

Juan Forn

El hombre que fue viernes



Las contratapas de Juan Forn en Página/12 a fuerza de talento y constante renovación, se han convertido en un clásico, en un vicio, en un modo inteligente de enfrentar el fin de cada semana.

Cronista, crítico, detective, mago, lector generoso, son algunas de las personalidades que despliega en estas viñetas que dan cuenta del pasado y del presente, de la vida extraordinaria pero tan real, de la actualidad más tirana y de los libros que componen su asombrosa biblioteca. Dueño de un estilo y de una envidiable capacidad para buscar y encontrar, con una escritura tan densa como amable, Juan Forn recupera detalles y delirios así como el lado impensado de las historias conocidas. La selección de textos publicados en el diario entre 2009 y 2011 conforma lo que podría llamarse un género propio, más allá del relato y la crónica, el de «las contratapas».

Lectulandia

Juan Forn

El hombre que fue viernes

ePub r1.0

Titivillus 24.02.16

Juan Forn, 2011

Diseño de cubierta: Alejandro Ros

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

*Muy pronto, si uno es lúcido,
el futuro queda atrás.*
GEORGE STEINER

Había una vez un pájaro

Tom Jobim fue a visitar al maestro Vilalobos. El maestro estaba en su estudio, escribiendo sobre la tapa del piano, mientras en el resto de la casa había un griterío imposible. Jobim le preguntó cómo podía trabajar así. Vilalobos contestó: «El oído de afuera no tiene nada que ver con el oído de adentro». Clarice Lispector tenía el oído de adentro tan permanentemente prendido, que parecía estar siempre en otra. Es tristemente célebre que un día de 1967 se durmió con un cigarrillo prendido y se prendió fuego y se salvó de milagro. Igual de famoso es su terrible mito de origen. «Mi madre estaba enferma, y por una superstición muy difundida se creía que tener un hijo curaba a una mujer de su enfermedad». La enfermedad era sífilis y se la habían contagiado los soldados rusos que la violaron, en Ucrania, durante los desmanes posteriores a la guerra civil bolchevique. Lispector fue concebida deliberadamente para eso: para curar a su madre. Ya estaban huyendo a América. «Pararon en una aldea llamada Tchechelnik para que yo naciera y siguieron viaje». El plan era llegar a Brasil. Llegaron a Recife y muy pronto se hizo evidente que la madre no se había curado. Moriría cuando Clarice tenía nueve años. «Siento hasta el día de hoy esa culpa: me hicieron para una misión determinada y fallé. Sé que mis padres me perdonaron por haber nacido en vano. Pero yo no me perdono».

Difícil toparse en la vida o en los libros con una persona tan enamorada a la vez de la vida y de la muerte como Clarice Lispector —salvo quizás Isaac Bashevis Singer, pero la gracia incandescente de Lispector es que sea mujer, además de judía y brasileña—. Si me conceden una breve incursión por la autopista de las generalizaciones, nadie entiende mejor el precio de la vida, en todos sus sentidos, que un judío. Y nadie entiende mejor la paga de la vida que un brasileño. Si esas dos naturalezas convergen en alguien, y no se neutralizan, se potencian de manera inconcebible. Uno de sus traductores, Gregory Rabassa, dijo una vez: «Si Kafka fuera mujer y brasileña, si Marlene Dietrich escribiera...». Yo lo diría así: no hay nada más glorioso que una mujer loca de amor por la vida, y nada más pavoroso que una loca de amor por la muerte. Lispector era las dos. Reaccionaba con todo su cuerpo a cada primavera («Siento un perfume de polen en el aire. Tal vez sea mi propio polen»), era capaz de salir a la calle un día de sol después de una gripe y no poder contenerse de decir, a quien quisiera escucharla: «Qué lindo es estar con los demás». Y a la vez escribir: «Después de morir no se va al paraíso: el paraíso es morir. Lo que llamo

muerte me atrae tanto que sólo puede calificarse de valeroso el modo en que, por solidaridad con los otros, me aferro a lo que llamo vida y, a pesar de la intensa curiosidad, espero».

Me faltó contar que el padre de Clarice también murió, cuando ella y sus hermanas eran adolescentes. Ya vivían en Río para entonces. Clarice se las rebuscó para estudiar derecho, mientras trabajaba de secretaria y después de periodista, a los 22 se casó con un diplomático y estuvo veinte años cumpliendo ese triste papel en destinos varios europeos, hasta que se divorció y volvió a Brasil con sus dos hijos (uno esquizofrénico) y se instaló en el departamento entre Leme y Copacabana en el que viviría hasta su muerte, en 1977. Había empezado a publicar sus libros rarísimos cuando era esposa de diplomático. Los siguió publicando cuando volvió a Brasil. Además, aceptaba el trabajo que fuese para parar la olla. Tradujo (con legendaria desidia) novelas de Agatha Christie y Simenon y Anne Rice. Escribió, con seudónimo, un consultorio sentimental en el que sólo recomendaba el uso de productos Ponds (la marca que financiaba la columna). En la pared de aquel living en Leme tenía un retrato que le hizo De Chirico en Roma, en 1941 (no era a De Chirico a quien debió haber conocido, sino a Alberto Savinio, el hermano loco del pintor, que es el secreto mejor guardado de la literatura italiana, pero siempre pasan esas cosas: Duchamp pasó al lado de Gombrowicz en el Tortoní y ninguno de los dos lo registró, ninguno sabía quién era el otro). Clarice creía en la magia, en cualquier magia. Nadie describió mejor que ella la relación con los ansiolíticos («Cuando tomo una pastilla no oigo mis gritos. Sé que estoy gritando pero no me oigo»). Torturaba a los amigos por teléfono en medio de la noche. Mentía como nadie, y decía la verdad como ninguno.

