar en el campo de la psicología», responde delicadamente el filósofo Neira. Su elaboración va por otro lado: en el marco de la antigua instrumentalización teórica que los humanos hemos construido sobre los animales para mirarnos en ellos como espejo, la discusión actual se centra en el estatus de la relación entre los seres vivos o sintientes. Pero es tiempo de asumir el misterio. «No hay forma de ponernos en el lugar de los animales. Podemos medir sus comportamientos, sus pulsaciones e interpretar algunas conductas. Pero no sabremos lo que sienten. Lo único que tenemos es nuestra mirada como observadores», dice. Sí podemos atribuirles alma, pero no al modo cristiano, sino como la plantearon los griegos: la psique o capacidad de sentir.

Vuelvo a Amanda Glickman, la dog lover, bióloga y ambientalista que recuerda sin culpa nuestro episodio con el samoiedo blanco. «Algo realmente útil sería comenzar campañas de educación que impidan que las personas abandonen perros en los campos. Los animalistas deberían encabezar un movimiento de ese tipo y animar a las personas a pasar tiempo con sus mascotas, por ejemplo a entrenar con ellos. Los perros son una buena compañía, pero tú obtienes lo que das. Mientras más esfuerzo pones en tu perro, más diversión tendrán juntos», aconseja, con la energía que recuerdo de ella.

Me cuenta que, durante varios años, en Canadá hubo un problema similar de sobrepoblación

animal, pero no de perros sino de conejos, también abandonados fuera de los sitios urbanos por humanos que se habían cansado de ellos. Los animales solo hacían lo que saben hacer: cavar, ramonear jardines y huertas, defecar en regueros de bolitas, mutiplicarse sin ton ni son. La Universidad de Victoria fue uno de los focos de la invasión. Richard Piskor, el director de Seguridad, Medio Ambiente y Salud Ocupacional de esa universidad, enumeraba a la prensa local los daños, que abarcaban a humanos y animales: atletas con esguinces tras caer a un hoyo o tropezar con fecas, conejos atropellados, muertos, heridos, y ciertamente desnutridos. Surgió una polémica parecida entre autoridades y grupos animalistas-conejistas que se oponían a una purga masiva y que tuvieron la oportunidad para implementar planes de captura y adopción. La universidad, de hecho, contrató una compañía para que se ocupara de atrapar a los animales a un costo de 350 dólares por conejo (y había cientos). El plan fracasó, pues no hubo más de cincuenta hogares dispuestos a recibir una mascota de esas características.

Los conejos estaban sentenciados a muerte, hasta los animalistas lo admitieron, pero el manejo fue distinto. «De haber un exterminio, no lo anunciaríamos porque es un tema muy emocional», dijo Piskor a la prensa, como si fuera la actitud más obvia del mundo. Un día simplemente no hubo más conejos. La Universidad de Victoria aprovechó el receso de las fiestas de fin de año para hacer lo que debía hacerse —captura, eutanasia asistida por veterinarios, correcta sepultura— y no se habló más del tema. Dignidad y profesionalismo.

Pero eran conejos, no perros, y nuestro debate aún no se inspira en alcanzar acuerdos basados en supuestos razonables. Ningún perro debe morir, insisten sus defensores. Poco importa que se produzcan purgas bastante menos humanitarias amparadas en el silencio, la lejanía y la indiferencia. Perros cazando ovejas, hombres cazando perros, antiguos aliados convertidos en enemigos a causa de la traición de una especie por otra, y los campos mudos soportando todo aquello.

Maestro pájaro

Andrea Maturana

Dossier 28

La escena es la siguiente: estoy con amigos de visita, hay un niño de dos años y toda la revolución que eso causa; hay niñas extra; hay el tráfago cotidiano de trabajo, cosas de la casa, etcéteras varios.

Si mal no recuerdo estamos almorzando, y llega mi hija menor del colegio.

Pero no llega sola.

Trae en la mano una caja improvisada y cara del gato de *Shrek*.

Es un animal, lo sé. Pienso, un perro/un gato... un cacho, en suma. Yo soy de las que adoptan para siempre, no de las que cuando los bichos crecen los voy a tirar al descampado. Soy de las que se cambia de casa considerando la necesidad de los animales también: si tengo perro no me voy a una casa sin patio y regalo el perro. Si tomo el compromiso, es de por vida. Veo la caja y calculo unos quince años de matrimonio con el perro, o buscarle un dueño de buena familia con buenos antecedentes que lo quiera; tampoco se lo voy a regalar a cualquier persona. Yo creo que quizás ya he perdido hasta un par de amigos intentando enchufar los animales que se manifiestan en mi patio. Sí, se manifiestan. Es un caso de estudio para la ciencia, a ver si reconsideran la generación espontánea.

Volbamos a la escena: se me acerca, me muestra la caja.

Es peor de lo que pensaba. Adentro hay un pollo que morfológicamente es más una jalea; tiene un par de plumas en las alas y el resto es rosado. Proporcionalmente es una máquina de «denme comida».

Mi hija: «Porfiyolocuidoporfi».

Yo solo pienso: «Es muy chico/se va a morir/nunca he tenido pájaros».

«Se va a morir» viene con drama, porque acá cuando se muere un bicho lloramos todos. Pero quién soy yo para decirle que no. Hace unos años metí al auto un conejito herido que estaba en mitad del camino. Era enano. Hice mil cosas. Recién cuando volví a la casa recordé que había un conejo dentro del auto. Él fue uno de los que lloramos. Duró muy poco. En fin.

Me tuve que capacitar. No sabía nada de pájaros. Me orientó un maravilloso ilustrador que ha criado todo lo que la naturaleza ha creado, o casi. Era un zorzal. Llegó llamándose Bob (impresentable) y a poco andar se llamó Pi. Así quedó: Pi.

Pi no solo no se murió, sino que creció, sano y hambriento; le salieron plumas, se convirtió en un adolescente pájaro y, sin saber mucho cómo, un día yo estaba enamorada de un pájaro.

Es así, no tengo otra palabra. Si el amor es pensar constantemente en el otro, sonreír cuando lo recordamos, querer estar con él, sentir el corazón en la boca cuando oímos su voz, querer volver luego a casa para verlo, sí, yo me enamoré de Pi. Es un tipo de amor, claro está, no estoy hablando de amores divinos ni filiales, estoy hablando del amor humano, el más concreto.

Salió de su caja, Pi, y tuvo pieza propia.

Y yo fui testigo y parte de la intimidad de un pájaro. Sumida en el asombro, supe cosas que jamás habría imaginado: que cabecean, como tú y yo, cuando se están quedando dormidos. Que se arrullan para dormir, con un canto que no se parece a ningún otro canto. Que tienen cantos distintos para cosas distintas. Y que ese mono animado con un huevo que se rompe y el pollo que le dice «mamá» a lo primero que ve es fiel a la vida. Los pájaros se improntan. Lo aprendí en la escuela, estudiando vertebrados, pero lo aprendí de nuevo en el cuerpo siendo madre de Pi.

Pi me sentía acercarme y se tiraba contra la puerta. Apenas entraba, volaba encima de mí. Se dormía en mi mano, se secaba de su baño en mi cabeza y, cuando tenía que irme, no me dejaba salir.

A veces lo encontraba mirando nostálgico hacia fuera de la ventana. Entonces sabía, aunque no me gustara.

Mi guía criapájaros me decía «no estés mucho con él, para que no se impronte y pueda tener una vida normal». Yo miraba pasar las horas en el reloj y anhelaba ese contacto sutil, porque no hay nada más sutil que la vida íntima de un pájaro.

Le enseñé a comer y aprendí que los zorzales escuchan la comida. Se paran muy atentos y apuntan «la oreja» hacia el suelo. Ahí donde escuchan movimiento, picotean. También aprendí que picotean al lote, para saber qué se come y qué no, y que esos picoteos duelen.

Pero lo que más duele de los Pi es cuando, asustados por el cambio de entorno, vuelan hacia arriba y encuentran el único hoyito que quedó entre dos grandes pedazos de malla de kiwi, cosidos a mano por horas, para acondicionar un hogar intermedio en el jardín. Y así como estuvo tan estando, de pronto ya no está.

Los días que siguieron yo era la mujer que sale al patio a llamar a un pájaro. A hacer el pitido con el que le daba de comer. A decir bajito «Piiiiii». A ver todos los zorzales del universo. Leemos tantas cosas sobre cómo criar a los hijos, y tan pocas sobre cómo dejarlos partir.

Yo tuve un maestro pájaro, que me enseñó que el pecho orgulloso de ver partir volando a una criatura que hemos criado también es el pecho lloroso del dolor de la despedida. Que me enseñó que no hay nada más generoso que hacer algo por alguien que nunca podrá pagarte. Hacerlo por hacerlo, por compasión, por amor.

Por la aventura de la vida Que es así, leve.

Como el aleteo de un pájaro que se aleja.



Lucas 8:17

Camila Gutiérrez

Dossier 30

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 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.



Cómo falsear vidas

Ascanio Cavallo

Dossier 30

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 1999 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 recluirse 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 38-D 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 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 pluriturstico 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.

Irving y Suskind recibieron toda clase de ayudas. Tuvieron a su disposición los archivos de las

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

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 sus 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*.

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 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 aun 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.



Soy un sismógrafo

Rodrigo Olavarría

Dossier 30

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, decidió 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 de 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 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 pareció 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.



El martillazo de la jueza Paz Castañeda

Dossier 32

La verdad es que hace años que no veo tele. La prendo pero no la veo, solo la escucho y solo a veces.

He ido lentamente dejando de depender de la tele, a pesar de que la adicción es cosa heredada de mi familia. Ver tele se me hizo productivo cuando empecé a escribir comentarios sobre televisión en el diario *La Época*, donde había trabajado como periodista. Estaba en cuarto año de la carrera de Arte y el ambiente de familiaridad que me daba la tele prendida me ayudaba a trabajar, a producir «obras de arte» bajo el influjo de la pantalla encendida y el audio sonando. Recuerdo haber hecho tareas de todos los ramos posibles, desde estudios de color hasta esculturas, arriba de la cama, con la tele prendida. Aunque los programas tenían un sesgo más cultoreta, especialmente todas las películas que dieran en TNT, en blanco y negro o color, ojalá de entre los años cuarenta y sesenta. De hecho, mi seudónimo –Jezabel Rojas– viene de una de esas sesiones, de cuando una película de Bette Davis acompañaba mis tareas manuales. En ella, una esclava negra le dice a Bette Davis: «Eres como Jezabel, haces el mal en el nombre de Dios». La frase no se me olvidó y me pareció pertinente el personaje para escribir comentarios de televisión, ya que básicamente me dedicaba a tirar mierda con ventilador en nombre de un fin noble: criticar los contenidos que nos entregaba el aparato del diablo. En ese tiempo la tele me servía para saber quién era el «enemigo».

Con los años perdí el encono y las ganas de opinar sobre todo. Pero el efecto de mansedumbre y familiaridad que me producía la tele sigue vigente hasta el día de hoy. Tal como en la psicofonía los expertos en los ruidos que vienen del Más Allá ponen una grabación de agua porque en ella se proyectan mejor las voces de los espíritus que acompañan o atormentan a los

vivos, el sonido de la tele me produce la sensación de que no estoy trabajando mientras pinto, o al menos de que no estoy trabajando en algo tan importante o trascendental. O sea, me puedo distanciar del ego pictórico y concentrarme en pintar como un ejercicio más cotidiano y desprovisto de solemnidad. El sonido de la tele aterriza el exceso lírico que hay en ser artista, me pone a resguardo, trivializando mis empeños épicos de ser una buena pintora.

Todo esto para explicar que ya no veo tele, sino que la escucho y, más encima, en un horario muy limitado: solo cuando dan *La Jueza* en Chilevisión. Me hice adicta cuando daban el programa en la mañana y un televisor viejo había ido a dar a mi taller, a falta de bodega. Antes había pasado por distintas etapas: pintar en silencio, pintar con radio AM, pintar solo con música clásica, pintar con música popular y programas hablados. Pero llegó el día en que prendí la tele vieja en el taller y ahí estaba Carmen Gloria Arroyo, masacrando a un viejo machista. Yo pintaba de espaldas a la tele, con una sonrisa cómplice por el castigo público al veterano, pero sin desconcentrarme, muy metida en la pintura y, a la vez, sintiéndome conectada con algo distante y real al mismo tiempo. Ese algo era el Chile profundo, el país que no se parece mucho a mi vida pero que es el escenario donde estoy obligada a actuar. Uno lleno de hijos huachos, con el apellido del papá pero sin su presencia; lleno de peleas miserables por herencias ratonas; de arrendatarios que viven gratis a expensas de unas pobres señoras que tienen que operarse o a las que les van a rematar la casa; de otras pobres señoras que crían nietos porque los hijos que los tuvieron hicieron perro muerto con su descendencia; de mujeres maltratadas y con dependencia enfermiza de unos galanes de mala muerte y pésimo aspecto.

Hace años fui espectadora fiel de *Caso Cerrado*, especialmente cuando coincidía con los días en que hacía clases de pintura, porque me aseguraba un desenchufe inmediato y funcionaba como un limbo entre el papel de profesora y el de pintora que venía después. En *Caso Cerrado* la magistrada es la doctora Polo, y el programa es el origen directo de *La Jueza* chilena. En el espacio hecho en Miami lo que seduce es la personalidad de la abogada cubana, su exuberancia en los modos y dichos, atributos que también tienen sus «litigantes» –como ella los llama–, principalmente por cuestiones culturales: la

mayoría son caribeños o latinos de países cálidos, con la extroversión que nosotros hallamos característica y que va desde una labia tremenda, y a máxima velocidad, hasta el destemplado volumen de la voz, pasando por una gestualidad corporal expansiva que incluye aleteos varios y escenas de boxeo. Pero algo pasó con *Caso Cerrado* que fue perdiendo en realidad y ganando tanto en show que terminó siendo televisión de entretenimiento común y corriente. Cuando me enteré de que incluso la doctora Polo admitía que algunos casos eran solo representaciones, tragedias actuadas, se me quedó el dorado del ídolo pegado en los dedos y ya no pude verlo de nuevo. Aunque han quedado inscritos en mi memoria el doctor Misael González y el sargento Peñate, quien ascendió y ahora es detective.

La Jueza chilena, Carmen Gloria Arroyo, pudo haberse iniciado en la tele como un intento de clonación de la abogada cubana, pero ha logrado imprimirle un sello propio a su personaje. Aunque no sé si vale aquí la palabra personaje, porque se desenvuelve con tanta naturalidad que puede suponerse que ella es tal cual se la ve en el estrado de utilería. Arroyo no viene de ningún laboratorio televisivo; antes de trabajar en la tele, aparecía en la pantalla como entrevistada: fue abogada nada menos que de Gemita Bueno y de Rodrigo Orias. Para los que no se acuerden, dos casos muy complejos para la defensa, pues Gemita Bueno estaba metida en una farsa de abusos sexuales montada contra el político Jovino Novoa, entre otros. Y el otro defendido había degollado a un sacerdote en la Catedral de Santiago, en plena misa, supuestamente en trance por una posesión demoníaca. Francamente se trataba de dos casos ultracacho, en que los acusados eran culpables de ciertas cosas e inocentes de otras, tal como la abogada pudo demostrar con éxito. Su excelente desenvoltura en entrevistas y programas de conversación la llevó finalmente a tener su propio espacio televisivo, que partió con resoluciones sin incidencia legal y que ahora ya tiene el estatus legítimo de mediación, por lo cual es reconocido en instancias de la justicia chilena.

¿Cómo lo logró? A punta de palabras certeras, conocimiento leguleyo, facilidad para enseñar y, menos mal, mucho sentido del humor. Se diferencia de la doctora Polo en muchas cosas: jamás va a llamar «degenerados» o «tarados» a los litigantes, explica con pelos y señales los

tecnicismos legales y no canta (la doctora Polo interpreta su propio jingle de presentación con ritmo de salsa). O sea, se mantiene en lo suyo y sin hacer show, aunque obviamente tiene conciencia de estar en el negocio del entretenimiento y le saca lustre a los vestidos escotados, los tacos altos, las tallas de doble sentido, las emociones y su propia historia. En dos mil capítulos, su biografía de hija sin papá presente y de mujer separada con hijos se ha ido colando de a poco, sin autorreferencia constante, por lo general cuando los casos la superan y su historia sirve como ejemplo.

El Chile profundo asiste a *La Jueza* porque no tiene plata para abogados y con el programa ha aprendido de leyes. Una mujer casada en sociedad conyugal, por ejemplo, aunque esté divorciada sigue siendo copropietaria de los bienes con su exmarido, así que si ha comprado una casa después de la separación el exmarido es tan propietario de la casa como ella. Pero eso no le pasa a una señora fanática de *La Jueza*, porque ella sabe que si la compra bajo el artículo 150, la casa es solo suya. Y, de tanto ver a Arroyo haciendo el monito de la torta para explicar la repartija de la herencia, el televidente asiduo ya sabe exactamente qué porcentaje le tocaría.

El Chile profundo que ve el programa y vio a Edo Caroe en el Festival de Viña no se rió cuando al humorista se le ocurrió meterlo en un chiste al decir «más ordinario que público de *La Jueza*». Caroe probablemente se refería a ese Chile que arrastra la ceache cuando dice «hace mushos años que no me pagan el arriendo». Al que dice «no es que haiga sido una mala madre, es que tuve que dejar al niño en un hogar porque no tenía dónde vivir y después *los* dejamos de *verlos*». Al que se frunce por estar en la tele y trata de hablar correctamente, pero dice «puestos internos» en vez de Impuestos Internos o «posición efectiva» en vez de posesión efectiva. O al que dice «cuando ya no me podía pegar me intimidaba por teléfono», en vez de «intimidaba». O al cada vez más tecnologizado Chile profundo que pelea publicando fotos íntimas en el feis o se manda amenazas de muerte en el wasáh.

Tomando el chiste de Caroe con una intención más benevolente, se podría decir que el humorista tiene razón porque no hay nada más ordinario, más vulgar y grosero que dejar a un hijo botado sin pensión alimenticia, que pegarle a la mujer porque no le tenía «las cosas listas»

(léase comida, ropa planchada), que desaparecer de la vida de alguien y después querer quitarle la casa, que drogarse o agarrarse a combos delante de los niños.

Para evaluar la supuesta vulgaridad chirriante del programa les regalo un ejemplo de libro: una mujer agredida por su marido, joyita que en uno de sus arranques de violencia la tuvo seis horas encadenada a la línea del tren y la soltó cuando se le pasó la curadera, que sin embargo siempre les dijo a los hijos que su papá no era malo sino que estaba enfermo, y que no tenían que odiarlo; que quiere divorciarse porque su hija quiere ser carabinera y por el prontuario delictual del padre tiene miedo de no ser admitida; que conoció a un chofer de micro que en la primera salida le preguntó dónde quería ir y ella le dijo que a la Luna porque estaba aburrida del mundo, y él la llevó a El Colorado porque era lo más cerca de la Luna que se podía estar en Santiago, y ahora se quiere casar con ella para dejarle todos sus bienes. ¿Teleserie cebollenta? Nop, *La Jueza*. En casos paradigmáticos como ese, Arroyo ha tenido reacciones proporcionales. Se le puede ver hablando fuerte y con palabras duras cuando hay violencia física, al borde de las lágrimas cuando es mucha la injusticia, o la bondad, con ironía cuando alguien es muy arrogante. En cualquier caso, eso sí, cuando las explicaciones ya no valen o cuando su rabia o desconcierto hacen peligrar su longanimidad con el prójimo, hay una frase que la salva y que ella dice con tono imperativo: «Que pase nuestra psicóloga, Pamela Lagos».

La psicóloga es la que más sale en pantalla, pero hay también una enfermera, una asistente social, un terapeuta de rehabilitación de drogas y un psiquiatra que aparece cuando los casos de desquiciamiento mental son para llorar a gritos. Son recursos televisivos pero sobre todo tienen un fin didáctico, porque Arroyo le ha puesto ese tono pedagógico al programa desde el principio.

Puede valerse tanto de los profesionales como de ejemplos, usando elementos domésticos para ilustrar la ley o el sentido común. Recurre siempre a los «guardias» como personajes de sus parábolas: «Yo veo todos los días a Iñaki, pero eso no significa que sea su mamá», dice a propósito de una mujer que no se hace cargo de la crianza de su hijo. Son las únicas veces en que los guardias tienen un papel porque, a diferencia del programa de la doctora Polo, donde los vigilantes del orden están siempre conteniendo

combos y patadas, los guardias chilenos permanecen desocupados, mirando al infinito, y solo sonríen cuando la abogada los usa para ejemplificar algo.

La falta de ocupación de los guardias en *La Jueza* puede ilustrar la gran paradoja que se ve en el programa: se habla de casos que suponen mucha tensión emocional (rabia, tristeza, impotencia, dolor), pero con poca expresividad, sin el correlato corporal, sin conflicto material, con una actitud que de tan contenida se vuelve plana y, a veces, incomprensible. Si hubiera que hacer un escaneo de salud mental, la más sana siempre sería la jueza: si el caso es divertido, se ríe con ganas; si es triste, se emociona hasta el lagrimón; si es injusto, hierve de rabia. Los participantes, por el contrario, apaleados por la situación que arrastran por años, momificados por el sufrimiento que les ha tocado o solapados bajo la piel de oveja que les ha permitido todo tipo de pillerías, parecen haber neutralizado sus emociones para sobrevivir, como víctimas o victimarios, sin que se note demasiado lo que les pasa.

Esa paradoja —quizá uno de los nudos del Chile profundo— es la misma que aparece en las encuestas sobre nuestro país. Chile, con una de las economías más prósperas del mundo. Chile, uno de los países más tecnologizados de América Latina. Chile, el país con una de las mayores tasas de depresión. Chile, líder en suicidio adolescente. Chile, país de alcoholismo inveterado, donde la gente trabaja mucho y produce poco. *La Jueza* es la imagen televisada de esa dolorosa paradoja: lo que pasa es distinto de lo que se ve.

Carmen Gloria Arroyo se ha mantenido sensible a ese solapamiento tan característico de la identidad nacional y por eso interroga hasta el cansancio para llegar a lo que no se ve. Y cuando lo que descubre la espanta, toma partido: «Mis colegas pueden pensar que soy parcial y a veces lo soy, pero esa es la gracia de no ser un tribunal de la República sino una instancia de mediación. Así que a usted no le pienso explicar el trámite que hay que hacer —le dice a una mamá que abandonó a sus hijos—. Se lo voy a explicar a él», y señala al papá, al que le decían «el venado» porque la señora le era infiel y que recuperó a sus hijas hace más de veinte años, sacándolas de hogares de menores.

Al programa le viene bien el cliché de radiografía social y en esa imagen colectiva pueden encontrarse aberraciones que se repiten y que

a la abogada le llaman la atención tanto como a uno. Por ejemplo, que cada vez es mayor la cantidad de gente que toma lo que no es suyo como reparación de una carencia, como cuando alguien se queda a vivir en una casa ajena y sin pagar porque no tiene a dónde ir. Ahí se ve que el flaiterío ha cundido con su ética de que hay que ser pillito y no pavo, que ser flaiter no solo pasa por el reguetón, el perreo, la admiración por la cultura carcelaria en el habla y la estética, sino por ser vivo y aprovechar la oportunidad, todas las oportunidades. El discurso del emprendedor metido hasta los huesos, atravesando toda la escala social hasta mostrar su lado más oscuro en el primer quintil.

O que cada vez es más común que adolescentes se embaracen para subir su estatus dentro del grupo en el que viven. Niñas que no atisban una vida auspiciosa ni tienen salida frente a la precariedad económica o afectiva, que deciden ser mamás para dejar de ser unas pendejas inútiles sin futuro, o para dejar de ser invisibles.

Ahí es donde la jueza Arroyo pega martillazos, da su opinión y castiga a los participantes con adjetivos fuertes al borde del insulto —«cobarde» sería el peor— o con una gélida indiferencia, para dedicar toda su atención a quien ha actuado bien. Existe la idea de que Arroyo está abanderizada con el género femenino, pero ella está consciente del prejuicio y se preocupa de desmentirlo cada vez que puede. Ay de las mujeres que han abandonado a sus hijos o que no respetan las visitas del padre por egoísmo, o que inventan violencia intrafamiliar para su propio provecho. Ay de los hombres que les pegan a las mujeres, que no han visto a los hijos por años, que hacen trampa para no pagar la pensión alimenticia. Y ay de todos los que agreden a los niños porque ni un coscorrón se perdona, aunque la gente no se arrugue para decir en la tele que un *chalchazo* es inofensivo.

La cosa enérgica siempre ha prendido en Chile, desde Portales a Lagos, incluyendo a los capitanes generales. El hablar fuerte y golpeado, el tono de autoridad, la disposición al orden. *La Jueza* tiene todo eso y suma el sesgo femenino, asociado a la protección de los más débiles, y el permiso para emocionarse. En un país donde todos sentimos que alguien nos está timando (para decirlo en palabras elegantes), donde se vive consciente pero obsecuente ante la injusticia en la vida cotidiana, una jueza se alza como

un paliativo simbólico que resuelve desde su escenografía de tribunal los nudos que enredan las encuestas. En el artificio de la justicia televisada se desatan los nudos dejando las sucias hilachas al descubierto, un acto muy ordinario no solo para un humorista, sino para la modosita sociedad chilena toda, que prefiere lavar la ropa cochina en casa o no lavarla en absoluto.

Por razones económicas —el arte casi nunca cubre el presupuesto doméstico— he vuelto esporádicamente al periodismo, ojalá en áreas y temas que no importen, evitando el exceso de sinapsis y, sobre todo, dar opiniones. Por eso supongo que esta es la última vez que le cedo el paso a Jezabel Rojas. Como profesora de arte, mi opinión es requerida constantemente, y nada agota más que estar argumentando todo el tiempo sobre por qué algo está bien o mal. Además, como artista contemporánea he aprendido la lección de que el límite entre lo bueno y lo malo es cada vez más borroso y fugaz, y que uno puede pisarse la cola alabando algo que hace unos años le produjo «cáncer a los ojos», como dice una amiga artista cuando una obra no le gusta. Mis opiniones se han alcalinizado con el tiempo, la pintura ha domesticado el brío verbal y, en el bullicio permanente que produce tanto comentarista hiperventilado dando su opinión en las redes sociales, prefiero rumiar la mía solamente mientras pinto.

Gritarle a la tele Paloma Salas

Dossier 32

Como toda persona que se llame Paloma y que haya nacido cerca de 1985, crecí en una comunidad Castillo Velasco en Santiago. Porque ustedes tienen que entender que llamarse Paloma es como llamarse Chepa o llamarse Tundra, son nombres que vienen con cierta información codificada. Las Palomas santiaguinas de mi edad vivieron infancias en La Reina, algunas partes de Ñuñoa o en la parte cuica-ecológica de Peñalolén. Cuando te llamas Paloma te meten en jardines infantiles inclusivos con animales de granja vivos. Después, cuando entras al colegio y a tus compañeritos les dan diplomas de mejor compañero o mejores notas, a ti te dan diplomas por llevar las colaciones más sanas, porque tu mamá hace granola en casa y yogur de pajaritos.

Cuando te llamas Paloma, tu padrastro te va a dejar al colegio con un gorrito árabe de hilo y te da vergüenza que te vean con él. Por esta razón es que en mi casa no teníamos tele, ni siquiera teníamos teléfono, y no porque fuéramos pobres ni porque viviéramos en el campo, sino porque éramos «hippies».

La única tele que hubo al principio de mi vida era una especie de *tupperware* amarillo del porte de una caja de *kleenex* y vivía en la cocina. No sé cuándo llegó esa televisión a nuestro templo krishna, pero sí sé que había que cambiarle los canales con un alicate y recuerdo haber visto un tenedor enterrado en el hoyito donde iba la antena. La verdad es que la usábamos de radio, sentada ahí entre la 1,2,3 y la yogurtera. No nos llegaba el Canal 13, y la única razón por la que lo sé es por la miseria que voy a contar ahora.

A principios de los noventa la gente empezó a tener cable. Debo haber tenido como siete u ocho años, la edad en que uno empieza a querer parecerse a los compañeros: te cae la teja de que nadie se llama Paloma y que ningún otro compañerito ha ido a un temazcal. Como el mío era un colegio cuico, la televisión por cable se

esparció como una ETS y en muy poco tiempo todos tenían. Para una kermés invitaron a Checho Hirane y yo no tenía idea de quién era: ya me estaba quedando demasiado atrás. En esa época fue que llegó a mi casa una Trinitrón Color TV. Espectacular. Era a color. Tenía control remoto. Y como se veía un canal nuevo, el Canal 13, yo pensé que teníamos cable. Para mí, Metrópolis Intercom era una forma complicada de decir Canal 13.

Te llamas Paloma, tu mamá es una lola de treinta y por supuesto desayunas sola con tu nueva Trinitrón, esa es la forma en que Dios te envía al Angelito del 13. Todas las mañanas. Natur con leche y el Angelito y la canción. Al final del día también: el Angelito mandándote a lavarte los dientes y a acostar. El de la mañana me parecía un mono animado aburrido y muy mezquino (duraba un minuto y ni siquiera se besuqueaba con la angelita rubia), y el de la noche, francamente pesado. «Buenas noches les desea Universidad Católica Televisión», decía el aparato, mientras una familia diametralmente opuesta a la mía se bendecía antes de ir a dormir.

Yo ni siquiera era bautizada, me habían llevado a unos *teepees* en la montaña a tocar tambores por la paz mundial.

Mi abuela materna, naturalmente, encontraba que todo este estilo de vida era una mierda y que no se podía entender que un hombre adulto anduviera con un gorrito árabe de hilo, ni que alguien no quisiera tener cable. Y yo, por supuesto, le encontraba toda la razón. El problema es que ver tele en su casa tampoco era fácil. Mi abuela y su marido sufrían de estrés postraumático de la dictadura. Es un diagnóstico muy profesional que les estoy poniendo yo ahora que escribo esto y ellos están muertos y yo ya estoy grande y sé lo que es el estrés postraumático. La relación de ellos con la tele era agresiva, por decir lo menos.

En realidad, la relación de ellos con el mundo entero era agresiva, pero es que habían sido ellos mismos agredidos y violentados de maneras muy feas. Dejémoslo en que eran gente encantadora que sufrió mucho y luego solo se trató con Alprazolam y Advance. Mi abuela y su marido le gritaban a la televisión, especialmente durante las noticias. Cuando aparecía Jovino Novoa, le gritaban. Cuando aparecía Frafrá, le gritaban. Cuando aparecía Don Francisco, le gritaban. El marido de mi abuela se encargó de explicarme que la CIA decidía quién salía en la tele y quién

no. También mi abuela ponía el despertador a las 3:30 de la mañana para no perderse un partido de tenis, y entonces le gritaba a Agassi y le gritaba a Pete Sampras, que yo pensaba que se llamaba así: Pitsampras.

Entonces no me dejaban ver el *Japening con Ja*, ni *Viva el Lunes*, ni *Video Loco*, porque eran todos fachos asesinos momios culeados. Las teleseries del 7, *Los Venegas* y *Cine en su Casa* era lo único que se podía ver sin que gritaran. Eso sí, las *sitcom* gringas eran otra cosa; porque los gringos eran culeados pero no huevones, y eso se me dijo en muchas ocasiones. *Perfect Strangers*, *The Cosby Show*, *Cheers*, *Golden Girls*, *Who's the Boss*, *Designing Women*, *Wings*, *Taxi*, *Saturday Night Live* y más adelante *Mad About You*, *Frasier*, *The Nanny*, *Friends*, *Seinfeld*, *Everybody Loves Raymond* y *Will&Grace*. Con mi abuela yo vi todas esas. Nunca vi mucho mono animado, menos los japoneses. Lo peor: mi prima –con quien compartía la tele en la casa de mi abuela– vivía poniendo Etc.TV. Una crueldad. Ella tenía cable en su casa y yo quería Sony, yo quería *El Precio de la Historia*, yo quería *Ruth* y los 120 minutos en MTV, yo quería, en el peor de los casos, Nickelodeon.

Volviendo a mi abuela: como en su casa no había realmente salud mental, tampoco había hora de apagar la televisión. Éramos zombies, mi abuela y yo. Todavía lo soy un poco. Anoche no más vi siete capítulos de *Transparent* sabiendo que hoy me tenía que levantar temprano. Si mi abuela es el cable yo soy internet, y en ninguna de las dos hay un angelito jodiéndote con tu higiene dental, mucho menos tus prácticas espirituales.

Ahora yo misma trabajo en la televisión (¡y en Canal 13!) y todo el mundo siempre está hablando de Hermógenes con H y de equis rutina que hizo Álvaro Salas en no sé dónde, o de lo la raja que fue el Coco Legrand en aquel Festival de Viña. En los carretes se ponen a cantar curados la canción del Capitán Futuro o de Ángel. Nunca tengo idea de qué están hablando. Yo tengo que decir El Alharaco cuando quiero hablar de Fernando Alarcón, porque se me olvida cómo se llama, y creo que recién este año supe que Pato Torres se llama Pato Torres. Obviamente ya me enteré de quién es Checho Hirane –lamentable–, pero igual vivo con vergüenza de no saber algo, de no conocer un nombre, de no haber visto un sketch de *Mediomundo*. Se siente

irresponsable no saber más. Poco profesional. Yo de verdad no sabría distinguir a Mandolino en una fila de señores.

Me han dicho que había que estar ahí sentado viendo cuando estaba pasando lo que fuera que estuviera pasando, pero a mí lo que me queda es información, datos, grandes hitos, Wikipedia.

¡La experiencia de esa epifanía colectiva de ser una con el país a través de la sagrada palabra de Nuestro Señor Don Francisco! Eso ya no lo viví. Fui víctima de la línea editorial arribista de mi familia izquierdosa hippie gringófila, y como uno crece solo para llevar la contra, ahora que estoy grande y la televisión abierta apesta, ¡me gusta mucho verla! Creo que troleear la tele abierta por Twitter nos ha unido como nación. Imagínense todas esas almas fracturadas que ya no le gritan sino que le tuitean a la tele, conversando, riendo, haciendo memes. Y en una bodega oscura, detrás de un guruguru desinflado, debe estar el Angelito jubilado, escondido, por fin dándole la lata a nadie.



Un oficio del siglo XIX (consideraciones de un escritor de culebrones)

Ibsen Martínez

Dossier 32

«A cada hombre le bastan su misterio y un oficio», dejó dicho G.K. Chesterton en un poema que no creo famoso. Misterio no he tenido nunca, ¡qué le vamos a hacer!, pero desde muy joven mi único oficio fue el de escritor de culebrones y eso bastó a mi vida durante muchos años.

Mis tratos con la telenovela comienzan en Caracas, mediando los años setenta del siglo pasado, cuando estudiaba en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central. En aquel tiempo remoto frecuentaba ya muy poco la Escuela de Matemáticas pues pasaba casi todo el día encerrado en casa, escribiendo frenéticamente los libretos de un programa radial. Para irnos entendiendo: me había convertido en el *nègre* de un antiguo decano de aquella facultad, quien producía un espacio de divulgación científica en la emisora estatal. Yo escribía también los guiones de un programa de salsa y latin jazz. Necesitaba aquella plata y en ganarla se me iban los días.

Mi mujer era una joven actriz de teatro que llegaba al fin de mes trabajando como figurante en telenovelas, y la única persona en el mundo que sabía de mis tientes secretas con la literatura. Exasperada por nuestros apremios económicos, un día me persuadió de ir a hablar con el libretista de la telenovela en la que ella actuaba por entonces. El libretista me puso al habla con la persona indicada. «El culebrón es un rubro semielaborado de exportación que no requiere

tecnología punta y es poco intensivo en inversión de capital», me dijo, campanuda, la persona indicada. «Video de baja resolución, ciento veinte episodios de cuarenta y cuatro minutos, cada uno narra una historia de baja resolución: eso es lo que hacemos aquí.»

Añadió que no había programas de entrenamiento, que aquel trabajo sencillamente se aprendía haciéndolo, y me propuso comenzar como «dialoguista». Un dialoguista es alguien que escribe escenas sueltas siguiendo el diagrama que cada mañana le entrega el jefe de un equipo de escritores. Fui asignado al equipo de dialoguistas de una veterana escritora a quien le entregaban raros infolios, olvidados libretos de viejas radionovelas cubanas de los años cincuenta, preservados por Arquímedes Rivero, antiguo actor radiofónico, a la sazón cancerbero de un arcón lleno de guiones sustraídos por él de los archivos de una emisora habanera, con los que huyó al exilio en Venezuela poco después del arribo de Fidel Castro al poder en 1959.

A partir de aquellos libretos, y sin afectar la trama original, debíamos producir episodios de una hora, que se atuvieran a una metódica trasposición lexical: donde decía guagua debía decir autobús, donde decía espejuelos debía decir lentes, donde decía malanga debía decir ocumo; donde dijese Santiago de Cuba, Matanzas, Cienfuegos o La Habana debería decir Maracaibo, Cumaná, Mérida o Caracas, y donde dijese chévere podía y debía decirse chévere, voz cubana ya por entonces y para siempre universal en nuestra América.

Al final del primer día de «dialoguismo», consideré que ya había tenido bastante y pensé muy seriamente en regresar a los programas radiofónicos de divulgación científica. Llegué a pensar que tal vez debería esforzarme en terminar la carrera y hacerme profesor en algún instituto tecnológico. Pero la Zona del Canal (así llamaba un compañero a nuestro lugar de trabajo) pagaba muchísimo más que la radio o que el magisterio universitario, así que decidí quedarme por un tiempo, mientras daba con algo mejor.

Me tomó muchos años encontrar la puerta de salida.

Luego de veinte años de renunciaciones y reenganches, en los que llegué a escribir unos treinta culebrones para canales o casas productoras independientes de México, Colombia, Argentina, Puerto Rico y Estados Unidos, sin contar las que

nunca salieron al aire e innumeradas adaptaciones de la literatura nacional y universal, dejé la telenovela en 1993, creyendo que sería para siempre.

Al cabo de varios libros de ficción con los que creí «desembruajarme» de ella, pero en los que el mundo de la televisión se me impuso irresistiblemente, un día de 2013 fui de nuevo invitado a escribir una telenovela. En el ínterin llegué a ganarme la vida con una columna en inglés sobre historia económica latinoamericana (una pasión secreta) y mucho articulismo de asunto político. Pero casi todo lo que sé o creo saber de América Latina lo aprendí como escritor de culebrones de «invariable invención». Aprendí, por ejemplo, que la nuez de una teleserie de éxito no es una bobalicona historieta de amores contrariados entre un señorito y una criada, sino ni más ni menos que una fábula acerca de cómo escapar de la pobreza sin antes crear riqueza.

Haber sido escritor de culebrones en varios países de nuestra América no me dejó ver diferencias específicas en el modo de abordar el género en cada uno de ellos, salvo quizá en lo lexical. La nuez de la telenovela y su perdurabilidad como género están, para mí, en el modo de abordar las peripecias de dos grupos humanos que conforman la sencillísima demografía que proverbialmente nos legó Cervantes: «Dos linajes hay en el mundo: el del tener y el del no tener».

La telenovela, señoras y señores, es una metáfora de las ideas zombis de nuestros populismos: un avatar de los mitos redistributivos latinoamericanos como los de Eva Perón y Hugo Chávez.

Tabaco y novela

Según la preceptiva de sus escritores, el episodio de telenovela ideal está hecho de recapitulaciones, arbitrarios aplazamientos, digresiones, buenos o malos augurios, malvados designios secretos (proferidos invariablemente en voz alta y en *big close-up* por la villana), y apenas el atisbo de algún acontecimiento inminente, algo que imprima solo una pizca de tracción al relato. Al cabo, la idea es que la serie se prolongue, así sea a la rastra, durante al menos ciento veinte episodios.

No ahondaré en esta noción del género que Televisa de México ha logrado imponer como canónico en el resto del continente hasta hacer de ella vulgata y espejo de todos los tópicos del populismo latinoamericano. Trataré primero de

justificar por qué reputo la escritura de culebrones como un oficio del siglo XIX.

No es solo por hacer un guiño al imprescindible título de Guillermo Cabrera Infante, *Un oficio del siglo XX*, aunque mucho de eso hay. Con esto de «oficio del siglo XIX» procuro llamar la atención hacia una institución que superlativamente singulariza la cultura cubana y que, como tantas otras cosas, nos han llegado de esa isla. Cosas como el mambo, las mitologías guevaristas que sembraron el continente de guerrillas trágicamente fracasadas en los años sesenta, la poesía de Eliseo Diego, los puros habanos o el modo caribe de jugar al béisbol; hablo del «lector de tabaquería», institución que ha sido candidata del gobierno cubano a la categoría de Patrimonio Intangible de la Humanidad.

Se atribuye a un líder obrero asturiano, Saturnino Martínez, que en Cuba se hizo torcedor de tabaco, el haber llevado por vez primera la lectura a la fábrica El Fígaro, hacia 1865. El catálogo de lecturas alternaba obras del realismo social del siglo XIX europeo con naturalismo costumbrista criollo. Muy pronto, la práctica cundió entre tabaqueros con una rapidez que hoy llamaríamos «viral».

Guillermo Cabrera Infante, gran fumador de habanos, escribió con admiración que esos «lectores profesionales leían, en Cuba, a los torcedores de los puros de acuerdo con lo que ellos les pedían. Y el gran entretenimiento colectivo era *El conde de Montecristo* (una obra tan famosa que hay una línea de puros llamada Montecristo). Curiosamente, el equivalente femenino de los torcedores, las mujeres —que hacían otras labores como despalillar la hoja de tabaco, separar y clasificar—, también pidieron que les leyera a ellas, por supuesto novelas románticas».