Eso se hizo evidente en 1967 cuando aceptó hacer una columna semanal, cada sábado, en el *Jornal do Brasil*. Sus amigos, su editor, todos le dijeron lo que tenía que hacer: «Sea usted misma». Ella, que se había pasado la vida preguntándose «si yo fuera yo, qué haría», pidió a sus lectores: «Avísenme si empiezo a convertirme en demasiado yo misma». Les dijo también: «Hoy sólo quería escribir, y serían dos o tres líneas, sobre cuando un dolor físico pasa. De cómo el cuerpo agradecido, todavía jadeando, ve hasta qué punto el alma es también el cuerpo». Y también: «Me siento tan cerca de quien me lee». La leían los taxistas y los filósofos, los juerguistas que miraban hacia su ventana a ver si había luz, cuando pasaban por su calle, y las vecinas que le dejaban de regalo ollas de *moqueca* de pulpo recién hecha. Escribió durante seis años esa columna, cada sábado. Dijo en una de ellas: «Quiero que los otros comprendan lo que jamás entenderé». Les enseñó a los brasileños que se podía pensar sin ser racional («Estoy acostumbrada a no considerar peligroso pensar. Pienso y no me impresiono. Pero no soy intelectual, ni racional. Eso es usar sobre todo la inteligencia, y yo no hago eso: lo que uso es la intuición, el instinto. Voy a ver una película y no entiendo, pero siento. ¿Voy a verla de vuelta? No, no quiero arriesgarme a entender y no sentir»).

Estaba tan impresionada por los ojos tristes del joven Chico Buarque que quiso ayudarlo. Él le dijo: «Rece por mí. No importa cómo. Porque tengo la secreta certidumbre de que usted está más cerca de Dios que yo, a pesar de lo maliciosa que es con Él». Ella le contestó desde una de sus columnas: «Son las cuatro de la madrugada y es una hora tan bella que cualquiera que esté despierto está de algún modo rezando. Así que yo estoy rezando por ti, Chico». Sus hijos se quejaban de que nunca les contase un cuento que empezara «Había una vez...»; la acusaban de no ser capaz. Ella dijo que sí era capaz. Y esto es lo que le salió: «Había una vez un pájaro. Dios mío». Hay quien lamenta el triste destino de esos dos hijos. Yo creo que no ha de haber estado nada mal vivir al lado de una madre capaz de decir: «A medida que los hijos crecen, la madre debe disminuir de tamaño, pero la triste tendencia es seguir siendo enorme». Una madre que confesaba: «Siempre fue y será una fiesta para mí cuando se rompe en casa un termómetro y se libera la gota gorda de mercurio plateado contenida en él, ese núcleo indomesticable». El corazón del mundo le latía en el pecho. Se murió un día antes de cumplir 52 años. Había una vez un pájaro. Dios mío.

Un regalo surrealista

Como todos los que tuvieron veinte años, yo también quise ser surrealista alguna vez. Pero cuando en 1990 se publicaron por fin en forma completa las legendarias *Investigaciones sobre Sexualidad* realizadas por Breton y su pandilla entre 1928 y 1932, me resultó imposible tomármelas en serio, cosa que le pasó a todo el mundo salvo a los psicoanalistas lacanianos (que hasta el día de hoy le dedican congresos enteros al asunto) y al inglés Julian Barnes, famoso por ser el más francófilo de los escritores británicos, aunque su interés por las investigaciones sexuales surrealistas le debe menos a su francofilia que al afán por comprobar si era cierta una anécdota que había oído contar hasta el hartazgo a su tío Freddy durante toda su vida.

En cada reunión del clan Barnes desde que Julian tenía memoria, el tío Freddy terminaba abrumando a la concurrencia con el relato de su aporte al movimiento surrealista durante su primer viaje al extranjero, en 1928, como mecánico de un lord inglés que iba a participar en el famoso Rally. La cosa fue así: mientras su patrón asistía a una fiesta de ricachones previa a la carrera (de la que volvería tan intoxicado que no podría participar en el Rally), el tío Freddy se metió en un bar donde, interrogado por un parroquiano acerca de su propósito en la ciudad, contestó en precario francés: «*Je suis rallyiste*». Su interlocutor creyó que acababa de descubrir al primer surrealista británico y procedió a arrastrar al tío Freddy al fondo del bar, donde se hallaba la plana mayor del movimiento liderado por André Breton y así fue como el tío Freddy ingresó como «participante externo» en las legendarias *Investigaciones sobre Sexualidad* de los surrealistas.