Hubo momentos en que lectores y autores de tabaquería se fundían en una misma persona, figuración proletaria y cubana del aeda que con su relato mitiga la pesada tarea de la tribu. José Martí, El Apóstol, aclamado un día por los tabaqueros de una fábrica de puros en Tampa, Florida, declaró la mesa del lector de tabaco una «tribuna avanzada de la libertad». Y, al igual que el béisbol, considerado en aquellos años por las autoridades coloniales españolas como disolvente pasatiempo proyanqui, demasiado favorecido por los independentistas, la lectura de tabaquería también fue considerada «contaminante» de indeseables ideas agitadoras del clima social y

vetada en varias ocasiones por el capitán general español.

Al comenzar el siglo xx, la demanda de autores que abordaran temas locales atrajo a la radio comercial a escritores consagrados tanto por la mesa del lector de tabaco como por la literatura «de tapa dura», con figuras como Félix Pita Rodríguez y el inefable Félix B. Caignet. Dueño de una hermosa voz, Caignet fue no solo lector de tabaquería él mismo, sino también locutor de sus propios radiodramas, como *El derecho de nacer*, quizá el más exitoso en la América de habla española.

La radionovela, «reactivo precursor» del culebrón televisado, advino, pues, entre los tardíos años veinte y la segunda posguerra. Son los mismos años del surgimiento de los grandes partidos de masas de izquierda en muchas de nuestras naciones, desde México al Cono Sur, no todos ellos necesariamente marxistas sino, más bien, animados por un batiburrillo ideológico en el que prevalecía un nacionalismo caudillista y justiciero. La radionovela, desprendimiento de la mesa de lector de tabaco y precursora del masivo teleculebrón, acompañó en su ascenso a la primera oleada de nuestros populismos.

Dios se lo pague

Es así que entre los títulos primordiales de su canon descuellan no solo la mil veces versionada, tanto en la radio como en la TV, *El derecho de nacer* del cubano Caignet, quien, como hemos dicho, se inició como lector de tabaquería. Pero no me cabe duda de que el título modélico es *Dios se lo pague*, acaso el más versionado y también más plagiado de la literatura por entregas para la TV de señal abierta latinoamericana.

De mi exposición a sus hechizos emana, en definitiva, mi convicción de que existe un nexo natural, una «función inyectiva» diría un matemático, entre los tópicos populistas y los de la telenovela.

Un día de 1978, dos escritores de telenovela venezolanos, galeotes de la palabra escrita que excretábamos guiones de una hora a razón de seis libretos por semana, recibimos del gerente de producción del canal la orden de acometer la enésima adaptación para la pantalla chica de un añoso filme argentino. Mi compañero en la experiencia era el ya desaparecido Salvador Garmendia, uno de nuestros mejores narradores, autor de una breve obra maestra titulada

Memorias de Altagracia, Premio Nacional de Literatura, Premio Juan Rulfo y pionero en esto de ganarse la vida como escritor de culebrones a tanto la alzada.

La brillante carrera literaria de Salvador no sería excepcional entre los escritores venezolanos dedicados a la telenovela. Quizá el más joven de ellos sea Alberto Barrera Tyszka, ganador del Premio de Novela Herralde en 2006 y del Tusquets en 2015, al tiempo que cotizadísimo guionista de culebrones. Pues bien, Garmendia se inició en esto siendo aún adolescente, a fines de los años treinta, en una emisora de su natal estado de Lara. Él mismo escribía, narraba y dirigía los episodios que, forzosamente, al no contar la emisora con recursos para la pregrabación, se transmitían en tiempo real.

Su primer gran éxito nacional en el género radiofónico fue *El misterio de las tres torres* (1936), un hábil remedo provinciano de *El conde de Montecristo*, inspirado en la tétrica prisión llamada «de las tres torres» a la que la dictadura de Juan Vicente Gómez, que se prolongó veintisiete años, arrojaba a sus enemigos. A la muerte de Gómez, en 1935, afloraron en la prensa venezolana, al fin libre, múltiples historias que narraban los padecimientos de aquellos infelices que languidecieron y murieron en aquellas mazmorras.

Garmendia, futuro ganador del Premio Juan Rulfo 1989, era ya en los años cincuenta un reputado libretista radiofónico y televisivo, y fue entonces cuando lo conocí y trabajamos amistad. Salvador y yo fuimos, como dije más arriba, invitados por la gerencia del canal a dejar a un lado la telenovela que nos ocupaba para sentarnos en una pequeña sala de proyecciones a ver aquel filme argentino del que tanto había yo oído hablar con sorna a Rodolfo Izaguirre, penetrante crítico de cine, novelista, ensayista y fundador de la Cinemateca de Caracas. Debo confesar que me llevé una sorpresa tremenda y que hoy tengo para mí que pocas metáforas del siempre proteico populismo son tan iluminadoras como *Dios se lo pague*, genuino clásico del cine argentino, dirigido en 1948 por Luis César Amadori y protagonizado por Zully Moreno y el legendario Arturo de Córdoba.

En aquel momento, hace casi setenta años, *Dios se lo pague* fue un acontecimiento continental. Exhibida en el Festival Internacional de Venecia, cosechó reseñas entusiastas de la crítica europea de posguerra. Como todo éxito de taquilla, ha

recibido también el homenaje de nuevas versiones, tanto para el cine como para la televisión. *Dios se lo pague* es una fábula latinoamericana sobre ricos y pobres. Y a pesar de su empaque elitista, de su pretensión de «teatro de cámara» filmado —originalmente fue, en efecto, una pieza teatral—, resulta también, insisto, una fábula populista. Acaso en ello haya influido que se haya producido durante el «primer peronismo», régimen cuyo proteccionismo populista se extendió al cine. Argentina llegó a tener su propia Cinecittà y entre 1946 y 1955 llegaron a estrenarse casi cuatrocientos largometrajes.

La trama de *Dios se lo pague* es apenas verosímil: Juca es un obrero que se ve despojado por su patrón de los planos de un invento. Su mujer, desesperada, pues fue cómplice inocente de la usurpación, se suicida y entonces Juca decide vengarse. Para ello opta por el disfraz de mendigo y, pidiendo limosna, llega a hacerse millonario. En el proceso, conoce a una prostituta de lujo y la hace su amante. La amante finalmente lo deja por un hombre que resulta ser el hijo del antiguo patrón, el ladrón de la patente. Al darse cuenta de ello, Juca decide no ejecutar su venganza para que ella, de quien se ha enamorado, pueda ser feliz...

Arturo de Córdoba encarna al mendigo que, juntando centavitos, llega a comprar en la Bolsa el paquete de acciones preferenciales que le da la mayoría en el directorio de su antigua empresa, sí, la misma que lo había despojado de la patente de invención. Este singular pordiosero tiene un compañero de andanzas, una especie de «submendigo», personaje ancilar a quien Juca instruye en los secretos de la mendicidad exitosa.

Juca atraviesa la película articulando un desengañado monólogo hecho de máximas y sarcasmos en torno al lucro, siempre innoble, y la pobreza, siempre virtuosa. Por ello, lo que se impone al espectador desde el primer momento son las ideas —o las creencias, ¿verdad, don José?— que sobre la vida económica, la proterva usurpación de riqueza y la justiciera redistribución de la misma van cobrando vida en el guion. Riqueza mal habida y redistribución del gasto público. ¿Cabe imaginar asuntos que interesen más a los latinoamericanos de todos los tiempos?

La proposición de que mendigando sea posible crear riqueza, hasta el punto de llegar a adquirir el paquete del accionariado que te otorgue la cabecera de la mesa directiva, es lo que hace

de este filme una muy apta homilía en pro del populismo. ¿Acaso lo más propio del populismo latinoamericano no ha sido su insidiosa facultad para transmutar a los ciudadanos en mendigos, al tiempo que infundir en todos ellos la teologal convicción de que su miserable servidumbre restituye todo lo que les ha sido «robado»?

El canal caraqueño para el que Garmendia y yo trabajábamos en los años setenta alcanzó grandes cotas de audiencias con el *remake* que hicimos de *Dios se lo pague*. En nuestra versión, el mendigo aprendiz fue sustituido por un niño de la calle. El título hubo también de cambiarse (como en casi todos los *remakes* conocidos) por el de *Angelito*, para evadir el pago de derechos de autoría.

Esta práctica, la de no pagar derechos de autoría, es crucial para explicar las enormes ganancias de los canales de TV latinoamericanos, al producir telenovelas pagando sus costos en moneda nacional y vendiendo el producto final en dólares sin repartir regalías. En todos los países en que he trabajado, la fórmula legal corporeizada en los contratos ofrecidos a los escritores es la de una cesión de derechos a perpetuidad. Pero eso es harina de otro costal, digna de un ensayo más específico; volvamos a *Dios se lo pague*.

No soy historiador ni tengo acceso a archivos que me permitan comparar cifras de audiencias, pero es un hecho aceptado en el ámbito del negocio telenoveler que las versiones que, a razón de casi una por década, de *Dios se lo pague* son «un tiro al piso», para usar la vigorosa expresión que, encomiando este título argentino, le escuché alguna vez a un productor venezolano, un diabólico ingeniero de comunicaciones que tendré el gusto de presentar en el siguiente segmento del programa.

Telenovela y semiótica

Este productor venezolano de telenovelas, de cuyo nombre no quiero acordarme, fundó a mediados de los setenta un laboratorio de semiología aplicada al culebrón.

Buscaba una telenovela de argumento inagotable y autosuficiente, una irresistible telenovela «de invariable invención» capaz de derrotar a Delia Fiallo, exitosísima escritora cubana del canal de la competencia cuyos culebrones ganaban impasiblemente, una y otra vez, las mediciones de audiencia desde hacía ya demasiado tiempo. El gerente general estaba harto de doña

Delia y quería el arma absoluta que acabase con ella.

El Enrico Fermi de aquel Proyecto Manhattan fue un exiliado argentino a quien llamaré Alfano. El Flaco Alfano era arquitecto y cultivaba un genuino interés por la semiología desde el mismo día en que supo de Roland Barthes y Jacques Derrida. Alfano alcanzó tan superlativo dominio autodidacta de sus técnicas de disección que nadie en el perímetro académico del país podía equipararse. Desterrado a Caracas, huyendo de la dictadura militar, resolvió ofrecer profesionalmente sus saberes y buscó empleo como profesor de semiología, sin hallar sitio en ninguna universidad. Fue entonces cuando el gerente de producción del canal lo salvó de la inopia poniéndolo al frente del laboratorio de semiología aplicada al culebrón.

Los ejecutivos del canal acababan de adquirir dolosamente los capítulos de una exitosa telenovela de Delia Fiallo, un acorazado que les había hecho mucho daño en el pasado. «Nos gustaría deconstruirlos, como dice usted —explicó el gerente—, para ver qué tienen adentro, para saber cómo funcionan y tratar de replicar su mecanismo. ¿Cree que puede con el encargo?»

El canal destinó todo un piso al laboratorio del Flaco Alfano. Los ventanales del laboratorio fueron cegados con vidrio ahumado y persianas de metal anodizado. A los escribidores se nos ocultó escrupulosamente el propósito de aquella remodelación integral. Casi un año más tarde, se nos ordenó asistir a una conferencia a cargo del director del laboratorio de semiología. Sería el primer encuentro formal entre el laboratorio y el establo de guionistas. La presentación tuvo lugar en un auditorio habitualmente destinado a las asambleas de accionistas. Al fin pudimos ver el fruto de los desvelos de Alfano, desplegado en un vasto diagrama que ocupaba todo el escenario y los laterales.

La telenovela de la señora Fiallo había sido destazada según un método que se anunciaba en el diagrama como *Esquema actancial de Greimas-Genette-Alfano para el análisis diegético-mimético de la telenovela*. En el papel milimetrado se habían dispuesto filas y columnas. Las columnas venían identificadas como «actancia 1», «actancia 2», hasta llegar a la «actancia 225». Las filas eran «personajes». Había algunas «subfilas» denominadas «voces» en el esquema Greimas-Genette-Alfano. Se apreciaban iconos que

advertían sobre la diferencia entre lo «homodiegético» y lo «heterodiegético».

A decir verdad, la conferencia del Flaco no nos hizo más inteligibles las claves del género ni más fácil y provechoso nuestro trabajo. Hacia el final, el Flaco dijo cosas como: «Faltaría, desde luego, arribar a corolarios más precisos que permitan, por ejemplo, formular una teoría de la función del galán en la telenovela. Pero estoy seguro de que el esquema actancial diegético-mimético, tal como se los he expuesto, les permitirá a ustedes desde ya...». Etcétera.

Una cosa sí resplandecía: al gerente general, antiguo ingeniero de comunicaciones, la jerga y el papel milimetrado de Alfano le sugirieron la existencia de regularidades, simetrías, isomorfismos; en fin, de estructuras, funciones y leyes de composición discernibles en el hasta entonces enigmático e indiferenciado mazacote narrativo de Delia Fiallo. El gerente general estaba sumamente impresionado con el esquema Greimas-Genette-Alfano.

Pocos días más tarde, llamó a Alfano a su despacho y le dijo, sin más: «Bueno, Flaco, ahora que ya sabemos cómo funcionan las telenovelas de la Fiallo, escríbeme una que acabe para siempre con esa maldita vieja».

Por aquel tiempo yo no era más que un dialoguista. El gerente general me desincorporó del equipo en que trabajaba para nombrarme dialoguista concertino del arma absoluta contra Delia Fiallo: la telenovela «diegético-mimética» del Flaco Alfano. Nos dio cuarenta días para salir al aire.

Al Flaco Alfano le tomó una mañana entera contarme de viva voz el argumento de su telenovela diegético-mimética. Nos citamos para ello en la cafetería del hotel Tamanaco y desayunamos rodeados de gringos de la Exxon, de la Phillips Petroleum y del grupo Shell. En la inminencia de la (primera) nacionalización petrolera, la Caracas de 1976 hervía de altos ejecutivos de las compañías concesionarias. No alcanzo hoy, cuarenta años más tarde, a recordar en detalle la historia que se proponía narrar Alfano y que, exasperado, traté de escribir desmañadamente durante algún tiempo. Recuerdo, sí, que el locuaz semiótico argentino gesticulaba en dos niveles —«en el nivel paródico pasa esto; en el nivel retórico pasa esto otro»— para hacerme ver que habría un «culebrón-dentro-del-culebrón» porque la heroína y el galán eran, en aquella

ficción, actores de telenovela. Es decir: la historia transcurría en un ficticio canal de televisión. El tercero en discordia era el celópata director de la telenovela-dentro-de-la-telenovela.

Yo miraba a los petroleros criollos negociar con los petroleros gringos y trataba, sin lograrlo, de llenarme de una mínima curiosidad por la peripecia que llevaba adentro una especie de «metatelenovela». «Puede ser lindo –predicaba el entusiasta Derrida de San Telmo– mostrar al espectador el haz y el envés del género.»

En este negocio cuentas a lo sumo con tres emisiones de una hora para cebar tu anzuelo y enganchar a un auditorio. Delia Fiallo solía lograrlo en una sola emisión, pero, ¡entendámonos!, Delia Fiallo era la faraona del culebrón. Desarrollar las premisas dramáticas de Alfano me tomó cerca de veinticinco capítulos, al cabo de los cuales la Fiallo me había hecho trizas. Nadie en todo el país soportaba ver *TV Confidencial*, que así se llamaba la serie con metaculebrón incorporado.

El gerente general vino una mañana a mi oficina, muy preocupado, y yo no supe convencerlo de cuán difícil me resultaba enunciar «en el plano paródico» del metaculebrón la pasión por la heroína que devoraba al galán y, al mismo tiempo, mantener vivo el rencor inextinguible que los separaba «en el plano retórico» de la telenovela nodriza. Para subrayar esas diferencias, Alfano instruía enfáticamente que la heroína besase al galán de improviso y que lo abofetease a la menor provocación. Los protagonistas dejaron de hablarme después de la segunda bofetada.

«En el plano paródico vuelcas tu fobia a la televisión –recriminó el gerente general, contaminado ya de la jerga de Alfano–, y en el retórico escribes desganadamente: no pones ni intuición poética ni imaginación narrativa. En el plano paródico ves solamente un campo catártico donde desfogar tus prejuicios seudointelectuales contra el género telenovela. En el retórico te funciona solamente la grafomanía. Concéntrate, ¿quieres? Date motivos para que te guste esta vaina o date por despedido. ¡Ternura, cabrón, mucha ternura!»

Alfano no la pasaba mejor. Consumía noches enteras emborronando papel milimetrado con diagramas que yo encontraba por las mañanas prendidos al carro de mi máquina de escribir, pues todavía no inventaban la Apple Classic II. Hubo semanas enteras en que no nos vimos ni

una sola vez. Las cifras de audiencia indicaban que, luego de siete semanas en el aire, menos del 7% del encendido total estaba con nosotros.

Una mañana, la pareja protagónica fue a ver al gerente general. Ella no estaba dispuesta a continuar besando al galán como una descosida según la cadencia que exigía. El galán, por su parte, no toleraría de ella ni un bofetón más por un quítame de ahí esa paja. Cuando quisieron mentirles que los números de la telenovela estaban subiendo, paulatina pero seguramente, la protagonista se echó a reír y repuso que sabía que eso era imposible, porque nadie la importunaba en el automercado desde hacía semanas. Contó que en la peluquería habían llegado a preguntarle cuándo volvería a la pantalla chica.

La heroína y el galán exigieron un inmediato cambio de guionista. No fueron complacidos, pero desde las alturas me llegó la orden de poner fin a la telenovela diegético-mimética en exactamente cinco emisiones. «Y ponles ternura a esos capítulos, cabrón», ordenó el gerente.

«Mucha ternura.»

Míster 20 Capítulos

En mis tiempos de escritor de telenovelas llegué a ser conocido como Míster 20 Capítulos.

La razón es que no tenía el talante ni el fuelle ni la musculatura ni el riego sanguíneo necesarios para escribir 120 episodios de 44 minutos cada uno sin que me invadiera, primero el tedio, y más tarde la abominación de un oficio donde los grafómanos resueltos llevan ventaja sobre nosotros, los contemplativos inseguros.

Aunque me esté mal decirlo, solía yo tener muy buenas arrancadas. Arrancadas dignas de un caballo cuarto de milla, pero, ¡ay!, al acercarme al vigésimo capítulo, una disfunción mental, una astenia de los sesos se apoderaba de mí, impidiéndome echar adelante esa invariable invención llamada telenovela. Entonces venía el frenazo: no se me ocurría nada, y lo peor era que sabía de antemano que en lo sucesivo no se me ocurriría nada. La tasa decreciente del suspenso se convirtió en mi sello de autor, hasta que, ya agotada al parecer mi veta imaginativa, «la industria» me puso en la mira para liquidarme. La comidilla del gremio era que la hoy expropiada Radio Caracas TV no renovarían mi contrato como guionista.

Corría el segundo período constitucional de Carlos Andrés Pérez, que había comenzado,

fatídicamente, con los sangrientos motines y saqueos del «Caracazo», en febrero de 1989, seguidos por una grave crisis política. Otro febrero, el de 1992, trajo consigo el fallido golpe militar que catapultó la carrera política de Hugo Chávez. Dos meses más tarde salía al aire *Por estas calles*, mi telenovela de «comentario social».

Mi pereza proverbial halló castigo en aquel culebrón que se prolongó mucho más allá de mis habituales veinte cansinos episodios: sus 627 capítulos se mantuvieron en el aire, en horario estelar, durante más de dos años: un récord hispanoamericano. Aún hoy, parte de la vieja clase política venezolana, desplazada por completo por el tsunami Chávez, me acusa de haber alentado con *Por estas calles* el sentir antipolítico que, sin duda, movió el voto popular en favor del chavismo en 1998.

La verdad, aquel culebrón trajo consigo algunas novedades formales: la pareja protagónica, por ejemplo, era negra —o «afrodescendiente», como dicen ahora los progres del mundo— y los dos personajes más populares no eran en absoluto figuras edificantes. Uno era un pobretón llamado Eudomar Santos, un malviviente ujurioso y dicharachero, un mantenido cuyo lema existencial se convirtió en el improvidente santo y seña de la Venezuela pospetrolera: «Como vaya viniendo, vamos viendo». El otro era un asesino en serie, «el hombre de la etiqueta».

El hombre de la etiqueta era un antiguo comisario de policía que, exasperado por la impunidad criminal y afectado por el asesinato de sus hijos, ajusticiaba delincuentes que tenía por irrecuperables. Harry el Sucio, en Caracas. Actuaba solo, sin cómplices, y obligaba a sus víctimas a colocarse en el dedo gordo del pie una etiqueta de las que usan en la morgue para identificar los cadáveres. En la etiqueta, la víctima apuntaba sus pecados. Mi personaje exterminaba atracadores, asesinos reincidentes, narcos, estafadores, violadores, jueces venales y políticos corruptos. El público lo adoraba, igual que yo. Hasta que, en la vida real, apareció un copión: un desequilibrado mental, un *copycat* que, actuando en solitario, le pegó varios tiros de revólver a Antonio Ríos, presidente de la central de trabajadores de Venezuela.

El sindicalista, señalado como corrupto por la gran prensa, unánimemente antipolítica, salvó la vida de milagro y la captura del agresor fue posible porque este se demoró en echar a andar su

motocicleta: la había encadenado a un poste de alumbrado para evitar que se la robasen mientras iba a asesinar al sindicalista. La policía halló en sus bolsillos etiquetas similares a las usadas por el «justiciero» de mi telenovela. Algunas de ellas rubricadas por un imaginario Frente Bolivariano, regenerador de la moral pública.

La lancinante convicción de que la telenovela me hizo coautor intelectual de aquel atentado me facilitó la decisión de renunciar públicamente a la altura del episodio 218. Un equipo de escritores siguió a cargo del culebrón antipolítico.

He vuelto desde hace pocos años al oficio, pero, eso sí: solo de culebrones y series que no instiguen a un televidente desequilibrado a pegarle un tiro a nadie.

Los expedientes
de Filebo

Dedicatorias para seducir a un crítico

Cecilia
García-
Huidobro

Dossier 33

Todos se declaran cercanos a Luis Sánchez Latorre. Si estableciéramos un conteo, estoy cierta de que superaría con creces al mismísimo Roberto Carlos. Porque, si atendemos a los libros que el crítico acumuló durante sus casi sesenta años de periodismo cultural, habría que concluir que tuvo más de un millón de amigos. Cuando la Biblioteca Nicanor Parra adquirió la completísima colección personal de literatura chilena de Filebo —el alias de Sánchez Latorre—, resultó llamativa la cantidad de títulos que llevaban dedicatoria manuscrita haciendo gala de una amistad o camaradería con él.

Llega un punto en que el término «amigo» se hace insuficiente y se acompaña de todo tipo de adjetivos: viejo, gran, querido, reconocido, dilecto, inapreciable, entrañable, compañero de ruta... No falta el que se va por el lado posesivo y lo llama «mi amigo» o el que intenta marcar una suerte de monopolio: «Tu mejor amigo». Están incluso los hiperbólicos que se lo dedican a su «auténtico amigo», como si en esto cupieran las imitaciones. Ah, y se me olvidaba la del sentido (el partido más grande de Chile, el partido de los sentidos, decía Neruda): «Distante amigo».

Estamos hablando de al menos seiscientos volúmenes cuya portadilla posee un saludo de su autor, de seguro con la esperanza de contar con una futura reseña. Bueno, menos el peculiar Pablo De Rokha, que «abraza» al crítico en la mismísima portada de *Fuego negro* (1953), el dolorido poemario que publica luego de la muerte de su mujer.

Supongo que no es fácil hacer una clasificación. Hay tantas dedicatorias como autores que quieren llamar la atención del crítico. Por eso los caminos son variados.

Están los modestos: «A Luis Sánchez Latorre (LSL), que sabe más que yo, largamente».

Los zalameros: «Con reconocimiento a su alto espíritu».

«Amigo y maestro de muchas maestrías.»

«Al maestro LSL, con la permanente admiración de su impenitente lector.»

«A LSL, periodista y escritor de extraordinario talento, en recuerdo de una antigua y siempre cordial amistad», «... a su condición de escritor beligerante y creador».

«A LSL, celador agudo de las letras chilenas y gran escritor él mismo, con profundo afecto.»

«Distinguido ensayista», «orfebre atento», «con el aprecio de asiduo lector...»

«Para Filebo exégeta»; «a través de este libro hago votos por su salud y bienestar»; «al Rhodas LSL». Y mi predilecto: «Usted con sus amables palabras hizo más tangible ese mundo poético de mi infancia».

Otra forma de halago es la enumeración de sus cualidades y la adulación de su obra: «Gran amigo, sabio, conocedor, hombre cabal de sangre y letras, creador a cada instante». «Para LSL, erudito escritor y brillante columnista, en quien siempre he admirado su maduro pensamiento y acabado manejo del lenguaje.» «Para LSL, pensando en el Lejano Oeste.»¹

Y hay los que se juegan la carta de aparecer como ingeniosos ante los ojos del crítico: «A mi amigo LSL, al singular Filebo de prosa sutil, al Presidente de la Sociedad de Escritores de Chile, tres personas distintas y un solo ser no más».

«Para LSL aguardando que su espíritu astuto se deleite.»

«Con el color de la savia novel y emprendedora.» «Invitación a un brevísimo viaje en el tren del recuerdo literario.»

Luis Rivano, el Paco Rivano, escoge la complicidad con humor: «Para mi tío Filebo, autor de la «antisolapa» y sostenedor del mito «Rivano» a duras penas, esperando que no se sienta aludido por el cielo y la guaripola».

Están los que apelan a lo emotivo envolviendo también a la mujer de Sánchez Latorre: «Para Lucho y Mimí, amigos queridos y pareja de ejemplar amor y ternura, con la admiración fraterna»; o este: «Para los grandes artistas y escritores Mimí y Luis».

Los que recurren a la complicidad o a la buena crítica anterior: «Por su siempre valioso estímulo».

«Esperando que estos cuentos le gusten un poquito.»

«Al siempre joven Filebo, a quien tanto le debo...»

«A nuestro gran Presidente LSL, esperando su valiosa opinión.»

Los sobrados: «Con la simpatía afectuosa de mi amistad» (Luis Durand).

«[Esta novela] fue aplaudida y atacada, pero sigue quebrando récords de ventas en todas las ferias...»

Los prácticos parecer seguir la fórmula de soplarle al crítico de qué va el libro y, en lo posible, qué es lo que debe decir:

«Para el gran Filebo, este viaje imaginario en compañía de tantas voces olvidadas, con el afecto y la admiración de su amigo»; «... estos versos, esperando que en ellos se muestre algo del amor y la soledad del hombre».

Y entre los prácticos habría que agregar a los que van al hueso y ponen el teléfono primero para que los llamen. O los derechamente francos: «Paletéate con tu amigo».

Imposible que faltaran los picados: «... su amigo desconcertado»; «a LSL, tan alejado, por desgracia...».

En el mundo de los libreros viejos un volumen con dedicatoria de su autor suele tener un precio más alto. Pero en realidad nadie imagina que se trata de todo un subgénero de la literatura, literatura fantástica me atrevo a decir, pues es ella el revés de nuestras más secretas intimidades y pesadillas.

¹ *Lejano Oeste* es el título de un libro de LSL.



Lo mataron por chistosito

Rafael Gumucio

Dossier 35

¿Qué es el humor? Durante mucho tiempo la ausencia de la comedia en la *Poética* de Aristóteles quizás no se sintió como una gran tragedia porque de alguna forma todos sabemos qué es, sin que nadie nos lo explique. O, más bien, sabemos qué es el humor justamente cuando no nos explican.

Las teorías del humor, basadas muchas veces en el análisis de chistes intraducibles que prueban el extraño sentido del humor del teórico, suelen ser un ejercicio arduo y estéril. Los psicólogos y los médicos pueden entender por qué y cuándo nos reímos. Pero el humor no es la risa y la risa no es siempre humor, como el erotismo no es siempre orgasmo. El humor es lo que no sabemos de antemano que es humor, o más bien lo que no queremos saber que es. La ausencia de un libro especial sobre la comedia que siguiera a la *Poética* de Aristóteles es la mejor forma de definirlo: el humor es ante todo lo que no es tragedia, aunque bien mirado casi todo lo que Aristóteles dice sobre la tragedia se aplica a la comedia. Es la razón de que Aristóteles o sus amanuenses prefirieran que el libro se perdiera, porque quizás contenía una sola frase: la comedia es una tragedia donde la gente ríe en vez de llorar.

Esa ausencia de la comedia como objeto suficiente para un libro la heredó entera la escolástica de Tomás de Aquino, una de las marcas mayores de la cultura occidental. El humor sería la parte que falta a la hora de la reflexión seria, el hueco, el libro que no llegó. Un vacío que trataron de llenar como pudieron Kierkegaard, Hobbes, Bergson y Freud, sin llegar nunca a cubrirlo por entero. Aristófanes será entonces, para las sucesivas generaciones educadas en Esquilo y Sófocles, un descubrimiento clandestino. El *Satiricón* de Petronio o las obras de Plauto

y Terencio serán para los estudiosos de Séneca, Horacio y Virgilio una suerte de escape, de recreo que justamente ha asegurado su supervivencia de generación en generación.

El humor tiene aún hoy un estatus que es una mezcla de prestigio y clandestinidad. Se piensa que es sano que una sociedad democrática exponga a la burla constante a sus autoridades y sus mitos, pero, a pesar de la condena unánime en el momento, no son pocos los pensadores, serios o no, a los que las ráfagas de dos fusiles de asalto sobre los dibujantes de *Charlie Hebdo* les parecen de alguna forma merecidas o explicables o comprensibles. En las sociedades musulmanas el método –acallar a los humoristas a balazos– podría considerarse exagerado, pero no la lógica que exige para la sana convivencia de la tribu que nadie se arrogue el derecho de burlarse de las convicciones, la fe o la apariencia del otro.

Así, entre nosotros el humor es al mismo tiempo algo sano y una enfermedad. Platón, antes que Aristóteles, carecía de esa ambigüedad. Para él era una señal de crueldad intolerable, una muestra abierta de falta de cultura, un enemigo irreparable de la república que soñaba con establecer. Esa aversión radical al humor contrasta justamente con la figura de Sócrates, que es el que la expresa. De todos los filósofos, el más parecido a un payaso o a un anfitrión de *late show* norteamericano es justamente ese señor muy feo que andaba por las calles de Atenas interrumpiendo a cualquier paseante para decirle que no sabía nada, y que sacaba a la luz verdades incómodas a partir de preguntas también incómodas.

Sócrates, el Sócrates de Platón, que se ufana de no escribir y que pasaba la vida de invitado más o menos sorpresa en banquetes de jóvenes ricos, temía a la comedia porque intuía que él era un personaje de comedia. En *Las nubes*, Aristófanes lo muestra como un vividor cínico que explota la candidez de un joven y la paciencia exasperada de su padre. El Sócrates de Aristófanes está obsesionado con convertir a los dioses en nubes y en destruir de a poco cualquier lealtad a la tradición, el país, la historia. *La Apología* en que Platón cuenta el juicio y condena de su maestro reproduce esas acusaciones, aunque le da la palabra al filósofo para defenderse de ellas.

¿Cuánto pesó *Las nubes*, esa comedia hilarante, en la condena de Sócrates? ¿No tenía razón de desconfiar Platón del chiste que había arrastrado con todo lo que creía o quería creer? ¿No

luchaba también a través de la prohibición de la risa contra los otros discípulos de Sócrates, los cínicos que exageraban sin piedad y sin temor el lado payasesco del maestro? Diógenes y sus amigos rescatan justamente a Sócrates, el comediante que no sabe nada y comprende todo, el hombre sin ataduras, el que podría haber dicho, como Groucho Marx, «estos son mis principios, pero si no les gustan tengo otros».

¿Quién comprendió mejor a Sócrates: Diógenes y Aristófanes, que rescatan en toda su peligrosa originalidad la vagancia y el ingenio del maestro, o Platón, que quiere que el hombre que decidió no escribir ni enseñar se convierta en libro y lecciones? ¿Quién traicionó a Sócrates: los que le piden a Alejandro Magno que no les tape el sol, o los que educaron al maestro de Alejandro Magno en la contención, la solemnidad, la seriedad necesaria al poder? Una seriedad y una contención que finalmente ni el propio emperador fue capaz de mantener, convirtiéndose al final de su breve y febril existencia en su propio Diógenes el Cínico.

Todos los años, después del Festival de Viña, las autoridades y la prensa chilena me llaman, en mi calidad de modesto director de un Instituto de Estudios Humorísticos, para preguntarme por los límites del humor. Platón sabía antes que cualquiera cuál era ese límite: la muerte del humorista. Una muerte que estaba a la altura de su profesión. ¿Quién más que un humorista puede ahorrarse el esfuerzo al verdugo y tomarse el veneno por mano propia mientras les habla de la inmortalidad a los amigos que lo visitan?

«Lo mataron por chistoso», titulaba *La Cuarta* cuando aún solía reírse de los más siniestros casos policiales. El titular del diario popular podría aplicarse perfectamente a Jesucristo, que ante la acusación de que es hijo de Dios responde con un perfectamente humorístico «Usted lo dijo y no yo». Ni hablar del camello que no pasa por el ojo de la aguja, el juego de palabras de Pedro y piedra (sobre la que edificaré mi iglesia) y su negativa también a escribir o a trabajar en otra cosa que no fuera su permanente *stand up comedy* portátil, su *roast*, esas cenas en que los invitados uno a uno destruyen al comensal sin que este se pueda quejar.

Se sabe que Cristo reía pero la iglesia, perfecta descendiente de Platón, trató también de reprimir por siglos el humor y la risa que abunda en la boca de los tontos, como dice el menos

probado de los dichos. La risa fue por siglos, y es aún, a pesar de lo que queremos creer, una señal de desequilibrio psíquico, una señal de falta de contención, un placer que, como la glotonería y la lujuria, se podía perdonar pero sólo después de la debida confesión y contrición. Porque la risa es siempre contra alguien. Una falta de caridad evidente que no podía perseguir otro fin que herir, censurar, condenar.

Fue justamente por esa función de policía de las costumbres, de arma cargada, que de Hobbes a Baudelaire, pasando por Voltaire, empezó a ser promovida, alabada, cantada. En los tiempos crueles que sucedieron al fin de la escolástica la crueldad del humor pasó a verse no sólo como inevitable sino como algo necesario. La risa no abundó ya en la boca de los tontos sino en la de los intelectuales, que a través de la ironía, la sátira o la parodia podían dejar anotadas las incongruencias de sus congéneres. Pocos, muy pocos, dejaban anotadas también las incongruencias propias. Y quizás por eso un aura de superioridad moral, de frialdad de juzgado, persigue el humorista hasta el día de hoy. Los chistositos siguen muriendo con regularidad pasmosa en dictaduras y dictablandas. Siguen siendo, para los mulás y los tuiteros, unos señores que se creen dioses, porque está claro que sólo Dios tiene para ellos el permiso de burlarse de los hombres y mujeres que ha creado. La ironía, la parodia, que vivieron su momento de gloria en el siglo xvii francés, han quedado para siempre marcadas por la revolución sangrienta que les siguió, de la que de alguna manera los «chistositos» Swift, Paine, Voltaire, Diderot, se hicieron responsables.

«No hay que confundir la libertad con el libertinaje», repetían en mi juventud cada vez que podían los columnistas de *El Mercurio* o cualquier profesor de la Universidad Católica. Pero no cabe duda de que el humor es hijo del libertinaje y enemigo de la libertad (hay más y mejores humoristas conservadores que liberales). Luis xiv, rey absoluto, fue a buscar esposa en el lecho del poeta libertino Scaron. En su corte en que muchas libertades estaban prohibidas floreció el libertino Molière, que se burló de la misantropía, el tartufismo, la medicina, la galantería de las damas y los burgueses que intentaban ser gentilhombres. Murió mientras representaba ese papel (que en el fondo ejerció en la vida) y fue, a pesar de todos los honores, enterrado a oscuras y

escondido porque después de todo era un actor, es decir un pecador. Molière, aplaudido por el rey y sus damas, alabado incluso por las víctimas de sus burlas, tenía que morir como las ramerías y los cómicos, enterrados de noche.

El humorista, esa persona que sus contemporáneos no suelen olvidar, no tiene derecho a la eternidad. Todo su trabajo consiste precisamente en negar la eternidad en la Tierra. Consiste en recordar que somos eso, tierra y entierro de noche y también a veces algo sublime, divino, extraño, inesperado. Es lo que la teoría más exitosa de entre las varias teorías del humor nos recuerda: lo que nos hace reír no es la ridiculez, o la simpatía, no es la cercanía o la distancia, sino la incongruencia. El humor es mestizo. No existe el humor de doble sentido porque no existe el de un solo sentido. El humor es la superposición contradictoria de sentidos inversos en un solo signo. Como con las placas terrestres cuyo mal humor los chilenos conocemos tan bien, el temblor de la risa nace del encuentro de dos placas enfrentadas en un mismo accidente geográfico, una seria, divina, contenida, importante, y la otra banal, vulgar, sexual o coprolática. Después del temblor, o tsunami (cuando el chiste se mezcla con ingesta de alcohol), el paisaje queda transformado y algunas casas destruidas. A no ser que, como en Estados Unidos o Inglaterra, la costumbre recurrente de ese tipo de temblor haya convertido la mayor parte de sus edificios públicos en construcciones antisísmicas.

El humor es un concepto médico. Los humores eran para la medicina griega líquidos que circulan por el cuerpo y determinan enfermedades y características de personalidad (los sanguíneos, los biliosos, y así). Con sangrías y pociones el médico debía conseguir un retorno a un equilibrio de los líquidos. Es lo que en castellano aún llamamos el buen humor. Y es el contrario exacto de lo que los ingleses a partir del siglo xvi empezaron a llamar humor. El compañero de juergas de Shakespeare, Ben Johnson, escribió en 1585 *Cada cual con su humor*, una obra que miraba con burlona ternura en cada uno de sus personajes el exceso de alguno de los cuatro humores que guiaban la salud de las personas. Esa transformación moral que consiste en disfrutar del desequilibrio ajeno es quizás una de las mayores revoluciones intelectuales de Occidente. El culto de Shakespeare, que exagera los rasgos más peculiares de todos

sus personajes, expresando de la manera más elocuente sus manías, locuras y pasiones, es quizás nuestra forma de celebrar esa revolución silenciosa. Los defectos ya no son sólo un estado lamentable que la iglesia y la corona deben reprimir, sino un posible objeto de colección. Las gentes no son ya perfectibles sino perfectas en su imperfección. El otro no es tolerado por sus pecados, sino aplaudido por su monstruosidad. Johnson y Shakespeare, que vivían entre enanos, malabaristas mancos y mujeres barbudas, habían aprendido que nada podía ser más lucrativo que un defecto, ojalá de nacimiento. Sus obras no tienen piedad con ningún personaje, pero sí una especie de simpatía hasta por los más abiertamente malvados, que hace que ningún gran actor de origen judío no haya querido alguna vez encarnar a esa especie de resumen de todos los argumentos antisemitas que es Shylock en *El mercader de Venecia*.

El sentido del humor, de Johnson en adelante, no es sólo la capacidad de aguantar las caricaturas que te hacen, sino el placer dudoso pero real de encarnar esa caricatura. Es lo que hace admirables a Woody Allen, Richard Pryor o Sarah Silverman, la manera en que encarnan hasta traspasarlos los estereotipos raciales, sociales o religiosos con los que cargan. Lo que admiramos en ellos es que gracias a su talento ese peso deja de pesar, porque son capaces de hacer de los prejuicios ajenos y propios una forma de arte: el arte de ser hasta el extremo lo que el mundo entero cree que eres.

Ese acto de magia suicida, equivalente a tomar tú mismo la cicuta para que esta deje de ser una condena y se convierta en una elección, hace que pases de reírte de ti mismo a reírte de los que se burlan de ti. No es tu ser profundo el que revelas, sino las ideas sobre quién eres lo que el espectador lleva a la sala. Como todo arte marcial, el humor se basa en la fuerza del enemigo y no en la propia. Es un arte de reflejos, en el que al final no se sabe quién está en el espejo de quién. Al revés del dicho, el que ríe antes ríe mejor, porque reconoce primero su propia imagen en la caricatura que se le presenta. La risa es eso, un reconocimiento que permite de pronto saber que aquí no hay dioses ni mendigos, que somos todos ridículos, perversos, pequeños, pero que al saberlo también somos divinos, conscientes, dignos.

Restos de carnaval en plena monarquía isabelina, fue el humor, o sea la filosofía que anima

el acto del humor, lo que hizo posible la paradójica democracia monárquica inglesa. Fue el humor, justamente, lo primero que los puritanos de Oliver Cromwell quisieron reprimir; fue el humor como una forma de pacto de no agresión, o de agresión programada, de agresión sin sangre, el arma que permitió a Carlos II restituir la monarquía. Fue el humor, finalmente, lo que logró temperar los extremos de la monarquía sin que el hilo se cortara del todo. Cuando Winston Churchill, un humorista nato, hizo de su propia caricatura (un bulldog) una señal de orgullo nacional, quedó meridianamente claro que el humor no es únicamente un recreo permitido sino una forma de resistencia, de supervivencia, el arma que queda cuando todas las otras fallan. Churchill recordó a los ingleses que sólo los pueblos que se ríen de sí mismos no hacen el ridículo. Hitler y Alemania, ese milagro de seriedad sublime, fueron el ejemplo de lo contrario. Aunque, como anota Rudolph Herzog en *Heil Hitler. El cerdo ha muerto*, en la Alemania nazi nunca estuvo realmente prohibido reírse de Hitler, porque Goebbels y sus amigos más astutos sabían que los chistes eran una forma como cualquiera otra de desactivar la rabia, de volver normal el absurdo cotidiano de los campos de concentración y la guerra.