Según repetía invariablemente en las reuniones del clan Barnes, el tío Freddy escuchó durante la hora siguiente más procacidades sexuales que en el año y medio que había pasado en las barracas del ejército («¿Alguna vez ha eyaculado en la axila de una mujer? ¿Es obligatoria la sodomía en Inglaterra? ¿Sueña con burros? ¿Con qué prefiere que le acaricien el miembro?»). Pero lo que más interesó a los surrealistas de su testimonio fue: 1) que nunca se hubiera acostado con una francesa y 2) que en su adolescencia soñara repetidamente con dos mellizas que vivían en su cuadra, que no eran gemelas pero que se decía que eran indiferenciables a la hora del amor. Los surrealistas fliparon con la idea del doppelganger erótico (tema central de la Sesión 5A de las involuntariamente hilarantes *Investigaciones sobre Sexualidad*) y decidieron premiar al tío Freddy con «un regalo surrealista» que serviría también de

experimento. Al día siguiente, en un hotel por horas, los surrealistas le darían la oportunidad de tener relaciones sexuales con una chica francesa y con una inglesa, sólo que en ambos casos debía hacerlo con los ojos vendados y sin derecho a proferir palabra. Luego de consumados los actos debía dirigirse al bar de la esquina donde relataría en detalle a los surrealistas las diferencias entre el modo británico y galo de hacer el amor.

Como ya se ha dicho, el patrón del tío Freddy terminó escorando de tal manera en los festejos previos al Rally que no pudo participar en él, razón por la cual a la mañana siguiente ordenó a su mecánico que volviera a Inglaterra y siguió durmiendo la mona. En el viaje en tren a Calais, el tío Freddy no tuvo mucho tiempo de lamentarse de su suerte porque se puso a conversar con una pudorosa joven londinense que venía de visitar catedrales francesas. Tan buenas migas hizo con ella que continuó la conversación durante los días y semanas siguientes hasta que pidió su mano y se casó con ella, y así fue como llegó a la familia Barnes la adorable tía Kate, y así era como terminaba invariablemente el tío Freddy el relato de su aventura surrealista, para la desazón y el abucheo general.

Así siguieron las cosas hasta que la tía Kate murió apaciblemente, mientras dormía, a fines de 1984. El tío Freddy no sobrevivió ni tres meses la partida de su esposa. Aquel triste Año Nuevo, el joven Barnes también estaba con el corazón roto (por una novia que lo había corneado, tal como le sucede al protagonista de su formidable novela *El loro de Flaubert*), así que decidió invitar a su pobre tío y emborracharse con él. Durante aquella velada, el tío Freddy respondió al alcohol como había hecho siempre: al tercer whisky comenzó a relatar por enésima vez su aventura con los surrealistas, sólo que esta vez se permitió contar la versión completa. Porque, antes de abandonar París, Freddy se había hecho tiempo para participar en el experimento que le habían organizado Breton y su pandilla. Con los ojos vendados lo dejaron solo en la habitación, entró una de las muchachas, luego se retiró, luego entró la otra muchacha, luego se retiró, y eso fue todo, dijo Freddy. Barnes le rogó que fuese un poco más explícito. Freddy se limitó a murmurar que la primera no había sido gran cosa pero la segunda (la francesa, estaba completamente convencido de que ésa era la francesa), en el instante posterior al clímax, le había lamido amorosamente las lágrimas que a él le corrían por debajo de la venda que le ocultaba los ojos. «¿Eso fue lo que les dijiste a los surrealistas?», preguntó en ascuas Barnes. Freddy vació su copa y dijo que ningún británico de bien dejaría que lo viese llorar un grupo de franceses petulantes. La experiencia había sido tan intensa que salió corriendo del hotel sin siquiera asomarse al bar de la esquina, y esa misma noche abordó el tren a Calais, y en ese tren, para su eterna felicidad, conoció a la tía Kate. «¿Y nunca le contaste nada en todos estos años juntos?», preguntó Barnes. «Ni una palabra», contestó Freddy.

Cinco años más tarde, el suplemento literario del *Times* decide dedicar su nota de tapa a las recién aparecidas *Investigaciones sobre Sexualidad* y envía a Julian Barnes

un ejemplar del libro. Barnes devora el mamotreto y, al llegar a la nota al pie número 23 de la Sesión 5A, encuentra por fin al tío Freddy, oculto detrás de las iniciales «FB». La nota hace referencia a un experimento fallido al que se sometió a dicho individuo británico. Los surrealistas habían dedicado sus esfuerzos a conseguir una voluntaria inglesa, dando por sentado que la francesa resultaría tarea más fácil, pero he aquí que cuando la inglesa salió de la habitación de Freddy, no había señales de la francesa. Momento de zozobra entre los surrealistas hasta que la voluntaria inglesa se ofrece a volver a entrar, ya que no tienen reemplazante. La nota al pie número 23 sólo se refiere a ella con la inicial K y lamenta no poder ofrecer las conclusiones del experimento. Julian Barnes remata la historia contando que una de las experiencias más habituales en los cursos de sommeliers franceses consiste en verter un mismo vino en dos botellas con etiquetas diferentes y someterlo a prueba con los aspirantes: ninguno se da cuenta nunca de que ha bebido dos veces el mismo vino. El pobre tío Freddy también ignoró hasta su muerte la verdadera naturaleza del regalo que le habían hecho los surrealistas.

El esclavo del amor

Hay que empezar por la cicatriz al hablar de Agustín Lara. Él mismo empezaba por ahí cuando cantaba el bolero de su vida, que es la mejor de sus canciones, lo que es bastante decir teniendo en cuenta las canciones que escribió. La cicatriz era un tajo que le cruzaba la cara desde la comisura de la boca hasta el nacimiento de la oreja. La leyenda dice que se la hicieron en algún momento entre sus trece y sus veinte años, en alguna de las casas de putas donde tocaba el piano. No se sabe si fue navajazo de chulo airado o botellazo de dama desairada; si fue por algo que él había hecho o por algo que decía en alguna de sus canciones. «No recuerdo que Agustín Lara haya dicho nunca una verdad y la cicatriz es su mentira más productiva», diría su primer biógrafo, explicando por qué renunciaba a la tarea. La cicatriz, es decir la fealdad del Flaco de Oro, es el mito de origen de sus innumerables conquistas. Él le echaba la culpa a Dios: «El Señor de los Señores me hizo tan feo que me dio también la gracia de la divina musicalidad». Quizá su don fuese de origen extraterreno, pero su fealdad era producto de aquel tajo que le arrancó media encía superior y la mejilla izquierda (su característico gesto chueco, su cara de feo, era porque la dentadura postiza no se sostenía sola). Las mujeres se enamoraban de la cicatriz, porque la cicatriz lo convertía en el protagonista de sus canciones, además del compositor e intérprete. Cada canción hablaba de una mujer distinta pero de un mismo hombre: él.

Solía contar Monsiváis que en la ciudad de México, hacia 1910, doce de cada cien mujeres entre los quince y los treinta años de edad eran prostitutas inscriptas (la expresión de la época era «pecadoras con contrato»). En los salones de esas casas de putas tocaba el piano el joven Agustín Lara. En esos salones, según Lara, tenían lugar las confesiones más hondas y honestas de los varones de la época: no había momento de mayor disposición espontánea a la confesión inconfesable que rodeado de cofrades y putas cariñosas después de un buen polvo por el que se había pagado lo que costaba. La genialidad de Lara fue convertir esas confesiones en canciones. «En letra y música exaltan a la sensualidad y a la perversión», dijeron con razón las damas biempensantes de la época, que primero quisieron prohibirlo y después sumarlo a las filas de su Comisión Permanente contra el Libertinaje.

Si le creemos a la leyenda, Agustín Lara participó en la Revolución Mexicana, aprendió poesía en Durango de su gran amigo Renato Leduc mientras ambos trabajaban en el ferrocarril, recibió dos heridas de bala que casi lo mandan al otro

mundo y hasta estuvo en la cárcel antes de ser descubierto en el Café Salambó y grabar su primer éxito («Imposible», 1928). Según el mencionado Leduc (que alguna vez lo describió así: «Al mirarlo por primera vez, uno sentía que ya había visto ese rostro en alguna piedra rota, en un pájaro mínimo o en la arena calcinada por el sol del Caribe. Era una miniatura de tamaño natural»), lo que salvó a Lara de ser un Amado Nervo musical fueron las limitaciones de la industria del disco: la imposición de que las canciones no durasen más de tres minutos. Todo lo intenso debe ser efímero. Lo cursi, obligado a la brevedad, encuentra su densidad justa y así nace el bolero como categoría ontológica.

Si le creemos a la leyenda, en 1928, aquejado de una pulmonía que él creía tuberculosis, Lara escribió *Mujer*, en momentos en que, según su esposa de la época, «no teníamos ni papel para escribir, así que en la tapa de una caja de zapatos él empezó a escribir la letra con la mano derecha mientras con la mano izquierda hacía como que tocaba el piano y con los pies llevaba el ritmo». Dos años después tenía programa propio en la radio, en horario central, *La Hora de Agustín Lara*, donde casi cada noche estrenaba una canción. A cambio exigió un estudio exclusivo para él, un piano de cola que nadie más podía tocar, un florero con 24 rosas frescas, un cheque y una botella de cognac Napoleón sin abrir cada noche en el atril. Cuando conquistó a María Félix, la mujer más hermosa y más famosa de México, le regaló un piano de cola blanco con la inscripción: «En este instrumento sólo tocaré las melodías que componga para la mujer más espléndida del mundo» (en ese piano compuso para ella *María Bonita*, *Humo en tus ojos* y *Noche de Ronda*). Un día iba en su descapotable rumbo al teatro donde actuaba la Félix. En el asiento del acompañante llevaba un tapado de visón con el que planeaba sorprenderla. En un semáforo en rojo se le acercó una «mariposilla muerta de frío que se me ofreció a cambio de un cigarro». Él le dio en cambio el tapado de piel, llegó al camarín con las manos vacías, le contó a la Félix lo ocurrido, logró emocionarla y, cuando ella lo abrazó deshecha en lágrimas y le susurró que ahora debía ir a comprarle otro tapado, más caro, le contestó: «No puedo, mi bien. También le di todo el dinero que llevaba».

Sus intentos de ser empresario de sí mismo lo llevaron a la ruina tres veces. Ponía a nombre de diferentes alias algunas de sus canciones para salvarlas de las leoninas condiciones de los contratos que firmaba en tiempos de escasez y, cuando lo acusaban de plagio, decía que no era su culpa si le adjudicaban canciones que no eran de él. Dedicó canciones a Granada, Sevilla, Toledo y al bar Chicote de Madrid sin haber puesto un pie en España (y cuando Franco lo invitó y lo agasajó, se ofendió de que se ofendieran sus amigos republicanos exiliados en México). Actuó en veintiocho películas haciendo siempre de sí mismo: pianista trágico, músico alcohólico, dipsómano, a veces también ciego (aunque en la vida real, si le decían que tenía oído absoluto, él retrucaba: «Y ojo también»).