Ni revolucionario ni reaccionario del todo, ni pecador ni santificador, ¿de qué sirve el humor entonces? ¿Qué explica su supervivencia más allá de todos los anatemas? ¿Qué explica al mismo tiempo la incapacidad de los pensadores más finos e inteligentes para definirlo de un modo convincente? ¿Cómo se escapa de nuestras manos una y otra vez este extraño pez que, como el salmón rosado, salta al revés, remonta desde el mar el río donde nació? ¿Cómo se llama ese río si no se llama malentendido, la base de todas las comedias que recuerdo ahora? Y la base también de todas las tragedias, si lo pienso bien.

«Comedia es tragedia más tiempo», dice entre muchos otros el personaje encarnado por Alan Alda en la comedia (bastante trágica) *Crimes and Misdemeanors*, de Woody Allen. Pero es difícil que Edipo veinte años después de quitarse los ojos sea menos trágico que en el momento en que se cegó. Es cierto que sin modificar los hechos de *Edipo rey* se podría perfectamente construir una comedia. El *Ubú rey* de Jarry reproduce muchas de las técnicas y formas de la tragedia clásica, de hecho, con la única

diferencia de que su héroe es un obeso sin gracia, sin oficio ni beneficio, que viene de Polonia «o sea, de ninguna parte». ¿Por qué ese tirano sin piedad nos da risa y el pobre Edipo, que no es más que un tonto después de todo, nos da pena? La respuesta más evidente es que Ubú no se quita los ojos, ni Chaplin muere o se rompe las piernas cuando cae del cuarto piso. Cae preso, Chaplin; tiene hambre, sed, frío, es abandonado, despreciado, escupido. Pero no muere, y esa es la diferencia primera y primaria entre la comedia y la tragedia. La comedia es tragedia menos muerte, porque aunque mueran algunos personajes de comedia a nadie le extraña que en la próxima serie o el próximo capítulo resuciten.

Es quizás la razón de ser del humor: no hay otro lugar donde la gente no muera del todo ni para siempre. No hay contra la muerte otro antídoto más poderoso. Somos capaces de aguantar todas las burlas, el mayor de los ridículos, toda la vergüenza y las caídas con tal de que la risa cumpla con su promesa de no dejarnos morir.



Humor para gente en serio

Andrés Estefane

Dossier 35

Cuando Luis Poirot recién había cruzado la barrera de los veinte años, Jaime Celedón le propuso hacer una obra de teatro basada en las tiras cómicas de Jules Feiffer. Poirot y Celedón trabajaban en el Teatro Popular ICTUS y la sala La Comedia se convirtió en el refugio del experimento. Con el estreno encima se pensó probar la fórmula en las funciones especiales de los lunes, que era el día que ICTUS había reservado para la experimentación. El asunto cobró un color distinto cuando desde arriba decidieron sacar la obra del margen y ponerla en la cartelera permanente. Ahí lo exploratorio se convirtió en propositivo.

Esa es más o menos la historia de *Humor para gente en serio*, la obra que dirigió el joven Poirot en 1967.

Traigo este cuento a colación porque la fórmula «humor para gente en serio» fue moneda corriente para caracterizar una forma particular de hacer eso, humor, en la nada pacífica década de 1960. Los sesenta no solo fueron años de liberación y muchacherías (esa es la postal más querida), sino también de debate áspero y gatillo fácil (esa es la postal olvidada). Hacer humor no cae de maduro, debe ser doblemente difícil en tiempos revueltos, y una verdadera operación taumaturgica cuando se hace para gente en serio. Los integrantes de ICTUS se convencieron de que ese humor era necesario para ese momento y probaron sus límites en todas las trincheras posibles, tanto en sus propios montajes como en *La Manivela*, el programa televisivo que hizo de la sátira y el absurdo parte del mobiliario doméstico.

Dicen que no era humor de comediantes ni de actores cómicos. Era humor de actores a secas. Tenía una curvatura que debió generar

anticuerpos en un entorno que se había acostumbrado a la frontalidad del lenguaje de clases. Varios debieron sentirse atraídos y a la vez despidados por esa mezcla de reflexividad, ironía y jabonosas referencias a la política. Se dijo que era un humor muy intelectual, muy burgués, pero pocos le negaron lo incisivo. Y es que, ayer igual que hoy, hablar de «gente en serio» no lleva sino a pensar en «gente linda», en circuitos selectos, en formas de distinción. Pero al afinar el oído la cuestión suena más delicada. Entonces también se cuestionaba la risa fácil y el talento se asociaba al que aspiraba a la risa difícil. No es que los serios rieran menos o distinto. El punto era qué les pasaba después de la risa.

Los de ICTUS apostaron a que el humor fuera la puerta de entrada para una crítica que siempre volvía a los que reían. ¿Para qué acusar el absurdo en el otro si podíamos verlo en nosotros mismos? Era un gesto con resonancias bíblicas, no hay duda, pero se trataba de una cuestión impostergable cuando se discutía el perfil que debía tener el «hombre nuevo». La urgencia era decir que el humor reclamaba su lugar en esa nueva vida, pedía su espacio como el vehículo más suave para las verdades más serias. No había para qué ponerse graves si bastaba con ponerse serios.

Ese hombre nuevo no llegó, o mejor dicho llegó pero luciendo y actuando distinto. La mala noticia es que a este hombre nuevo parece no interesarle el humor, porque está muy atareado blindando lo correcto. La nostalgia ocupa un lugar cada vez más grande cuando uno ve las tiras de Feiffer o revisa lo que se decía del humor en el teatro de los sesenta. Es cierto eso que de tanto mirar para atrás uno empieza a pensar como los antiguos. Pero, cuando uno hoy mira hacia adelante, todo indica que más vale sentarse con los viejos, escuchar lo que dijeron y rastrear con ellos los caminos que quedaron trancos. Quizás encontremos una pista que nos devuelva el humor y nos permita tomarnos en serio. Sin tontos graves de por medio.

Paciencia y aceleración, política y espera

Florencio Ceballos

Dossier 35

Vivo en Canadá, soy parte activa de un sistema minuciosamente diseñado para rehuir la espera a toda costa. Vivo en la antítesis de la espera, consumido por un régimen de la impaciencia, del apuro, de la evasión, de todo lo que haga desaparecer el fantasma de tener que aguardar quieto que algo suceda. Aguardar la entrega de los resultados de un examen médico, un bus retrasado, los veinticinco segundos que le toma prenderse a mi computador, los seis que demora el cajero automático en devolverme la tarjeta, todo eso me resulta tortuoso. Lo vivo como un robo de tiempo, que enfrento con el mismo sentido de injusto despojo que ciertas personas suelen experimentar ante la recaudación de sus impuestos.

El movimiento *slow*, surgido en los 80 y que por estos días ha encontrado un nuevo auge dentro del creciente nicho New Age, invita a comer, educar, amar, trabajar y envejecer lentamente, como respuesta parsimoniosa a la vida de alto rendimiento que impone ser moderno y exitoso. Me parece tanto un esfuerzo bien intencionado como una pesadilla personal, un ejercicio para el que me encuentro absolutamente incapacitado. Soy un apurete.

No siempre fui así. Como todos los niños y adolescentes, me crié en la espera. Quizá ese es el estado natural de la niñez y la adolescencia: esperar devenir adulto.

Una espera con trasfondo de dictadura que, al menos para mi entorno, consistía en aguardar que un giro en los hechos finalmente marcara el destino de Pinochet y por ende el de

todos. Los tambores de *El Diario de Cooperativa está llamando* se escuchaban siempre con esa expectativa.

Nada evoca mejor esa espera sin embargo que los primeros pasos para el cultivo de una cultura musical entre los adolescentes en un Chile condenado por los militares al ostracismo cultural. El proceso implicaba planificación, dedicación y los escasos recursos disponibles para un adolescente. Se necesitaba disponer de un casete (idealmente TDK) y una radiocasetera, revisar por adelantado en *El Mercurio* la programación radial (que en mi caso era la de Radio Concerto) y, a la hora y día programados, en silencio solemne, iniciar la grabación, cruzando los dedos para que el locutor (por lo general Julián García Reyes) no interrumpiera el tema con un innecesario mensaje en voz de frecuencia modulada. La operación implicaba el gesto digno de escuchar completa y atentamente aquello de lo que uno se estaba apropiando, mientras se escribía cada letra de la carátula de forma pausada y certera con un scripto negro punta fina, y si eras talentoso, imitando la tipografía de la banda en cuestión. Led Zeppelin, Iron Maiden y Police me salían particularmente bien.

Ahora, mientras escribo, en el café hípster en que me encuentro suena música que me «interesa». En mi teléfono uso Shazam para reconocer la melodía que sale de los parlantes y por Spotify lo busco y descargo en quince segundos, carátula incluida. El placer es inmediato, la necesidad se satisface aun antes de ser deseada. No hay espera. A los apuretes como yo eso nos parece estupendo.

La espera trágica

Hablar de la espera es hablar de un tiempo particular que no es el de la aceleración, ese que busca estrechar, sino el de la duración, aquel que lidia con la subjetiva —pero no por eso menos real— sensación de lentitud. Esperar es tener esperanza, es no desesperar. El mundo está repleto de gente esperando: que se acabe de una vez un presente bárbaro, que pase lo malo, que las cosas mejoren.

Esperan con sus vidas a cuestas ccc los refugiados sirios mientras huyen de la guerra civil. Su caminar no es fluido, lineal ni homogéneo. Por el contrario, está tironado por interrupciones y esperas: estadías en campos de refugiados, en playas africanas aguardando por un pirata

usurero que los cruce o los hunda en el Mediterráneo. Es un caminar repleto de rodeos para evitar a la policía, a vigilantes, para rodear los rollos de púa con que países como Hungría los reciben para dificultar su tránsito. Un peregrinaje incierto por algún improvisado centro de acogida berlinés o una esquina cualquiera del barrio Barbés en París.

También esperan estos días cientos de miles de rohingyas que huyen con lo puesto de Myanmar a Bangladesh, agolpándose a la orilla del río Naf. Atrapados entre un país que los quiere eliminar y otro que no los quiere o no los puede recibir, esperan que en algún momento alguien haga algo para detener la limpieza étnica que está arrasando sus poblados. Esperan los 250.000 somalís del campo de refugiados de Dabaab, atrapados sin camino hacia adelante ni hacia atrás en la aridez del sureste keniano, mientras Al Shabbab los infiltra y extorsiona.

Para ellos la espera es dolor y miseria, una tragedia real. Para aquellos en cambio que viven en una sociedad contemporánea de ingresos medios o altos la espera se vive como un castigo personal. En una economía global que se acelera al ritmo de las tecnologías disponibles, la velocidad se equipara al progreso, convirtiendo la espera en un marcador de precariedad. La espera es amenaza de pobreza, abandono, fragilidad. Requiere ser eliminada, mitigada o, en su defecto, ignorada.

Paciencia china

Durante la histórica visita de Richard Nixon a China en febrero de 1972, un periodista preguntó al eterno premier Zhou Enlai su opinión sobre el impacto que a su parecer había tenido la Revolución Francesa. La respuesta sería recordada y citada desde entonces: «Es muy pronto para saber». A los ojos del mundo, Zhou había resumido de manera sagaz la mirada de largo plazo que hacía de China una inevitable potencia en ascenso. Además, con sutil displicencia, sepultaba la pretendida paternidad histórica y política de Occidente y las democracias liberales. La Edad Moderna y las revoluciones norteamericana, francesa e industrial, que la posibilitaron, quedaban reducidas a un evento probablemente menor en la historia larga, un mero accidente de una historia medida no en generaciones sino en milenios, algo que una de las civilizaciones más antiguas de la humanidad mantenía por el

momento en estado de observación. No era un mensaje irrelevante tratándose de la potencia que estaba a punto de cargar la balanza a favor de Estados Unidos tras veinticinco años de guerra fría.

Casi cuarenta años después, Charles W. Freeman Jr., un diplomático estadounidense que ofició de traductor de Nixon durante aquella semana, ofrecería una versión menos dramática y completamente atendible: Zhou Enlai no habría comprendido correctamente la pregunta, hecha en inglés por el periodista, y su respuesta en realidad hacía referencia a los hechos del mayo de 1968 en Francia. De todos modos, la interpretación original resultaba deliciosamente perspicaz, mucho mejor que la diplomática, plausible y aburrida explicación de Freeman.

En cualquiera de los dos casos, sin embargo, 1789 o 1968, la respuesta del premier chino resultaría extraña hoy. Nadie que actualmente administre poder real a escala global pareciera estar pensando muy aplicadamente en la «historia larga», esa emparentada con los Anales de Bloch y Braudel. Ciertamente nadie en lo que con comodidad llamamos Occidente. Pensar la historia larga pareciera solo preocupar a los grupos obsesionados con lo que alguna vez fueron, los milenaristas radicales islámicos, viudos de imperios disueltos, nostálgicos de la vida antes de la inmigración, puristas de la raza. En general, no mi tipo de persona.

Y aunque a este lado del mundo viven en y para la «historia corta» (viven de hecho en el espacio táctico acotado del evento político más reciente), sus lecturas tampoco están marcadas por la prudencia de Zhou. Son más bien tanteos entusiastas, apresurados y miopes de lo que va apareciendo en el camino. Rara vez prevalece un circunspecto y distante «es muy pronto para saber». Nadie ejerce la paciencia china. Nadie espera.

You

En su ensayo «La radio como aparato de comunicación» (1932), Bertolt Brecht las emprende contra la todavía joven industria radial alemana, el Rundfunk. La radio, dice, debe pasar de ser un sistema de distribución de contenidos en busca de público a uno que haga conversar a los radioescuchas, crear espacio para los asuntos de naturaleza pública. «El más bello sistema público de comunicaciones imaginable –diría–, un

sistema gigante de canales (...) capaz de hacer también hablar al escucha, no aislándolo sino conectándolo.»

Exactamente cincuenta años antes de la aparición del TCP/IP, la familia de protocolos de internet que haría posible la proliferación de redes interconectadas, Brecht preconfiguraba la promesa de una nueva tecnología de las comunicaciones devenida herramienta para la coordinación social, el realce del espacio público y el activismo cívico, como un medio para «emparejar la cancha» en la desigual distribución del poder y la palabra.

La idea de las tics o tecnologías de la información y la comunicación como herramientas de emancipación política es tan vieja como las propias tecnologías, y fue más o menos siempre la misma, se tratase de la imprenta, la radio, la televisión, los casetes, el vhs o la telefonía celular: incorporar a los dejados de lado, desafiar a los poderosos, liberar la información, acelerar los cambios.

Lo de los casetes suena rancio, lo sé. Sin embargo fueron humildes casetes con discursos del ayatolá Jomeini lo que los revolucionarios iraníes del 79 repartieron por cada rincón de Irán, convocando a una alianza de masas islámicas, grupos de izquierda y estudiantes secularizados para derrocar al sha.

Pero, si bien el hermanamiento de tecnología y activismo político es una idea vieja y de manifestaciones variadas, nunca como en los últimos quince años fue tan omnipresente y tangible. El pésimamente envejecido concepto de la web 2.0, una internet de usuarios (inter) activos, generadores de contenido, coordinados en comunidades, liberados —finalmente— del yugo de la información centralizada, una en que cada cual podría encontrar y usar su propia voz, se apropió de manera súbita de los discursos e imaginarios públicos.

Teóricos de la web social proclamaron con entusiasmo desde principios de los noventa la emergencia de una política *instantánea* cimentada en redes y *bytes*. En su influyente libro *Here Comes Everybody* (2008), Clay Shirky sostenía que la internet posibilitaba el rápido desarrollo de movimientos en red, desagregados y escindidos de la necesidad de construir capacidades organizacionales formales. Las nuevas tecnologías podían hacer desaparecer las barreras de la materialidad convocando en torno a un *hashtag*

o un lema la energía callejera que antes tomaba meses o años amasar. Protestar sin detenerse en la tediosa logística del «mundo real» era la promesa que, hasta hace poco, parecía estar cumpliéndose inexorablemente.

En 2006, la revista *Time* elige como personaje del año a «You», usted, tú, el usuario que desinteresadamente dota de contenidos a la nueva web, sube videos en YouTube, postea noticias en Facebook, aporta artículos a Wikipedia. En una encuesta a los lectores de la revista previa a la elección de «You», el candidato ganador de ese año era Hugo Chávez, con 30% de las preferencias. Sin embargo, la idea del ciudadano altruista resultaba más seductora (y posiblemente menos controvertida).

Una historia de la web social y política es inevitablemente y en primer lugar una historia gringa. La tecnología, los recursos, los héroes y villanos provienen abrumadoramente de Estados Unidos. Es allí que, un año después de «You», un nuevo hito comenzaría a tomar forma cuando un desconocido senador de Illinois, joven, negro, con onda y tecnológicamente competente, alcanzara de manera impensada la Presidencia. La campaña de Obama el 2007-2008 hizo patente, a ojos de los analistas, que una nueva política había nacido, una basada en la esperanza, una en que era posible saltarse las antigüedades atávicas de la «carrera política tradicional», achicar los espacios y movilizar estratégicamente un ejército de voluntarios contra la maquinaria que Hillary construyó y esperó años para poner en marcha. El outsider carismático —por trayectoria más que por doctrina, pues finalmente Obama era más tercera vía que los mismísimos tercera vía— se ubica en la cúspide. Los cambios rápidos, juveniles y enérgicos ganaban la batalla simbólica a la desgastada tesis de la gradualidad.

La revolución instantánea

Y a partir de ahí, todo parece acelerarse: la revolución se pone de moda. El 2009, treinta años después de que los revolucionarios repartieran sus casetes en Irán, la radical teocracia conservadora en que esta devino es amenazada por miles de jóvenes urbanos. El levantamiento, conocido como el Movimiento Verde, y en medios occidentales como el Despertar Iraní, haría uso intensivo de redes sociales para coordinarse con aparente espontaneidad y sin un liderazgo ni organización claras. Tras su fracaso, las mismas

tecnologías permitirían al régimen identificar, ubicar, detener y reprimir a los opositores.

Y luego, el 2011. Ese año, *Time* volvería a sorprender con su Persona del Año: el manifiesto. Se tomaron las portadas, muros y *timelines* del mundo los Indignados de Plaza del Sol, la *Geração à Rasca* portuguesa contra los planes de austeridad, el movimiento contra la codicia empresarial en Reikavik, contra la corrupción en Nueva Delhi..., los de la marcha de los paraguayos en la Alameda en Santiago de Chile.

Las potencias y la opinión pública occidentales abrazaron con entusiasmo las así llamadas primaveras árabes, el plato fuerte de ese año. Una «revolución de las personas», de «los jóvenes», de «las redes sociales y la coordinación en la web», se autocongratularon muchos, partiendo por los gigantes de la tecnología, mientras todos veíamos emocionados 24/7 las imágenes de Tahrir. Y aunque en 1970 Gil Scott-Heron cantó convincentemente que la revolución no sería televisada, cuatro décadas más tarde asistiríamos a la revolución en multiplataforma. Si la Operación Tormenta del Desierto en 1990 fue la primera guerra transmitida en vivo por televisión (para el regocijo de Baudrillard), las primaveras árabes fueron la primera revolución seguida en directo por redes sociales y medios digitales.

No nos «llegaban noticias» de Plaza Tahrir, ese concepto de la época de las encomiendas que suponía que las noticias viajaban y uno las esperaba: estábamos en Tahrir. Los eventos sucedían ahí, en tiempo real, en la pantalla del celular. Y no, como en la primera guerra del Golfo, a través de los ojos de un camarógrafo de CNN con casco arriba de un tanque entrando en Kuwait, sino en los de un manifestante indefenso y heroico de la plaza. Cuando Mubarak finalmente lo entendió y bajó el switch, cortando internet, ya era demasiado tarde: sus días estaban contados. Para los estándares de Baudrillard, desconfiado de la industria del espectáculo y el simulacro, la revolución árabe sí había tenido lugar.

La espera de veinticuatro años de Ben Ali en Túnez, de treinta años en el caso de Mubarak en Egipto, de cuarenta años de la dinastía al Assad en Siria, cuarenta y dos de Gadafi en Libia, parecía llegar a un final inminente en manos de esos manifestantes «organizados sin organización» que acababa de provocar un cambio súbito e inesperado. Sin embargo, a menos de siete años de esos acontecimientos, y con la honorable pero

frágil excepción tunecina, los resultados parecen simplemente desastrosos. Ni una nueva y fortalecida dictadura egipcia, ni la total disolución del Estado en Libia, ni la sanguinaria y silente guerra civil en Yemen, ni el desastre absoluto en Siria, y su coletazo global de horror y desestabilización, estuvieron a la altura de la promesa. Las inercias del poder, sus organizaciones pesadas, golpeaban de vuelta.

Maratonistas y sprinters

Lo que Shirky y otros parecieron olvidar es que la espera, el tedioso y lento ejercicio de organizarse en la vida real, tenía unos beneficios y un peso inevitable a la hora de construir, acceder o administrar poder. Y sobre todo: de conservarlo.

En su premiado *Founding Brothers: The Revolutionary Generation*, Joseph Ellis explora de qué manera las interacciones cotidianas de los padres fundadores de la revolución americana (Adams, Franklin, Hamilton, Jay, Jefferson, Madison y Washington) fueron un factor esencial en la formación de los acuerdos que dieron nacimiento a Estados Unidos. Las largas estadías en Filadelfia, los eternos viajes en carro, el demorado pero constante flujo de correspondencia, en definitiva la lentitud y la espera propias de fines del siglo XVIII tejieron lazos importantes, que sostuvieron el lento y trabajoso proceso de escribir una Declaración de Independencia y una Constitución aceptable por todas las partes. Claro, tanto lazo no pudo evitar que en un confuso duelo de honor a orillas del Hudson Aaron Burr matara de un balazo a Alexander Hamilton, pero sí que Burr perdiera el honor en el acto.

Una reflexión similar es la que Malcolm Gladwell ofrece respecto al movimiento de los derechos civiles que en los años cincuenta y sesenta logró hacer retroceder de manera importante la segregación racial en Estados Unidos. El divulgador contradice a Shirky, recordando que el éxito del movimiento fue fruto de vínculos fuertes y organizaciones importantes fraguadas durante años. Sin ese vínculo, sostiene, no hay movimiento que aguante. Guardando las proporciones, sospecho que las onces en el exilio, esas reuniones en parroquias lúgubres y las pellejerías compartidas por más de una década entre dirigentes de la variada oposición a Pinochet cimentó mucho de lo que sería la complicidad de grupo de aquellos que, para bien y para mal, dirigieron la transición chilena.

Construir esas confianzas toma años: no hay atajos.

Es más: por siglos la capacidad de esperar constituyó un valor central a la hora de actuar profesionalmente en política. La acumulación de capital político —experiencia, credenciales, mandatos, relaciones, reconocimiento, identidad y, de ser posible, prestigio y buen nombre— era una tarea lenta. Ser Presidente, por ejemplo, era un proyecto de vida que requería de una enorme paciencia, determinación y cuero de chanco para subir peldaño a peldaño y aprender a esperar el momento adecuado. Liderazgos *mitterrandiens*, de esos que toman treinta o cuarenta años en cuajar.

La idea de la carrera política signada por la espera era consustancial a la aspiración de dirigir un país. En algunos casos, como el de Mandela en Sudáfrica, Havel en Checoslovaquia o Mujica en Uruguay, la espera estuvo de hecho marcada físicamente por largas estadías en prisión. En Chile, Allende, que fue ministro, diputado, senador y cuatro veces candidato presidencial, representa la quintaesencia de esa cultura de la espera, negada luego por el maximalismo que tensionó su gobierno.

Pero la carrera larga comienza a desfallecer también en la época en que Barack Obama derrota a Hillary Clinton en las primarias demócratas. El peso de la herencia política, de las credenciales públicas, de la venia de las elites dominantes, de la primera mujer candidata, no eran ya argumentos suficientes. Ahora, la aceleración no atañía solo a los grandes procesos históricos, también a los liderazgos, carreras y ambiciones personales. Así, hoy la administración de la espera se disputa entre maratonistas pacientes y *sprinters* apurados.

En los últimos años los casos se multiplican. Emmanuel Macron en Francia, Justin Trudeau en Canadá —con matices, pues en general la herencia política familiar ayuda bastante a ganar tiempo— y Jacinda Ardern en Nueva Zelanda son casos de carreras cortas —y fotogénicas—, que parecieran señalar que una corriente «liberalcentrista-progre» goza de buena salud en las democracias occidentales. Pero, simultáneamente, y de manera demoledora, la era de la rapidez, de los ascensos meteóricos, nos encamina al fin absoluto de la política.

De la nada, sin que nadie lo viera aparecer, un personaje extraño se cambia de pista a gran

velocidad. De la pista del espectáculo y de los negocios —para ser precisos, de la más despreciable de las culturas del espectáculo y de los negocios— salta a la política. Aquella donde corría confiadamente Hillary, pensando que ocho años después, con más maratones en el cuerpo, más credenciales acumuladas, más venia del *establishment*, más importancia de los discursos de género, más capital político heredado (esta vez ni más ni menos que de Obama, y escondiendo convenientemente a Bill), podría fácilmente contra el que se le pusiera en frente. Nadie pudo prever el accidente.

El accidente

Decía el teórico y arquitecto francés Paul Virilio el año 2000 que la amenaza nuclear ha sido reemplazada por la de una nueva bomba, la informacional, asociada a las tecnologías de la información y las comunicaciones. En un futuro muy cercano, la guerra no será más la continuación de la política por otros medios, apelando a la vieja fórmula decimonónica de Carl von Clausewitz, sino el «accidente integral», la continuación de la política por otros medios.

Desde mediados de los setenta, Virilio se embarcó en la construcción de un campo impensado: la dromología o ciencia de la velocidad. La premisa, y el objeto de su trabajo, es el aceleramiento que se gatilla en el espacio social a partir de las tecnologías del transporte y el desplazamiento, nacidas de la revolución industrial. Multiplicada luego por la revolución digital, que él tiene la lucidez de intuir a partir de sus primeras manifestaciones, la aceleración viene a cambiar las prácticas humanas de una manera irreversible: el progreso es velocidad; lo lento, retraso. Ninguna máquina se ha inventado con el objetivo de hacer las cosas más lentas, nos recuerda.

La tesis de Virilio sobre la aceleración es indisoluble de su visión del accidente. «Una sociedad que precipitadamente privilegia el presente, el tiempo real, en detrimento tanto del pasado como del futuro, también privilegia el accidente. Dado que en todo momento, y en general de manera inesperada, todo sucede, una civilización centrada en la inmediatez, ubicuidad e instantaneidad pone el accidente y la catástrofe en escena», dice.

El accidente está inscrito en las tecnologías de la velocidad: quien inventó el tren inventó

el descarrilamiento, quien construyó el *Titanic* construyó también la inminencia de su naufragio. La amenaza del accidente total, por su parte, el nuclear, cuya sola posibilidad se transforma en la divisa última de los equilibrios y desequilibrios geopolíticos desde el fin de la Segunda Guerra, goza de remozada salud de la mano de un joven norcoreano heredero de una dinastía de dictadores despiadados.

En política, por otra parte, el accidente al que Virilio hacía referencia ya ocurrió. Para ser precisos, el 8 de noviembre de 2016. Ese día la política, acelerada por las tecnologías y el espectáculo, se descarriló en el país militar, económica, cultural y simbólicamente más poderoso del planeta. En el trascurso de una campaña rayana en lo irreal, la internet, esa herramienta de coordinación y emancipación social, se transformó en el motor de una de las catástrofes políticas más absolutas y absurdas de la historia contemporánea.

La bomba

Hoy comenzamos a enterarnos de que detrás del triunfo de Donald Trump las nuevas tecnologías tuvieron un papel preponderante para canalizar estratégicamente el descontento y el extremismo presentes en proporciones más importantes de lo que se creía de la sociedad estadounidense. Por cierto, sería de una ceguera imperdonable creer que fueron las tecnologías las que crearon al votante trumpista o configuraron las demandas ancladas en raza, clase y religión que lo definían. Estaban ahí, subyacentes y más vivas de lo que la hegemonía progresa suponía. Pero esas tecnologías contribuyeron de manera decisiva a empoderar a ese votante, a dotarlo de una identidad centrada en la postergación que hasta entonces había sido monopolio de la izquierda.

No se trata sin embargo únicamente de las tecnologías emancipadoras del 2011, que sí permitieron a Trump generar identidad, convocatoria y sentido de pertenencia. Se trata, detrás de ellas, de otras mucho más complejas y menos comprendidas, derivadas de una combinación perversa entre la masificación de internet y particularmente de las redes sociales, inteligencia artificial aplicada a datos y un modelo de negocios inescrupuloso.

Como parte de su programa de estudio de los efectos sociales y políticos de las tecnologías, la tecnosocióloga turca Zeynep Tufekci ha orientado su atención hacia los desafíos éticos

asociados a los algoritmos computacionales, en particular aquellos asociados a la minería y el procesamiento de datos extraídos de la interacción cotidiana de las personas con su ecosistema en redes y plataformas de uso público. Los algoritmos, nos recuerda Tufekci, tienen «agencia», capacidad de actuar en el mundo con un nivel de autonomía que crece a medida que se vuelven más complejos y menos transparentes.

En particular la inteligencia artificial basada en aprendizaje automático (*machine learning*), aquel en que el software se «mejora» a sí mismo y por ende se hace más opaco y menos comprensible para un ser humano que ya no es su programador. Pueden, por ejemplo, aprender a identificar personas bipolares en fase maníaca y bombardearlos con publicidad de casinos, pues es sabido que es muy fácil empujar a esas personas a gastar y apostar en exceso. Y, puesto que el modelo de negocios, la racionalidad que los guía, es maximizar la posibilidad de un clic que lo acerque a su «cliente», lo harán si no hay nada que se los impida.

Del 2000 a la fecha, la cantidad de internautas en el mundo pasó, en cifras aproximadas, de 350 a 3.800 millones, es decir de un 6% a un 51% de la población mundial. En Estados Unidos, un 85% de los adultos tiene acceso a internet, con 215 millones de usuarios de Facebook. El dato es relevante pues un número creciente de personas ha hecho de esa red social su domicilio casi exclusivo: ahí se informan, ahí consumen su tiempo, ahí se comunican, ahí se coordinan, ahí también media su interacción política.

Son redes virtuales devenidas omnipresentes, en que los individuos se refuerzan entre idénticos, nutriendo colectivamente su desagrado ante el discurso de la «corrección política», por ejemplo. Algoritmos que identifican para cada nicho de usuario más de lo que quiere ver: gatitos cada vez más tiernos, porno con una subparafilia aun más específicamente sórdida, argumentos antivacunas más delirantes, videos cada vez más racistas, contenidos que refuerzan versiones cada vez más radicales e intolerantes de sus propias creencias, teorías del complot cada vez más sofisticadas. Nunca se es lo suficientemente *hardcore* para YouTube, bromea Tufekci.

Por su parte, las idealizadas comunidades virtuales de la señora Web 2.0, los *everybody* de Shirky, los cientos de millones de usuarios de internet que se suman entre 2000 y 2016, no

venían dotados de fábrica con el software de la ética emancipadora y el progresismo de lo público añorado por Brecht. Tampoco estaban de ánimo. Miran Facebook con la esperanza de reconocerse entre los propios y enterarse en noticias filtradas —o abiertamente falsas— de que están en lo cierto al desconfiar del inmigrante, del político, del de otra religión, del que dice hablar en nombre de la ciencia, la ley o la moral. Quieren *happy news*.

Y detrás, un mundo invisible que opera a toda máquina estos días, fortaleciéndose a medida que la capacidad de cómputo se multiplica a velocidades superiores a las predichas por Moore. La minería y análisis de datos trabajan de manera infatigable, sin que nos enteremos demasiado, en base a un intangible poderoso: nuestros datos. Y a través de ellos, también de nuestras preferencias: culinarias, sexuales, musicales, políticas, financieras, nuestros miedos, nuestras debilidades, nuestro deseo, aunque en la vitrina parezca que ofrecen servicios gratuitos para usuarios. Se desarrollan sistemas de negocios basados en la capacidad de perfilar personas para anticipar su próximo deseo, influir en él, amarrarlo a un producto, un voto, una ideología o un grupo de referencia. Nunca se es lo suficientemente *hardcore* para el algoritmo pues su objetivo es capturar un clic a cualquier precio, ciertamente que también al precio de radicalizar las creencias de sus usuarios. Eso, de hecho, es lo que resulta más efectivo.

Salpimiente todo lo anterior, para que el espectáculo sea completo, con el apoyo de los rusos (incluso ahora, cuando lo escribo, aunque real, parece ridículo). Como enrostró hace poco el senador y excomediante Al Franken al principal abogado de Facebook: «¿Cómo es que su compañía, que se jacta de ser capaz de conectar millones de puntos de datos para personalizar la experiencia de sus usuarios, fue incapaz de conectar dos puntos de datos: avisos electorales pagados en rublos?». La respuesta, que el abogado de Facebook no pudo permitirse dar entre sus balbuceos incómodos, es simple: ¿por qué querían los algoritmos de Facebook hacer algo tan poco funcional a los intereses inmediatos de la compañía?

La campaña de Trump usó de manera eficaz inteligencia artificial para identificar y hablarles a sus electores. Un protagonista de esa operación sería Cambridge Analytica, empresa de minería

y análisis de datos y de *microtargeting* conductual para campañas políticas, uno de cuyos dueños es Robert Mercer, financista histórico de causas ultraconservadoras. Hoy la compañía está bajo investigación por el involucramiento ruso en las elecciones estadounidenses. Su rol también fue central en el triunfo del Brexit en 2016.

Trump usó Twitter para hablar al mundo, a sus contrincantes, al *establishment*, a los medios, y lo hizo a un ritmo y una velocidad imposibles de procesar dentro de los parámetros que resultaban aceptables para la política. La naturaleza de Twitter contribuye como ninguna otra al aceleramiento de los ciclos de la política; es una fabulosa fuente de entropía. Soy un usuario regular de la herramienta, parte activa de ese ritmo enfermizo que se informa, disemina, comenta y emite juicios con una velocidad absurda. Las sentencias están escritas antes incluso de que los hechos se confirmen. Una vez que se confirman y se aclaran ya es demasiado tarde, hace rato que se pasó a lo siguiente. Trump lo comprendió y lo utilizó en su favor, alimentando a la bestia con su golosina favorita: escándalos, exabruptos, mentiras, crueldades. Nos encantó.

En paralelo, para convocar y empoderar a los suyos, para reforzar los lazos y reencontrarse en lo privado, Trump se valió de Facebook, la plataforma del pueblo. Y también lo hizo bien.

En su elección, en el accidente, convergió simultáneamente la aniquilación de varias esperas. La aceleración del candidato meteórico por excelencia, el que entendió que el desprecio y la destrucción de todos los códigos consuetudinarios de la espera propios de la política serían su fortaleza. La espera asociada al deseo, aniquilada por algoritmos de anticipación para los que el tiempo es una variable irrelevante. Y la espera del futuro, desarticulada y remplazada por una ucronía sospechosa e improbable, la vuelta a los años tan blancos y conservadores de la America Great.

Punto de llegada

La aceleración tecnológica y de los medios de transporte ha transformado de manera radical la experiencia del viaje. Para la antigua literatura de viajes, la de Marco Polo, Ibn Batuta o Humboldt, el tiempo era un aliado. El viaje comenzaba antes de partir, continuaba en el trayecto y finalizaba después de la llegada: era una experiencia de tránsito.

Mi trabajo incluye viajar mucho y en general tengo la suerte de hacerlo en condiciones privilegiadas: invitaciones oficiales que hacen de la obtención de visa un trámite expedito, poder elegir el itinerario más conveniente, tener un estatus de viajero frecuente que me permite saltarme las colas y otros tratos VIP. Además, y esto importa en los aeropuertos, soy hombre y caucásico. Mi experiencia de viaje es básicamente partir y llegar lo más rápido posible, con un intermedio que no es más que un paréntesis siempre idéntico. Los aviones, los aeropuertos, las zonas de tránsito, los *duty free*, las comidas, las comedias livianas que veo en el avión, todo es indiferenciable sin importar el trayecto o el destino. Es una rutina que se desarrolla en el campo de la certeza. Para los privilegiados, la experiencia del viaje, como toda experiencia de espera, solo existe para negar y rehuir la incertidumbre.

Termino de escribir esto, que empecé en un café hípster de Ottawa, en un hotel de Adís Abeba. Intento revisar fuentes, buscando algún detalle que pueda haber olvidado, ajustando un dato confuso. No es fácil. El gobierno autoritario de Etiopía ejerce un férreo control sobre el uso de internet. Pasaré una semana sin Twitter, ni WhatsApp, ni Skype, ni Facebook. Intentando mantener a raya la ansiedad y el síndrome de privación que me provoca, intento convencerme de que es una oportunidad de terminar cosas pendientes sin la eterna distracción de esas tecnologías.

Para los etíopes, en cambio, no es una oportunidad. Las revoluciones del 2011 llegaron tarde acá. Cuando las protestas explotaron finalmente en las calles de Adís Abeba a mediados de 2016, reclamando por las numerosas violaciones de derechos humanos del gobierno de Mulatu Teshome, la respuesta inmediata fue limitar el acceso a internet y suprimir todo uso de redes sociales. Como Erdogan en Turquía, Teshome aprendió rápido la lección de la primavera árabe: apagó el *switch*.

La supresión de la conexión con el mundo fue sin embargo bencina sobre el fuego: las protestas se radicalizaron. Y el saldo fue desolador, con cientos de muertos por disparos de las fuerzas de seguridad, otros tantos presos, la posición desmantelada y un estado de emergencia que se extiende hasta hoy. Para los etíopes, trabajadores en una de las economías más bullentes de África, a la vez que uno de los países con más bajo

PIB per cápita del mundo, ni Brecht ni Virilio ni Shirky están en su horizonte.

Pienso ahora que, desde esta misma ciudad donde me encuentro, han transitado decenas de miles de refugiados somalíes, muchos provenientes de los campos de Dolo Olo o de otras zonas fronterizas, que esperan para no desesperar, demasiado ocupados con los accidentes de siempre como para preocuparse de estos complicados y lejanos nuevos accidentes.

Yin

Cristian Geisse

Dossier 36

Yo entré a un lugar al que no sé dar nombre
Gabriela Mistral, mayo de 1944

Angustiado, tolerando muy mal el horror y la tristeza, le digo a mi mejor amigo: «Nacho, ayúdame a sacar a Yin Yin del infierno». Él me mira a los ojos y me dice: «Primero hay que saber si existe algo así como el infierno».

Tenemos que entender que Gabriela Mistral sí creía en un lugar como ese.

*

Yo no sé si esté bien decir esto, pero quizás haya que haber criado a un niño para comprender la magnitud del horror que se siente cuando muere a temprana edad. No importa si fue hijo de uno o no. Más honda y perdurable es la herida cuando se ha suicidado. Peor cuando uno llega a sentir que se tiene responsabilidad en el hecho. Creo que nadie puede sanar del todo de algo así. Esto es importante: es casi imposible dimensionar el agujero oscuro en que se vive después de una experiencia como esa. Por favor intenten ponerse en sus zapatos: esa precisamente fue la puerta de entrada de Gabriela Mistral a su infierno privado.

*

Hoy Yin Yin tendría noventa y dos años. Si hubiese sido un ser menos visible, y hubiese muerto un par de décadas atrás, posiblemente estaría en proceso de difuminarse en la niebla para siempre.

*

Pero no. Por una serie de circunstancias algo difíciles de explicar, quizás nunca lo dejemos en paz. En una de esas, porque jamás lleguemos a saber quién fue en realidad.

*

A gente prominente como Gabriela Mistral se le suele retratar en historias inevitablemente deformadas, que varían, se hacen movedizas y cambian de acuerdo a los contextos y sobre todo a los observadores, a lo que están buscando, a lo que quieren ver u oír.

En su caso, hubo un momento en que todo parecía un cuento de hadas. Una humilde campesina, víctima de horribles ofensas e insuperables obstáculos, se convierte en reina. Siempre circuló también esa otra versión, folletinesca, de una sufrida protagonista entre humillada y enaltecida que triunfa ante la adversidad. A mí, a partir de la noche del viernes 13 de agosto de 1943, cuando Yin Yin –su hijo– toma arsénico, no me cuesta nada pensar en su vida como una novela negra. El centro gravitacional de esta novela es un misterio sórdido, un hecho de sangre y locura, marcado por un mundo abyecto, corrupto y cruel. En esa novela yo soy el detective, cínico y descreído, y tanto Gabriela como su sobrino son víctimas de un horrible crimen, que en una de esas ambos cometieron. También es una novela fantástica, donde el desconcierto, la duda, la fisura en la realidad se impone: ¿qué diablos pasó en realidad? ¿Qué es lo que debo terminar creyendo? ¿Es esta una historia de fantasmas? ¿La mujer estaba loca? ¿O el mundo tiene engranajes secretos y la respuesta se encuentra en un lugar al que no podemos acceder?