Cuando algunas de sus doce viudas fueron a reclamar la herencia después de su muerte en 1970, descubrieron que sus respectivos matrimonios eran falsos: El Flaco

había contratado actores amigos para que hicieran de sacerdote o juez de paz. Con los hijos, en cambio, era egocéntricamente justo: los reconocía a cambio de que se llamasen Agustín (el que tuvo con Yolanda Santacruz se llama Agustín Lara Santacruz; el que tuvo con Vianey Lárraga se llama Agustín Lara Lárraga, y así sucesivamente). Hay innumerables biografías sobre él, incluso una para niños, con ilustraciones, para colorear. No ha de haber persona en el mundo que no conozca alguna de sus cuatrocientas canciones, aunque no sepa que es de él. En un reportaje que dio a la revista *Siempre!*, en 1960, dijo: «He tenido la gloriosa dicha de que me amen. La esencia de mis manos se ha gastado en caricias. Las joyas que he regalado, puestas juntas en el cielo, opacarían a la Osa Mayor. Tres veces tuve fortuna y tres veces la perdí. Soy un ingrediente nacional como el epazote y el tequila. Soy más Werther que Dorian Gray. Quiero morir católico, pero lo más tarde posible. Pueden llamarme el Hueso que Canta, el Esclavo del Amor».

Uno se salva

Mi madre, que sospecho que aceptaría sin ofenderse ser definida como una lectora ocasional, mandó durante muchos años a encuadernar en cuero los libros que por algún motivo quería conservar, y los tiene todos juntos en una bibliotequita angosta en su dormitorio. Son de una variedad absoluta, descarada: hay libros que heredó (de ahí el mandato de encuadernarlos), hay libros que están ahí no por su contenido sino por su dedicatoria, hay hasta un compendio de recetas manuscritas en francés de su época del liceo y otro de cálculo diferencial que usó mi padre cuando estudiaba ingeniería (y, como todo lo relacionado con mi padre, muerto hace más de veinte años, es sagrado para ella). Hay de todo en esa bibliotequita, y casi todo ocupa su lugar allí desde que yo tengo memoria.

Pero, con los años, mi madre ha ido reduciendo el stock de esos estantes. Lo hizo para intercalar entre los libros fotos de las personas queridas que se le van muriendo. En el resto de su dormitorio hay enormes dibujos en colores de sus nietos, reina sin rivales la luminosidad y la alegría, pero en esa bibliotequita del rincón mi madre se semblantea con la muerte a su manera. Quiero decir que ella ya no puede leer esos libros. Su vista no le da para leer ni libros ni nada. Pero igual los considera parte suya, en todo sentido: cuando regala uno es porque tiene que hacer lugar para otra foto, lo que significa otro muerto, lo que hace muy intenso recibir alguno de esos volúmenes cuando ella elige desprenderse de él, con un criterio tan particular como el que tuvo para seleccionarlo.

Hace una semana decidió darme una vieja edición de Emecé (1952) de *Crónica de mi familia*, de Vasco Pratolini, un libro que a mí me partió al medio cuando lo leí por primera vez y sigue dejándome sin aliento cuando vuelvo a leerlo. A ella, en cambio, sólo le queda un vago recuerdo de que «le gustó» y de que fue un regalo, aunque no hay dedicatoria en el ejemplar. Y no agrega una palabra más sobre el tema porque ese regalo data de los tiempos previos a que se casara con mi padre. Pero se ve que era insistente el caballero que se lo regaló, o que la manera de escribir de Pratolini le gustó a mi madre más de lo que recuerda, porque hubo otro libro de él encuadernado en esa bibliotequita: uno titulado *Diario sentimental*, que fue el primero de Pratolini que yo leí (sentado en el piso del dormitorio de mi madre, con la espalda apoyada contra aquella bibliotequita y las rodillas en alto, para que me funcionaran de atril). Mi madre dice que yo estoy loco, que ella nunca tuvo ni leyó

otro libro de Pratolini y que tampoco se acuerda nada de *Crónica de mi familia*, así que ahí mismo procedo a contarle la increíble historia de Vasco y su hermano.

Le digo que la señora Pratolini murió dando a luz al menor de sus dos hijos, que el padre estaba en la guerra, que la abuela no podía alimentar a los dos nietos, así que al bebé (que era hermoso y rubio) se lo quedó el mayordomo del patrón, cuya mujer no podía tener hijos. Vasco vio cómo crecía su hermanito criado como un niño rico (la abuela y él tenían permiso para ir a visitarlo a la casa grande un domingo al mes) hasta que se escapó a Florencia, donde aprendió a rebuscárselas solo. Allí aprendió a leer, hizo la nocturna, enfermó de tuberculosis, lo mandaron a un sanatorio de montaña, se curó, volvió a Florencia, consiguió trabajo de periodista en la difícil Italia de las camisas negras de Mussolini y una noche, en un bar, reconoció a su hermano, que lo estaba buscando hacía meses. Vasco lo culpaba desde siempre de la muerte de la madre. El hermano, en cambio, veía a Vasco como el único vínculo que le quedaba en este mundo con la madre muerta y en cierto momento del reencuentro le dice: «Tú eres el único que puede ayudarme a imaginármela viva».