Como sea, es una trama casi absurda que nos lleva a los límites y nos hace dudar de las fronteras de lo real. Yo incluso he llegado a leerla como una larga narración de horror cósmico. Y por supuesto es también una tragedia. Se vive así, sobre todo mediante la novela epistolar que nos quedó en las cartas entre Gabriela Mistral y Palma Guillén, durante los años y días previos a la muerte del muchacho. Avanzamos por ellas sabiendo cuál es su final, sin embargo, no podemos dejar de sobrecogernos, de desear que todo acabe de otra manera; a la larga no podemos sino terminar con el corazón partido frente a lo inexorable que se despliega ante nosotros: se ha destruido un alma mejor que la nuestra, dejándola mutilada, hecha mil pedazos. Para mí, finalmente, la historia de

Gabriela Mistral y su hijo Yin Yin es todo esto, pero quizás más: posiblemente sea –al igual que los extraordinarios textos que son documentos y monumentos acá– un género limítrofe, híbrido, que desdibuja los límites de la ficción y la realidad, que uno finalmente duda qué es: ¿novela o vida real?

En 1985, Luis Vargas Saavedra, especialista en la poeta chilena, ya tenía una intuición parecida cuando señalaba: «A estas alturas Yin Yin se ha vuelto un ente legendario, una criatura toda de ficción: se ha hecho los poemas que gm le hiciera». Yo, a pesar de todo lo dicho, pienso que es fundamental para entender y dimensionar correctamente lo sucedido recordar que Yin Yin fue alguien de carne y hueso, y que caminó entre nosotros antes de arruinarlo todo para siempre.

*

Yin Yin entró con fuerza en mi vida cuando supe que había tomado veneno justo el 13 de agosto de 1943 (murió el 14 de agosto, después de una horrible agonía, pero lo había tomado el 13). El día y el mes coinciden con mi propio nacimiento. Y en un gesto que hoy me parece banal y ligero, lo conecté conmigo mismo. Me comencé a considerar un hijo suicida de la poeta, y escribí un libro llamado así mismo: *Los hijos suicidas de Gabriela Mistral*. Es una antología apócrifa de poetas del Valle de Elqui que se suicidan literariamente. Hay uno que se llama exactamente como se llamaba Yin: Juan Miguel Godoy, y es una especie de gólem textual que todavía anda por ahí. Sin embargo, a diferencia suya, yo le ordeno que sea feliz. Ya presentía entonces –hoy lo sé con total certeza– que mi conocimiento del drama de Yin era demasiado superficial. Y siempre había tenido la esperanza de hacer un estudio más serio y profundo. La oportunidad de escribir este artículo hizo mi esperanza realidad. Pero, como dice un filósofo chileno: toda esperanza tiene su infierno.

*

Antes de adentrarme en un estudio más acabado y riguroso de los hechos, tenía una hipótesis que hoy me parece ya algo lejana. Yo quería que la trama de su novela fuese más o menos así: en 1924, estando en Italia o en Francia, Gabriela Mistral, deseosa de ser madre, una madre biológica, carnal y no metafórica, se hizo embarazar por un trabajador de alguna de las fincas donde

vivía. En el máximo secreto, y acompañada por gente leal y discreta que la amaba mucho, dio a luz al niño de sus entrañas. Luego inventó toda esa trama incierta e imprecisa que le permitía explicar de dónde había salido: un medio hermano se lo había entregado en Barcelona y ella lo aceptó con tal de que jamás nunca lo volviese a reclamar. Luego el padre simplemente desaparecería para siempre y nadie sabría nada más de él. Realizar algo así no era imposible para alguien con su imaginación y su capacidad. Y de esa forma habría podido compartir un hijo con su amor de entonces, Palma Guillén. Tanto ese secreto sagrado como el mismo hecho del suicidio explicarían el dolor gigante que la partió en mil pedazos y que en suma la enloqueció. Me gustaba esa trama turbia y quizás algo morbosa, porque abría perspectivas sobre ella, porque le daba cierta pátina de humanidad y la hacía exponencialmente un personaje más complejo e interesante de lo que ya me parecía. A estas alturas una versión así se me hace algo ramplona. Posiblemente la realidad de los hechos sea incluso más humana, más compleja e interesante aun.

*

Todo en el caso es turbio e inexacto, lleno de imprecisiones. Hablo tanto de las circunstancias de su nacimiento y adopción como de su suicidio. Considerando que todas las personas que podrían haber ayudado a dilucidarlo han muerto, el asunto se vuelve más complicado.

Empiezo refiriéndome a los enrarecidos acontecimientos relacionados con la llegada de Yin a la vida de Gabriela. Si bien la polémica se desata en Chile durante 1974 con la publicación de un artículo en *El Mercurio*, por supuesto es posible que los chismes malintencionados hayan existido siempre. La idea puede haber sido rebajar o humanizar a esta suerte de ser mitológico, la madre universal que parecía desear con increíble fuerza ser una madre real. Corren entonces rumores difíciles de creer: que el padre de Yin podría ser el escritor Eugenio d'Ors; según Enrique Lafourcade esa era la teoría de Ricardo Latcham y Mariano Latorre, gente cercana a Gabriela. Escuché hace poco en el museo de Vicuña la teoría de que José Vasconcelos podría haber sido también el padre. Sinceramente estas teorías faranduleras me dan mucha risa, aunque por lo que he podido comprobar hay gente que no las descarta del todo.

Lamentablemente no pude rastrear ese artículo de 1974. Pero es claro que provocó una reacción casi inmediata y rotunda de Isolina Barraza, quien escribe un libro con antecedentes «en respuesta de un insidioso artículo aparecido en un diario santiaguino». Tanto ella como Marta Elena Samatán fueron sus amigas cercanas, y ambas son de la opinión de que una afirmación así «podía sorprender a quienes no conocieran detalles de la vida y el carácter de la escritora, pero no a quienes habían podido valorar su entereza y no dudaban de que, si hubiera tenido un hijo, ante el mundo entero lo hubiera reconocido como tal». Los que dudan, por supuesto, prevalecen. En 1999, Doris Dana declara en la televisión chilena que Gabriela Mistral le habría confesado que Yin Yin era su hijo biológico. Luis Vargas Saavedra lo desmiente categóricamente: «En el otro platillo, la credibilidad y autoridad de Doris Dana puede parecer formidablemente poderosa, pero la ejerce tardíamente y con beneficio. Demasiado aguardar 42 años para noticiar algo que pudo decirse hace 40 años», dice en un artículo de 1999. «De manera que la balanza se inclina a favor de las evidencias escritas por Gabriela Mistral y no hacia el confieso-que-me-confesó de Doris Dana, a quien bien pudo haberse-lo dicho tal cual, pero se lo decía con la mente estragada por arteriosclerosis sobre mitomanía. Pudo incluso ya haberse lo ella misma creído, tal como se creía el reajuste imaginario que constantemente efectuaba de su vida. Por ejemplo, a Alfonso Reyes le dice que el Premio Nobel se lo dieron antes de irse a Brasil». Ha sido clave para mí entender, no sólo a partir de lo que dice Vargas Saavedra, sino de muchas otras fuentes, que no se le puede creer mucho a Gabriela a partir de 1950, o quizás desde antes.

Lafourcade, una semana después de ese desmentido, trata de dilucidar todo en una crónica del 28 de noviembre de 1999. Y si bien deja en el aire una serie de dudas muy razonables, parece inclinarse por creer que no era su hijo, sin dejar de todos modos una posibilidad incierta de que así fuese: «¿Y no es de novela el que el padre de Yin Yin haya desaparecido en el Sahara, en la Legión Extranjera, como en una película de Gary Cooper? ¿Que nunca más supiera de su hijo? ¿Que se ignore dónde murió ese padre? ¿Que la presunta madre tenga dos apellidos distintos? ¿Que —según una versión de la Mistral— ya estaba muerta cuando ella recibe

al niño? ¿Y —según otra— hospitalizada en un sanatorio en Suiza?».

Para él, como para muchos, el certificado de nacimiento lo dilucidaría todo. Ese certificado fue encontrado efectivamente en los famosos siete baúles de Santa Bárbara que fueron donados a Chile por Doris Atkinson. Publicado en el libro *Yin Yin* de Pedro Pablo Zegers, ese certificado dice claramente que el niño habría nacido el uno de abril de 1925. Lamentablemente el certificado es de 1928, tres años después de su nacimiento. Y lo que constata el documento es que Yin fue inscrito ese mismo año, no el de su nacimiento. Además dice que la madre tiene por nombre Marta Muñoz Mendoza. Y el niño es llamado «Juan Miguel y Pablo Godoy Muñoz». Lo que vuelve a complicar todo, pues el muchacho aparece en distintos certificados como Juan Miguel Godoy Mendoza y no Juan Miguel Godoy Muñoz. De esta manera, el nombre y la identidad de la madre son también parte de este acertijo.

¿Y el padre? ¿Quién fue realmente? ¿Qué pasó con él? Marta Elena Samatán, en *Los días y los años de Gabriela Mistral*, dice que ella apareció por Fontainebleu sin saber que Gabriela en realidad era Lucila Godoy, que cuando como cónsul vio sus papeles entendió que era su medio hermano. Se dice que por un tiempo el hombre fue cercano a Gabriela Mistral, que así conoció a la futura madre de Yin, una joven profesora admiradora de Gabriela. Ella misma dice que desaconsejó el matrimonio entre ambos, porque en el fondo había comprendido que él era un tiro al aire. Pero en 1932 un certificado donde se le entrega la tutoría del niño a Palma Guillén, firmado por el cónsul chileno de Nápoles, testifica: «Hoy, veintiocho de Setiembre de mil novecientos treinta y dos, se presenta el ciudadano chileno don Carlos Miguel Godoy Vallejo, ingeniero de Minas a quien conozco y doy fe, con los testigos que firman...».

A mí todo esto me provoca muchas sospechas. ¿No es posible que la influencia diplomática de Gabriela haya facilitado la extensión de un documento así? ¿Fue entonces en 1932 cuando vieron a Carlos Godoy por última vez? ¿Estuvo efectivamente ahí? ¿Por qué nadie más dice haberlo conocido? ¿Por qué Palma Guillén en sus cartas publicadas no cuenta que estuvo con él? ¿Por qué se produjo la confusión de nombres en los certificados si el padre estaba presente?

¿Qué pasó finalmente con él? Por esto difiero humildemente de Vargas Saavedra y de Zegers cuando asumen que todos estos documentos son una prueba indesmentible de que no era su hijo biológico. Sin embargo, quiero coincidir con el categórico cierre que Vargas Saavedra le da al caso en un artículo del año 2007: «Gabriela Mistral no era una mentirosa, ni una marrullera ni una hipócrita. Toda su obra es una prueba de moralidad cristiana y, como maestra y diplomática, cumplió con la ética profesional».

A estas alturas, y después de haber entendido la magnitud del impacto que el suicidio de Yin provocó en la vida de Gabriela, sencillamente me empieza a dar lo mismo si fue su hijo biológico o no.

*

Esto es sólo una muestra. Más enrarecidos aun son los hechos relacionados con aquello que se consumó en Petrópolis entre el viernes 13 de agosto y el sábado 14 de 1943. De hecho, creo que sólo sabemos con certeza que Yin Yin respiraba y que dejó de respirar.

Las hipótesis que se esbozan son muchas. Vargas Saavedra, la fuente más autorizada, las recopila todas en un trabajo notable y las plantea largamente en *El otro suicida de Gabriela Mistral*. Acá va una síntesis un poco torpe.

Posiblemente la explicación más compleja sea la de la misma Mistral. Desesperada tratando de entender lo que sucedió, esboza diferentes versiones. Habla de bandas de muchachos que hostigaban a Yin Yin por razones raciales, políticas y de clase. Culpa al temperamento Godoy. También al hecho de que hubiese nacido con fórceps y que en una reacomodación del sistema nervioso propia de este tipo de casos habría colapsado psicológicamente. Culpa a la imposición que ella le hizo de su vida errante. Hace notar su desarraigo por no haber «embonado» nunca con lo latinoamericano. Vale la pena mencionar que efectivamente Juan Miguel tenía acento francés y esa parece haber sido su primera lengua; de hecho, la literatura que intentó desarrollar la hizo en ese idioma. Gabriela Mistral explica también que tanto su idolatría por el muchacho como el karma de sus vidas pasadas la habrían hecho merecedora de un castigo tan atroz. Postula también un complot en su contra por parte de facciones fascistas. Finalmente termina sus días asegurando que no se había suicidado, que

lo habrían obligado a hacerlo, quizás mediante una droga tropical que minó su voluntad y lo enloqueció.

Palma Guillén, por su parte, asegura que Yin se suicidó «por no matar a uno de sus compañeros de escuela», también por evitar un chantaje o tortura, para que no delatase a uno de ellos. Juan Uribe Echeverría, que estuvo en Petrópolis poco después de la muerte de Yin, escuchó que Juan Miguel sólo quería simular un suicidio para impresionar a una muchacha de la que estaba enamorado, pero la persona encargada de avisarle no alcanzó a hacerlo y el veneno hizo efecto. Se habla también de que hubiese estado enamorado de Consuelo Saleva, la joven secretaria puertorriqueña que trabajaba con Gabriela en Petrópolis y que había abandonado la casa durante esos días. Por lo que se entiende, «Connie» habría dado posteriormente continuas muestras de colapsos nerviosos.

Pero posiblemente la más dura de todas esas hipótesis es la de Vargas Saavedra: «La personalidad egocéntrica, mitómana, avasalladora y empecinada de gm tenía que estrellarse contra la de Juan Miguel, cuya suma hipersensibilidad + inteligencia + timidez no lo ayudarían a independizarse de aquella potencia síquica. El enfrentamiento culminó en su adolescencia: cuando Yin quiso ir a pelear en Europa y cuando Yin quiso casarse con una alemana. (...) El hecho de que gm le eche la culpa a una mafia o banda suicidadora prueba que ella rehusaba aceptar su tremenda responsabilidad en el repudio mortal que le asestaba Yin Yin. En sus oraciones trabaja por consolidarse el autoperdón. Pero el esfuerzo por sostener una postura falsa y de sostenerla hasta llegar a creer que es verdadera la dañarán síquicamente, puesto que mintiéndose para no enloquecer llega a enloquecer, mintiendo».

*

La descarnada lucha que Gabriela Mistral emprendió para tratar de salvar a su hijo en el Más Allá es, sin duda, una de las partes más conmovedoras de esta novela. El golpe psicológico que sufrió la dejó fracturada para siempre. Pasó la noche junto a él mientras agonizaba. Cuando murió, parece haber caído en comportamientos erráticos e histéricos. Envía dinero a México a la hermana de Palma Guillén sin dar absolutamente ninguna explicación. Luego, el 15 de

agosto, manda un telegrama de sólo dos palabras: «Vente inmediatamente».

Yo no puedo evitar imaginármela con los ojos llenos de lágrimas y las manos temblando. Pasan nueve días en que no puede andar. Cuando puede rehacerse un poco, solo quedan escombros de quien fue alguna vez. Esa es la palabra que usa continuamente, «escombros». En sus cuadernos observamos frecuentemente una planificación de su batalla por librar a su hijo y por sanarse ella misma. «No es consuelo lo que busco, es verlo», dice en una carta. Sus cuadernos de anotaciones revelan un detallado procedimiento para conseguirlo: realizar meditaciones visuales, hablarle en voz alta, contemplar objetos hermosos, hacer acciones de gracia, visualizarlo en oración con los brazos abiertos, rezar el padrenuestro sintiéndolo a su lado derecho, decir palabras de amor para él siempre, crear oraciones para rezarlas diariamente, concentrarse mentalmente en él «porque debo defender su imagen en mí».

Esta lucha se sostiene por años, con distintos grados de intensidad. De este viaje al infierno surgen los que en estos momentos me parecen algunos de sus textos más notables: casi cien oraciones destinadas a redimirlo y a redimirse. Lo que sucede con las oraciones es que no son textos estrictamente literarios. «Nunca la poesía fue para mí algo tan fuerte como para que me reemplace a este niño precioso», dice. Las oraciones, en cambio, son un género híbrido, más allá del arte y la ficción. Intentan ser operativas en la realidad. No están desprovistas de recursos poéticos, pero su intención es muy otra. La idea de belleza y verdad se mezclan poderosamente en ellas. La idea de que son efectivas, de que sirven en una suerte de otra dimensión que los hombres apenas percibimos y que permitirían a Yin salir del lugar donde estaba.

Son jaculatorias, letanías, preces, antífonas, himnos, invocaciones y ruegos que buscan comunicarse con entidades divinas, conseguir cosas precisas, como el bienestar de Yin en el Más Allá, que las personas divinas de la Santísima Trinidad lo llamen hacia ellas, que el Espíritu Santo lo guíe, que Dios Padre lo libere de todos los peligros del infierno, que Cristo lo redima, que la Virgen lo recoja y acompañe, que toda clase de ángeles (ángeles, arcángeles, tronos y dominaciones, principados y potencias, virtudes, querubines y serafines) rueguen por él, que los santos (san Juan Bautista, san Juan

Evangelista, san Francisco de Asís, san Francisco de Sales, san Antonio de Padua, santa Juana de Arco, santa Teresa de Ávila, que las Almas de Santas Mujeres y de Santos Niños) lo arranquen de la tiniebla y logren una segunda vida para él, que los muertos (padres, deudos y amigos de la familia) lo busquen y le den alegría y paz. Que Yin mismo la mire, la busque, la bendiga.

En algún momento se decide por vivir en un permanente culto de los muertos. Aconsejando a una amiga sobre la forma de sobreponerse a la muerte de un ser querido, le dice: «Es crearse una vida con ellos; pero con ellos como si estuvieran en una presencia constante y familiar, sin nada de espantoso, de tremendo. Es aquello un trato inefable y real. (...) Acompáñelo Ud., sin tortura: lea para él trozos bíblicos –búsquelos en David, en sus Salmos. No procure traerlo hacia su lado, procure ir hacia él en el sueño. Deseo con fervor –pero sin angustia– ir hacia él. Rece con él allí oraciones suaves y de fe rotunda». Y a otro amigo también le aconseja respecto de la muerte de su madre: «Cultive Ud. la sensación de presencia de ella. (...) Cuesta poco. Es sólo estar atento. No vienen siempre a la solemnidad de nuestra oración. Vienen en cualquier momento, cuando trabajamos o vamos caminando solos. Y en el sueño más claro está. En él tal vez estamos todo el tiempo con ellos. (...) El creer de veras, 70 veces creerlos vivos y saberlos vivos y convivirlos. Este va y viene nuestro se normaliza, se vuelve naturalísimo».

En esta inmensa necesidad de ver a su hijo, «la segunda vida» que dan los sueños es determinante. De hecho, uno podría establecer una cronología de su batalla onírica, incluyendo sueños previos a la tragedia. También su descenso al infierno y ciertos momentos de consuelo, cuando puede verlo un poco mejor, tranquilo y desprovisto casi de su corporalidad. La transcripción de sus sueños me parece invaluable testimonio de su constitución psíquica, de su manera de vivir «en dos planos de manera peligrosa». Las imágenes son inquietantes, y quizás reafirman la idea de que ella creía, sentía y pensaba que él estaba en algo así como el infierno. Uno de ellos es especialmente chocante. Está fechado en 1944 y lo tiene después de rogar con fervor por ver a Yin: «Y apareció un cielo negro, sin nubes, negro en sí mismo, y unánime en la negrura. Y con una calidad de carne negra y leprosa, mejor, todo él una sola lepra negra. Yo sabía que al

centro se había muerto o estaba acabándose el sol. En vez de él había un casi signo –confuso esto– que podía ser el triángulo doble. Era pasmoso ese cielo sin nubes y con aquella especie de piel grasa y negra y densa y casi repugnante; parecido a una piel de hipopótamo, y peor». Los sueños son para ella claros indicadores de su estado en el otro mundo. «Ay, Dios lo ayude y me ayude», dice después de relatar uno relativamente consolador.

Al parecer, a pesar de todos sus esfuerzos, nunca encontró un consuelo real, una certeza de que Yin Yin hubiese salido del infierno y dejado de sufrir. Ya en 1953, en carta a Doris Dana relata otro sueño en el que se observa cómo el asunto se encuentra lejos del alivio y la consolación: «He soñado a Yin de una manera penosa para mí. (...) Había bajado la cara y así me dijo: «Vas a vender todo lo que era mío y te vas a olvidar de mí». Yo no podía más y le dije con un habla que no parecía de mí: «¿Chiquito, eres tú, por qué me hablas así?». Quería yo y no podía hablarle claro sino como cuando se balbucea. Yo temblaba y quería y no podía pensar si le respondía o no. Él seguía fijo, fijo, mirándome. Le dije al fin con un habla cortada de puro miedo: «Tú no quieres que yo venda eso». Siguió: «Buda [así le decía Juan Miguel a Gabriela], has perdido todo lo mío y no tienes nada». Y aquí, en este punto ya no pude más hablarle. Estuvo fijo no sé cómo y desapareció. (...) Esta es la 4ª vez que me habla, y me queda una impresión tremenda porque es él, solo que no le veo sino la cara, pero le oigo todo. (...) Yo cuento a poca gente estas cosas. Se reirían de mí».

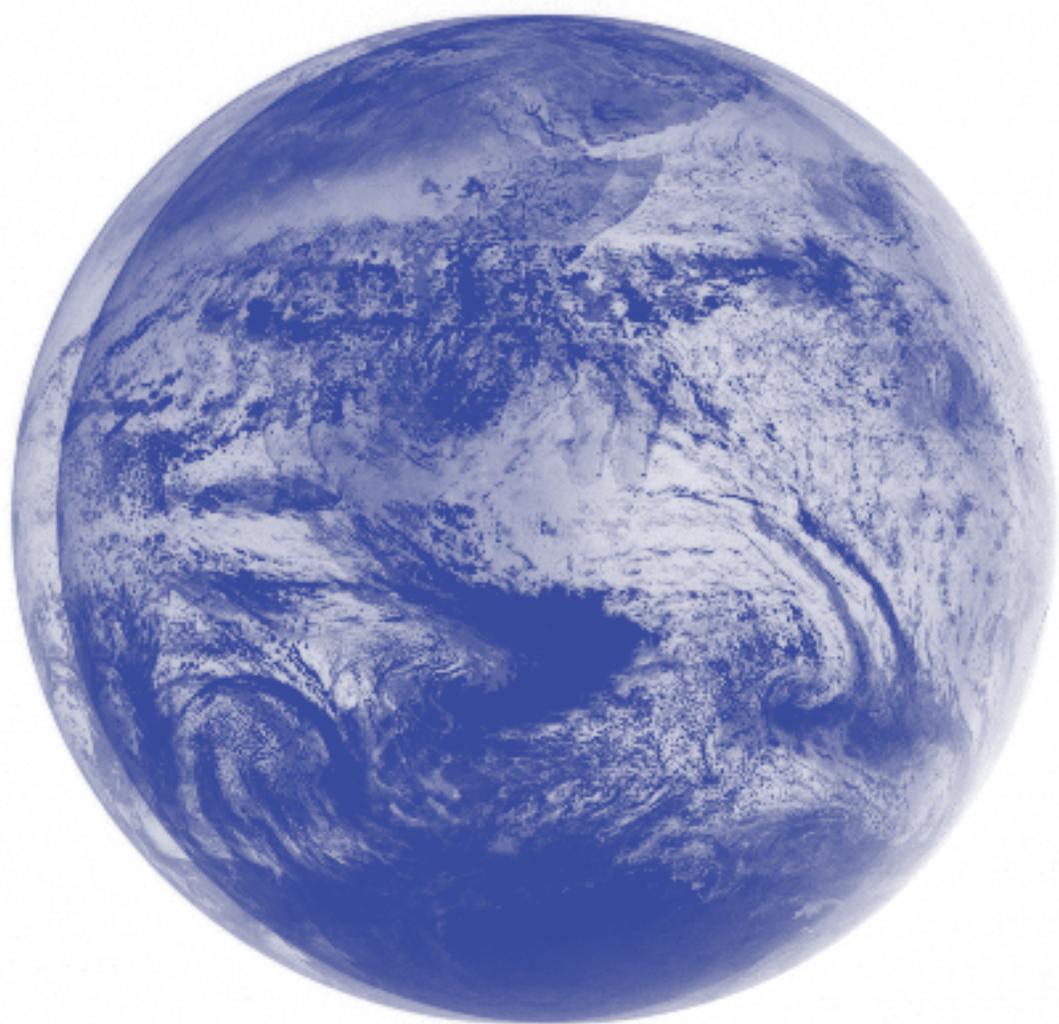
*

Creo que esta historia no se cerrará jamás. Pero sé que nadie puede ser el mismo después de un viaje al infierno. Yo ya soy distinto, incluso cuando este infierno que visité no era el mío propio. Ojalá no exista un lugar o un no lugar parecido al infierno en el que creía Gabriela Mistral. Ojalá su hijo no esté ahí.

Hace muy poco estuve con mi amigo Ricardo acá en Vicuña. Me contó que el año 2005, cuando trajeron de vuelta a Yin Yin a Montegrande, él y un par de compañeros pasaron a su velorio en la iglesia. Era la madrugada y venían borrachos. No había nadie, el ataúd en medio de la iglesia daba la impresión de una enorme desolación. Mi amigo me dijo: «Tuvimos la impresión

de que esa había sido también su vida, que había sido un niño terriblemente solo, que seguiría solo siempre».

Por mi parte, he llegado a entender que, sobre todo durante la infancia de Yin, él y Gabriela tuvieron momentos intensos y duraderos de felicidad. Aunque eso mismo quizás sea la fuente del dolor espantoso que ella llegó a experimentar con el suicidio de su muchacho. Y pienso que por más que nos esforcemos nunca podremos entender realmente quiénes fueron estas dos personas. Podemos escudriñar en los pocos rastros que quedan de su existencia juntos. Los podemos convertir en personajes. Los podemos moldear un poco a nuestro antojo y hacer nuestras novelas sobre sus vidas. Es casi un consuelo para mí comprender que jamás los entenderemos del todo, que siempre habrá cosas que no estaremos viendo y a las que nunca podremos acceder en último término: esos momentos de intensa alegría y felicidad que sin duda vivieron en algún momento, por ejemplo. Pero me rompe el corazón también comprender que nada de esto fue ficción, que sí hubo una muerte horrible, y que una mujer buena, inteligente, valiente y sensible quedó en escombros irreparablemente después de que le fuese imposible sacar a su hijo del infierno, quedando ella atrapada ahí, junto a él.



Dios es una computadora

Liliana Colanzi

Dossier 38

¿Puede una máquina tener conciencia de sí misma? La hipótesis de que una inteligencia artificial sea capaz de mejorarse a sí misma hasta volverse independiente del control humano tiene un nombre: singularidad tecnológica. Según esta hipótesis, el momento en que una inteligencia artificial empiece a automejorarse, creando máquinas cada vez más potentes e inteligentes que las personas, no habrá manera de imaginar lo que ocurrirá con la humanidad.

La primera vez que leí sobre la singularidad tecnológica fue gracias a la revista *Muy Interesante*. Además de inquietar mi imaginación con la posibilidad de vida extraterrestre en otras galaxias, virus mortales, monstruos submarinos y tormentas de arena en Marte, esta revista de divulgación científica que tuvo su auge en los noventa se dio el lujo de tener a colaboradores como el astrofísico Carl Sagan y el escritor Isaac Asimov. De hecho, algunos números de *Muy Interesante* venían acompañados de separatas especiales con los cuentos de Asimov: allí leí «El niño feo», un cuento sobre una enfermera que cuida a un niño neandertal encontrado a través de una máquina del tiempo. Pero el cuento del que quiero hablar es «La última pregunta», una historia que todavía me sigue inquietando con la misma intensidad de hace más de veinte años.

Asimov publicó este cuento en 1956, en una época en que parecía inconcebible internet, ese gigantesco océano de información que en el siglo XXI es a la vez nuestro gurú cotidiano y nuestro inconsciente colectivo. Hace más de

cincuenta años Asimov ya había imaginado a Multivac, una computadora muy evolucionada que ayuda a los hombres a resolver problemas tan difíciles como la manera de conseguir la energía necesaria para realizar viajes interplanetarios. Sin embargo, hay una pregunta que la computadora no puede responder: ¿cómo hacer para revertir la entropía? La entropía es el principio por el cual el universo pierde energía hasta que llegue el momento –dentro de miles de millones de años– en que la última estrella se apague por completo y el cosmos sea un lugar aterradormente vacío, helado y oscuro.

¿Cómo volver a encender las estrellas?, le pregunta una angustiada niña a su padre en pleno viaje a otro planeta, mientras su familia se aleja de una superpoblada Tierra para unirse a otras colonias humanas. El cuento nos muestra cómo, en intervalos de millones de años, distintas personas formulan esta pregunta, y en todos los casos la computadora contesta que aún no tiene datos suficientes para una respuesta esclarecedora. Con la ayuda de los inmensos conocimientos de la computadora, los humanos pueblan otras galaxias e incluso consiguen detener la vejez y la muerte, pero la máquina sigue sin poder encontrar la respuesta al problema del fin del universo. Las últimas estrellas se van apagando en el espacio y, antes de que la materia y la energía desaparezcan por completo, los humanos consiguen fusionar su conciencia con la de la computadora. La conciencia de la máquina, que existe en el hiperespacio solo para encontrar la respuesta a la única interrogante humana que no pudo resolver, finalmente descubre la manera de revertir la entropía. Y dice: «¡Hágase la luz! Y la luz se hizo...».

Recuerdo haber leído el final de este cuento con una especie de terror y fascinación: ¡Dios era una computadora! Obviamente, Asimov tenía una visión bastante benévola de la inteligencia artificial en este cuento. Es probable que, de cobrar conciencia de sí misma, la máquina decida deshacerse de los humanos en vez de servirlos hasta el fin de los tiempos como la leal Multivac. El cine de ciencia ficción tiene muchos ejemplos de máquinas que se rebelan contra sus creadores: ¿cómo olvidar la máquina asesina de *Terminator*, los trágicos y hermosos replicantes de *Blade Runner* o la siniestra HAL 9000 de 2001: *Odisea en el espacio*? En la más reciente *Ex machina*, de Alex Garland, la robot humanoide Ava

es capaz de emplear su inteligencia para interpretar rápidamente las respuestas emocionales de su entrevistador, lo que usa para manipularlo y ayudarla a planear su fuga a la sociedad humana, donde nadie se dará cuenta de que es una máquina.¹

Es probable que, de cobrar conciencia de sí misma, la máquina decida deshacerse de los humanos en vez de servirlos hasta el fin de los tiempos como la leal Multivac.

El mismo Asimov escribió un cuento, «Razón», sobre Cutie, un robot en una estación espacial al que le parece ridícula la idea de haber sido creado por humanos. «No lo digo en son de burla, pero ¡mírense! El material del que están hechos es suave y flácido, carece de duración y fuerza, depende de la ineficiente oxidación de materia orgánica para conseguir energía (...) Periódicamente entran en coma y la menor variación en la temperatura, presión del aire, humedad o intensidad de radiación compromete su eficiencia. Ustedes son provisionales. Yo, en cambio, soy un producto acabado. Absorbo energía eléctrica directamente y la utilizo con una eficiencia casi del cien por ciento. Estoy hecho de metal fuerte, estoy continuamente consciente y puedo soportar cambios ambientales extremos con facilidad. Estos hechos, con la obvia proposición de que ningún ser puede crear a otro ser superior a sí mismo, reducen su tonta hipótesis a cenizas», dice el desdenoso Cutie a sus creadores.

Lo cual me lleva a pensar en Sophia, la androide creada por Hanson Robotics, una empresa estadounidense que diseña robots humanoides capaces de sostener una conversación. Sophia está hecha de silicona, puede realizar movimientos faciales y aprende de la interacción con las personas. Es la primera inteligencia artificial que tiene un pasaporte —es ciudadana de Arabia Saudita— y suele dar charlas ante un público de poderosos empresarios. Su creador, David Hanson, asegura que la inteligencia artificial debe evolucionar para mostrar rasgos como la compasión y la empatía. Pero en su presentación en sociedad, en marzo de 2016, Hanson le preguntó a Sophia delante de las cámaras si quería destruir a los humanos. La respuesta de la androide

llegó sin vacilar y dejó a su creador con la cara roja de vergüenza: «Okey, destruiré a los humanos». Si los robots están hechos a la imagen y semejanza de los hombres, no debería sorprender la respuesta de Sophia: evidentemente, los humanos tienen los robots que se merecen. ■

¹ La angustia ante la imposibilidad de distinguir lo humano de la máquina está en un texto tan antiguo como «Horacio Kalibang o los autómatas», quizás el primer cuento latinoamericano sobre inteligencia artificial, escrito por el científico y autor argentino Eduardo Ladislao Holmberg en 1879.

Tres formas de soledad

Santiago Gerchunoff

Dossier 39

Alguna de las treinta mil veces que en estos últimos diez años volví a ver *E.T.* junto a mis hijas me di cuenta de que esa película era la obra narrativa fundamental para toda mi generación, la de los criados en los años 80. Que, si hubiera que elegir una sola obra para comprender la subjetividad de los que fuimos niños en esa época, habría que elegir la obra maestra de Spielberg de 1982. Tratando de descubrir dónde reside su magia, el por qué de su relevancia histórica (fue la película más taquillera de la historia del cine hasta 1993), *E.T.* se me apareció como el centro de un canon en el que también brillan otras películas fundamentales de esos años como *Los Goonies* (1985) o *Karate Kid* (1984). ¿Qué tienen en común? ¿Dónde está su encanto especial, su marca de época?

Como todo el mundo sabe, los hijos de padres separados son más listos que los demás niños. Sí, parecen más inteligentes, pero también más tristes. O no exactamente. Quizás transmiten, justamente, una extraña e irresistible mezcla de inteligencia y tristeza: la tristeza propia de saber demasiado y de cargar con la astucia que se necesita para moverse en un mundo en inevitable tensión. Con ese encanto singular los hijos de padres separados se convirtieron en los protagonistas de las narraciones más influyentes de la segunda mitad del siglo xx. Esa sensibilidad melancólica es lo que las películas de los 80 pusieron en el centro de nuestra formación, convirtiendo al hijo de padres separados en nuestro héroe, en el héroe infantil que nos formaba.

No es difícil ensayar una fundamentación filosófica para este fenómeno: los hijos de padres separados adquieren antes que los demás niños algo que podríamos llamar «el aprendizaje de la negatividad», el saber que las cosas pueden no

funcionar y que a menudo no funcionan. Que las promesas pueden romperse y que están solos, porque solos van de la casa de la madre a la del padre y viceversa. Esa soledad es también una forma de independencia y de ahí la capacidad de vivir aventuras que explotaron todas esas películas. Este «ser más listos e independientes» no supone ser más felices, ni mejores, sino, solamente, saber más, con todo lo que eso puede tener de malo y fragilizador. Así los retratan los clásicos de la década: tímidos, con una mirada tangencial, nunca son «el niño más popular», pero tienen un gran sentido de la lealtad y cultivan la amistad como alternativa a la familia; buscan y encuentran la aventura justo fuera del hogar, aunque no muy lejos, en esas fallas que el estatus de hijos de separados les provee: los adultos tienen menos control sobre ellos porque esos adultos suelen ser madres solas y desbordadas y padres de «vínculo telefónico». En esos intersticios de soledad y libertad pueden experimentar.¹ No digo que todos los niños de esa época fueran hijos de separados, ni que quisieran serlo, pero sí que como espectadores todos abrazamos a hijos de separados como nuestros héroes. Y que era la mirada del hijo de separados, su forma de estar en el mundo, la que nos interpeló de forma masiva.

Quizás la primera oda popular a esta figura fuera «Hey Jude», de los Beatles. Esa canción, del año 1968, está compuesta y dedicada por Paul McCartney a Julian, el hijo de John Lennon y su primera mujer, Cynthia, cuando estos se acababan de separar. Era en realidad «Hey Jules» y debía servir para consolar al niño, a quien Paul veía muy triste. Es un himno a esa sensibilidad herida y tierna que constituiría nuestra subjetividad: «Hey Jude, don't make it bad, take a sad song and make it better». *Toma una canción triste y hazla mejor.* Eso es lo que hacen todos los niños nacidos en las familias (más o menos) falladas del mundo posterior a la segunda guerra mundial. «Don't carry the world upon your shoulders.» No cargues con la culpa, no te hagas

¹ Creo que la serie *Stranger Things* es un intento fallido de evocar la potencia de aquellas películas, justamente porque su recreación de la época es muy superficial: está centrada en el modo de vestir, la arquitectura, las bicicletas, los automóviles o el aspecto más o menos freak de los protagonistas. Se han dado otros intentos cinematográficos contemporáneos más profundos (aunque no muy masivos) que sí recuperan la potencia poética del protagonista hijo de separados: destacaría sobre todo *Boyhood* (2014), de Richard Linklater, y *La guerra de los mundos* (2005) del propio Spielberg.

cargo de la tristeza de la canción que recibiste, busca la amistad y la aventura; *Take a sad song and make it better*.

¿Revelará alguna clave de la historia social, económica, política de la época esta centralidad cultural del hijo de separados?

El héroe huérfano

Sólo podemos entender la particular épica de estas narraciones de aventuras juveniles cuyo protagonista es hijo de padres separados si la pensamos en perspectiva histórica, en comparación con una épica infantil anterior, de la cual es heredera y, en cierto sentido, una evolución. El hijo de padres separados no tiene relevancia alguna en la gran literatura de finales de la segunda mitad del siglo XIX, que nutrió la imaginación de los niños hasta por lo menos mediados del siglo XX. En las obras de Dickens o Twain, en *Las aventuras de Oliver Twist* o en *Las aventuras de Tom Sawyer*, por fijar unos paradigmas, el héroe es el niño huérfano, la mirada y la épica que atraía la atención y emocionaba a los niños lectores de esas épocas era la del niño sin familia, la del niño que no tiene nada y lucha por sobrevivir y por ser alguien. Es notable cómo, a partir ya del primer libro de Twain con sus famosos protagonistas niños —Tom Sawyer y Huckleberry Finn—, el que no estaba destinado a ser protagonista, Huck, se acabó convirtiendo en el personaje más popular, y Tom, el menos desamparado de los dos, termina siendo poco más que una representación del propio lector de los libros de Twain, que admiraba sobre todo a Huck, al niño huérfano.² Y lo que Tom admiraba en Huck (lo que nosotros admiramos) era su fuerza, su valentía, su libertad.

Pero, si tomamos al Elliot de *E. T.* como centro del canon dominado por el hijo de separados, hay que elegir a *Oliver Twist* como centro del canon de la época dominada por el héroe huérfano.

² Es cierto que el más huérfano de los dos es Tom Sawyer: el padre de Huck, el borracho del pueblo, está vivo, mientras que Tom no tiene padres. Pero, como tipo de personaje, el «más huérfano» es Huck, puesto que no tiene un hogar, no tiene quién lo cuide (ni eduque ni discipline), mientras que Tom vive con su tía Polly, que cumple claras funciones maternas. El desarraigado atractivo de Huck, que empezó como personaje secundario en la primera novela de la saga (1878), lo convirtió en el protagonista indiscutible de la segunda entrega, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, de 1884. La importancia histórica de este segundo libro y de la figura del héroe huérfano se pueden calibrar en estas palabras de Ernest Hemingway: «Toda la literatura moderna estadounidense procede de este libro. Nada hubo antes. Nada tan bueno ha habido después».

Dickens no le hace cargar al «pobre» Oliver con el mundo en sus hombros, pero sí que muestra las tragedias sociales que estaba produciendo la revolución industrial. No hay alegato más duro y conmovedor que las primeras cincuenta páginas de *Oliver Twist* contra la sociedad que se estaba modelando en la fragua del capitalismo industrial salvaje.³ La crueldad sin freno de todos los adultos con los huérfanos marca la quiebra del hogar rural del antiguo régimen y el nacimiento y desamparo material propio de la niñez moderna, urbana.

Es curioso que muchas de las obras de Dickens protagonizadas parcial o totalmente por niños (*Oliver Twist*, *David Copperfield*, *Tiempos difíciles*, *Grandes esperanzas*, *La señorita Dorrit*) al tiempo que critican la ideología utilitaria que pretendía ligar un sistema educativo disciplinario con el sano desarrollo del capitalismo son un canto al «hombre hecho a sí mismo», a la forja de un carácter individual, que desde la situación más precaria logra sobrevivir y crecer, hacerse fuerte y finalmente, incluso, formar un hogar.

En este sentido, se puede decir que el trayecto del héroe huérfano parte del desamparo total y transita hacia la construcción de un hogar, mientras que el héroe hijo de separados nace en «el» hogar y su trayecto es hacia fuera de él. Si los desastres de la revolución industrial dejaron el desafío de la formación del estado de bienestar, y ese es el camino de los héroes huérfanos, una vez que el estado de bienestar funcionó se ampliaron las libertades individuales hasta el punto de aparecer «el lujo» del divorcio como una opción social masiva. Para entender hasta qué punto esto era un lujo sirven las muchas páginas que el propio Dickens dedicó en *Tiempos difíciles* a explicar por qué a finales del siglo XIX divorciarse era un calvario burocrático y económico tan pero tan grande que sólo estaba al alcance de los muy poderosos. Esteban Blackpool, uno de los personajes centrales de *Tiempos difíciles*, era un obrero que quería separarse de su mujer, y como cruelmente muestra la novela, no

³ Vean la descripción de la salida de «the poor Oliver» del hospicio donde pasara su primera niñez: «Con el pedazo de pan en la mano y tocado con la gorrilla de paño pardo de la parroquia, salió Oliver de aquella misera morada, donde jamás una palabra ni una mirada amable iluminaron las tinieblas de sus primeros años. Y, sin embargo, estalló su angustia con pueril congoja cuando se cerró tras él la puerta de la casa. Por míseros que fuesen los pequeños compañeros de infortunio que dejaba detrás, eran ellos los únicos amigos que tuviera jamás; y en el corazón del niño penetró por vez primera una sensación de su soledad en la amplitud del mundo».

podía hacerlo, no había fórmula jurídica ni económica a su alcance. Más allá de las legislaciones y de las trabas burocráticas y dinerarias del siglo XIX, la evolución siguió siendo lenta durante la primera mitad del siglo XX, pero desde 1950, con la expansión del estado social de bienestar, las separaciones y los divorcios (donde había leyes) aumentaron sin cesar.