La Segunda Guerra, mientras tanto, ha dejado sin trabajo al mayordomo y el hermano de Vasco es para entonces tan pobre como Vasco. Por fin son iguales. Tan iguales, que el hermano enferma igual que Vasco. Pero no estaba acostumbrado a rebuscárselas solo y no tuvo la entereza o la suerte de Vasco: murió jovencito. Era enero de 1945 y toda Italia celebraba el fin de la guerra salvo Vasco Pratolini, que estaba encerrado en un cuarto de pensión, con las persianas bajas, tipeando en una máquina prestada *Crónica de mi familia*, que está escrita en menos de un año, en carne viva, en forma de monólogo al hermano muerto («Al morir mamá, tú tenías veinticinco días»), con esta tremenda aclaración preliminar al lector: «Este libro no es una ficción. Es un coloquio del autor con su hermano muerto. El autor trató sólo de hallar consuelo. Tiene el remordimiento de haber intuido demasiado tarde la calidad espiritual de su hermano. Estas páginas se ofrecen como una estéril expiación».

Por ese libro extraordinario (y por el resto de su obra, pero por ese libro en particular), Pratolini estuvo dos veces a punto de ganar el Nobel a principio de los años 50. Pero entonces el existencialismo francés destronó al neorrealismo italiano del centro de la escena literaria europea y el rastro de Pratolini empieza a perderse a partir de ese momento. Sus últimos libros ni se tradujeron; para 1970 ya era un autor olvidado. Las necrológicas que en 1991 anunciaron su muerte tenían todas en común el mismo estupor ante el hecho de que Pratolini hubiese seguido vivo hasta entonces, sin publicar nada desde 1967. Ninguna de esas necrológicas sabía explicar qué le había pasado durante todos esos años.

Pero en el *Diario sentimental*, que se ocupa de los años de primera juventud de Vasco en aquel sanatorio para tuberculosos, contaba que había hecho allí un amigo de su edad, con el cual compartía los permisos para caminar por la montaña, preguntándose si la tuberculosis y la guerra en ciernes les permitirían librarse de la virginidad antes de llevárselos. Un día el director los convoca a los dos jóvenes a su

oficina y así nos enteramos de que ambos tienen la misma clase de tuberculosis y de que existe un tratamiento que, si funciona, en menos de un año los curará (y, si no funciona, acelerará los síntomas). Cuáles son las probabilidades, preguntan ellos. Cincuenta y cincuenta, dice el médico. A partir de entonces se produce un vuelco terrible en su amistad. Porque los dos jóvenes han malentendido de la misma manera ese 50 y 50: creen que, si uno muere, el otro se salvará. Y no pueden evitar desearle la muerte al otro a partir de ese momento.

Desde mis diez años, mi padre me llevó todos los 31 de diciembre al mediodía a un cóctel en casa de unos italianos muy finos que hacían negocios con él. Cuando mi padre murió, la invitación llegó igual, a casa de mi madre, y ella me pidió que fuese en representación de él. Yo obedecí, estuve copa en mano una larga hora en aquel opulento departamento racionalista del barrio de Recoleta, donde todo olía a fresco y a limpio y a vainilla, y terminé hablando con uno de los ancianos anfitriones, que me contó que había estado a punto de morir de tuberculosis en su adolescencia, que se salvó de milagro y llegó sin nada a la Argentina en 1938. «Los años pasaron. Yo fui afortunado. Mire a su alrededor: hemos formado una familia, ¿no le parece?», dijo mi anfitrión.

Yo me sentí incluido en ese plural. La luz que entraba por los ventanales parecía suspendida a su alrededor con el expreso propósito de mantenerlo vivo para siempre. Él agregó: «Pasé todos estos años creyendo que mi mejor amigo en el sanatorio, un muchacho de mi edad, con mi mismo diagnóstico, había muerto. Pero hace un par de meses recibí una carta de Italia. Era de él. Usted quiere ser escritor, quizá conozca su nombre: Vasco Pratolini. La carta era muy breve. Vasco decía en ella: “Uno muere, el otro se cura, ¿recuerdas? Hemos llegado a ese momento, y el afortunado eres tú. Que tengas una buena vida, amigo. Me despido de ti”».

Mi madre me miró largamente cuando terminé de contarle esto. Sé que pensó en mi padre, y vaya a saberse en cuántas cosas más, pero no dijo una palabra al respecto. Sólo se limitó a retirar suavemente de mis manos el ejemplar de *Crónica de mi familia* que acababa de entregarme y, echándose hacia atrás en su sillón con el libro contra su pecho, dijo: «Voy a tener que elegir otro libro para darte. Este creo que me lo voy a quedar».

La noche que empezó la Guerra Fría

Anna Ajmátova creyó hasta el día de su muerte que la Guerra Fría había empezado por su culpa, la noche del 25 de noviembre de 1945. Para Stalin, Ajmátova era una excrecencia del pasado prerrevolucionario, mitad monja, mitad puta en celo, y desde 1921 le tenía prohibido publicar sus poemas. Pero los soldados del Ejército Rojo se los sabían igual de memoria. Por esa razón, en los momentos más difíciles de la guerra, bajó desde el Soviet Supremo la orden de que Ajmátova recitara sus poemas por radio para levantar la moral de la nación. La guerra se ganó, los intelectuales evacuados de Leningrado volvieron a la ciudad en ruinas y, en noviembre de 1945, llegó a la URSS una comisión cultural británica cuyo velado propósito era sondear la actitud que tendría Stalin hacia sus aliados occidentales, con la guerra terminada. Entre los miembros de esa comisión había un joven profesor de Oxford, hijo de judíos rusos, que ya había cumplido funciones de inteligencia durante la guerra en la embajada británica en Washington. Su nombre era Isaiah Berlin y el mismísimo Winston Churchill lo había elegido para integrar la misión, por su conocimiento de la lengua y la mentalidad rusas, así como de los intereses geopolíticos ingleses.

Berlin pisaba por primera vez las calles de Petersburgo desde que había huido con sus padres de los bolcheviques, cuando tenía once años. Sus ojos y su corazón no daban abasto. No le importaban las ruinas; caminaba por las calles oyendo a la gente hablar en ruso a su alrededor y estaba en éxtasis. En el primer momento libre que tuvo se sumergió en una ruinosa librería de la Perspectiva Nevski donde supo, para su asombro, que la mítica Anna Ajmátova no sólo seguía con vida y residía en la ciudad sino que además estaría dispuesta a recibir su visita. Acompañado por uno de los fantasmales habitués de esa librería, el crítico Orlov, Berlin llegó esa tarde a la habitación sin agua y sin calefacción donde vivía Ajmátova, en el tercer piso del Palacio de la Fontannka, que había pertenecido en sus días de gloria a la poderosa familia Sheremetiev. Ya no había alfombras ni cortinados en la habitación de pintura descascarada; sólo una mesa con dos sillas que no hacían juego, un viejo baúl contra la pared y un diván donde lo esperaba sentada la poeta, cubierta con un chal negro, como una reina trágica. Un único cuadro colgaba de las paredes desnudas: un retrato a lápiz que le había hecho Modigliani cuando ambos fueron amantes, en París, en 1911.

Berlin era el primer occidental que Ajmátova veía en veinticinco años. Además podía hablar con él en ruso, y además pudo por fin enterarse a través de él del destino de todos aquellos amigos exiliados en Londres y París a partir de 1917. En esos veinticinco años, Ajmátova había aprendido a soportarlo todo: la tuberculosis, la indigencia, el fusilamiento de su primer marido, el tifus, la deportación de su segundo marido y de su único hijo, la deshonra pública, el hambre, la sucesiva inmolación de casi todos sus amigos poetas (desde Blok y Maiacovski hasta Mandelstam y Tsvetáieva). La suma de esas penurias la había llevado a escribir: «Fue la época en que sólo los muertos podían sonreír, felices de descansar al fin».

A esa altura de su vida, después de haber sido el amor prohibido de todos los rusos, Ajmátova se había convertido en la madre sufriente de todos ellos. El casto Berlin (que más tarde confesaría que seguía siendo virgen por entonces) le dio la oportunidad de volver a ser, por una noche al menos, simplemente una mujer, y ella le abrió su corazón. Le contó cada detalle de su vida, le habló de sus amores y sus muertos, le recitó los estremecedores poemas de *Réquiem* y le confesó que, luego de hacerlos memorizar a siete personas de su máxima confianza, procedía a quemar los papeles donde los había escrito. Ningún ruso cree hasta el día de hoy que Berlin y Ajmátova pasaran toda la noche sentados en sillas enfrentadas, como relató él más tarde. Sí le creen, en cambio, que cuando se levantó para irse ya había amanecido y que volvió caminando hasta el hotel en trance, sin reparar en la llovizna que le calaba los huesos, ignorando aún que acababa de iniciarse la Guerra Fría en el mundo.

Porque he aquí que, la tarde anterior, Randolph Churchill, el hijo de Winston, que formaba parte de la comitiva británica y había sido compañero de Berlin en Oxford, necesitó alguien confiable que lo ayudara a comprar caviar en Leningrado, y no tuvo mejor idea que hacerse llevar hasta el deteriorado Palacio de la Fontannka, donde se puso a llamar a gritos a Berlin desde la calle. Éste bajó a toda velocidad, se lo llevó consigo a buscar el dichoso caviar, volvió cautelosamente a lo de Ajmátova con la caída de la noche y permaneció allí hasta la mañana siguiente. Para entonces ya se había puesto en movimiento la omnímoda maquinaria de delación soviética que haría llegar a oídos de Stalin que Winston Churchill había enviado a su propio hijo y a un traidor judío en una operación de espionaje para llevarse a esa puta vieja de Ajmátova a Occidente.

Para entonces la comitiva británica ya había abandonado la URSS, de manera que Berlin y Churchill se salvaron de ser arrestados. Las consecuencias las sufrieron los demás: Berlin había logrado ver en Leningrado a su tío Leo, un hermano de su padre que no había querido irse de la URSS y era profesor titular de medicina en la universidad. En los días siguientes a la partida de su sobrino, Leo fue acusado de entregar a extranjeros información sobre la salud de Stalin, obligado bajo tortura a reconocer su culpabilidad y enviado a prisión (con la muerte de Stalin sería liberado, pero a los pocos días de volver a Leningrado, aún débil y sin trabajo, se cruzó en una esquina con uno de sus torturadores y murió de un síncope en plena calle). Para

Ajmátova, las cosas no fueron mejores. Su hijo Lev, que después de pasar diez años en el gulag y otros tres combatiendo a los nazis gozaba por entonces de sus primeros meses de libertad, fue otra vez deportado a Siberia, y la propia Ajmátova fue públicamente crucificada por el comisario cultural Zdhanov en la primera plana del *Izvestia*, cosa que le hizo perder la magra pensión que cobraba y la habitación en el Fontannka.