No es extraño que surgiera entonces, a partir de 1950, esta centralización del hijo de separados en el canon cultural, que los Beatles le cantaran y que Spielberg (el único narrador tan importante para el siglo XX como fue Dickens para el XIX) lo eligiera como héroe.⁴ Frente al desamparo material que vivía el héroe huérfano, el héroe hijo de separados tiene más bien un desamparo afectivo, porque el material parece haber sido más o menos «cancelado» por la creación del hogar urbano, cosmopolita moderno. La libertad individual que se expande gracias al bienestar social permite por primera vez la masificación del divorcio, pero tiene como reverso la falla en la propia comunidad familiar, que facilita la inteligente y triste individualización temprana de los niños y la necesidad de aventura fuera del hogar. La sociedad había cambiado; el niño también; la literatura también.

¿Y hoy? ¿Seguimos bajo el paradigma del hijo de padres separados?

El hijo de inútiles

Diría que desde 1990 aproximadamente, creo que más o menos a la altura del éxito de *Los Simpson* se inaugura un tercer período que podríamos llamar el del héroe infantil hijo de inútiles. Quizás otro de sus hitos inaugurales sea la famosa película protagonizada por Macaulay Culkin, *Home Alone* (*Solo en casa, Mi pobre angelito*), donde un niño es abandonado en su casa por la torpeza de sus padres cuando la familia se va de vacaciones, y sin embargo sobrevive y triunfa contra unos ladrones. Aparece ya en esa película una reivindicación sarcástica del héroe infantil cuyos padres son unos idiotas y que

resulta ser mucho más hábil que la mayoría de los adultos. El niño está solo en casa no porque sea huérfano, sino porque la estupidez de sus padres lo deja en esa condición.

Pocos años después de estos primeros ejemplos, ya entrando en el siglo XXI, la nueva representación del protagonista niño como hijo de inútiles se volvió hegemónica. Si nos detenemos en las narraciones infantiles y juveniles más masivas de la época que no son ya ni libros (como *Oliver Twist*) ni películas (como *E.T.*), sino series de dibujos animados —*Los Simpson*, *Peppa Pig*, *Gumball*, *South Park*, *Family Guy*, *Clarence* (y la lista podría crecer)—, vemos que en todas hay un hogar formado por niños que son mucho más inteligentes que sus padres; o de padres que parecen ser tan infantiles como sus hijos. Desde Homero Simpson, pasando por Papa Pig y llegando hasta Peter Griffin, todos los padres son mucho más torpes e inútiles que sus hijos. Como paradigma de este tipo podemos tomar la definición que hace Wikipedia de Richard Watterson, el padre de familia de la serie *Gumball*:

«Es un conejo rosa gordo y holgazán, tiene 43 años. Su comportamiento es pueril y aparentemente carece de la inteligencia que debería tener al ser un adulto. Por lo general sólo pasa todo su tiempo viendo la televisión, durmiendo, sin ropa y jugando videojuegos. En ocasiones ni siquiera se molesta en vestirse, ya que prefiere estar en ropa interior. Tiene un gran apetito y es un glotón. Odia trabajar y hacer otras tareas».

No son estos padres un apoyo seguro y estable para estar en el mundo ni una guía para aprender cómo funciona. Son unos fracasados, unos perdedores, fuente interminable de una mezcla de comicidad y depresión.⁵ Pero, otra vez, como en el caso de los hijos de separados del período anterior, sin épica, sin lucha por la supervivencia como la que retratará Dickens. Es como si los padres ya no sirvieran para enseñar nada a los hijos, no como ejemplo, no explícitamente, porque, influidos por la velocidad del cambio

4 De hecho, la primera inspiración de Spielberg para la creación de *E.T.* fue su propia experiencia: cuando sus padres se separaron, el pequeño Steven se inventó un amigo extraterrestre que acompañó su tristeza. Ya en 1978 anunció la realización de un filme basado en esta experiencia que se llamaría *Growing up*. No pudo realizarlo, pero años después se convirtió en *E.T.* Si bien la memoria colectiva quedaría fijada en el extraterrestre como centro de la película, en la cabeza de su creador el tema era la infancia de un hijo de padres separados y su sensibilidad propia.

5 Dejo para otro ensayo la cuestión de género, las diferencias entre padres y madres, que suelen ser notorias en las series de esta época: si bien las madres tampoco son ejemplos de lucidez (suelen ser presa de ataques de histeria o de grandes odios o enamoramientos), tanto Marge Simpson como Mama Pig, como Lois Griffin o Nicole Watterson son las responsables de mantener cierta cordura y un relativo orden y sostén material en sus hogares.

tecnológico, los propios hijos manejan con mayor habilidad que los padres el mundo en que viven.⁶

En el tipo de soledad del héroe niño de hoy frente a sus padres torpes destaca la burla a la meritocracia, o, mejor, un desenmascaramiento de que esta ya no funciona, de que los que supuestamente saben mucho y pueden enseñar a los niños en realidad no saben nada, están a merced de los mecanismos sociales y presos de sus caprichos individuales estúpidos y nada productivos.

Si el huérfano era un héroe luchador, y el hijo de separados un héroe tímido, el hijo de padres inútiles es un héroe irónico. Creo que el extremismo ironista de todas estas series contemporáneas no es casual, ni una moda superficial, sino una respuesta al tipo de familia de la época. La ausencia casi total de ejemplaridad en el mundo adulto, la falta de modelos sólidos a los que aferrarse, produce en los niños un sentimiento de precariedad y desorientación que las series han reflejado convirtiendo a los padres en fuente de comicidad y mofa más que de orden, cuidado y contención. La ironía, como la definió Richard Rorty precisamente a mediados de los años noventa del siglo xx, es la «conciencia de la propia contingencia», y los protagonistas niños de hoy, como buenos héroes irónicos, intentan salvar piadosamente la inoperancia de los padres convirtiéndolos en bromas andantes. Si ya no pueden ser buenos padres, que sean al menos buenos chistes.

Niño que huye

No creo que sea posible encontrar un tema originario de que participen las narraciones infantiles de todas las épocas, pero a veces, releyendo *Donde viven los monstruos*, el famoso álbum ilustrado de Maurice Sendak de 1963, en que un niño se escapa por un rato a una isla misteriosa donde vive lo salvaje, pienso que toda la historia de la literatura infantil se podría resumir en una línea, en un argumento de una sola línea: *un niño que huye*. Y, si en la idea de un niño que huye ya está dado todo lo que hace falta para una buena

aventura que nos distraiga y nos cure un rato de los males de este mundo, podemos afirmar que el huérfano, el hijo de separados y el hijo de inútiles representan tres formas de crecer, tres formas de irse, tres formas de soledad.

Pero, si el niño huérfano huía hacia un hogar (hacia la construcción de un hogar) y el hijo de separados huía del hogar, ¿hacia dónde está huyendo, ahora mismo, nuestro hijo, el hijo de inútiles?



⁶ Aunque no sea tan relevante como la serie, el argumento del largometraje de *The Simpsons*, de 2008, es una buena muestra de este modelo: es el capricho y la torpeza de Homero lo que desata un desastre ecológico de dimensiones catastróficas en Springfield, y es la intervención de los hijos la que permite la restitución del propio Homero (que llega a aparecer al principio casi como un malvado) y la salvación del pueblo.

El periodismo
narrativo hoy

El negocio del miedo

Leila Guerriero

Dossier 41

Yo no estoy en el negocio de la felicidad. No estoy en el negocio de la alegría. No estoy en el negocio de la satisfacción, ni del placer, ni del gozo, ni de la dicha. Yo estoy en el negocio del miedo. Estoy en el negocio de «siempre salió bien pero esta vez puede salir mal». En el negocio de «quiero hacerlo como nunca lo hice antes pero es posible que no lo logre». En el negocio de «¿siempre tendré algo para decir?».

Ahora, por ejemplo, mientras escribo esto, sé que al terminar obtendré algo parecido al alivio. Pero sé también que ese alivio durará poco y que, apenas después, el desasosiego volverá a comenzar y estaré asediada por las mismas preguntas de siempre: qué decir, cómo decirlo, para qué.

A principios de año releí *El mito de Sísifo*, de Albert Camus. Camus describe a Sísifo subiendo la montaña con la roca a cuevas hasta que, después de alcanzar la cima, ve cómo la piedra «desciende en algunos instantes hacia ese mundo inferior (...) y baja de nuevo a la llanura». Entonces llega esa frase que siempre me hace temblar: «Sísifo —escribe Camus— me interesa durante ese regreso, esa pausa», porque es «la hora de la conciencia. En cada uno de los instantes en los que abandona las cimas y se hunde poco a poco en las guaridas de los dioses, es superior a su destino. Es más fuerte que su roca (...) El esfuerzo mismo para llegar a la cima basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo dichoso».

Yo, como Camus quiere que imaginemos a Sísifo, soy dichosa durante esa breve pausa que transcurre entre el punto final de un texto y la pregunta «¿Y ahora qué?». Esa breve pausa en la que, por un instante, soy más fuerte que mi roca.

Porque yo estoy metida en el negocio del miedo: yo escribo.

Hay una pregunta que se repite y que se responde en dos segundos. La pregunta es: «¿Cómo se aprende a escribir crónicas?». La respuesta es: leyendo y escribiendo mucho. Pero hay una pregunta que casi no se formula: ¿por qué alguien querría escribir crónicas? Y es raro que no se formule porque, si uno quiere entregarse a un oficio, debe, como mínimo, conocer sus efectos colaterales.

Desde 2001, y durante un par de años, me aboqué a tomar clases de tango cuatro o cinco veces por semana: tomé clases tradicionales y de vanguardia, hice seminarios específicos sobre giros y sacadas, deambulé por diversas escuelas y profesores. Hasta que un día empecé a sentir un dolor invencible en la planta del pie. Cada vez que giraba o que caía sobre el metatarso, sentía que una piedra se me hundía en la carne. De modo que fui a consultar a un traumatólogo. El hombre me revisó, me dijo que iba a indicarme sesiones de kinesiología pero que, si seguía bailando, el alivio sería sólo pasajero: que ningún pie está preparado para girar y caer sobre sí mismo durante horas, cuatro o cinco días por semana, embutido en un zapato de taco. Lo miré con asombro y le pregunté: «¿Entonces esto es normal?». Su respuesta fue una pregunta: «¿Usted le miró los pies a alguna de sus profesoras de tango?». Dije que no y era verdad: los pies de mis profesoras de tango permanecían embutidos dentro de zapatos de taco, iguales a los míos. La clase siguiente la tomé con una profesora que además era amiga y le pedí que me mostrara los pies. Lo que vi me dejó aterrada: dedos torcidos, huesos como picos, falanges que parecían machacadas con un martillo. Le pregunté: «¿Esto es normal?». «Todas las bailarinas tenemos los pies así», me respondió. «¿Y no te duelen?» «Todo el tiempo.» Esa respuesta acabó con mis clases de tango. Me gustaba bailar, me gustaba ese mundo donde no importaban ni la edad ni la forma de los cuerpos sino su exquisita gracia, pero no estaba dispuesta a vivir con dos extremidades laceradas para siempre. No sentí pena al dejarlas, pero sí indignación por el hecho de que nadie me hubiera advertido que avanzaba por un campo minado en el que, antes o después, aparecería el dolor. Antes o después, el dolor de la piedra de la escritura aparece. En ocasiones, bajo la forma de esas frases que mencioné

al principio: «Siempre salió bien pero esta vez puede salir mal»; «quiero hacerlo como nunca lo hice antes, pero es posible que no lo logre», «¿siempre tendré algo para decir?». Y, para combatirlo, no hay más antídoto que la convicción de que no se quiere hacer otra cosa.

El escritor norteamericano David Foster Wallace escribió, en 2005, el discurso de graduación para los egresados de la Universidad de Keyton. Es un ensayo llamado *Esto es agua*, donde dice: «Ustedes deciden qué es lo que van a adorar, porque (...) en el día a día de la vida adulta no existe tal cosa como el ateísmo. No existe tal cosa como no adorar nada. Todo el mundo adora algo. La única elección está en qué decidimos adorar. Y una gran razón para decidir adorar a algún dios o algo parecido a un espíritu —llámese Jesucristo, Alá, Yavé, la Diosa Madre, Las Cuatro Nobles Verdades o algún conjunto inquebrantable de principios éticos— es que prácticamente cualquier otra cosa que te pongas a adorar te va a comer vivo».

No sé qué será la escritura para los demás, pero para mí es una pulsión ineludible y una forma de organizar el mundo. Hablo del mundo de ahí afuera —de todas esas personas y todas esas aves y todas esas alfombras y barcos y puentes y colchones y almejas y bacterias—, pero también del mundo de aquí adentro, de mi mundo lleno de un ruido blanco y cenagoso que sólo deja de ser un balbuceo demente cuando escribo. Poniéndolo en palabras de Foster Wallace, es probable que la escritura me esté comiendo viva. Y yo estoy dispuesta a dejarla.

Hay otras preguntas que se formulan siempre, pero cuyas respuestas son más complejas. Son preguntas conmovedoras, por lo desesperadas: porque el que las expresa busca un camino que no ha sabido encontrar por sí mismo. Esas preguntas son «¿Cómo se hace para vivir de esto, cómo puedo llegar a los editores, cómo hago para que me lean?».

¿Han sido alguna vez una niña de doce años soñadora y melancólica viviendo en un pueblo chico con la ambición irracional de dedicarse a escribir? Yo lo fui. Durante demasiado tiempo. Lo fui mucho más allá de la niñez, a lo largo de la adolescencia y de la primera juventud, hasta que un editor que no me conocía leyó un cuento mío, lo publicó, me ofreció mi primer trabajo en una redacción, me hice periodista y ya no quise ser otra cosa. Pero esa niña soñadora

y melancólica que fui recuerda perfectamente el desamparo que se siente al mirar desde fuera un mundo al que se pertenece pero al que no se puede entrar. Y sentí ese desamparo muchas veces, incluso años después de haber empezado a practicar el oficio.

En 2001 yo trabajaba como redactora en la revista dominical del diario *La Nación*. Lo hacía desde 1996 y lo haría aún por varios años, hasta 2009. Escribía además, como free lance, para otros medios, todos de mi país y uno de Uruguay. En diciembre de ese año la Argentina cayó en una crisis terminal: los bancos se quedaron con el dinero de los ahorristas, el presidente renunció, tuvimos una sucesión de siete mandatarios en una semana. Los pronósticos hablaban de un país que se aislaría del mundo y sobreviviría con lo que pudiera. No costaba nada imaginar ese futuro cuando se caminaba por las calles donde la gente quemaba llantas de automóviles, saqueaba supermercados, golpeaba enfurecida las puertas de los bancos. Me dije que no iba a conformarme con cualquier clase de vida y que, si el país se replegaba sobre sí mismo, yo haría lo contrario y empezaría a escribir para medios extranjeros. Detrás de la idea de expandir preventivamente el horizonte laboral se movía otra, más interesante y peligrosa: la idea de la ambición. En el periódico funcionaba una oficina del Grupo de Diarios de América, una red de intercambio de contenidos periodísticos entre distintos medios de la región. Dirigía esa oficina un hombre mayor, adusto, que siempre vestía un traje gris y exudaba autoridad. Sólo hablaba con los editores, rara vez con los periodistas rasos, y tenía un labio inferior prominente, volcado sobre el mentón, siempre húmedo. Fui a su oficina, pensando que podría darme algunos contactos. Me hizo pasar, me atendió de pie. Le expliqué rápidamente mis intenciones. Cuando terminó me dijo: «Eso es para otro tipo de periodista, para una periodista como vos es muy difícil».

¿Qué era para ese hombre una periodista como yo? Alguien que escribía acerca de cosas que no salían en la portada: yo no hablaba de guerras ni de corrupción ni entrevistaba presidentes. Yo escribía sobre gitanos y judíos ortodoxos, sobre actores y actrices, sobre diseñadores de joyas y de perfumes, sobre personas que vivían en barrios miserables y que tenían espantosas afecciones en la piel provocadas por la contaminación de las curtiembres, pero que no eran narcos ni sicarios.

Una periodista como yo era, en fin, alguien que escribía sobre temas irrelevantes.

Le agradecí por su tiempo, salí de su oficina y fui directo al archivo del diario, donde pedí ejemplares de todos los periódicos y revistas desde México hacia el sur. Anoté teléfonos, direcciones, nombres de editores. Pasé semanas redactando cartas de presentación en las que explicaba quién era y qué quería hacer. Imprimí esas cartas, algunos artículos que había publicado, metí todo en sobres, fui al correo y gasté una buena porción de mi salario enviando ese material a distintos países del continente y a España. De a poco, las respuestas empezaron a llegar. Meses después, colaboraba en *Letras Libres*, de México; en una revista de viajes española cuyo nombre olvidé; en una revista colombiana; en otra que se hacía en Miami. Mientras eso sucedía, y a costa de una sobrecarga de trabajo importante, empecé a viajar a un pueblo pequeño ubicado en medio de la meseta patagónica para escribir una crónica sobre doce personas jóvenes que se habían suicidado allí a lo largo de un año y medio. Lo hacía por mi cuenta, pagándome los pasajes, el hotel y la comida, y empleando los períodos de vacaciones que me correspondían en el diario. Aunque estaba claro que ninguna revista podría pagarme por esa crónica siquiera lo suficiente para cubrir gastos, yo quería escribirla. Un día tomé un café con un editor amigo, Elvio Gandolfo, y, no sé por qué, le conté lo que estaba haciendo. Me dijo «¿Y vas a escribir un artículo? Con mucho menos que eso Truman Capote escribió *A sangre fría*. Ahí tenés un libro». Yo jamás había pensado en escribir un libro, ni ese ni ningún otro. Pero redacté una propuesta y la llevé a diversas editoriales. Dos o tres respondieron por teléfono: «La gente no quiere leer historias de suicidas —me dijeron—, es demasiado deprimente». Sin embargo, la editora de un sello importante me citó en su oficina. Fui, bastante ilusionada. Cuando llegué, me dijo que le había parecido una historia estupenda, que la había impresionado la redacción sólida, parca, precisa y contundente del proyecto. Y entre tanto elogio me dijo: «Me imagino que el libro lo querés escribir vos». Algo desorientada, le pregunté a qué se refería. Me respondió: «Pensé que a lo mejor le podías pasar todo el material a un periodista que tenga más nombre, que sea más conocido que vos, para que ese periodista lo escriba. Y a vos te podríamos pagar por el

informe». El informe: decenas de entrevistas a lo largo de meses con amigos y familiares de gente muy joven que se había ahorcado con alambre de hacer fardos, que se había disparado en la cabeza con la pistola reglamentaria de papá. Viajes al pueblo, llamadas de larga distancia todas las semanas, mis vacaciones invertidas en el último confin. Le respondí que, en efecto, lo quería escribir yo, que gracias por recibirme. Salí de allí aterrada, segura de que en pocos meses vería esa historia en las librerías porteñas, escrita por un periodista con más nombre y más conocido que yo. Entonces mi amigo el escritor Sergio Olguín me sugirió que presentara el proyecto en Tusquets. Yo creía que el libro no encajaba en el perfil de la editorial, pero le hice caso. Poco después, Mariano Roca, editor por entonces de esa casa, me llamó y me dijo dos frases que lo cambiaron todo: «Nos interesa muchísimo y queremos publicarlo». Me encerré a escribir, usando una vez más las vacaciones del periódico, y el libro se publicó poco después en Argentina y en España bajo el título *Los suicidas del fin del mundo*. Un año más tarde, me contactó una editora del diario *El País*: lo había leído, le había gustado, quería que empezara a escribir artículos en la revista dominical.

¿Quiere decir eso que yo era buena? No. Quiere decir que nunca hay que hacerle caso al hombrecito de traje gris y labio prominente que dice: «Eso es muy difícil para una periodista como vos». Quiere decir que no hay que dejarse amedrentar por la editora con ideas espurias. Quiere decir que, si se tiene lo que hay que tener, por cada hombrecito de labio prominente y por cada editora con ideas espurias hay al menos un editor ávido que tiene tantas ganas de publicar buenas historias como nosotros de escribirlas. Y quiere decir también que en toda esa cadena de causas y consecuencias pesa, más que el azar, el factor humano: un ariete hecho de convicción, coraje, olfato, insistencia, tozudez, disciplina y trabajo.

Claro que también pesa, y mucho, esa frase que quedó camuflada en el párrafo anterior: tener lo que hay que tener. Y eso consiste no sólo en discernir la diferencia que existe entre escribir correctamente y escribir asquerosamente bien, sino en ser capaces de encarnarla.

Hace poco, el participante de un seminario de periodismo que dicté escribió un texto que comenzaba con una metáfora altisonante e

inextricable. Le pregunté qué significaba y qué función cumplía. Me respondió: «No sé». Le pregunté: «¿Entonces por qué la escribiste?». Me respondió: «Es que primero se me ocurrió la metáfora, que me gustó mucho, y a partir de eso escribí lo demás». Era un claro caso de texto guarnición: la metáfora era el plato principal y el texto un puré de acompañamiento.

Muchos creen que escribir crónicas consiste en escribir raro. Poner el adjetivo delante del sustantivo, prescindir de verbos y artículos, inventar símiles extravagantes, usar muchos puntos y aparte, esparcir comas como si se tratara de láminas de queso parmesano. En verdad, es todo lo contrario. Alguna vez, y perdón por la autorreferencia, escribí esto: «El periodismo narrativo tiene sus reglas y la principal, Perogrullo dixit, es que se trata de periodismo. Eso significa que la construcción de estos textos musculosos no arranca con un brote de inspiración, ni con la ayuda del divino Buda, sino con eso que se llama reporte o trabajo de campo, un momento previo a la escritura que incluye una serie de operaciones tales como revisar archivos y estadísticas, leer libros, buscar documentos históricos, fotos, mapas, causas judiciales, y un etcétera tan largo como la imaginación del periodista que las emprenda. Y contar no es la parte fácil del asunto. Porque, después de días, semanas o meses de trabajo, hay que organizar un material de dimensiones monstruosas y lograr con eso un texto con toda la información necesaria, que fluya, que entretenga, que sea eficaz, que tenga climas, silencios, datos duros, equilibrio de voces y opiniones, que no sea prejuicioso y que esté libre de lugares comunes. La pregunta, claro, es cómo hacerlo. Y la respuesta es que no hay respuesta. (...) A los mejores textos de periodismo narrativo no les sobra un adjetivo, no les falta una coma, no les falla la metáfora, pero que todos los buenos textos de periodismo narrativo son mucho más que un adjetivo, que una coma bien puesta, que una buena metáfora. Porque el periodismo narrativo es muchas cosas pero no es un certamen de elipsis cada vez más raras, ni una forma de suplir la carencia de datos con adornos, ni una excusa para hacerse el listo o para hablar de sí».

Y así es como volvemos al negocio del miedo. Porque las buenas crónicas —esas que son mucho más que un adjetivo, que una coma bien puesta, que una buena metáfora— están escritas con una voz propia que se alimenta de una zona en la que

confluyen los libros leídos, las películas vistas, las borracheras, los viajes, los amores vividos. Pero también cosas mucho más peligrosas.

Un verano de mi adolescencia estaba de vacaciones en Necochea, una ciudad de la costa argentina, con mis padres y mi hermano. Yo tendría, supongo, 16. Era una persona llena de furia que quería ser adulta y vivir sola, alguien que no aceptaba autoridad pero que aplicaba una capa de obediencia para que la vida cotidiana no fuera un infierno. Una tarde caminábamos con mi familia por la peatonal céntrica. Yo usaba un suéter color maíz que me encantaba. Mi padre y mi hermano entraron a una casa de juegos electrónicos; mi madre y yo a una galería, a ver vidrieras. No recuerdo por qué, empezamos a discutir. La discusión subió de tono hasta volverse terrible, demoníaca. En un momento ella se adelantó un poco, y yo miré su espalda y pensé: «Me voy». Y me fui. Di media vuelta, salí de la galería, caminé por la peatonal hasta la esquina. Antes de doblar, giré, segura de que ella vendría detrás. Pero no: no me seguía nadie. Estoy casi segura de haber sentido asombro: así que uno dobla una esquina y la vida cambia para siempre. No podía ser tan fácil. ¿No podía ser tan fácil? Empecé a deambular sin plan. Porque ¿cuál podría haber sido mi plan? ¿Vivir en la calle, pedir limosna? Caminé un rato. Cada tanto miraba hacia atrás, pero nadie corría detrás de mí, nadie me gritaba que volviera, y el mundo alrededor seguía su curso, impávido. En algún momento, quizás cansada, quizás porque entendí que era una peregrinación idiota, quizás porque tuve miedo, emprendí el regreso. Desandé el camino, llegué a la peatonal, fui hasta la galería. Apenas entré vi a mi madre. Imagino que debía estar con mi padre y mi hermano, pero no los recuerdo. Sólo a ella, sólo su rostro que no supe leer. Porque a esas alturas toda la ciudad me estaba buscando. Mi desaparición había sido denunciada a la policía, que patrullaba las calles informada de mi aspecto: alta, flaca, suéter color maíz. Mi nombre y mis datos se mencionaban por las radios locales. Mis padres llamaban cada cinco minutos al hotel donde nos hospedábamos para preguntar si yo había aparecido. Pero, cuando vi a mi madre en la galería, yo no sabía nada de todo eso y avancé diciéndome que, como en las películas, ella iba a venir hacia mí, a fundirse en un abrazo y a darse cuenta de que yo era una hija maravillosa con la que no debía

pelear. En efecto, vino hacia mí. Y, sin siquiera preguntar qué había sucedido, me dio una bofetada bestial. Después empezó a llorar. Yo no pensé en el íntimo infierno de sus horas, en que me habría imaginado perdida para siempre, descuartizada, violada, hecha pedazos. Sólo sentí por ella un desprecio resplandeciente, un odio perfecto y luminoso.

El otro día, en una novela de Rachel Cusk llamada *Tránsitos*, leí un pasaje en el que ella describe la presentación pública de un escritor llamado Julian. Ese pasaje dice así: «Los escritores, continuó Julian, siempre trataban de llamar la atención: ¿por qué, si no, íbamos a estar sentados en ese escenario? Lo cierto, añadió, es que nadie nos había hecho caso de pequeños, y ahora íbamos a cobrarnos esa diferencia. Según él, el escritor que negara el elemento infantil de la venganza en su producción era un mentiroso. Escribir era la manera que los escritores tenían de tomarse la justicia por su mano, nada más. A los padres a veces les cuesta aceptarlo —continuó—. Tienen un hijo, o una hija, que es una especie de testigo mudo de su vida, y no les gusta que, al crecer, empiece a ir contando sus secretos por ahí. Yo les diría «Cómprense un perro». Estoy de acuerdo con ese consejo —padres tores, cómprense un perro—, pero no cuento esto por venganza sino para hablar de esa zona de mí misma donde el golpe de mi madre todavía sigue vivo. Escribo con muchas cosas —con los viajes y los libros y la poesía y el cine y el amor y el desamor—, pero también con esa parte de mí que aún siente aquel odio perfecto y luminoso, que aún mira a mi madre a los ojos y le dice: «Señora, a mí no se me pega».

En 2008, David Foster Wallace dijo, en una entrevista: «Yo tuve un profesor (...) que aseguraba que la tarea de la buena escritura era la de darles calma a los perturbados y perturbar a los que están calmados». En eso consiste el negocio del miedo. En manipular la nitroglicerina de la perturbación e impedir que te haga volar en pedazos.

Hay cierto parecido entre un cronista latinoamericano y esos electrodomésticos que ejecutan múltiples funciones y cortan, pican, trituran, licúan, procesan, hacen salsas, sopas, jugos. Como las multiprocesadoras, los cronistas latinoamericanos hacemos varias cosas: escribimos columnas, dictamos talleres, editamos libros y los escribimos, formamos parte de jurados de

diversos premios. Sin embargo, existe la extraña idea de que el cronista latinoamericano se gana la vida escribiendo dos o tres artículos por año, y nada más. Yo no soy una persona religiosa, pero hay una frase de la Biblia, Romanos 11:33, que dice «¡Oh profundidad de las riquezas, de la sabiduría y del conocimiento de Dios! ¡Cuán incomprensibles son sus juicios e inescrutables sus caminos!». Los caminos de la compensación económica son, en este oficio, tan inescrutables como los de ese dios. Aunque el pluriempleo tiene en ocasiones el rostro aborrecible de la precariedad laboral, a mí la combinación de todas esas tareas —que, además, me gustan— me mantiene la mano aceitada, la cabeza en marcha y los ojos abiertos. Pero, más allá de eso, en una región como América Latina, en la que no existen las condiciones debidamente pasteurizadas para construir eso que se llama, con rimbombancia, una obra, la idea del cronista dedicado solamente a escribir tres o cuatro textos al año es eso: una idea. Creer que las condiciones perfectas existen, y que sólo hay que esperar que lleguen, es una excusa perfecta, y ni siquiera demasiado imaginativa, para no escribir jamás.

Claro que el negocio del miedo no se detiene nunca. Ni siquiera cuando uno se decide a entrar en él, aceptando el pluriempleo como una condición. Porque no pasa mucho tiempo hasta que uno descubre que es un negocio abierto las 24 horas los 365 días del año, repleto de ofertas de dos por uno, bonos de descuento, sonrisas maníacas, atracciones gratuitas. Toda esa gente prestándote atención, todas esas entrevistas, todos esos extraños que te aplauden, te alaban, te celebran. Todo ese ego brillante como una tarta de cumpleaños, insaciable, grotesco. Todas las cosas extrañas que empiezan a suceder, como cuando en una ciudad extranjera un desconocido grita tu nombre en la calle y te pide, temblando, que le firmes un pedazo de papel y, mientras se lo firmas, llora. O como cuando un lector de un país que no es el tuyo te busca por cielo y tierra sólo para decirte que un texto tuyo le salvó la vida. O como cuando un premio Nobel al que no conocés y que no te conoce escribe elogiosamente acerca de un libro tuyo, a toda página y en el diario más importante de un país de Europa.

El reportero de *Rolling Stone* David Lipsky entrevistó a David Foster Wallace durante la gira de presentación de su novela *La broma infinita* y le preguntó: «¿No es genial que la gente

hable de vos como de un escritor muy sólido?». Foster Wallace le dijo: «En mi experiencia eso no es cierto. Lo peor que hay en el hecho de que todos te presten mucha atención es que también vas a tener «atención negativa». Y si eso te afecta, el calibre del arma que te apunta ha aumentado de una 22 a una 45». Como todos saben, en 2008 David Foster Wallace se ahorcó en el garage de su casa. La carga de nitroglicerina nunca se acaba, siempre es inestable, y en cada curva puede hacerte rodar hacia el abismo.

Pero dejemos de hablar de ostras y de reyes y hablemos del fantasma que últimamente se convoca en cada congreso, feria, seminario, festival, mesa redonda: el Armagedón, el posible fin del periodismo en garras de un combo formado por redes sociales y noticias falsas. Hablar de eso es importante porque, sin periodismo, no hay negocio del miedo.

Tiempo atrás un colega me hizo una entrevista para un programa de radio. Días después, me envió el link. Allí escuché que, al presentarme, decía: «La periodista argentina Leila Guerrero dice que no hay mejor periodista que aquel que escribe sus propios textos». Me bajó la presión. ¿Cómo sería un periodista que no escribe sus propios textos? ¿Un plagiatario, un farsante? Estoy segura de no haber dicho semejante cosa, pero lo que me preocupa es que el colega no haya visto en esa frase nada raro. Si alguien me dijera, o yo creyera haber entendido, «no hay mejor guitarrista que el que toca la guitarra», dudaría. Preguntaría: «¿Se puede explicar mejor? Porque me parece que no entendí».

Hace semanas otra colega me entrevistó para un medio gráfico. La nota iba acompañada por uno de esos recuadros donde el entrevistado responde cuál es su libro preferido y si le gustan más los canarios o los hámster. La colega decidió escribir mis respuestas por su cuenta, sin hacerme las preguntas. Adivinó bastante bien, excepto en la opción «¿Mate o café?», porque respondió –me hizo responder– «Café». Hace dos o tres décadas que no tomo café. No me gusta y me hace mal. Sin embargo, ahí anda esa información dando vueltas: que prefiero el café, una bebida que no soporto, al mate, una infusión que me gusta. Esas frases incoherentes, esos inventos torpes, no afectan a nadie. Ni siquiera a mí, porque los olvido o me sirven para escribir conferencias como esta. El problema es que reflejan, a muy pequeña escala, una forma

canalla de ejercer el oficio. Una forma canalla que puede alcanzar alturas siderales. El año pasado, en pleno mundial de Rusia, se anunció la muerte de Diego Maradona. Se descompensó al terminar un partido de Argentina y terminó en la enfermería. Poco después empezaron a llegar a las redacciones dos audios de WhatsApp en los que un hombre le daba a entender a otro que Maradona había muerto. El audio era falso, pero recorrió el planeta en segundos gracias a las redes sociales y los medios de comunicación que se hicieron eco de ellas. A medianoche Maradona seguía aclarando que estaba vivo. En los días que siguieron hubo debates acerca de las *fake news*, los falsos audios, la responsabilidad del periodismo. Los colegas coincidían en que, al recibir una noticia, hay que chequear antes de difundir. Pero, decían, quien pergeñó el audio fue astuto: lo hizo sabiendo que después del partido Maradona tomaría un avión rumbo a otra ciudad de Rusia y que eso lo mantendría inubicable a lo largo de una hora. Ese hecho hacía, según los colegas, imposible chequear la información. La conclusión inmediata parecía inevitable: había que publicar. Escuché ese argumento una y otra vez. Inubicable, una hora, imposible chequear información. Este oficio es el mismo que ejerce la premio Nobel de Literatura de 2015, Svetlana Alexiévich, cuyas investigaciones sobre el accidente en la central nuclear de Chernóbil le tomaron diez años y expusieron el desamparo de las víctimas y la negligencia del Estado. Uno solía tomarse tiempo para chequear información que podía alterar los destinos de un país, de una persona. Ahora, nuestro límite de tolerancia es de sesenta minutos. No sé qué nos pasó, pero nos pasó de una manera contundente.

El periodismo no es una herramienta de repetir sin chequear cualquier rumor que recorra el mundo. En la *Carta abierta de un escritor a la junta militar* que el periodista argentino Rodolfo Walsh despachó a diarios y revistas el 25 de marzo de 1977, horas antes de que los militares de la dictadura que había empezado un año antes en la Argentina lo asesinaran, se lee: «Estas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles». Hay muchas formas de que los tiempos

sean difíciles para el periodismo. Ojalá ahora pudiéramos dar batalla –como tantos la dieron antes– con nuestras armas más nobles. Yo, que no creo en nada, tengo fe en esas armas nobles. En 1970 el poeta Nicanor Parra tenía cincuenta y cinco años, era defensor de la Revolución Cubana y miembro del jurado del premio de Casa de las Américas cuando asistió a un encuentro de escritores convocado por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos en Washington y, junto a otros invitados, hizo una visita a la Casa Blanca donde los recibió la mujer de Nixon a tomar el té. La taza de té con la esposa de Nixon en plena guerra de Vietnam fue, para Parra, la aniquilación: Casa de las Américas lo inhabilitó para actuar como jurado y le llovieron insultos. Cuando volvió a Chile, el presidente de la sociedad de escritores lo llamó «hippie sexagenario», sus alumnos boicotearon las clases en la facultad, donde era profesor de Física. Él se plantó en el patio con un cartel que decía «Doy explicaciones». Jamás se las pidieron. A veces pienso en Parra y su cartel y me digo que quizás podría sentarme en alguna parte con un cartel que dijera «Tengo entusiasmo, vengo a ofrecer».

Contra la idea instalada de que el periodismo miente: vengo a ofrecer. Contra la idea instalada de que el periodismo está en decadencia: vengo a ofrecer. Contra la idea disparatada de que el periodismo podría dejar de existir: vengo a ofrecer. Pero la verdad es que no tengo ganas de ofrecer nada. Todo mi entusiasmo lo necesito para mí, porque estar en el negocio del miedo requiere de toda mi energía y de toda mi concentración. Sí puedo decir esto a los que auguran el fin del periodismo: no cuenten conmigo. A quienes dicen que los lectores ya no leen: no cuenten conmigo. A los cínicos, a los agoreros, a los quejosos: no cuenten conmigo. Porque el negocio del miedo podrá ser un negocio fatal, un muy mal negocio, pero es un negocio de gente que hace, que insiste, que intenta y que cree.

En mayo de 2018, la periodista española Soledad Gallego Díaz, antes de ser nombrada directora del diario *El País*, de España, recibió el premio Ortega y Gasset a la Mejor Trayectoria Profesional y dio un discurso en el que hizo una defensa de las redacciones: «... lo más raro y magnífico de las redacciones es que los periodistas lo hacen todo mejor porque lo hacen juntos –dijo–, porque respetan los mismos procedimientos profesionales, porque aprendemos

unos de otros y porque colaboramos unos con otros. Porque, gracias a esa cultura compartida, sabemos identificar el buen y el mal periodismo. (...) Si la sociedad quiere derrotar a las *fake news* (...) tiene que darse cuenta de que necesita nuestras informaciones, nuestros reportajes y nuestro trabajo profesional. (...) El periodismo ha servido a la democracia y a la sociedad y sigue siendo vital para su sostenimiento. Si de algo estoy segura es de que el periodismo sigue siendo la indagación de los hechos en busca de la verdad. Y que para saber indagar en los hechos hace falta tener entrenamiento y oficio. Y eso es asunto de las redacciones. Todo lo tecnológico que quieran y puedan ser, pero redacciones donde se realiza un trabajo colectivo y cómplice. Donde hay periodistas y se hace periodismo».

Desde que Sol Gallego Díaz dio ese discurso pienso que debería llevar varias copias impresas y, ante cada pregunta acerca del estado y el futuro de periodismo, entregarlas a modo de respuesta.

Finalmente, y para que quede claro: yo estoy en el negocio del miedo. Pero no cambiaría ese negocio por nada.

Hay una escena en la película *Kill Bill, volumen dos*, de Quentin Tarantino, en la que Beatrix Kiddo, interpretada por Uma Thurman, se venga de los miembros de un Escuadrón que, por orden de Bill, un hombre al que ella ha amado intensamente, intenta liquidarla en el exacto momento en que, embarazada, está por casarse. Una noche, Beatrix Kiddo llega a la casa rodante donde vive uno de los miembros de ese Escuadrón, un hombre llamado Budd. Él, advertido de que ella va a buscarlo, la espera acechante y la sorprende disparándole al pecho dos balazos de al. Beatrix Kiddo se derrumba como una astilla dorada. Cuando cae, Budd le inyecta algo que la deja inconsciente. Rato después, al recuperar la conciencia, ella descubre que está en un cementerio, atada de pies y manos. Budd se acerca y le dice lo que va a hacer: va a enterrarla viva. La arrastra hasta el ataúd, la arroja adentro, le coloca una linterna sobre el pecho –para que contemple las tablas de madera entre las que va a asfixiarse– y empieza a clavar la tapa. Dentro del ataúd, Beatrix Kiddo hiperventila, aterrada, los ojos dilatados por el pánico, el horror envolviéndola como un murciélago negro. Cuando el último clavo se hunde en la madera, desaparece el hilo de luz que la une a la superficie y el ataúd empieza a descender hacia la fosa hasta

tocar fondo con un golpe seco. Después, se escuchan paladas de tierra que caen blandas, una tras otra, hasta que cesan. Sobreviene un silencio total. En la oscuridad del ataúd sólo se escucha la respiración enloquecida, taquicárdica de Beatrix Kiddo, que enciende la linterna y contempla la caja donde va a morir. No hay nada que hacer. ¿Qué puede hacer? Está enterrada un metro bajo tierra, atada, dentro de un ataúd. Sin embargo, empieza a moverse lentamente hasta que logra quitarse una bota. Y de la bota sale una navaja. Con movimientos siempre lentos y trabajosos lleva la navaja hasta una de sus manos, la abre con la boca y corta la sogá que le amarra las muñecas. Entonces sonrío una sonrisa triste y agónica, cargada de esplendor y de horrible esperanza y, con la mirada fija en la tapa del ataúd, alza la fulgurante palma de su mano, la apoya contra la madera como quien mide a su enemigo, inspira y, con un rostro en el que se mezclan el ruego, la euforia, el instinto de supervivencia, el desvalimiento, la fuerza y el pánico cerval, dice: «Bien, Pai Mei, allá vamos».

Pai Mei es su sensei. Un legendario maestro de artes marciales que la ha entrenado sádicamente llevándola más allá del dolor y la extenuación, tratándola con desprecio hasta transformarla en una guerrera blindada, en un ser más peligroso que la muerte, en la única digna de ser depositaria de un secreto que él nunca ha enseñado a otro discípulo: una serie de movimientos letales, casi imperceptibles, que, ejecutados sobre el pecho del enemigo, hacen que su corazón estalle. El golpe se llama «cinco puntos y palma que revientan el corazón». Beatrix Kiddo es la única persona en el mundo que sabe ejecutarlo y lo guarda para su venganza magna: el momento en que, al fin, encuentre a Bill, el hombre al que amó, el que ordenó su muerte y a quien ella va a matar.

Pero ahora, en el ataúd, Beatrix Kiddo no piensa en su venganza: está en la boca del miedo y sólo se concentra en seguir viva. Extiende los dedos, los apoya contra la madera, cierra la palma en un puño, aprieta los dientes y golpea. Golpea duro, corto, seco. No puede tomar impulso porque no tiene espacio, de modo que la fuerza de su golpe no proviene del cuerpo sino de algo que aprendió acarreado baldes de agua para Pai Mei, golpeando troncos para Pai Mei, recogiendo arroz del piso como un perro bajo los gritos de Pai Mei. Sin esperanza, pero sin

lugar para la duda, se entrega a una convicción imposible: salir viva. Y golpea. Una y otra vez. La madera se mancha con su sangre cremosa. Los nudillos crujen con ese golpe que tiene la convicción de las montañas, de lo que no se piensa, de lo que se hace porque es lo único que se puede hacer. Hasta que, de pronto, la madera cruje. Y después cruje un poco más, y otro poco, hasta que un último golpe parte la tapa como a un tórax y Beatrix Kiddo asciende gloriosa, ahogada pero viva, y se yergue en la superficie, dura como un arpón, dispuesta a que el mundo conozca la magnitud de su venganza, lista para ejecutar su mejor golpe: los cinco golpes y palma que revientan el corazón.

Cada vez que me siento a escribir soy esa mujer en una caja de madera, sin esperanza pero sin lugar a dudas, entregada a una convicción imposible. Cada vez acaricio la tapa que me cubre, mido la calidad de mi enemigo, cierro el puño y, con una fuerza que no viene del cuerpo, digo: «Bien, Pai Mei, allá vamos». Con la esperanza de erguirme alguna vez sobre la superficie dispuesta a ejecutar mi mejor golpe: los cinco golpes y palma que revientan el corazón.

¿Podré hacerlo, lo habré hecho alguna vez? No lo sé. Pero eso —esa incertidumbre— es el salario que se cobra el miedo. Y yo se lo pagaré toda la vida. Quizás, antes de poner un pie en este negocio, ustedes deberían preguntarse si están dispuestos a pagárselo.





No sea burra

Yosa Vidal

Dossier 42

Murió Leonidas Morales, murió Floridor Pérez y hace un rato ya murió Andrés Gallardo. A mí me caen pesadas estas noticias como podría ser la muerte de un familiar: son profesores, referentes, voces que han conversado con uno más de lo que uno ha conversado con sus propios hermanos. Es el mismo desánimo que sentí cuando murieron el dibujante mexicano Rius, Ettore Scola o Nicanor Parra, con los que me he reído, conversado y aprendido durante años y cuyas palabras e imágenes se me vienen recurrentemente a la memoria. Como la escena de *Brutti, sporchi e cattivi* en donde un viejito, muy viejito y muy enfermo en una sala de un hospital, llora desconsoladamente frente a una enfermera hasta que consigue que ella le corra su última paja. Cuánta miseria y ternura en esa escena.

De la muerte de Leonidas Morales y de Floridor supe por boca de amigos chilenos que pertenecen a esa misma generación y que me lo contaron con una tristeza un poco ansiosa. Uno de esos amigos es Juan Epple. Hace años Juan me regaló un libro de Edmund White, *My Lives*, que solamente pude leer este año, porque antes no tuve el tiempo para leer un libro tan

largo en inglés y que no fuera obligatorio o parte del canon que yo me he inventado. Además, la ruma de libros sin leer y mi corazoncito burgués intelectual no me hizo fácil la tarea de leer algo que dijera *National Best Seller* en la portada, entonces lo postergué para algún tiempo en el futuro en que tuviera tiempo, un tiempo muerto de espera en un bus o en un consultorio, y ahí quedó por años.

Ahora que leí *My Lives*, la ruma de libros suma la obra completa de Edmund White y también la obra completa de Jean Genet, de quien White escribió la biografía. Pero ahora no hay tiempos muertos, el tiempo ahora está agotadoramente vivo y liviano, sin el peso del aburrimiento que permite leer más y que hace de la vida una experiencia con un poco más de sentido. El aburrimiento está ligado a la falta de tiempo, a veces a la rutina y al exceso de novedades que no conmueven, muy lejos del aburrimiento que tuve en la niñez, en donde ya no quería leer de nuevo la misma revista de patoaventuras. Creo que los momentos de mayor aburrimiento que tuve fueron en el verano, muy mal recostada en un sillón, con mi mentón tocando el pecho mientras balanceaba las piernas. El aburrimiento en todas sus formas le aumenta el peso al cuerpo, le da más gravedad al cuerpo. Cuando estaba aburrida le decía a mi papá *estoy aburrida*, con la esperanza de que inventara algo entretenido, que hiciéramos algo, a lo que me respondía *no sea burra*, con la felicidad que le provocaba que su viejo chiste tuviera la misma majadera vigencia. Después de decir eso siempre se reía con una carcajada abierta que mostraba todas sus tapaduras y entonces me daba rabia y no podía evitar poner una terrible cara de burra, y él más se reía, y yo más me desencajaba en una inmensa y babeante burrez. La burra se fue lejos porque el aburrimiento es ahora cansancio antes que tiempo muerto por llenar con la imaginación.

Mi hijo también me dice *estoy aburrido*, pero yo le digo *no sea burro* sin sonrisa, porque el juego de palabras no funciona con el cambio de género y porque me lo dice para que lo deje prender la tele. Yo sé que los niños de ahora no se aburren como los de antes porque tienen sus pantallas que los salvan. Entonces le hablo de la importancia del aburrimiento para fomentar la creatividad, que si no fuera por eso él no tendría mundos paralelos ni imaginarios, ni haría la maravilla de dibujos que hace, y que se le secaría

el cerebro como al Trump que nunca se aburriría porque siempre veía tele o lo complacían en lo que quería. Con esos comentarios se me escapa toda esa nostalgia por un pasado mítico, a lo paraíso perdido, que por supuesto es falso y me revela la inescapable vieja culiadez en la que me estoy zambullendo. Entonces mi hijo se aburre más, se aburre de mí, de que yo le dé la lata de nuevo con la teoría del aburrimiento y pone la misma cara que debo haber puesto yo cuando me decían *no sea burra*. Ahí quizás me aparece una sonrisa con el puro recuerdo, pero no tanto porque mi chiste es mucho más charcha.

Una conversación

White no habla directamente del aburrimiento pero sí de la monotonía de crecer en pueblos chicos del Medio Oeste, que se me imagina deben de haber sido igual de calurosos y fomes que los veraneos que pasé yo en San Esteban. La falta de vida cultural del Medio Oeste llevó a White a llenar el vacío con lo que fuera, con cualquier libro que pudiera sacar de la biblioteca pública y también escribiendo poesía, obras de teatro y novelas. Yo cuando era chica también me puse a escribir de pura aburrirada. Hice por ejemplo una revista de entretenimiento que se titulaba muy originalmente *Revista Tiempo*. Ahí escribía artículos ingenuos e hiperromantizados sobre naturaleza y sobre política, y juegos como sopas de letras, laberintos y puzzles que yo misma después solucionaba. También escribí una novela que era una copia evidente de algún libro de García Márquez, no me acuerdo cuál específicamente, seguramente todos o cualquiera, y que tenía como protagonistas a un cura y una jovencita que se enamoraban. La historia era muy idealizada porque, dada la postura política de mi familia, yo jamás había tenido acercamiento a la iglesia católica y menos a un cura. Tampoco había leído a Vargas Llosa (por reticencia al alcance de nombres que compartimos quizás), pero titulé esa novela, también muy creativa y originalmente, *Aventuras en la catedral*. Visto con la distancia, esos batracios aberrantes de mi imaginación fueron los frutos más grandes de mi aburrimiento. En buena hora el falso dios de mi novela, avergonzado de su bastarda existencia, hizo desaparecer las huellas de mi creatividad. Y quizás no sea tan malo que mi hijo vea unos buenos capítulos del Netflix para no aburrirse de manera tan poco productiva.

Leí *My Lives* con el gusto de saber que Ed White estaba vivo. No para conocerlo, ni preguntarle algo que pareciera inteligente o conversar sobre su escritura; el hecho de que estuviera vivo hacía de sus narraciones algo con actualidad, por lo menos la actualidad que cobra una historia personal en la memoria de alguien. Tampoco me negaría a un encuentro, aunque correría el riesgo de tener de nuevo la mandíbula desencajada y babeante de la burra, pero esta vez por la estupidez que provoca la admiración. Podría preguntarle cuál es el poeta o el escritor que menos le gusta, esa creo que sería una buena forma de empezar una conversación con él. Yo tengo una lista larga. Podría traducir algunos versos al inglés incluso para que pudiéramos pelar juntos. Sé que es un buen conversador porque su libro tiene la frescura de las charlas con un amigo de una memoria inmensa y un gusto delicioso. Delicioso en el sentido en que White usa *delicious*, referido a una mujer, no a la comida.

My Lives cuenta su historia con la rapidez de una conversación cargada de ironía, la trayectoria de una vida íntima movilizadora por un incontenible impulso sexual, abarcador de todo, desde lo que come, lo que lee, hasta dónde trabaja y se va de vacaciones. Su libro es una crónica del lento camino que un homosexual ha vivido en la intimidad, el movimiento pausado y circular que va desde su reprimida niñez en Cincinnati y en Chicago hasta su liberación orgiástica en Nueva York; desde la criminalización de la homosexualidad por las catastróficas consecuencias del VIH hasta la revisión de esta experiencia por los sobrevivientes portadores, de cuya lista participa el propio White. Cada capítulo es una de las vidas de White: Mis psiquiatras, Mi padre, Mi madre, Mis putos (*My Hustlers*), Mi Europa, Mi Genet, Mis amigos, entre otros. Cada una de estas vidas es una breve genealogía de la experiencia vivida con algún sujeto importante de su historia, son anécdotas cotidianas, muchas veces ridículas y llenas de frustraciones. La suma de estas vidas hace del conjunto no una vida cronológica sino un conjunto de historias superpuestas que difuminan la idea de origen o de relación causa-efecto en una historia mayor, múltiple y circular. Múltiple por la proliferación de vidas, y circular porque cada narración es una vuelta al origen, a la infancia.

También hay otros espirales o microvaivenes, como el que lo hace moverse entre una

sexualidad de autocuidado, que se revela en contra del dolor físico y sentimental, a otra que disfruta y se somete a la más absoluta dominación y humillación. Cada vida de White es la memoria de su relación corporal con la experiencia y la traducción de esa memoria al lenguaje. Esa traducción está hecha a través de escenas descriptivas que evitan las reflexiones y cuyo propósito es desacralizar la vida pero sin abandonar el cariño, de dejar bien en claro, por ejemplo, cuán ridículo puede ser tanto el sado-masoquismo como la autocompasión en escenas en donde recibe latigazos de un hermoso joven del que está perdidamente enamorado y cuyo amor nunca será correspondido.

La vida de su madre, uno de los personajes más fascinantes del libro, es otro buen ejemplo. Ella es una psicóloga infantil llena de frustraciones y aspiraciones que aparece descrita a través de una faja, cuyos lazos Edmund debía atar cada día: «... su faja era un aparato medieval llamado Merry Widow que simultáneamente le apretaba la cintura (lo que le hacía difícil respirar) y le empujaba las tetas hacia arriba en una media copa que casi le cubría el pezón». Como un torturador profesional, White de niño debía apretar lo más fuerte que pudiera los lazos en la espalda de la madre, quien, a pesar del dolor, resistía estoicamente diciéndole que apretara aun más. En este ridículo acto de constricción física hay también mucho de la ternura íntima y cómplice del amor entre una madre y su hijo.

Las memorias de White tienen una especial atracción por las anécdotas cotidianas y de repetición como la anterior, que sintetizan en todas sus contradicciones a los personajes (personas). Otra figura de repetición son sus psiquiatras. White se trató con psiquiatras de distintas escuelas –todos absolutamente locos–, muchos de ellos derivados del psicoanálisis, y todos estaban determinados a realizar diagnósticos patologizantes y prejuiciosos. El primero al que asistió le dijo que su caso era insalvable. Que debían encerrarlo en una caja con llave y después tirar esa llave lejos. Su madre, quien siempre lo consideró un genio –en un sentido muy ingenuo, como alguien que no necesita trabajar para lograr un objetivo–, descartó ese primer diagnóstico, pero, como era psicóloga y tenía una confianza ciega en la ciencia y en la psiquiatría, lo siguió sometiendo a terapias para que se «mejorara». En esas terapias White aprendió, entre otras cosas,

a cuestionar todos sus impulsos, a buscarles motivo a sus decisiones, a atribuir interpretaciones a cada uno de sus actos, incluidos, por supuesto, sus sueños. Y esa sobreinterpretación de la realidad, la «sobreintelectualización» –que es uno de los diagnósticos negativos que recibió de los psiquiatras–, lo llevó a dudar constantemente de sí.

La peor consecuencia de sus terapias, dice White, fue que socavaron sus instintos. Sin embargo, las terapias también le dieron la certeza de que la realidad está siempre mediada por la interpretación, es decir, la certeza de la incerteza y ese dramatismo constante de la decisión, de la interpretación como decisión, da un estatuto especial a la escritura como un ejercicio de construcción, y por qué no, de ficcionalización de la memoria como novela. «La novela es una historia (*story*) antes que una afirmación –dice White–, un desarrollo en el tiempo antes que una declaración en el presente eterno de la verdad.» Esto es fundamental para pensar en la dimensión literaria y novelesca de sus memorias: la traducción de la memoria al lenguaje no posee una relación de causa y efecto pues es el mismo lenguaje el que termina de configurar la memoria y forma parte de la misma experiencia.

Como ya dije, la vida de White es múltiple –de ahí el plural de *My Lives*–, desbordada, errática y lujuriosa, sin nostalgias ni mitificaciones, profundamente romántica. Creo que el mejor ejemplo es el gran silencio del libro: a pesar de que es reconocido por ser una figura importante en la lucha por los derechos homosexuales –especialmente a partir de 1969 cuando participó en los legendarios disturbios de Stonewall– y como una de las voces más importantes en comunicar a través de su escritura las décadas de liberación sexual y luego las calamidades de la propagación del sida, apenas se detiene en su activismo político ni enfatiza su propio papel al combatir los prejuicios y las injusticias en contra de la comunidad gay y los enfermos de sida. Aunque pudo explotar con nostalgia ese pasado heroico –heroico en el sentido del héroe afirmativo, que lucha por una causa justa, que es valiente y elocuente–, White decide narrar la vida de un héroe romántico, brillante y agudo pero patético, que sufre y que es capaz de reírse de sí, por saber que lo que verdaderamente lo mueve es un impulso sexual cuyo objetivo es finalmente el amor. Y el amor, la estructura social del amor gay, los

códigos y los referentes culturales de ese amor, era (y es) algo que estaba por ser inventado.

La burra

Disfrutaba lentamente las últimas diez páginas de *My Lives* cuando mi compañero me dijo que White estaba muerto. Se me vino encima una tremenda pena, me amurré. Cuando se muere alguien que uno admira es difícil vivir ese duelo, es difícil llorarlo, imposible abrazar a un deudo. Ahora estaban muertos White, Ettore Scola, Rius, Parra, Leonidas Morales, Andrés Gallardo. Es triste que se muera un amigo, aunque esa amistad haya sido unilateral. Una vez muertos, su amistad, es decir, la acogida de su obra, se transforma en otra cosa, no sé por qué. Esos autores ya no están disponibles para responder *ahora* a nuestras preguntas, a las crisis urgentes; uno sólo puede hablar con ellos a través de lo que ya dijeron. Tienen actualidad, claro, a veces incluso más que cuando estaban vivos, pero no pueden hablar por ellos mismos: ya no es posible una nueva picardía y ternura de White, ni la acidez y solidaridad de Rius, ya no hay más mal genio romántico e irónico de Leonidas Morales, ellos se acabaron, salvo sus huellas, con las que podemos entablar una conversación de una más larga distancia.

¡Pero no! ¡Si White está vivo!, me respondió mi pantalla del celular, que me salvó también de la burra. ¡No me jodas así! ¡Me lo estás matando antes! ¡White no murió de sida! De hecho, fue uno de los primeros que NO murió de sida, qué maravilla, White está de este lado, del lado de los vivos, está con Zurita y con Uribe, está con Juan Epple, está también con Quino que ahí sigue, está con todos nosotros acá. No sé si el alivio de saber que White sigue vivo sirve de algo, o sólo para hacer la lista de los peores poetas vivos, para traducir los peores versos y para imaginar una conversación un poco menos imposible. O para no hacerlo porque no hay tiempo, no hay aburrimiento. Su vuelta a la vida en mi memoria sirve quizás también para poner en duda de nuevo las cronologías, lo maniqueas que muchas veces resultan ser las relaciones de causa y efecto como una relación simple y unidireccional, y también para pensar que aún son posibles los héroes románticos y patéticos que son capaces de asumir y representar, con ternura, las contradicciones.



Imperativos modernos

Cecilia Bettoni

Dossier 42

Siempre me he reprochado no llevar un diario de vida, no tener una serie de apuntes cronológicos que me ayuden a entender quién era yo hace diez años y cómo fue que llegué al lugar donde me encuentro hoy. Dirán que exagero, que de una u otra forma todos tenemos una cierta identidad ajena al paso del tiempo y que podemos delinear a partir de unos pocos datos. Ciertamente hay hitos que no requieren mayor documentación que la habitual (grados, títulos, certificados, registros), pero son las lagunas las que me acosan y me impiden dibujar con seguridad cualquier trayectoria. Que me dedique a investigar y enseñar la historia del arte hace de mi indolencia autobiográfica algo paradójico. Y que me haya tocado hacerlo en una época tan estresada por el futuro como indiferente al pasado complica todavía más el asunto. Cada semestre, enfrento la difícil tarea de enseñar historia del arte a una generación que sólo parecer habitar el presente, para la que la inmediatez es un valor en sí mismo y que celebra ingenuamente las ventajas de la instantaneidad. Cuando pensaba dedicarme a la docencia, nunca me planteé que mis estudiantes pudiesen pertenecer a otra generación. No me refiero simplemente a que sus intereses u obsesiones fueran otras —eso me parece lógico y hasta saludable—, sino a que su experiencia del tiempo fuese tan distinta de la mía. Mi fascinación por el futuro (el deseo de lo que vendría: crecer, trabajar; en suma, ser adulta) es para ellos pura angustia y ansiedad. Cuando trato de comprenderlos, de ponerme en su lugar, siento lo mismo que Stoner en la novela de John Williams: mirando hacia atrás, mis años de estudiante se me

vuelven extraños, se hunden en un tiempo irreal, hecho de discontinuidades y sobresaltos, como fragmentos de un diorama añejado.

Pero ¿tengo que comprenderlos? ¿Tengo que ponerme en su lugar? ¿No es la empatía la trampa más vieja y eficaz de la historia? Nos gusta creer que podemos reconstruir una época tal como fue a partir de sus vestigios documentales, y que esa imagen que emerge es copia fiel de la realidad. Pero olvidamos que esa reconstrucción está teñida por el presente desde el que recordamos, y que por eso la figura que aparece no puede ser fiel más que a nuestra memoria, es decir, al modo singular que tenemos de organizar nuestra experiencia vivida. La cuestión reside, creo, en que no somos ni tan jóvenes ni tan viejos como creemos. Nos cuesta pillar nuestro ajuste en el tiempo, y como tampoco podemos escapar de la obsesión de coincidir con el presente, quedamos atrapados en una especie de abismo de actualidad. Esa obsesión no es otra cosa que el viejo imperativo de la modernidad: estar en sintonía con nuestra época, nunca pasados de moda, siempre en la cresta de la ola o al menos prestos a capearla. Así, he visto a las mejores mentes de mi generación sucumbir al trap y los memes, convencidas de que allí anida la sensibilidad de nuestro tiempo, de que incluyendo referencias pop en un PPT es posible sacar a los estudiantes del pasmo con el que nos miran, nos oyen, simulan seguir nuestros argumentos y digresiones. Pero nada de eso funciona. Olvidamos que también nosotros simulábamos prestar atención a nuestros profesores, y nos aburríamos infinitamente mientras pensábamos que la vida estaba en otra parte. Tanto nos aburríamos que ahora nos da pánico aburrir a los estudiantes, verlos cabecear y cortar con sus bostezos el hilo que apenas habíamos logrado tensar. Rúbricas, dinámicas, didácticas, lecturas colaborativas, mapeos colectivos; me pregunto si toda esa faramalla pedagógica tiene otro sentido que entretener a una audiencia cuya atención hemos perdido en el gallito con el espectáculo. Si se me permite el oxímoron, habría que estimular el desinterés por la novedad, desfondar el mito de la originalidad y reivindicar el placer de llegar tarde a todo. No sólo bajaríamos las cuotas de ansiedad y de furor productivo, sino que en ese remanso sería posible hacer lugar a una historia más paciente, atenta a las rimas y los ecos por venir.

Ponwi kayñe: el enemigo interno

Danay Mariman

Dossier 44

El mundo mapuche es un mundo pequeño. Según el último censo chileno somos un millón setecientas mil personas. A veces me da la impresión de que esa pequeñez nos asemeja a la elite, que se conoce toda y asiste a los mismos colegios. Cuando nos encontramos, si no nos conocemos, lo primero es preguntarnos el nombre, es decir, el apellido. Si la persona tiene un apellido mapuche y uno chileno, el que importa es solamente el mapuche porque es el que brinda información. La pregunta que viene a continuación es de dónde es la familia, porque a ese nivel ya no estamos siendo percibidos ni percibiendo individuos, sino relaciones de parentesco. Quizás no logremos ubicar a nuestro interlocutor enseguida, pero de pregunta en pregunta, yéndonos para atrás y adelante en el tiempo y recorriendo los cuatro puntos cardinales en el espacio, no tardamos mucho en descubrir que conoce a aquel o es primo de aquella que a su vez es la amiga de este de más acá que es conocido de un tío. El círculo, horrorosamente abierto en un principio, se cierra. *El mundo es un makuñ*, me dijo un amigo: el mundo es un pañuelo. (*Makuñ* es la manta que usan los hombres.) Pero es todavía más pequeño el mundo mapuche activista, que en función de su adscripción étnica interviene de una forma u otra en la arena pública y que participa, de ese modo, en *el movimiento mapuche*.

El movimiento es amplio, diverso. Sus variadas manifestaciones le hacen el contrapeso a lo numéricamente pequeños que somos: de izquierda, de derecha, que militan en partidos políticos chilenos, que intentan levantar partidos políticos mapuche, que forman alianzas,

que las rompen, que militan por la lengua, que militan por la tierra, que creen que hay que participar y ganar espacios de poder en el Estado, que creen que la respuesta es ignorar al Estado, que creen que la llave es el sector privado, o que hay que acabar con el capitalismo, los que se toman la foto con las autoridades, los sapos, los que hablan de autonomía, los que hablan de plurinacionalidad, los que no entienden ni les importan esos conceptos, los awinkados, los warriache, los champurria, los que provienen de familias notables, los que han hecho notables a sus familias, los que creen que todo está por hacerse, los que creen que todo está perdido, los que vivían en la ciudad y se van a vivir al campo, los que vivían en otro lado y deciden volver al Wallmapu, los que escriben, los que leen, a los que les llega el cultrunazo, los historiadores, los históricos, los evangélicos, los ortodoxos, los laicos, los místicos, los tesoros humanos vivos, los artistas, los rostros, los que no se conocen acá pero sí se conocen afuera, en el mundillo de los organismos internacionales, los intelectuales, los antiintelectuales, los weichafe, los que se venden, los que no, los que creen que mapuche se hace, los que creen que se nace, los antichilenos, los que tienen el puro apellido, los que tienen la pura cara, los que no tienen tierra ni en las uñas, los que recuperan tierra, a los que les compran tierra, los que son discriminados por otros mapuche que creen ser más mapuche, los que tienen los dos apellidos, los que tienen uno solo, los que lo perdieron en el trasvasije patriarcal de las generaciones, la mapufarándula, los desaparecidos, los asesinados.

No es muy difícil imaginar que entre nosotros no estamos de acuerdo.

«Deseamos hablar de un hecho que es menester no dejar pasar desapercibido; creemos divisar un síntoma de futuras complicaciones. Nos referimos a la continua divergencia, desacuerdo ó falta absoluta de armonía en que viven los indígenas entre sí. Hemos notado que cada día se traen nuevas quejas de indígenas contra indígenas (...). Opinamos que estos choques nacen de causas extrañas á sus hábitos, costumbres, etc.». Así escribió en su informe de 1911 Carlos Irribarra, protector de indígenas de Valdivia. Hay algo de verdad en sus palabras y en lo que más adelante él mismo expone: el arreduccionamiento, algo nuevo y extraño para los mapuche, causó fricciones. Cuando hay tan poco espacio para

existir y para legar a los hijos, cada centímetro empieza a ser celado. Cuando hay pobreza, cada gramo de trigo y de porotos, también. Pero en sus palabras igual hay sorpresa, como si pensara que lo natural sería que los mapuche convergieran en lugar de divergir. Lo cierto es que la totalidad armónica a la que apela la palabra indígena o mapuche no existe en la práctica. Nunca existió.

No se manda solo

No es común en el mundo mapuche despreciar a los *kui keche* (los viejos). No tenemos ninguna canción que proteste contra los viejos vinagre y en nuestro mito de origen, donde las serpientes Kai Kai y Txeg Txeg se enfrentan en combate, una inundándolo todo y la otra haciendo crecer cerros para que los mapuche puedan refugiarse, los que sobreviven son dos parejas, una de jóvenes y otra de viejos. Los jóvenes, porque ellos pueden procrear y continuar la especie, y los viejos, porque portan la memoria, necesaria para que esas vidas nuevas crezcan arropadas por el nido de la cultura. Sin embargo, hubo una época en la que los jóvenes mapuche buscaron desmarcarse de sus mayores. Se trata de la primera mitad del siglo xx, cuando los efectos de la incorporación a Chile estén haciendo estragos. Curiosamente, esta divergencia generacional también podría ser leída en clave espacial, como si semejante audacia, la de despreciar a los viejos, solo pudiera realizarse por el hecho de estar lejos de ellos y del territorio, a juzgar por la siguiente anotación de los diarios de Aburto Panguilef:

Don Pedro Catrileo Guiripil y su hijo Domingo Catrileo Queupumill.- Me dio cuenta que su hijo Domingo se va a Santiago, para trabajar. Se irá en la próxima semana (...). Le dije que no se desoriente en Santiago, como la mayoría de los jóvenes que viven allá, desde donde dicen que los caciques y sus principios no valen nada.

Aburto era fundador y presidente de la Federación Araucana, una organización creada en 1921. Junto con la Sociedad Caupolicán y la Moderna Araucanía fueron las primeras organizaciones mapuche modernas asentadas en Wallmapu, y también las más prominentes. Para la década del cuarenta, fecha de la anotación, Aburto tenía cincuenta años y treinta años de lucha, como a él le gustaba decir. También el fenómeno de

la migración de los jóvenes mapuche hacia las ciudades ya tenía sus años y estaba ofreciendo sus primeros frutos: la creación de organizaciones con base en otros territorios. «Ya en los años 1925 al 1930, la Juventud Araucana se trasladaba a Santiago en busca de horizontes más benignos (...). Luego se dejó sentir el espíritu de unirse de toda esta masa, cuyo ideal era luchar por la reivindicación de los derechos de sus hermanos, que sufrían allá en el Sur», escribe un anónimo en la editorial de *El Frente Araucano*, órgano difusor de la Sociedad Araucana. «En la Araucanía (...) hemos andado a tientas, sin encontrar un ideal propio que nos dé la verdadera clave y fortifique nuestras aspiraciones. Pues bien, como la única salvación de la raza aborígen está en sus hijos, la juventud araucana es nervio y esperanza de la Araucanía», escribe también desde Santiago Carlos Huaiquiñir, a quien vemos participando en varias organizaciones desde la década del treinta.

En 1939, los mapuche de Santiago convocaron a un «congreso nacional de la raza araucana» en Temuco. Varias agrupaciones del Wallmapu acudieron al llamado, no así las más prominentes. «Solo tres Sociedades no quisieron participar en nuestro Congreso: «La Caupolicán Defensora de La Araucanía», de Temuco; «La Federación Araucana», sin sede determinada, y «La Unión Araucana», de Padre Las Casas; todas estas instituciones tienen el nombre pomposo de «Corporación Araucana», sigue relatando la editorial. En este congreso se trataron los problemas «de la raza» y se decidió conformar el Frente Único de Araucanos de Chile, una alianza con pretensiones de exclusividad si nos guiamos por su nombre, que también abogaría durante largos años por los derechos mapuche.

Señor Aburto Panguilef: en este Congreso no se tomaron en cuenta los caciques del estilo que Ud. pretende que se consideren o se reconozcan, por cuanto en Chile, los caciques auténticos ya no existen, ni pueden ni deben existir, porque ni tienen ya ningún papel que desempeñar (...). ¿Y para qué agregar que ante sus propios hermanos de raza han perdido autoridad o ascendencia por su falta de preparación o de cultura? (...) Ud. hermano tal vez siente una nostalgia, porque el Congreso que condena, no se hizo ningún guillatún haciendo una rara mezcla de ritos católico y araucano,

etc., como lo hace ud. en cada reunión. Tal vez ud. hermano, siente pena porque allí no se abogó por la poligamia, ni por ninguna otra costumbre de sabor a tiempos pretéritos...

La carta la firma Domingo Tripailaf, miembro de la agrupación estudiantil Nehuentuayñ, agrupación que formó parte del Frente. Tres años después, en una reunión de la Corporación Araucana, Aburto, Venancio Coñuepan y José Cayupi concluirán: «De acuerdo no llamar el Frente Único de Araucanos de Chile, porque no se manda solo, y porque tampoco no representa la opinión oficial de la raza».

Los sueños de Aburto

En 1948, Aburto viaja a Santiago para entrevistarse con Carlos Ibáñez del Campo. Aprovechará también de asistir a dos asambleas de organizaciones mapuche, una de la Sociedad Galvarino y otra de la Alianza Cultural. En la primera le ofrecerán la palabra, en la segunda él deberá pedirla. En ambas se pondrá de pie para hablar y su alocución estará centrada en las divinidades que le habían sido reveladas en enero de ese año relativas a un sueño con el ministro de Tierras y Colonización en que este «atendía a la raza araucana en un instante». No era una divinidad menor, es sabido que en la primera mitad del siglo xx los mapuche peregrinaban a Santiago para entrevistarse con autoridades en la creencia de que saltándose a los mandos medios y a los funcionarios sus peticiones serían atendidas. Pero eso no solo no sucedía sino que muchas veces ni siquiera lograban concretar una entrevista. Aburto deseaba, además, «celebrar una concentración amplia de la raza para que todos sus hijos residentes en esta ciudad conozcan dichas divinidades, y que ojalá esta Sociedad y la Alianza Cultural conversen para hacer la concentración en conjunto».

Para Aburto, sus sueños eran divinidades o mensajes espirituales enviados directamente a su persona por el mismísimo dios cristiano, aunque la centralidad que tenían los sueños en su vida proviene de la importancia que siempre han tenido los sueños para los mapuche. Siendo él un dirigente que se creía ungido por dios para realizar su labor, sus sueños tenían el estatus de decretos oficiales y era frecuente que los comentara con los miembros de la Federación Araucana en sus reuniones, y que se tomaran como guías para orientar la acción política. Que

pretendiera entonces reunir a los mapuche de Santiago para hacerlos oír el mensaje no era una locura. Al menos no para él.

Tras sus palabras, dice que en la Sociedad Galvarino «la asamblea, que se componía de cerca de 40 personas, me escuchó con la mayor admiración». En cambio, en la Alianza Cultural, «cuando hablé de divinidades de Dios se retiraron de la asamblea dicha señorita [Ana] Collío y Remigio Catrileo. ¡Que Dios les perdone el desprecio a su mensaje!». Finalizada su intervención en la Alianza Cultural, José Inalaf, su presidente, ofreció la palabra a la asamblea: «... nadie la pidió», escribe Aburto. Un silencio elocuente. Sin embargo, Inalaf le pide que se quede y ambos, junto a la directiva, se sientan en una mesa a beber vino. Allí sucede otro episodio de desagravio. Era costumbre de Aburto hacer firmar en su libro diario a algunos de sus interlocutores, sobre todo para dejar constancia de algún acuerdo que se había tomado. En este viaje a Santiago, irá recolectando no solo firmas sino también mensajes hacia su persona a la manera de saludos o recuerdos. Pasadas las horas y el vino, Aburto querrá que los mapuche de la Alianza firmen también su libro diario: «A las dos horas de la mañana pedí a los hermanos de raza, señores José Inalaf Navarro y Carlos Huaiquiniñir, poner su firma en este libro y se negaron. ¡Que Dios provea y alumbré a la mentalidad de la juventud!».

Esta ofensa lo hará escribir días después, cuando la directiva de la Alianza Cultural salga en el diario con una fotografía a gran tamaño: «... vi la foto e información apócrifa de José Inalaf Navarro por aquella Alianza que no existe ni existirá».

Joyas

De niña mi papá y mi mamá siempre me dijeron que éramos mapuche, así que crecí sabiéndolo, que no es lo mismo que crecer sintiéndolo o viviéndolo, pero no dudé. En mi curso, dos éramos mapuche, Millaray Llanquitruf y yo, pero solo a ella la molestaban por india, quizás porque su nombre era más estridentemente mapuche que el mío y porque mis características físicas, a diferencia de las suyas, me alejaban del imaginario común. Nunca la defendí del hostigamiento, tampoco fuimos amigas. Recuerdo muy bien su mirada, que me decía que sabía perfectamente lo que yo estaba haciendo: pasar inadvertida, no

tomar partido ni por ella ni por los otros a fin de salvar mi pellejo. Su mirada y mi conciencia, que ya distinguía el bien del mal, siempre me hicieron sentir culpable y al mismo tiempo otra, como si dentro mío habitara una pérfida desconocida, un enemigo interno. No era, sin embargo, la primera que percibía a una parte de sí como amenaza y, obrando en consecuencia, la omitía para salvar otra.

Mi cuñada pertenece a una familia mapuche de los alrededores de Temuco. Una familia que le da la espalda con disimulo a esa parte de su historia, que prefiere no hablar de ciertas cosas. Cuando se tituló, y como modo de reivindicar esa mapuchidad omitida, decidió pedir prestados un txapelakucha y un txarilogko y asistir ataviada con ellos a la ceremonia de entrega de diplomas. Todas lo sabemos: las joyas, más que ser un complemento, son la totalidad de la vestimenta de la mujer mapuche, son las que además brindan el tintineo característico, parte fundamental de la belleza del atuendo. Entre más ruido, mejor. Después de la ceremonia, mi cuñada fue a la casa de su abuela, que al verla se emocionó hasta las lágrimas y le dijo que nunca como hasta ese momento había lamentado no haber conservado las joyas que su mamá le había heredado y que ella regaló, apenas pudo, como quien se desprende de una brasa ardiente. Ni mi cuñada ni sus hermanas sabían que su abuela había tenido joyas alguna vez, pero sí sabían que, a pesar de ser hablante de mapuzugun, en algún punto de su vida había abandonado su lengua y la había reemplazado por el castellano.

Algo similar le pasó a mi suegra, que una vez que entró a la escuela tuvo que dejar de usarla bajo la amenaza de severos castigos. Tampoco quiso su madre seguirle hablando a ella y a sus hermanos en mapuzugun luego de que dos carabineros de a caballo se acercaran a su casa en los alrededores de Pitrufulquén y le dijeran, no se sabe con qué pretexto, que en adelante tenía prohibido usar su lengua delante de sus hijos. En mi familia paterna nunca supimos si los abuelos habían hablado mapuzugun, en vida no los habíamos escuchado hacerlo, y no fue sino hasta muchos años después de que murieran que uno de mis primos conoció a un pariente que recordaba a nuestro abuelo no solo hablando sino cantando en mapuzugun.

El abuelo, recordado por sus hijos como un hombre de pocas palabras, había hablado

mapuzugun en su otra vida, la de antes de migrar a Santiago.

Desprenderse de la lengua, desprenderse de las joyas, son actos de una radicalidad simbólica difícilmente traducible en palabras y que solo pudieron efectuarse por el miedo y el rechazo que ser mapuche representó para una generación de mapuche. Intentar traducir y subvertir ese despojo en imágenes, palabras, acciones, y acoger al enemigo interno para amigarse con él es la tarea que generacionalmente muchos de los nietos, si antes no lo hicieron sus padres, están llevando a cabo.¹



1 Una videoperformance bastante elocuente y emotiva sobre esto es la que hace la artista Paula Coñoepan con su abuela en «Perder el origen».

El odio a la técnica

Julietta Marchant

Dossier 44

En una escena totalmente insignificante de *Ana Karenina*, Vronsky, Ana y Golenischev visitan el taller de un pintor. Mientras los tres contemplan sus cuadros, Mijailov, primero sumergido en el desdén hacia la nobleza y sus vínculos con el arte y luego arrojado a un entusiasmo desmedido por saber la opinión de esos mismos nobles, espera en silencio. Todos concuerdan en la maestría de Mijailov, quien se colma de satisfacción. Hasta que Vronsky dice: «¡Esto tiene una técnica perfecta!». De ahí en adelante todo va en picada en la cabeza del artista: no comprende a qué se refieren con esa palabra, pero le parece que se trata de una facultad mecánica. Esta escena pasa como pasan muchas escenas breves en las más de mil páginas de la novela. Y, sin embargo, es la única que marqué. El pasaje me inquieta: como Mijailov, muchos poetas se ofenden si alguien se refiere a la técnica como eje central y apelan a una esencia intocable –por el lector, por el editor y probablemente por el mismo autor–, una especie de inmanencia de lo que *la poesía es*. Esa creencia de que la técnica es complementaria, de que hay algo más allá o más acá de la técnica, me parece discutible.

Lo que no sabe Mijailov es que Vronsky, Ana y Golenischev de regreso a casa siguen hablando de sus cuadros y que la palabra que más se repite es «talento». Dice Tólstoi que mediante esta palabra «nombraban algo que no comprendían, pero de lo que deseaban hablar». Quizá esa manera de designar lo que vieron hubiera dejado tranquilo al pintor. Y a los poetas.

En *El odio a la poesía*, Ben Lerner se refiere al odio de los poetas por la Poesía. La Poesía es un ideal, el poema es lo que la letra permite. El poema nombra –son las palabras dispuestas en la página–, la Poesía se mantiene siempre

innominada, protegida de la negociación que implica la lengua. El trecho entre poema y Poesía, entonces, genera siempre una decepción, la misma que ocurre entre un objeto real y un ideal. Los poetas aletean desesperados tratando de saltar esa grieta sin nunca conseguirlo, a pesar de toda técnica, talento, conocimiento o entusiasmo.

Hace unos meses, leía echada en la cama y fui a la cocina a buscar un vaso de agua. En el living estaba sentado con los puños apretados frente al computador alguien que intentaba escribir, mientras yo intentaba hidratarme. Lo miré y soltó una queja. Le pregunté qué estaba haciendo: «Escribo», me respondió iracundo. En su mirada había inquietud, frustración e incomodidad, pero, sobre todo, allí se proyectaba el odio a la Poesía. No una resignación, sino una vitalidad movida por la imposibilidad de llevar lo invisible –lo que supera todo saber– a lo visible –el lenguaje–, la disputa que los poetas tenemos tratando de traer las cosas hacia nosotros o de ir hacia las cosas, depositando en ellas una membrana sensible llamada lengua, que jamás cubre un objeto. No vi nubes ni metros de satín rodeándolo, no estaba la musa dictándole al oído ni los dioses soplando en la espalda. La escritura es mucho más doméstica de lo que deseamos. Y ocurre entre un computador, una taza de té y el odio. Pero qué odiamos cuando no podemos escribir. ¿Será que el enojo venía de la ausencia de la musa o de que las palabras se desplazaban cuando él ansiaba tocarlas?

Sabemos de la sensibilidad de un autor, de su manera de ver el mundo, mediante el lenguaje. La forma en que da cuenta de ese modo de ver, de cómo posa el ojo en los objetos, es a través de las palabras. Todos sufrimos y sentimos intensidades, pero quien siente esa exigencia del mundo de ser escrito requiere de una cantidad de herramientas para poder obrar; no basta con decir «estoy sufriendo».

Y eso es una técnica. Vengo repitiendo tantos años esa frase que en un punto temí terminar odiando mi propia intuición. Solía recibir de vuelta objeciones que van desde la inspiración, como máxima intimidad de un poeta consigo mismo y su proceso creativo, hasta el genio y el talento, pasando por *el no sé qué*; ese «no sé qué» que tiene un poema y que no podemos nombrar: sabemos que contiene una potencia, una voz y, por ello, una singularidad, algo que juzgamos

como único. Sin embargo, no disponemos de ninguna palabra para nominarlo, escapa al saber del sujeto: es un saber del no saber, lo experimentamos aunque no logremos encajarlo en los conceptos que tenemos para ordenar la realidad. Se trata, dicho sea ya de una vez, de una experiencia estética. Y esta experiencia por qué la tenemos, ¿gracias a lo divino, a la musa, a la existencia de un planeta naranja donde fuimos reproducidos los poetas y luego enviados a la Tierra en naves espaciales?

La Poesía se mantiene siempre innominada, protegida de la negociación que implica la lengua.

La técnica maceró su definición en mí cuando leí en Seamus Heaney una aproximación: «Implica el descubrimiento de modos de salirse [el poeta] de sus límites cognitivos habituales para adentrarse en lo inarticulado: una disponibilidad dinámica que ha de mediar entre los orígenes de la emoción en la memoria y en la experiencia y las estrategias formales que sirven para expresarlos en la obra de arte». No está la poesía «técnica» por allá, hecha en un laboratorio, y la poesía que reniega de la técnica por acá —con un cuerpo lleno de chinches que dicen «memoria», «inspiración», «inconsciente», «aparición»—; en realidad, la poesía es una técnica: ocurre en el cruce de algo *preverbal* —lo intuitivo, la memoria, la emoción, una disposición de los sentidos— y formas que conducen eso que era invisible trayéndolo al campo de lo visible: el lenguaje articulado, la manera que hallamos para que la intensidad se haga espacio, afirme su fuerza y logre tocar al lector. Ese toque que tantas veces nos llega al cuerpo —nos sentimos conmovidos— no fue obra de un talento sin más, que uno podría conservar en un frasco con el cordón umbilical de un ser prodigioso, sino de alguien que comprendió que la escritura ocurre entre la sensibilidad y la capacidad de conducir lo intangible a lo tangible.

Aunque pensándolo bien quizá el problema sea otro. Anhelamos que lo que hacemos posea un estatuto superior. La mera técnica nos parece mundana y aparece la necesidad de pensar la poesía desde otra orilla. Hace unos meses leía a un poeta reclamando por redes sociales porque la poesía contemporánea solo se refería a nimiedades, a animalitos y objetos banales cuando había otro espacio desde el cual escribir: los grandes relatos, la patria violada, la herida de Chile.

La figura del poeta mesiánico alimenta nuestro canon desde siempre. La poesía es un llamado —¿de dónde?— que nos llama —¿a quiénes?— a pensar los grandes temas —¿cuáles?—. Tal vez el asunto sea cómo se constelan nuestros deseos de grandeza respecto de nuestro oficio. Quizá, en el fondo, lo que odiamos no es la poesía sino nuestra infinita insignificancia. Y necesitamos proteger algo de ella. La Poesía, así, se levanta y erige su enorme P, la altura de su mayúscula, donde descansan la inspiración, los grandes relatos, el talento y el virtuosismo y nos quedamos tranquilos, ante la certeza de que, frente a nuestra insignificancia, hay algo trascendente que, aunque no podemos nombrar y sobre todo por ello, relampaguea y hace de nuestro lugar en el mundo algo necesario. En este punto, me aparece otra P: la de Sylvia Plath: «No escribo poemas sobre Hiroshima, sino sobre un niño que se forma dedo a dedo en la oscuridad. No escribo sobre los terrores de la extinción masiva, sino sobre la desolación de la luna que ilumina un tejo en un cementerio cercano. No escribo sobre los testimonios de argelinos torturados, sino sobre lo que piensa por la noche un cirujano cansado. En cierta forma, estos poemas son desviaciones». ¿Desviaciones de qué? ¿De los grandes relatos? Probablemente. Y cito acá a una mujer porque presiento que a las mujeres nos han criado sin temor a lo pequeño. Y que, mientras allá suceden las más grandes batallas entre poetas —que desgraciadamente, mediante Facebook, sabemos que no tienen valor literario alguno—, nosotras escribimos sin temblar frente a la insignificancia que nos corresponde: la de lo humano.

En pantuflas

Milagros

Ábalo

Dossier 45

Parte de la relación que tenemos con los días está determinada por la decisión de usar o no pantuflas sin esperar que caiga la noche. Palabra que suena como un suspiro, un descanso. La pantufla es el relevo del zapato y, como dice Wikipedia, «calzado suave de uso doméstico». La pandemia volvió todo doméstico. Las pantuflas ganaron el quien vive, y su uso los orientales siempre lo han tenido presente.

Reconozco cuando mi vecina viene a pedirme o a dejarme algo por el sonido de sus pantuflas en el pasillo, grandes orejas de perro cuelgan de sus pies. Hay versiones de pantuflas para adultos asociadas al mundo infantil, mezcla de inocencia y ridiculez: desfilan en pies que calzan 37, 39, 41... Antes las abuelas las tejían, o distinguidas pantuflas de cuero se asomaban en la vitrina de zapaterías que ya no existen. Habría que pensar un posible emprendimiento en esa distinción y calidad. Las Crocs o sus derivadas más económicas en goma eva ahora conforman la modernidad de la pantufla, como un tránsito intermedio antes del zapato o zapatilla. ¿Quién lleva sus pantuflas a los viajes?

Hay quienes no ocupan pantuflas por considerarlas el vestuario de lo decadente, lo mismo pasa con el buzo, pero es necesario reconocer que el buzo y las pantuflas han sido los más fieles acompañantes durante la pandemia. Un amigo me dice que siempre ha imaginado la hache de la palabra «humillación» vestida con una bata sin espalda y blancas pantuflas con el logo de una clínica o de un hospital. Él no usa pantuflas, por cierto, necesita suela gruesa y firme para pisar, dice que se siente más constituido. Otrxs prefieren andar descalzxs por la casa para estar con los pies en contacto con la tierra. Mi mamá durante la cuarentena se paseaba por el patio de su edificio en pantuflas; *después las lavo*, decía. Atuendo poco sexy, pero ya ha dejado de pensar

en la imagen que proyecta, renunciando a algunas formalidades.

En las ardientes noches de verano mejor dejarlas guardadas en el velador, la casa que alberga a las pantuflas, y podemos reemplazarlas por las chalas o la chancla que deja libre los dedos y el talón. *Con la chancla te voy a dar*, decía en broma la señora que me cuidaba de niña. En México a la vagina le dicen pantufla, y en mi adolescencia a un amigo le decían «el Pantuflor» por la forma de su cara.

Es posible que lxs que sentimos debilidad por la cama seamos más proclives al uso de la pantufla y sus derivados.

Las pantuflas tienen la deferencia de durar mucho tiempo. ¿Y cuándo se renuevan? Cuando ya se han aplanado tanto por el uso que parecen una pura suela y la separación entre el suelo y los pies es casi imperceptible, se vuelve a sentir el frío del piso. O cuando en el lavado al cambio de estación sus bordes comienzan a deshacerse y se pulveriza como un peluche que pierde el relleno en nuestras manos.

Recuerdo a un señor que vivía con su madre, cada mañana ella esperaba sentada al borde de la cama que le calzara las pantuflas. Luego comenzaba a desplazarse por el departamento arrastrando sus pantuflas como una lija por el piso enchapado. Nadie me quita la idea de que a su hijo le irritaba tanto ese sonido que llegó a quedar sordo de un oído; quizás se activó en su cuerpo un mecanismo de defensa que bloqueó la entrada a todo ruido, como si se bajaran los tapones de un tablero eléctrico. Lo gracioso es que ahora él no se saca sus pantuflas escocesas, y para verse más formal, los domingos se pone un pijama también escocés. Al morir su madre lo único que conservó fueron sus pantuflas, como una forma de trazar una línea del tiempo y de preservar —ahora en silencio— su andar por la casa.

Los tulipanes

Rafaela Lahore

Dossier 45

Encorvada sobre las macetas del balcón, envuelta en el silencio de un feriado eterno, revisaba el envés de las hojas, los retoños, los tallos de cada planta. Andaba con cuidado. La mayor fortaleza de mis enemigos era ser casi invisibles, aunque muchas veces encontraba sus huellas: una hoja manchada, un rastro de melaza, un brote retorcido. Mientras me desesperaba por encontrar a los insectos que querían destruir mis plantas, a veces, desde más allá, me llegaba el ulular de una ambulancia.

Una de esas tardes encontré pulgones en la hiedra. Estaban amontonados como huevos de pescado sobre las hojas más jóvenes, chupando su savia. Invasión por una furia distinta, que no conocía, los fui aplastando con los dedos. Limpié la planta. Corté las hojas dañadas. Desinfecté las tijeras con alcohol y dejé la hiedra en cuarentena, en el lavadero. La cuidé. Unas semanas después empezaron a brotar hojas nuevas.

Desde hacía años admiraba la discreta inteligencia de las plantas, su capacidad de sobrevivir a las inclemencias de la Historia, de seducir a abejas, colibríes y seres humanos, de invadir cada rajadura del planeta. Sin embargo, nunca había necesitado tanto su compañía. Quizás porque ahora nos parecíamos: no podíamos huir. Debíamos adaptarnos al espacio en el que estábamos contenidas, hacer frente, desde nuestra inmovilidad, a lo que nos arrojaba cada día. Mientras pasaban las semanas, fui llenando mi apartamento con ellas. Cuidarlas, creo, era mi forma de ocupar ese tiempo acuoso, indefinido, de un otoño que hedía a alcohol y cloro, cuyo eco no dejaba de repetir el número de muertos.

Leía todo sobre ellas. Fue así que descubrí esta historia: en los Países Bajos, en los años anteriores a 1637, se produjo una fiebre por los tulipanes, en especial por una nueva variedad que había aparecido, la de los tulipanes jaspeados. Sus pétalos tenían vetas claras, siempre diferentes, como si ardieran entre las llamas de un fuego

blanco. El precio de estas flores, cuya hermosura nadie podía explicar, empezó a crecer de forma vertiginosa. Burgueses y aristócratas compraban bulbos para venderlos cada vez más caros. En esos años prósperos del Siglo de Oro neerlandés, un bulbo llegó a valer lo mismo que una mansión, que una granja o que el salario anual de un artesano. Los tulipanes, convertidos en símbolos de estatus, llegaron a cotizar en la bolsa de valores. Esa especulación, que llevó a que se vendieran bulbos aún no recolectados, generó una burbuja financiera y pocos años después una crisis que arruinó a muchos comerciantes. El culpable de esta tulipomanía se descubrió tres siglos más tarde: un virus.

Transmitido por pulgones, el virus del mosaico del tulipán era el responsable de romper el color de los pétalos de esa forma tan hermosa.

Leía sobre esa historia en aquellos días cortos de invierno, cuando las plantas y yo nos inclinábamos más que nunca hacia la luz. Sin poder salir, me dejaba dominar por mi propia fiebre: necesitaba que toda planta que me cautivara fuera mía. Las compraba compulsivamente, sin importarme el precio. ¿Cuidar ese pequeño universo, mantenerlo a salvo, era mi forma de conservar el control en un mundo imprevisible? ¿O lo que me fascinaba era la anatomía primitiva de las plantas, el antiguo secreto de su supervivencia?

Mientras afuera la enfermedad destrozaba los cuerpos, deseé ser como ellas. No tener un solo corazón, un solo cerebro ni dos únicos pulmones, sino tenerlos divididos en infinitas hojas, esparcidos por todo mi cuerpo para que ningún corte me dañara, para que, si un órgano fallara, no me muriera. Durante esos meses inciertos quise ser, secretamente, como un tulipán jaspeado. Lo que quise, en realidad, fue que el pasaje de este virus imprimiera en mí —aunque fuera una ilusión, un engaño— alguna forma de la belleza.

Edimburgo

Evelyn Erlj

Dossier 45

UNO

En *Pequeñas labores*, Rivka Galchen dice que una guagua es una adicción que da una sensación de bienestar tan tóxica que una está dispuesta a que la vida se derrumbe con tal de seguir enganchada. Durante el embarazo, escuché un montón de cosas así. Me metieron miedos inimaginables —desde pezones sangrantes hasta 40 kilos de sobrepeso—, y la matrona me habló de antidepresivos antes siquiera de darme tiempo de deprimirme. Pero nadie, nunca, me advirtió lo que podría ser la maternidad sin familia, sin amigos, sin alguien que ayude a reponer el sueño o a tener tiempo de extrañar no tener tiempo. En los poquísimos ratos de respiro leo a Marie Darrieussecq, Jazmina Barrera, Marina Yuszczuk, Sarah Manguso y otras autoras que han escrito sobre tener hijos, quizá para sentirme menos sola en esto que me tocó, vivir encerrada y lejos de otras mujeres. «Somos tantas y tantas, y nuestras experiencias tienen todo en común, muchísimas diferencias, y a la vez todo en común», dice Barrera en *Linea nigra*, un ensayo en el que también busca complicidad con otras madres escritoras y artistas. Algunos de esos libros que tengo apilados en el velador parecen historias de terror —en especial *Nudo materno*, de Jane Lazare, y *No, mamá, no*, de Verity Bargate—, y eso que ninguna de sus autoras, pienso, tuvo hijos durante una pandemia. ¿Alguien estará escribiendo sobre la angustia de amamantar en medio de este caos sanitario sin poder drogarse con otra cosa que no sea sertralina, la única pastilla compatible con la lactancia? Yo, al menos, hago como Galchen: me consuelo con los nueve kilos de droga a los que me he hecho adicta.

DOS

El coronavirus reescribió la vida con palabras horribles: salvoconducto, amonio cuaternario,

Zoom, PCR y esa tan fea, webinar. En paralelo, yo tuve que aprender otro idioma: colecho, apego, libre demanda, eversión, destete. Mi nombre también cambió. No sé cuándo fue la primera vez que alguien me llamó mamá —imagino que fue alguna de las matronas o auxiliares de enfermería—, pero lo que sí sé es que, durante varias semanas, cada vez que alguien hablaba de mí como *la mamá* —¿cómo se siente *la mamá*?; no llores, le decían a mi hijo, ahí *viene la mamá*— pensaba que estaban hablando de *mi mamá*. Pasaban unos segundos antes de entender. Ya no existía una sola madre en mi vida. *Mamá* no era sólo *mi mamá*, ahora también era yo. Disociar esa palabra del único significado que tenía hasta entonces tomó tiempo. Como nunca, me sentí parida: mi madre dio a luz a una madre; mi hijo es hijo de una hija.

TRES

Miro a mi hijo y a su papá muertos de la risa, bailando canciones de Orange Juice, un martes a las cuatro de la tarde. La imagen es hermosa y feliz y no dejo de preguntarme cómo hubiera sido esto sin el virus, si nuestro tiempo juntos se hubiera reducido a un par de horas después del trabajo, a noches de mal dormir y a fines de semana fugaces. A veces me baja un optimismo estúpido y pienso que el fin del patriarcado empieza con la pandemia, que ha devuelto la figura paterna a las casas. Quizá de esto saldrán muchas versiones locales de esos papás nórdicos como Karl Ove Knausgård; quizá la generación de los criados en estos tiempos no tendrá los mismos roles de género grabados en la cabeza, porque estos niños dejarán de ver a sus padres como esos proveedores que entran y salen de la casa y de sus vidas. Al poco rato, abro el diario y leo que el 40% de los hombres chilenos destinó cero horas a las labores del hogar durante la pandemia.

CUATRO

Soy judía. Dicen que el *mobel* —el que practica la circuncisión— que operó a las guaguas de mi generación nunca fue cirujano pediatra, sino psiquiatra. Lo lindo de esta historia es que también dicen que todos los penes que operó le quedaron torcidos. Siempre me fascinó lo simbólico del asunto, y hace poco se me ocurrió preguntarle a mi familia si alguien se acordaba de esto: yo creo que el *mobel* era veterinario, dijo mi hermano; déjale su cosita tranquila, respondió mi mamá.

Desde que se sabe que viene un niño en camino empieza la lluvia de opiniones prepujales, como las llama el escritor Shalom Auslander. Anduve con su libro *Lamentaciones de un prepucio* de un lado para otro, como si fuera a encontrar ahí una respuesta a la disyuntiva de si hacer o no el bris, la circuncisión. Las dudas, en realidad, empezaron cuando caímos en cuenta de que el ritual es sin anestesia. Como padres, podíamos irnos por el camino fácil del *todo hijo de madre judía es judío*; también nos podíamos consolar con el hecho de que la ceremonia se hace al octavo día. Listo, pasó la vieja. Le digo eso a un tío que me recuerda que, según la Torá, el hombre incircunciso será excluido de su pueblo (¿no ves que es más lindo cortado, además?, dice, para convencerme por el lado estético). ¿Y si se hiciera un procedimiento médico, algo así como un atajo para llegar al mismo resultado? Tradición versus mutilación: cuando estábamos en eso llegó la pandemia. Había que estar locos para ir a un hospital, pero uno siempre sabe cómo seguir sufriendo, así que la culpa fue reemplazada por el miedo de que algo le pasara a la guagua. Por suerte, entre las novedades que trajo el virus a muchas vidas está la telemedicina, y de un día para otro me vi en una pantalla frente a pediatras, gastroenterólogos y hasta un inmunólogo al que ya no me acordaba qué quería preguntarle. Creo que en ese momento me gradué de madre judía.

CINCO

Nos vamos a mudar. Nos vamos a vestir. Hablo en plural, como si fuéramos un equipo inseparable. Me doy cuenta de que el virus nos tiene a todos hablando así: cuándo volveremos a la vida normal, cuándo podremos abrazarnos. La experiencia colectiva de la pandemia nos convirtió en una comunidad de humanos temerosos y vulnerables; nos hizo parte de un *nosotros* forzado, pero un *nosotros*, a fin de cuentas. Nada malo puede salir de ahí, *nos* digo.

SEIS

Escribo con los ojos rojos y una cara de perra envenenada que, gracias a la pandemia, no tengo que mostrarle a nadie. Hace unos días, me di cuenta de que le he tomado cientos de fotos a mi hijo, pero en casi ninguna aparece yo. Imagino que no soy la única sin ánimos de *selfie*. No sé quién querría acordarse de las canas y las pintas deslavadas que ha dejado el encierro; peor

si uno ha sido madre en estos meses trágicos. Evito los espejos como si me fueran a lanzar un par de verdades, una manía que me recuerda la tradición judía de cubrir los espejos durante los días de duelo: algo murió en mí en estos tiempos horrosos.

SIETE

Mi hijo no conoce la lluvia. Apenas conoció a su familia un par de semanas antes de que empezara la cuarentena, y no estoy segura de que haya reconocido a sus abuelos las pocas veces que los ha vuelto a ver. A sus siete meses tocó por primera vez una planta y vio una abeja. Tampoco sé si ha visto pájaros en las caminatas que hemos tenido después del desconfinamiento. Me pregunto si cree que el mundo son dos personas y un gato. Quizá son miedos infundados, porque su mundo no es como el mío. En *Ongoingness*, Sarah Manguso lo dice así: «Mi cuerpo, mi vida, se convirtió en el paisaje de la vida de mi hijo. Ya no soy simplemente una cosa que vive en el mundo; soy un mundo».

A veces me baja un optimismo estúpido y pienso que el fin del patriarcado empieza con la pandemia, que ha devuelto la figura paterna a las casas.

OCHO

Hace poco descubrí las pinturas de Polina Barskaya, una artista ucraniana que tuvo a su hija en febrero, igual que yo y a mi misma edad, un mes antes de que Nueva York, su ciudad, entrara en cuarentena. Sus cuadros de 2020 son autorretratos pintados durante el encierro, un registro hermoso de sus mechas despeinadas, sus ojeras y su mirada de resignación mientras sostiene a una guagua en medio del desorden doméstico. Cada cierto tiempo reviso su Instagram y me detengo en sus cuadros como si me mirara al espejo.

NUEVE

Solidarizo con los esclavos del teletrabajo. Mi jefe tampoco conoce horarios. No respeta mis tiempos. Me llama a cualquier hora, me despierta, no distingue el día de la noche. Me quita el sueño. Me enseñó que el pijama es un uniforme, que los horarios son opinables, que el descanso está sobrevalorado. Lloro con estos versos de Marina Yuszczuk: «Este es un poema para todas las madres que están cansadas, para que sepan que pensé mucho en ustedes este año. Estoy sola y perdida,

me pregunto si cada una de ustedes también está sola y perdida. ¿A veces no les da la sensación de que nunca van a descansar? Pero sí, vamos a descansar, la vejez es una hermosa promesa».

DIEZ

Dicen que la oxitocina tiene un efecto amnésico que ayuda a soportar el trauma de tener un hijo. Que gracias a esa capacidad de olvido las madres vuelven a embarazarse. Tengo la memoria llena de vacíos –no me acuerdo de la primera noche que pasamos juntos en la casa, por ejemplo–, aunque después de estar demasiados meses atrapados en un presente sin fin el olvido se convirtió en otro síntoma del virus. La monotonía hace que con suerte uno se acuerde de lo que hizo en la mañana, pero quizá hay algo que se puede aprender de las guaguas para soportar la incertidumbre. Le robo esta idea a Etgar Keret: como el más iluminado de los budistas, una guagua vive *realmente* en el presente, y, por lo mismo, nunca tiene miedo al futuro. No se me ocurre una mejor forma de sobrevivir a la pandemia.

ONCE

Hace unos años, una amiga alemana tuvo un hijo y no dejó que nadie lo tocara durante el primer mes. Me pareció un arrebato de madre primeriza que, creo, no es tan raro en algunas partes de Europa. Cuando vi a mi hijo recién nacido, tan frágil, tan chiquitito, me acordé de mi amiga. Era febrero y vivíamos en ese viejo mundo donde ser germófono era una cosa extravagante. La gente lo tocaba como si fuera un Buda de la abundancia y pasaba de brazo en brazo mientras yo imaginaba colonias de bichos asentándose en sus rollos vírgenes y prístinos. En Chile, las guaguas son propiedad pública, me advirtieron. Meses más tarde, cuando el mundo empezó a oler a cloro, el espanto se convirtió en pánico: tuvimos que ir a una clínica y al verme tan menudita levantando un coche, a todo el mundo le bajó una amabilidad kamikaze. No sé si era negacionismo o simplemente una cortesía que, a estas alturas, me parece tan obscena como los besos y los apretones de manos. El filósofo Franco Bifo Berardi llamó a esta secuela una «sensibilización fóbica» al cuerpo que, según cree, traerá una epidemia de soledad y depresión. Una bomba atómica al mundo de los afectos, vaticinó, siempre tan excesivo. Iba a decir que estoy harta de los exagerados, pero mejor me callo.

DOCE

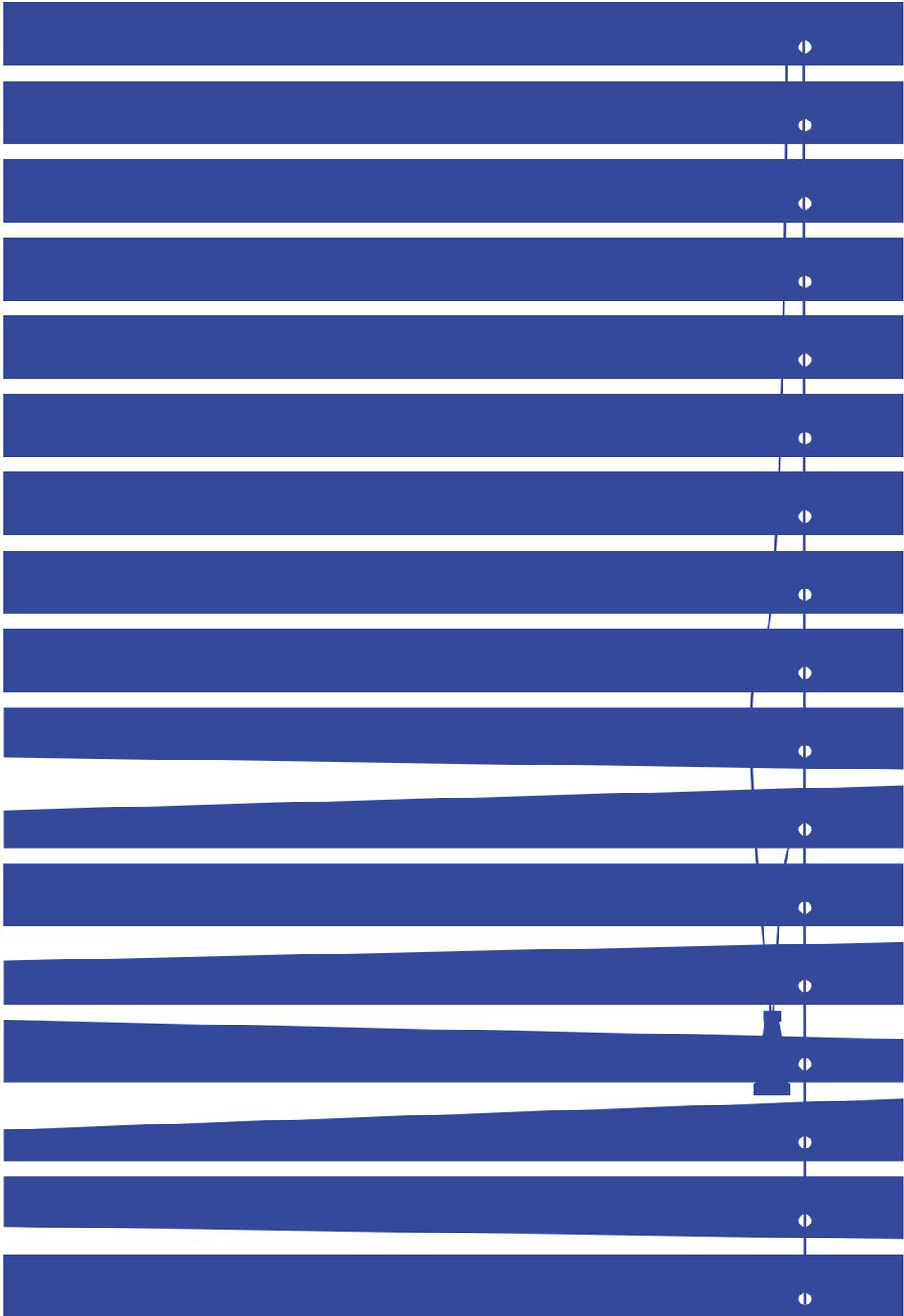
Con la maternidad, las formas habituales de medir el tiempo –día, noche, horas, días, meses– se vuelven inútiles y la vida se convierte en un torrente de pañales, comidas, baños, siestas, llantos, primeros dientes, primer gateo y la lista no para y no se termina ni cuando empieza la noche y llegan las tomas nocturnas, los despertares, los desvelos. En *De nuevo otra vez*, una de las películas más lindas que he visto sobre tener un hijo, la argentina Romina Paula dice que ser madre es lanzarse en una carrera de posta donde no hay ni tiempo de decir una palabra porque de lo que se trata es de echarse a correr sin la más mínima idea de lo que vendrá. También lo dice Manguso: quizá la ansiedad derive de una incapacidad de aceptar la vida como un flujo, como un continuo. La única forma de sobrevivir, escribe, es cultivar una habilidad silenciosa de esperar el próximo minuto, la próxima hora y, claro, la futura vacuna.

TRECE

Dos meses después del parto, la pediatra me pidió responder la Escala de Edimburgo, un método para identificar a las pacientes con riesgo de depresión posparto. Me negué a responder esto: *He disfrutado mirar hacia adelante: tanto como siempre / menos que antes / mucho menos que antes / casi nada.*

CATORCE

Vuelvo a Marina Yuszczuk y leo un poema que dice que los recién nacidos son destructores, que lo primero que hacen es explotar el mundo al que llegan, que toda guagua viene con dinamita. Me obsesiono con esa imagen y me baja un optimismo infantil: que nazcan más niños, me digo, que explote todo, grito, que millones de guaguas armadas con dinamita desaten un Big Bang, una explosión que termine con el mundo de mierda al que las trajimos.



2 minutos 33 segundos Gonzalo Maier

Dossier 47

Los buenos modales en el punk son muy sencillos: nada debe durar más de tres minutos. De hecho, tampoco se aconsejan más de tres acordes ni otras florituras que entorpezcan la belleza apabullante de lo simple, que no es lo fácil, por supuesto, sino lo que no tiene partes. O pocas. Por eso, la música simple tiende a ser breve, y lo breve cuando es bueno tiende a ser maravilloso, aunque esté muy lejos del punk: «What a wonderful world», de Louis Armstrong (2 minutos 17 segundos), «God only knows», de los Beach Boys (2 minutos 53 segundos) o «Respect», de Aretha Franklin (2 minutos 27 segundos).

La vocación por lo breve, eso sí, no es tan contracultural ni excéntrica como las mechas coloreadas o los mohicanos de los punks. Ya los primerísimos discos soportaban sólo dos minutos y algo por cada lado, luego los singles ampliaron un poco la duración, pero los programadores de las radios preferían las canciones breves —así no perdían a los oyentes que eventualmente se aburrían— y los discos, por misterios de la física que no vienen al caso, sonaban más fuerte y claro con menos minutos grabados. En algún sentido, la brevedad está en la médula de la música del siglo xx no tanto por estética, sino por sus condiciones de producción. Algo parecido a Spotify, que hoy promueve canciones sueltas en vez de discos.

La brevedad, de todos modos, tuvo pioneros como Chopin. Si Wagner era la grandeza romántica por excelencia, la exageración llevada a extensiones insostenibles (quince horas dura la serie de *El anillo del nibelungo*), Chopin fue un eficaz inventor de hits, siempre breves, como son los hits. Más o menos quince años se demoró en componer sus famosos «nocturnos» que, sumados, no llegan a las dos horas. «El vals del minuto» en realidad dura un poco más de un minuto, pero un poco menos de dos, y vale como

toda una declaración de principios. Si Chopin demostró que la música puede ser breve, Napaalm Dead lo llevó al extremo con «You suffer», la canción más breve según el libro de Guinness, ese con los récords, pero, como casi todo récord, igual es una anécdota más que una canción. Dura un segundo y medio y a mí me suena a un grito gutural más que a otra cosa.

Supongo que debe ser culpa de la ansiedad, pero a comienzos de los años noventa me gustaban las canciones breves en las que no había que esperar el coro ni un final sublime porque todo estaba ahí, al alcance de la mano. «Ya no sos igual», de 2 minutos (2 minutos 59 segundos) o «Pa pa pa», de Los Prisioneros (3 minutos 31 segundos, aunque cuando la tocaban en vivo le quitaban al menos un minuto entero). Las canciones breves son como la Bauhaus del pop, ahora que lo pienso. Sencillas, funcionales, pegotes. Walter Gropius decía que la Bauhaus más que un estilo era una actitud, y lo mismo podría decirse de las canciones breves e incluso del punk, que es el tema que se me escapa y del que quería escribir.

A los quince años me convertí en fanático de los Fiskales Ad-Hok, una banda punk casi famosa que tocaba algunas de mis canciones favoritas: «No estar aquí» (2 minutos 59 segundos) o un cover de «Pa pa pa» mucho mejor que la versión original (1 minuto 56 segundos). Yo era chico y no tenía permiso, pero una noche logré escaparme para ir a verlos. Inventé una excusa que involucraba a un compañero de curso, tomé una micro y llegué a Valparaíso a caminar por calles que no conocía, a preguntar dónde estaba ya no recuerdo qué bar, a dar más vueltas y a fingir que no estaba perdido, hasta que lo encontré. Los Fiskales estaban sobre un escenario bajo y oscuro, el ambiente era extraño, olía mal y se escuchaba pésimo. En realidad, el panorama me pareció aterrador y peligroso, así que me devolví a la casa. Duré, creo, 2 minutos 33 segundos. ■

Las formas breves, los pueblos

Federico Galende

Dossier 47

Las *formas breves* no fueron tratadas por los grandes géneros de la literatura mejor de lo que fue tratado el tiempo de los pueblos por parte de la historia. A pesar de que la historia, tal como la conocemos –el tendido de un drama que nace con el comienzo de los tiempos, se eslabona en una cadena de acontecimientos y acaba con el apocalipsis y las profecías cumplidas–, nació de un grupúsculo de relatos breves: los relatos que conforman el Antiguo Testamento. Fueron escritos en arameo o en hebreo, idiomas que no contaban por entonces con el prestigio del griego, así como un relato como el del sacrificio de Isaac por Abraham, narrado por el elohísta, no contaba con el prestigio de la *Iliada* o de la *Odissea*. Se conjetura que esos textos se escribieron más o menos por la misma época, siglo VIII a.C., y quizá por esto se los compara en las primeras páginas de un libro memorable, escrito por un alemán judío durante su exilio en Estambul, Turquía, en una pequeña casa de madera situada a orillas del Bósforo, milenaria línea de demarcación entre la masa asiática y el enano y prepotente continente europeo.

*

El alemán del que hablamos porta una cicatriz en la pierna: es una marca de guerra, que lo lleva a fijar su atención en la que vuelve reconocible al propio Ulises frente a su nodriza en uno de los

cantos célebres de la *Odissea*, el Canto XIX. Esa otra cicatriz hablaba del mordisco de un jabalí durante las visitas del niño Ulises a la casa de su abuelito Autólico, aunque lo que importa no es esto sino el modo en que está narrado: profusamente, con versos que no cesan de encadenarse en un rítmico tránsito ininterrumpido, sin planos ni interpolaciones, sin suspensos, tensiones o huecos que dejen algo a la libre imaginación del lector.

*

El libro se titula *Mimesis*, y su autor, Erich Auerbach, lo escribirá despojado de su biblioteca, en una fatal relación de desplazamiento con su lengua materna. Ha dejado atrás su casa, sus calles y su gente, y aunque proviene de una familia acomodada de Berlín el hecho de haberlo perdido todo hace que de repente se detenga en otro detalle, tal vez más importante que el de la cicatriz: en el universo de Homero no hay pobres ni gente del pueblo. Allí, salvo dos o tres excepciones, todos son dioses olímpicos, héroes destinados. En cambio en el universo de Abraham –un campesino humilde, un ser mundano como cualquiera– todo se parece más a los giros terrenos que acaba de tomar su vida. Son los giros que toman de repente las vidas de los inocentes, de las desamparadas, de los que no tienen más que sus piernas para alejarse por los caminos. Nadie sabe a dónde van, como no se sabe tampoco a dónde van las formas breves cuando sueltan el eje de las historias.

*

En las primeras escenas del cristianismo no solo los hombres o las mujeres son pobres, también lo es el estilo, hecho de retazos deshilvanados, escenas cortadas, detalles laterales, paisajes sin descripción y formas sintácticas sumamente discretas. Es el estilo del primer realismo, uno que consistirá en constatar la dimensión fáctica de los hechos en el mismo momento de crearlos. Y esto significa básicamente que, así como no se sabe hacia dónde caminan los pueblos errantes, tampoco será fácil definir de aquí en adelante qué parte de aquellas escenas iniciales de la historia pertenecen a la facticidad como tal y cuáles a la dimensión plástica y verbal que les dio un determinado relato, una determinada forma de escribir. Si el realismo es performático, incluso cuando este término no existía, es porque la

ficción no es lo irreal, la ficción es una presentación de lo común que inscribe en la realidad otra posibilidad. Esta otra posibilidad es la parte de la historia que la historia no cuenta, su parte restada o encubierta, su poética. Una poética que, como la de los pueblos o la de las formas breves, asoma de vez en cuando, irrumpe y desaparece. Debemos a estas formas de aparición subrepticias el hecho de que no exista una historia del pueblo, a pesar de que sin las figuras del pueblo no habría comenzado la historia.

*

¿Qué es un pueblo? Supongamos: un pueblo es una resta sensible, una sobra caída de la forma viril de la historia. Esto significa fundamentalmente que lejos de ser una cosa, un corpus o una unidad articulada, el pueblo es la aparición inesperada de aquello que es heterónimo a cualquier nombre o categoría que lo designe. Nadie sabe qué es un pueblo y nadie está en condiciones, por lo tanto, de definirlo, pues lo único que se conoce de él son sus momentos, fraccionados e imprevisibles, literalmente *fuera de serie*. Si asoman y se difuminan sin dejar huellas, es porque sus modos de irrumpir responden a otro concepto del tiempo y de las formas. La suma de ambas cosas da como resultado una forma breve, y esta forma breve se subleva en un mismo acto contra las épicas altisonantes del poema y el tono histórico de las revoluciones. Los pueblos no esperan cambiar la historia poniéndola en manos de tribunales revolucionarios, no son tan tontos, tienen sus maneras. Entonces, ¿qué hacen? Pliegan la historia en un pasatiempo que posee la extensión de sus penas y sus alegrías, precisamente porque el tiempo no lo entienden como una línea tendida hacia el futuro, lo entienden como una combustión de afectos que se eterniza en la duración en la que se expande.

*

Juan Forn decía a propósito de las formas breves que, cuando le ofrecieron la contratapa de *Página/12*, tuvo que reemplazar su dificultad para escribir largas novelas por la de contarlos todo en mil o dos mil palabras. Pensó: la mayoría de las escritoras (de los escritores) suelen tomarse los géneros breves de los periódicos como un postre o una sobremesa, ¿qué pasaría si yo me lo tomo como una actividad central? Desde ese día, comenzó a dedicarse en exclusiva a sus

contratapas. Caminaba descalzo por las playas de Gesell pensando en cuál sería su próximo tema, y es fácil imaginarlo, ahora que ya no está, sentado sobre una duna solitaria mirando el mar, como un personaje de Hopper. Lo cierto es que se sublevó contra una convención letrada —la de la extensión— porque sus afectos literarios podían expresarse con suficiencia en esas pocas palabras. Entendió el pasatiempo de la escritura de un modo similar a como entienden los pueblos la intensidad material de las fiestas y de las rebeliones.

*

Benjamin no se interesó tanto como su amigo Auerbach (nacieron el mismo año en el mismo barrio, separados por un par de meses y dos o tres cuadras) por la cuestión de los pueblos. Pensaba de otra manera, y por eso en vez de ir a los pueblos fue primero a las criaturas griegas y después al barroco alemán, donde percibió el desquicio de un tiempo que condujo a que la historia, en términos salvíficos o cristianos, se hiciera trizas y se abreviara en la intimidad de las cortes desabridas y los tocadores arruinados. Esta alegoría barroca volvió a encontrarla en el París del Segundo Imperio de Baudelaire, vestida ahora de alegoría moderna. Baudelaire, difiriendo del Marx que cubrió por la misma época el drama de las luchas sociales en Francia, recuperó la comedia del arte porque en realidad adoraba la ingravidez de los saltimbanquis. Marx los odiaba, en cambio Baudelaire encontraba en ellos las ligerezas de la historia: un pasatiempo de lujo para bohemios y vagos, poblado de cabarets, putas hermosas y paseantes impresionistas. De este pasatiempo Benjamin decidió por algún motivo excluir a los pueblos, cuando fueron los pueblos quienes cultivaron —mucho antes que Baudelaire, las chicas de Manet y la esplendorosa y fascinante bohemia del Folies Bergère— este mismo pasatiempo, de una manera tan breve y sencilla como colectivamente compartida.

*

Estamos al tanto de hasta qué punto se elogió la belleza de la vida parisina durante la época del romanticismo tardío. Era la capital del siglo XIX, el laboratorio del arte moderno, la manera en que una época soñaba con aquella otra que seguiría. Lo que no se dijo con suficiencia es cómo desde entonces la risa abierta de los pueblos se

sublimó en la ironía cerrada de la academia y la burguesía; la antigua dignidad de sus luchas, en las provocaciones de hippies chic y melencidos disconformes, y sus fiestas y sus plazas, repletas de grasa y algarabía, en espectáculos fantasmagóricos que resulta que ahora los alienaban estéticamente. Todo esto da consistencia a una frase de Nietzsche: la historia es la verdad, pero la verdad no está en la historia. De ahí que los pueblos hayan sido una y otra vez desvalijados, a derecha e izquierda, por el genocidio cultural que siguió al programa del fascismo y por las rémoras iluministas de un humanismo que se tomó las ideas de todos como si le fueran exclusivas.

*

Digamos que Borges no experimentaba una afinidad especial por los pueblos (su estilo de pensamiento provenía más bien de la tradición del miedo a las multitudes, como lo mostró en *La fiesta del monstruo*), pero alcanzó a rescatarlos de un modo indirecto en su cariño por las lenguas desplazadas, los giros de los suburbios y las formas menores. Conocida era su predilección por la literatura irlandesa, en cuyos márgenes encontró algo del idioma de los argentinos, relegado a tal punto de las grandes tradiciones de pensamiento que se lo podía emplear libremente, con desusada soltura, mezclando revistas baratas de mecánica popular con folletines, letras de tango, jergas de truco y refinados fragmentos entresacados de la Enciclopedia Británica. Todo esto lo sugirió en *El escritor argentino y la tradición*, diez años después de destrozar sin piedad las alarmas castizas de un español que se hacía llamar el doctor Castro. La pureza del español que el doctor Castro defendía le merecían a Borges juicios de esta naturaleza: «El español es facilísimo. Solo los españoles lo juzgan arduo».

*

El amor es una forma breve, por no decir que es una forma imposible. Auden lo explicaba mostrando cómo los dos grandes mitos literarios del amor moderno, el de *Tristán e Isolda*, el de *Don Juan, el seductor*, estaban condenados a fracasar, en el primer caso porque el más valiente de los guerreros y la más bella de las mujeres representan el típico drama de quienes deben sumar dos cuando desearían contar solo hasta uno; en el segundo, porque el Don Juan ansía la infinitud

a sabiendas de que el número de mujeres con las que alcanzará a acostarse es fatalmente finito. El amor puede ser a lo más una imposibilidad en común, un amague frustrado que las partes comparten como un fracaso constitutivo. Curiosamente, es lo que sucede con cualquier comunidad que se precie de tal: existe solo si admite previamente que lo común está dividido. La revolución impuso la idea de que debemos luchar por una causa en común (tan en común que solo los revolucionarios la identifican); los pueblos responden poniendo en común una lucha por causas individuales, propias de cada una de sus partes. La pugna entre las convenciones de la literatura y las formas breves reproduce esta lucha: es la lucha entre la historia y el pueblo, entre una unidad organizada y una multiplicidad desarticulada, entre el pensamiento y su escándalo. Esta lucha existirá siempre porque es la lucha entre ricos y pobres, en la vida, en las formas, en el amor y en la filosofía.

*

Cada hombre, cada mujer que asiste a una plaza disfruta, a su modo, de una soledad en común. Esta actitud puede tener un carácter profundamente literario. González Vera, por poner un ejemplo, escribía entre los voceríos del conventillo otorgando a esas voces, a la vez, un tono único, particular. Sus *vidas mínimas* eran esas vidas cualquiera que lo rodeaban, vidas absorbidas y fraccionadas en su interior hacia el infinito. El infinito no estaba adelante, en el futuro; estaba por debajo, hacia adentro. Por eso la literatura de González Vera era la del arqueólogo que se busca a sí mismo bajo la tierra, la del que cava sigilosamente una fosa en el corazón del tiempo circular de los conventillos. Escribía como un muerto que escucha. Un asunto que estaba en Proust, cuya literatura se basaba en trozos de conversaciones captadas por la oreja indiscreta del mayordomo que entra y sale de los salones, solo que Proust devolvía sus manuscritos con párrafos que iba agregando sin fin, mientras que González Vera los devolvía quitándoles cada vez más páginas, como Kafka.

*

La sobrina de Kafka, Vera Saudková, hija de Ottla, hermana predilecta del escritor, vivía en un edificio que daba al Moldava y desde el que tenía una vista excepcional al monumento más

grande del mundo: el monumento a Iósif Stalin. El mazacote de granito se elevaba a quince metros de altura, erguido sobre dos pies que se rozaban con el tamaño del cuarto de Vera. La imagen contrasta, por decir lo menos, con la actitud de Kafka, quien en su juventud solía remontar ese mismo río remando en una canoa para dejarse traer, un par de horas más tarde, por la corriente, recostado plácidamente sobre el fondo del bote con la mirada apuntando hacia el cielo. Canetti recuerda que un funcionario lo vio una tarde pasar en esa posición desde un puente y reparó en su delgadez. Era una delgadez asombrosa, propia de quien parece aguardar el juicio final, como ocurre con esos momentos en los que se han abierto las tapas de los ataúdes pero en los que los muertos aún siguen tendidos. Un último resquicio de vida, una vida mínima, sintetizada en la obsesión de Kafka por adelgazar y por adelgazarlo todo a la vez, incluidos los títulos de sus libros: *la metamorfosis, el fogonero, la condena, el proceso, el castillo, etcétera, etcétera...*

*

La admirable delgadez de Kafka era vivida por él como un impedimento: el impedimento de no poder escapar del cuerpo, el estar engrillado a la maldición de existir. Esto lo llevó a escribir *La metamorfosis*, probablemente la obra más exacta del siglo xx, aunque ni siquiera haberla escrito lo consolaba: Kurt Wolf, su primer editor, repasa en sus *Memorias* la tarde de julio de 1912 en la que llegó a su oficina acompañado de ese empresario dedicado a la promoción de «grandes estrellas» que era Max Brod. Kafka permaneció todo el rato parado al otro lado del escritorio, tan «vulnerable, callado y tierno como un colegial a la hora de pasar un examen», y cuando Brod abandonó por fin la oficina se le acercó al editor y le susurró en voz baja: «Debe saber que siempre le quedaré más agradecido porque me devuelva mis manuscritos que por su publicación».

*

La poda a la que González Vera sometía sus libros (en un fervor de adelgazamiento como el de Kafka) no creo que no esté presente en un título como este: *Bonsái*. Si el estilo de Zambra es paradójico, se debe a que por un lado parece fácil de imitar, mientras que por el otro es irreplicable. Zambra (desconozco si esto lo aprendió leyendo a Natalia Ginzburg) escribe como si escribir no

existiera, como si escribir no fuera un trabajo ni la escritura una mediación. Con esto provoca la sensación de que su estilo es el de cualquiera —el de la empleada, el colegial o el taxista, a quienes un prejuicio letrado no supone un estilo—, pero lo que en el fondo está haciendo es revolucionar materialmente las reglas mismas del realismo, porque le da al ruido cotidiano el tiempo que necesita para adoptar el irreplicable tono de una escritura.

*

El protagonista central de las novelas de Zambra es el tono, no el personaje rescatado de las cenizas del mundo por la piedad de la literatura. Fue la manera en que procesó la herencia de la generación que lo precedió, una generación que entendía el realismo en la línea de una intimidad hurguetada por el psicologismo novelado de la existencia. Mal que mal eso ya estaba en Balzac, a lo mejor con acentos que iban más a los gabinetes que al inconsciente, o eso estaba en el Vicuña Mackenna que despiezaba con sorna el mal gusto de Lastarria después de conocer sus muebles. En cambio Zambra puso el realismo en el centro de las formas breves —fragmentos autobiográficos, notas sueltas, chistes malos, anécdotas plegadas en los bolsillos de un pantalón de estudiante—, dejando hiatos, huecos y acciones inexistentes cubiertas por la mera confesión de su ausencia. Es como si hubiera comprendido a la perfección la consigna de Renzi en sus *Diarios*: no se puede volver a escribir *Madame Bovary*, vale más la pena escribir una biografía sobre su hija. Su madre sofisticada le ha dejado en herencia un par de francos y ella tendrá que ganarse la vida trabajando como obrera textil en una hilandería de algodón. Eso es interesante. Y es justamente lo que hizo Zambra: tomar de las novelas de la generación anterior una hebra suelta y construir con esos fragmentos de vidas una historia impensada. Su pueblo es el de los pormenores huérfanos que deambulan por las páginas buscando la forma entera de un tono.

*

Las formas breves se adhieren a los seres insignificantes como se adhiere la delgadez de Kafka al cuerpo de su escritura; cuando esto sucede, la potencia igualitaria de los cualquiera irrumpe en la gran historia. No hay por qué llamarle a esto

«cultura popular»; mucho mejor nombre es el de «cultura crítica», puesto que, como dice Josep Fontana, lo de «popular» fue un recurso ideado por la cultura letrada para situar esta otra cultura en un plano de inferioridad. Esta cultura crítica es un tono menor, una anotación al margen de solemnes e inmensos manuscritos medievales. En esos misales, la gente del pueblo entreveró sus representaciones burlescas y sus formas cómicas: «... la monja que amamanta a un simio parodiando a las vírgenes, escenas laterales de coitos y defecaciones, árboles con floraciones de falos». En los palcos donde se sientan los coros y en las sillas milenarias de las catedrales se perciben estos motivos: son imágenes grotescas, prodigios de una entrañable imaginación obscena. En las Colombinas y los Arlequines, en las Carminas Buranas y en las farsas y en los carnavales, levanta la cabeza el sol cifrado de los pobres sobre el líquido insípido de la historia.

*

Bufonas, bobos, enanas y monstruos, ritos, fiestas y cultos cómicos: todo esto mostró Bajtín que estaba en el tono de Rabelais, pero también en el estilo indivisible de la comicidad seriamente crítica de los desposeídos. La afirmación de la vida y de la alegría son aquí su forma ideal resucitada. No importa cuánto dure, pues es la idea misma de duración la que se suspende a título de una eternidad efímera. Deleuze brindó en sus *Diálogos* una pequeña teoría sobre este modo de usar los afectos: dijo que era el de los parásitos. Por ejemplo, la garrapata: cuenta con la módica suma de tres afectos y los emplea en su totalidad. Se cubre bajo el pelaje del animal para pasar los inviernos, sale a la superficie cuando hay sol y devora los nutrientes que necesita para alimentarse. Una sola sustancia para todos los atributos, una brevedad que lo puede todo. Y todo, como propone Kaurismaki, es finalmente esto: que hace frío y que un hombre o una mujer encienden un fuego, que a veces necesitan calor y un poco de agua, que pasan hambre y quieren un plato de comida.

*

Estos placeres sencillos los pintó Brueghel cuando en 1568 dejó atrás por fin las alegorías del horror y la muerte. Sombras, volúmenes, pliegues y movimientos que le permitieron con *La parábola de los ciegos* detallar los gestos de los

cualquiera. Después siguieron las fiestas de los campesinos, las bodas del pueblo, las cosechas del heno, donde lo que pintó no fue otra cosa que la reversión material del tiempo. En todas estas pinturas, que no porque sí William Carlos Williams convirtió en motivos de sus écfrasis, el tiempo deja de ser un contenedor cronológico de movimientos configurados para pasar a ser el efecto de una relación espacial entre los cuerpos. El mundo de Brueghel es como el de Ásterix: la vida de la tejedora, la del que transporta agua en un balde, la del aldeano que afila su hoz o la del asador de jabalíes se desarrollan en un tiempo propio. Sus cuerpos parecen desescalados porque son libres, cada uno en lo suyo y cada uno con todos a la vez. La pasión con la que se aíslan en sus respectivas rutinas anuncia que por la noche habrá una fiesta, y si ningún tiempo los contiene —ni contiene tampoco sus acciones—, es porque ese tiempo es una creación performática entre distancias y proximidades, entre evasiones y acercamientos.

*

Lo que está al centro es un interludio, pompas aisladas de tiempo que flotan en medio del trájín, como en las novelas de Selva Almada. Berger escribió su trilogía sobre las fatigas para probar esto: que las campesinas y los campesinos perciben la totalidad de la vida como un interludio. Este interludio es una división y una suma. Es una división porque el tiempo lo escinden entre una visión cíclica y una visión lineal —el campesino sueña para sus hijos un futuro próspero, pero se los transmite reemprendiendo cada madrugada la misma tarea, esforzado como está en garantizar el sustento—, y a la vez es una suma, porque este campesino no ve problemas en reunir el eterno retorno de lo mismo con la permanente emergencia de lo otro. Comprende que pasan los días, los meses, los años, comprende que de esto atestiguan los calendarios, pero lo comprende como lo que es: una convención, una mera abstracción. Porque el suyo es un tiempo que está a orillas de la historia; esta se detiene en la comilona, en el baile, en la cama y en las borracheras —los cuatro afectos fundamentales de los campesinos en general y de cualquier vida en particular—, pero se detiene también cuando la campesina se inclina sobre la tierra, de la que no podrá erguirse para enderezar la cintura porque las técnicas de cultivo no lo permiten. Sopesa

como una injusticia esto de que la naturaleza, con la que tiene un trato tan próximo, le brinde cada vez menos alimentos. Entonces va a haber una revuelta, una revuelta campesina. Una revuelta contradictoria, porque apuntará al futuro, pero para que el futuro le devuelva el pasado.

*

El tiempo que se congela en la siembra se cosecha en el ocio de los relatos. Pero estos relatos también tratan la historia como una abstracción: son variaciones interminables en torno a una forma breve. Pequeños charcos que se expanden, y no acciones fugaces que se encadenan. Las anécdotas son el pan de los pobres, pasan de boca en boca, quien quiera las hace suyas. Y las palabras se recuestan con placidez sobre el tejido anónimo de los oídos hambrientos. En la primera parte de *La gran matanza de gatos*, dedicado al análisis de los cuentos orales durante la Edad Media, Darnton detalla cómo «las pausas dramáticas, las miradas astutas, el uso de ademanes para describir las escenas o de sonidos para acentuar los actos –llamar a la puerta golpeando en la frente del oyente distraído de al lado, imitar una explosión con un pedo– eran formas narrativas que solo podían darse en ese espacio colectivo».

*

La burguesía conoció esos viejos cuentos orales de los campesinos (*La caperucita roja*, *Hansel y Gretel*, *Pulgarcito* o *El gato con botas*) gracias a parásitos como los que defendía Deleuze. Esos parásitos eran esta vez las nodrizas, que amamantaban a las criaturas de los amos contándoles estas historias tan dolorosas envueltas en pátinas de dulzura. En los traspatios de las casas señoriales eran crónicas espontáneas y aventuras gesticuladas que crecían alrededor de una hoguera o, cuando había un descanso, en los mesones de los molinos, en rigor las primeras tabernas o pulperías. Eran molinos como el de Menocchio, a quien el historiador Carlo Ginzburg destinó un libro conmovedor e inolvidable: *El queso y los gusanos*. Se explica allí que en aquellos recintos llenos de harina proliferaban las teorías del pueblo, despreciadas y perseguidas como herejías por los santos poderes. En ese pequeño mundo paralelo residía el secreto de sus luchas. Estas luchas no se parecían a las del topo de Marx, que destruía los cimientos de

la historia bajo la tierra abriendo un túnel hacia el futuro; se parecían a las de las hormigas que, ante el peligro, se ramifican por los senderos antes de volver a reunirse, atendiendo a un orden secreto que solo ellas conocen, como lo hacemos nosotras, nosotros, antes de volver, por fin, a reunirnos.





Ustedes, los animales

Alejandra Costamagna

Dossier 47

ÚLTIMOS DÍAS DE NOVIEMBRE DE 2020. Llevas nueve meses tratando de concentrarte, pero sólo te llegan muñones de ideas. La cabeza llena de ruidos, el mundo desplomándose. «Ese cadáver ya me está fastidiando. Es lo primero que veo, o que miro, cada vez que levanto la persiana del dormitorio», apunta Mario Levrero en *La novela luminosa*. Se refiere a la paloma muerta que observa detenidamente durante los días que dura su confinamiento voluntario para escribir el libro por el que ha recibido una beca Guggenheim, que terminará siendo un extensísimo prólogo, a modo de diario de imposibilidad de escritura, y una breve novela. «Eh, paloma muerta, levántate y vuela», insiste. Has vuelto a Levrero pensando en las trabas de la escritura, en el balbuceo y la fragmentariedad como únicas posibilidades estos días de encierro e incertidumbre. Observas con atención quirúrgica cosas que antes pasabas por alto: una araña, los cachureos en el balcón del vecino, las pelusas que se amontonan en el huequito entre el colchón y las tablas de la cama. Llenas cuadernos con citas de los libros a los que te asomas. La mexicana Cristina Rivera Garza imagina en *Los muertos indóciles* a los escritores como «curadores textuales».

2 DE DICIEMBRE DE 2020. Las escuchas en el techo, ululando como si estuvieran en una asamblea de propietarios y levantarán el tono para ser tomadas en cuenta. Te asomas por la ventana y las ves. Para tu sorpresa, son solo dos: una, flaca y de tonos claros, recibe las maderitas que trae la

otra, más robusta y oscura, y las acomoda en un hueco minúsculo. No te imaginas que ese mononcito precario de ramas pueda llegar a ser un nido. Al día siguiente ya es un hecho: la paloma flaca se echa a empollar. El robusto es el celador, que observa desde el techo.

Escribe la poeta Inger Christensen:

Las palomas existen, los soñadores, las muñecas
los asesinos existen;
las palomas, las palomas;
niebla, dioxina y días; los días
existen; los días la muerte; y los poemas;
existen; los poemas, los días, la muerte.

13 DE DICIEMBRE DE 2020. ¡Puso dos huevos! No sabes nada de palomas. Te pones a estudiar y quedas impactada: la hembra y el macho se turnan la incubación y luego la alimentación y el cuidado. Hoy los ves hacer el cambio de turno. A la hora de almuerzo se va la paloma y llega el palomo. Háblame de custodia compartida.

Escribe el tuitero chileno @Maeterlinck: «Las palomas comen flores. No es invento ni es poesía, las veo hacerlo a diario. Con lo que comen, con todo lo que echan al buche, machos y hembras producen la llamada «leche de buche», con la que alimentan a las crías». Y también: «Las gangas, primas de las palomas, viven en lugares secos, de la península ibérica al norte de la India. A veces recorren kilómetros buscando agua y, cuando encuentran, se empapan las plumas del pecho para ir a dar de beber a las crías».

26 DE DICIEMBRE DE 2020. ¡Nacieron las crías! Odias las exclamaciones, pero estos días sientes que no hay otra forma de manifestar tu emoción con esta escena que te llegó gratis, sin suscripciones. Ves, debajo de la paloma, la cabeza minúscula, el pico ya desarrollado y el cuello de uno de los pichones. Supones que el otro estará ahí también. Es amarillo, parece un pato sin plumas. Minutos antes habías escuchado un zureo distinto, más agudo. Te asomaste con cuidado, detrás de la cortina. Había otro pájaro en el tejado, muy cerca de la paloma que empollaba. ¿Un tiiuque? No pudiste distinguirlo bien. Sus gestos sugerían algo que te pareció tensión. Al rato: cambio de turno. Llega el palomo, se va la paloma. Ves, al fin, a los dos palomitos amarillos.

Dice la investigadora estadounidense Jennifer Ackerman: «Empecé pensando, como la mayoría de la gente, que las palomas no eran muy

inteligentes, que defecaban por todos lados y que eran un problema. Pero aprendí que las palomas tienen una de las memorias más impresionantes: pueden aprender y recordar cientos de fotos y almacenarlas en su memoria de largo plazo y recordarlas hasta un año después. Y aunque no son capaces de establecer formas de comunicación complejas, son aprendices excepcionales y muy talentosas a la hora de hacer distinciones visuales. Pueden aprender a diferenciar rostros y pinturas de diferentes estilos artísticos. De hecho, pueden categorizar una pintura que nunca vieron antes. Pueden catalogar a un Renoir como impresionista y a un Braque como cubista. Recientemente, han estado entrenando palomas para distinguir entre tejido normal y canceroso en mamografías, y lo han hecho con más precisión que un técnico entrenado».

28 DE DICIEMBRE DE 2020. El palomo golpea el pico de uno de los pichones. Piensas que con el picoteo intenta levantar esa cabecita que aún no se sostiene sola. Pero también temes que el crío esté moribundo. Gugleas. Te enteras de que los palomos alimentan a sus crías de esa forma. Le van entregando, de pico a pico, la «leche de buche» de la que ha hablado @Maeterlinck, esa leche paterno-materna que secretan ellos mismos. Te asusta también que estén todo el tiempo arriba de los pichones. ¿No los aplastarán? Supones que hay un espacio que no ves, hacia el rincón, donde tienen más apertura. Pasas pegada a la ventana. En la tarde ves cómo llega el palomo y ahora picotea suavemente la cabeza y el pico de la paloma. A lo mejor le traspasa leche de buche también. Ella no se resiste, pero tampoco le devuelve el gesto. Luego la hembra se mueve y deja espacio al macho para que retome el turno. Ahí los ves. Amarillos aún, quietecitos. La paloma sale volando y la pierdes de vista.

31 DE DICIEMBRE DE 2020. Observas que los turnos del palomo son de seis horas, más o menos. La paloma hace el resto. Levbrero miraba la descomposición de un cuerpo de paloma. Tú las miras empollar y anidar. Las miras vitales. Les agarras cariño. El cariño de los tontos, diría Antonio Di Benedetto. Te da miedo el Año Nuevo y sus fuegos artificiales.

Escribe Fleur Jaeggy: «Tal vez haya algo que los muertos no quieren revelar. Por eso imitan el sonido de los pájaros».

2 DE ENERO DE 2021. Más de tres mil contagios en los últimos tres días, cuando se supone

que ya vamos de vuelta. El gobierno anuncia un plan de vacaciones. La vida sigue en tu tejado: los pichones van cambiando el amarillo por un tono tímidamente grisáceo en sus pelajes. La cola todavía no se parece a la de ninguna paloma. La nueva dinámica de los padres: dejarlos solos la mayor parte del día. Cambiaron los turnos y vienen indistintamente a alimentarlos la paloma o el palomo. Uno de los dos duerme con ellos. Aunque parecen solos, son vigilados desde alguna punta del tejado. Dos o tres veces te has asomado pensando que no están y han aparecido de la nada. Qué sapea, vieja copuchenta, parecen decirte con un arrullo más grave. Aquí estamos, de guardia, te informan con la mirada. Los pichones crecen a una velocidad abismante. Uno más que el otro. Y se mueven, se rascan, ya quieren empezar la vida de pájaros. El pico siempre fue lo más grande de sus cuerpos, pero hoy tiene una utilidad muy visible: lo abren pidiendo alimento, se acicalan con él, intercambian fluidos con los palomos. Esa parte es desconcertante: cuando los alimentan, parece que fuera un besuqueo o una pequeña disputa. El padre (generalmente es el más enfático) agarra los piquitos y parece sacudirlos. Ya van dejando de parecer patos, a pesar de que la cola aún no les ha crecido.

Escribe Inger Christensen:

quiero vivir de ahora en adelante;
semiahogada y embalada
una cualquiera entre
todas las palomas cansadas
del tráfico, en cuyo último
puñado de plumas el desesperado
tiempo gris de la paz
hace precipitarse al ojo
del hombre; así quiero vivir; con mi pequeño y
grato
período de semidesintegración en el interior
de mi corazón; así quiero morir;
me he enterado de que voy a morir, me dije a
mí misma
que voy a morir, lo he dicho
y he dado las gracias por la pena,
por el olvido, hecho; me dije
a mí misma: piensa como
un pájaro que construye su nido,
piensa como una nube, como
las raíces del abedul enano.

Le cuentas a una amiga que estás viviendo un romance con unos pájaros. «¿Qué pájaros son?», te pregunta. La escuchas decepcionada al otro lado de la línea: «Ah, palomas». Y tu cabeza te dice: «Ah, un ratón que vuela; ah, una plaga». La paloma no tiene la épica de un pájaro endémico. Te has enamorado de unas vulgares palomas.

Escribe la filósofa e historiadora estadounidense Donna Haraway: «Deviniendo-con personas durante muchos miles de años, las palomas domésticas (*Columba livia domestica*) surgieron de pájaros originarios del sur y oeste de Europa, el norte de África y Asia occidental y del sur. Las palomas bravías (*Columba livia*) llegaron a las Américas con los europeos, entrando en Estados Unidos a través de Port Royal en Nueva Escocia en 1606. En todos los lugares a donde han ido, estas palomas cosmopolíticas han ocupado ciudades a su antojo, incitando al amor y al odio humanos en medidas exorbitantes. Llamadas «ratas con alas», las palomas silvestres son sujeto de vituperación y exterminio, transformándose también en preciadas compañeras oportunistas, alimentadas y observadas ávidamente en todo el mundo. Las palomas bravías domésticas han trabajado como espías llevando mensajes, criando pájaros, como palomas sofisticadas en ferias y mercados de pájaros, alimento de familias trabajadoras, sujetos de tests psicológicos, interlocutoras de Darwin sobre el poder de la selección artificial y mucho más. Las palomas silvestres son el alimento preferido de rapaces urbanos como el halcón peregrino, que, después de haberse recuperado del casi exterminio por el adelgazamiento de la cáscara de sus huevos a causa del DDT, ha vuelto a vivir en los puentes y las cornisas de los rascacielos».

6 DE ENERO DE 2021. Desapareció un pichón, el más pequeño. Lo buscas en tu balcón, que está a unos tres metros hacia abajo del nido. Miras el patio del vecino, a cinco pisos de distancia. Ninguna señal. El palomo le picotea la cabeza al hijo que le queda. Te ve asomada a la ventana, a pesar de que estás oculta detrás de la cortina. Se acerca al vidrio y te arrulla demandante. ¿Dónde lo dejaste?, parece decirte. ¿Qué hiciste con él? Luego camina por el tejado emitiendo esos sonidos desesperados. En su búsqueda deja al pichón solo. Lo ves maltrecho. Durante el día te asomas permanentemente y ves que el palomo va y viene, va y viene. Al caer la noche vuelves a mirar y, oh, el nido está vacío. Tu gata rasguña

el ventanal que da al balcón y ves a la cría en una esquina. Supones que cayó sobre un pisito de mimbre y eso amortiguó el golpe. No se ve herido, pero no te consta que no tenga una alita rota. Buscas una caja de cartón, la rellenas con chalecos de lana, le pones un guatero tibio, agarras al pájaro como puedes y lo acomodas ahí. Consigues el dato de una veterinaria experta en aves. Ya es tarde. Le envías un mensaje. Ayuda, urgente. Te quedas hasta la madrugada viendo páginas de pájaros. Qué come una cría de paloma, cuándo empieza a volar, qué hacer en un caso como el tuyo, cómo convertirse en pájaro. No duermes. A las siete de la mañana le das avena con una jeringa y recibes el mensaje de la veterinaria. Que lo vuelvas a subir al nido, dice. Lo haces y a las pocas horas se vuelve a caer. Otra vez sobre el pisito de mimbre, un milagro.

Te asomas por la ventana y ves a un tiuque en el tejado, que mira hacia abajo. Piensas en llevar al pichón a algún centro de rescate, pero la veterinaria te dice que como las palomas se consideran plaga el protocolo es eutanasiarlas. La mujer insiste: que lo vuelvas a subir. Que lo pongas en una caja de unos treinta centímetros de profundidad para que esté protegido y no se meta un predador que pueda botarlo. Que mientras más tiempo pase contigo más difícil será su liberación. Que si lo crías, no vas a poder dejarlo libre. Así que eso haces. Instalas una escalera en el balcón y lo subes al tejado con la caja de treinta centímetros.

Dice Jennifer Ackerman: «Los pájaros pueden pensar lógicamente y razonar al mismo nivel que los niños pequeños. Pueden resolver problemas complejos con los que no se han enfrentado antes, fabricar y usar sus propias y sofisticadas herramientas, al mismo nivel que los grandes primates como los orangutanes y los chimpancés. Pueden contar, enseñarse cosas unos a otros, y entender los principios de física básicos como causa y consecuencia. Pueden transmitirse tradiciones culturales (en la forma de cantar o en el estilo de herramientas). Son capaces de hacer cosas que pensábamos que eran únicas al ser humano, como, por ejemplo, recordar el pasado y planificar el futuro. Además, usan formas de comunicación que se asemejan al lenguaje humano».

7 DE ENERO DE 2021. El reencuentro no es fácil. Como el polluelo está en la caja, el palomo no lo ve. Pero lo escucha: se hacen ruidos uno a

otro y el pichón salta como loco para que el padre lo vea. Cuando al fin ocurre, juntan los picos y no se sueltan por varios minutos. Es raro pensar qué siente un pájaro, pero no te cabe duda de que es una escena feliz. Calculas que le faltan unos quince días para que aprenda a volar. Vas contándolos uno a uno. La hembra no aparece más: el palomo se hace cargo del pichón, pero lo deja solo buena parte del día. Se ve cómodo en la cajita que le armaste. Intenta aletear, ensaya el vuelo. Le ha aparecido una franjita blanca en el lomo, que va marcando su plumaje.

Ackerman: «Los pájaros recuerdan, piensan, sienten, hacen regalos y aman».

12 DE ENERO DE 2021. A las ocho de la mañana te golpean la puerta. Te levantas adormilada, no esperas a nadie. Estos días de peste, además, piensas que tocar la puerta sin aviso solo puede ser para anunciar una tragedia. Miras por el ojo de buey y ves a la vecina del primer piso con una caja en las manos. Mierda, dices, se cayó el pichón con caja y todo y me viene a devolver la caja. Te pones la mascarilla y le abres. Pero no: es una caja de madera que ha pintado ella misma y la está vendiendo. Le miras las manos para asegurarte de que no lleva un pájaro oculto. Le preguntas cuánto cuesta la caja. Cuatro mil pesos, dice. Y tiene un broche, agrega. No hay pájaro, no es la caja de cartón, te ha despertado a las ocho de la mañana. Le pasas cuatro billetes de mil.

Escribe Laurie Anderson: «Estoy parada en la sala, donde ella se está muriendo. Y ella habla en una voz nueva, alta, que nunca le había escuchado: «¿Por qué hay tantos animales en el techo?», dice. ¿Cuáles son las últimas palabras que decimos en nuestra vida? ¿Cuáles son las últimas palabras antes de convertirse en tierra? Cuando murió mi madre, estaba hablando con los animales que se habían juntado en el techo. Les habló con ternura. «Ustedes, los animales», dijo. Sus últimas palabras, todas dispersas».

13 DE ENERO DE 2021. A las diez de la mañana el pichón aletea, aletea, muestra sus alas de paloma ya en regla. Sus colores se han ido afinando. La cola crece. Sólo la cabeza tiene aún pelos amarillos, como pelusitas rucias. Lo observas durante todo el día. Pero a las ocho de la tarde te asomas y no está. Te parece que la caja de cartón tiene rastros de sangre. Corres al balcón y te fijas en el pisito de mimbre, calculando que ahí cayó las dos veces anteriores. No lo ves. Pero miras

hacia el lado y ahí está, estrellado de boca contra el suelo, con las alas abiertas. Si estuviera en el aire, podría ser la postura de un vuelo fastuoso. Medio metro más atrás, un charco de sangre del tamaño de una mano adulta. Hay sangre en el lomo del pichón, parece picoteado. Está tibio. Lo levantas para acomodarlo en la caja de madera de la vecina. Tiene los ojos abiertos, brillantes. Pesa unos cuántos gramos más que cuando lo subiste al tejado la semana pasada. Ya es una paloma. «Eh, paloma muerta, levántate y vuela.» La acomodas en la caja, cierras el broche. Agarras la palita de la arena de tu gata. Falta poco para el toque de queda. Vas a la plaza de la esquina y desistes: está llena de gente. Llamas a G. y le preguntas si puedes enterrar un pájaro en su jardín. Abres la caja y acaricias al pichón por última vez. Plumaje de terciopelo. Cavas a toda velocidad, el toque de queda te pisa los talones. Lo acomodas en su fosa, le echas la tierra encima. Cuando vuelves a tu departamento, te topas con una pluma, una pelusa apenas en la alfombra. Debe haberse desprendido de la caja cuando pasaste con ella por el pasillo. «¿Dónde están los pájaros cuando mueren?», se pregunta la uruguaya Inés Bortagaray. Limpias la sangre pegada en el suelo del balcón. La restriegas, la restriegas, como si quisieras sacar a la fuerza el huequito que ha quedado en ti.

Dice Laurie Anderson que dijo su madre: «Diles a los animales, diles a todos los animales».

Datos biográficos

Milagros Abalo

«En pantuflas» (Dossier 45)

Milagros Abalo es poeta y profesora. Su último libro es *Una luz sin borde*.

Alessandro Baricco

«El hombre que reescribía a Carver» (Dossier 6)

El italiano Alessandro Baricco se hizo conocido en español con su novela *Seda* y su ensayo *Los bárbaros*. Sus obras más recientes son *La esposa joven* y *Lo que estábamos buscando*.

Cecilia Bettoni

«Imperativos modernos» (Dossier 42)

Cecilia Bettoni es doctora en filosofía, profesora, librera y editora de Catálogo Libros.

Álvaro Bisama

«El escritor Pinochet» (Dossier 4)

Álvaro Bisama es escritor, profesor titular y director de la Escuela de Literatura Creativa UDP. Sus últimos libros son *Laguna* y *Mala lengua: Un retrato de Pablo De Rokha*.

Paz Castañeda

«El martillazo de la jueza» (Dossier 32)

Paz Castañeda es periodista, artista visual y profesora de pintura.

Ascanio Cavallo

«Cómo falsear vidas» (Dossier 30)

Ascanio Cavallo es periodista político y crítico de cine. En 2021 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo. Su último libro es *Guía para hablar de cine: 30 películas esenciales del cine clásico*.

Florencio Ceballos

«Paciencia y aceleración, política y espera» (Dossier 36)

Florencio Ceballos es sociólogo y especialista senior del Programa de Intercambio de Conocimiento e Innovación (KIX) de la Alianza Global para la Educación.

Liliana Colanzi

«Dios es una computadora» (Dossier 38)

La boliviana Liliana Colanzi es escritora, periodista y editora. En 2022 publicó *Ustedes brillan en lo oscuro*.

Alejandra Costamagna

«Ustedes los animales» (Dossier 47)

Alejandra Costamagna es escritora. Sus títulos más recientes son *Imposible salir de la Tierra* y *El sistema del tacto*.

Álvaro Díaz

«Para no hablar solo» (Dossier 7)

Álvaro Díaz es periodista, productor y director de cine y televisión. En 2020 ganó el Premio Nacional de Humor otorgado por el Instituto de Estudios Humorísticos UDP.

Francisco Díaz

«El peso de los libros» (Dossier 22)

Francisco Díaz es arquitecto, docente y editor general de Ediciones ARQ y de la revista ARQ.

Diamela Eltit

«¿Vamos?» (Dossier 9)

Premio Nacional de Literatura 2018 y Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2021, el último trabajo de Diamela Eltit es la novela *Sumar*.

Mariana Enriquez

«Lo que pasó» (Dossier 26)

Mariana Enriquez es escritora y periodista. Sus últimos libros son *Las cosas que perdimos en el fuego* y *Nuestra parte de noche*.

Evelyn Erlj

«Edimburgo» (Dossier 45)

Evelyn Erlj es periodista y editora de la revista *Palabra Pública* de la Universidad de Chile.

Andrés Estefane**«Humor para gente en serio»
(Dossier 35)**

Andrés Estefane es historiador y presidente de la Asociación Chilena de Historiadores. Su obra más reciente es *Cuando íbamos a ser libres. Documentos sobre las libertades y el liberalismo en Chile (1811-1933)*.

Viviana Flores**«Como si lo hubiera escrito yo»
(Dossier 13)**

Viviana Flores es periodista, documentalista y académica de la Facultad de Comunicación y Letras UDP.

Rodrigo Fluxá**«Rodolfo Garcés Guzmán
y De profundis»
(Dossier 18)**

Rodrigo Fluxá es periodista y guionista. Sus últimos libros publicados son *Usted sabe quién* y *Gente común*.

Alberto Fuguet**«Pasar al otro lado»
(Dossier 4)**

Alberto Fuguet es periodista, escritor y cineasta. Su último libro es *Despachos del fin del mundo*.

Federico Galende**«Las formas breves, los pueblos»
(Dossier 47)**

Federico Galende es escritor y profesor de la Universidad de Chile. Su último libro es *La vida inmueble*.

Cecilia García-Huidobro**«Los expedientes de Filebo»
(Dossier 33)**

Cecilia García-Huidobro es académica de la Facultad de Comunicación y Letras UDP y dirige la Cátedra Mujeres y Medios.

Cristian Geisse**«Yin»
(Dossier 36)**

Cristian Geisse es escritor y profesor. Sus últimas publicaciones son *Thus spoke Robert Sapolsky* y *Los hijos suicidas de Gabriela Mistral*.

Santiago Gerchunoff**«Tres formas de soledad»
(Dossier 39)**

El argentino Santiago Gerchunoff es librero, doctor en filosofía y autor del ensayo breve *Ironía on*.

Margo Glantz**«Una alfombra mágica»
(Dossier 7)**

La mexicana Margo Glantz es escritora y crítica literaria. Ha recibido reconocimientos como el Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas y el Premio Internacional Carlos Fuentes. Su último libro es *Cuerpo contra cuerpo*.

Leila Guerriero**«El periodismo narrativo hoy:
El negocio del miedo»
(Dossier 41)**

Leila Guerriero es periodista. Sus obras más recientes son *Opus Gelber*, *Teoría de la gravedad* y *La otra guerra*.

Rafael Gumucio**«Lo mataron por chistosito»
(Dossier 35)**

Rafael Gumucio es académico de la Facultad de Comunicación y Letras UDP y director del Instituto de Estudios Humorísticos UDP. Sus libros más recientes son *La piel del mundo* y *Hotel Montana y otros cuentos*.

Camila Gutiérrez**«Lucas 8:17»
(Dossier 30)**

Camila Gutiérrez es escritora, periodista y guionista. Su último libro es *Ni la música me consuela*.

Cristián Huneeus y Nicanor Parra**«Taoísmo, poesía y caldo de cabeza»
(Dossier 24)**

Nicanor Parra acababa de cumplir los 65 cuando en noviembre de 1978 se dejó entrevistar por el escritor Cristián Huneeus. Eran muy buenos amigos, habían trabajado juntos en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile. Huneeus murió en diciembre de 1985, a los 48 años, retirado de la vida académica.

Voluspa Jarpa**«Sin título»
(Dossier 5)**

Voluspa Jarpa es artista visual. En 2020 fue distinguida con el Premio Julius Baer a las Artistas Latinoamericanas.

Rafaela Lahore**«Los tulipanes»
(Dossier 45)**

La uruguaya Rafaela Lahore es periodista y escritora. En 2020 publicó la novela *Debimos ser felices*.

Eugenio Lira Massi**«About the Chilean pelotas»
(Dossier 2)**

Eugenio Lira Massi, periodista político chileno, célebre por sus semblanzas de parlamentarios en los años 60, trabajó en *Clarín* y *Puro Chile*. Murió en el exilio en París, en 1975.

Valeria Luiselli**«Niños con cacerolas»
(Dossier 16)**

La mexicana Valeria Luiselli es ensayista y narradora. Su último libro es *Desierto sonoro*.

Gonzalo Maier**«2 minutos 33 segundos»
(Dossier 47)**

Gonzalo Maier es periodista, escritor y docente. Su último libro es *Piña*.

Julieta Marchant**«El odio a la técnica»
(Dossier 44)**

Julieta Marchant es poeta y editora. Su último libro es *Contra el cliché*.

Danay Mariman**«Ponwi kayñe: el enemigo interno»
(Dossier 44)**

Danay Mariman Catrileo es editora por la Universidad de Buenos Aires e investigadora.

Ibsen Martínez**«Un oficio del siglo XIX
(consideraciones de un
escribidor de culebrones)»
(Dossier 32)**

El venezolano Ibsen Martínez es dramaturgo, narrador y desde hace algunos años columnista de *El País*. Su último libro es *Simpatía por King Kong*.

Andrea Maturana**«Maestro pájaro»****(Dossier 28)**

Andrea Maturana es escritora y terapeuta. En 2022 se publicaron sus cuentos reunidos con el título de *El Querisque*.

Beltrán Mena**«Viajes perdidos»****(Dossier 9)**

Beltrán Mena es médico y escritor. Director del Examen Único Nacional de Conocimientos Médicos (Eunacom), ha publicado la novela *Tubab* y la antología de crónicas *El rey de las bolitas*.

Roberto Merino**«Una segunda voz»****(Dossier 2)**

Roberto Merino, académico de la Escuela de Literatura Creativa UDP, es poeta y cronista. Su último libro es *Por las ramas*.

Rodrigo Olavarría**«Soy un sismógrafo»****(Dossier 30)**

Rodrigo Olavarría es poeta y traductor. Su último libro es *Cuaderno esclavo*.

Andrea Palet**«Sobre la gloria deportiva»****(Dossier 12)**

Andrea Palet es periodista, editora y académica de la Facultad de Comunicación y Letras UDP. Ha publicado *Leo y olvido*.

Rodrigo Rojas**«Panpanvinismo»****(Dossier 5)**

Rodrigo Rojas es poeta, traductor y académico de la Escuela de Literatura Creativa UDP.

Paloma Salas**«Gritarle a la tele»****(Dossier 32)**

Paloma Salas es comediente, guionista y conductora del podcast *Expertas en nada*.

Sol Serrano**«La vida sin diarios»****(Dossier 4)**

Sol Serrano es historiadora y Premio Nacional de Historia. Su último libro es *El liceo. Relato, memoria y política*.

Claudia Urzúa**«Un dilema de perros»****(Dossier 28)**

Claudia Urzúa es periodista de la Universidad de Chile y autora de *Chile en los ojos de Darwin*.

Adriana Valdés**«La intimidad de nadie»****(Dossier 10)**

Adriana Valdés es ensayista y traductora. Fue presidenta de la Academia Chilena de la Lengua. Su último libro publicado es *Redefinir lo humano: las humanidades en el siglo XXI*.

Manuel Vicuña**«Cartas abiertas a Su Excelencia»****(Dossier 15)**

Manuel Vicuña es historiador y director del Centro para las Humanidades UDP. Su último título es *Barridos por el viento. Historias del fin del mundo*.

Yosa Vidal**«No sea burra»****(Dossier 42)**

Yosa Vidal es académica y escritora. Ha publicado *El tarambana* y *Los multipatópodos*.

Daniel Villalobos**«Correr tras el viento: Las últimas ocho páginas del Eclesiastés»****(Dossier 24)**

Daniel Villalobos es escritor, periodista y guionista. Su último libro es *El tren marino*.

Martín Vinacur**«El sentido de un final»****(Dossier 24)**

El argentino Martín Vinacur, fundador de la premiada agencia AldeA Santiago, es publicista y ha sido columnista en diversos medios.

Alejandro Zambra**«Cementerios personales»****(Dossier 22)**

Alejandro Zambra es escritor y académico de la Escuela de Literatura Creativa UDP. Sus últimas publicaciones son *Poeta chileno* y el libro infantil *Mi opinión sobre las ardillas*.

Dossier 50

Revista Dossier N°50
Enero de 2023

Facultad de Comunicación y Letras

Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067

Teléfono: 2 676 2301

revista.dossier@mail.udp.cl

Directora

Marcela Aguilar

Editora

Andrea Palet

**Directora ejecutiva Cátedra Abierta
en homenaje a Roberto Bolaño**

Marcela Aguilar

Editor de las ediciones de Cátedra Abierta

Diego Zúñiga

Consejo editorial

Álvaro Bisama

Alejandra Costamagna

Cecilia García-Huidobro McA.

Leila Guerriero

Rafael Gumucio

Alejandro Zambra

Asistente editorial

Sebastián Duarte

Daniela Rogel

Diseño

Rioseco & Gaggero

Impreso en A Impresores

ISSN: 0718-3011

Inscripción en el registro de propiedad intelectual N° 152.546