Hasta la muerte de Stalin en 1953, Ajmátova pidió en vano por su hijo y vivió de la caridad de los pocos amigos que se atrevían a cuidarla. El deshielo de Kruschev traería la tardía liberación de su hijo Lev y un reconocimiento igualmente tardío para ella: se la autorizó a publicar, se le concedió una pequeña dacha en Komanovo, se le permitió viajar a Oxford y a Roma a recibir premios. En Roma recitó famosamente para las cámaras su *Poema sin Héroe*, escrito luego de la partida de Berlin, donde dice de él: «No será mi esposo ni mi amante / pero juntos haremos algo / que trastocará el Siglo Veinte». En Oxford, aceptó que Berlin la agasajara con un banquete en la mansión de su esposa millonaria, sin dirigirle la palabra a la anfitriona en toda la velada. Al día siguiente, en la universidad, cuando llegó al momento culminante del recitado de su extraordinario *Réquiem*, alzó los ojos hacia su amante platónico y pronunció en ruso aquellas palabras («No lo sabes pero has sido perdonado») que, según aseguran todos los que la conocieron, resume a la perfección lo que se sentía al estar en su presencia.

¿Nadie va a decir amén?

Dicen que ya hace un año que murió Barry Hannah. Yo no me lo creo. Anoche lo vi aullando en mis sueños: estaba en las gradas de Wimbledon, con una camisa hawaiana abierta hasta el ombligo, disparando al aire el pistolón de su bisabuelo, que fue coronel del ejército confederado. Celebraba el agónico triunfo de Andy Murray, el triunfo del buen tenis. Los ingleses a su alrededor sabían que era un sueño, pero ellos también son de celebrar todo triunfo del buen tenis, así que lo dejaban hacer y lo miraban sonriendo, como si aquel pistolón ensordecedor no hiciera ruido.

Barry Hannah venía de los pagos de Faulkner, del corazón del Deep South norteamericano, ese lugar al que miran siempre los escritores yanquis cuando necesitan recordar que toda prosa puede (y *debe*) tener poesía, pero que lo lírico no tiene por qué ser sinónimo de blandura y amaneramiento sino más bien de electricidad y furia y alegría de vivir. Barry Hannah escribía tal como corcovea un cable de alto voltaje en la tormenta. Tenía una entonación bíblica y un lenguaje profano y voluptuoso. Una misoginia mortífera y estallidos epifánicos de devoción por lo femenino —y por lo fallido del género humano en general—. Barry Hannah era un poeta y un bufón y un desesperado, un tipo que agarró el género cuento y lo dio vuelta como un guante en cada uno de los libros que publicó desde 1972, aunque algunos de esos libros fuesen novelas, porque Barry Hannah entendía la novela como cuento: su rango de máximo esplendor, la zona donde brillaba, iba desde las tres hasta las cien páginas, aunque algunas veces se haya extendido más lejos.

Barry Hannah nació en Clinton, Mississippi, en 1942, y dejó detrás cuando se fue un reguero de botellas vacías, flechas incendiarias y ecos de disparos en medio de la noche, autos y motos y lanchas malvendidas o destrozadas y una leyenda sobre su exhibicionista manejo de la raqueta de tenis y del saxo tenor por todo el mapa universitario estadounidense, como estudiante primero y como docente después. De Mississippi rumbeó para Vermont, en un peregrinaje que incluiría prolongadas paradas en Iowa, Montana, California, Alabama, Texas y Nueva York. En California trabajó casi un año en un guión con Altman (un gran guión para una de esas grandes películas corales de Altman, que nunca se filmó y terminó convertido por Hannah en un cuento de sesenta páginas que parece una película coral de tres horas). En Nueva York su compañero de andanzas metafísicas era William Burroughs (Hannah contó aquellas dantescas jornadas en el más largo de todos sus cuentos, la nouvelle *The*

Tennis Handsome, donde además de drogas y abismos habla de tenis, de sexo, de amor, de Vietnam y de las cargas suicidas de la caballería sureña, todos sus temas favoritos).

Veinte años anduvo Barry Hannah rodando en llamas por Estados Unidos hasta que desembocó nuevamente en Mississippi, donde algunos lo recibieron como al hijo pródigo y otros como a un demonio devuelto al remitente desde donde había sido expelido. Para entonces llevaba publicados nueve libros (*Geronimo Rex*, *Nightwatchmen*, *Airships*, *Captain Maximus*, *Ray*, *The Tennis Handsome*, *Hey Jack!*, *Boomerang* y *Never Die*). En Mississippi dejó el alcohol y siguió escribiendo (*Bats Out Of Hell*, *High Lonesome*, *Yonder Stands Your Orphan*, *Sick Soldier At Your Door*). En sus últimos quince años de vida logró incluso convertirse en buena persona sin dejar de escribir como escribía (un milagro doblemente infrecuente: que un hijo de puta se vuelva buena gente y que conserve intacta su beatífica perfidia narrativa). Se sobrepuso a la muerte de un hijo, a un cáncer, a una feroz quimioterapia y al tedio que produce la vida a los alcohólicos recuperados; y así se fue convirtiendo sin proponérselo en uno de esos venerables veteranos del pánico que al Sur norteamericano tanto le gusta idolatrar: aquellos que sobreviven milagrosamente al susurro en sus oídos de todos sus demonios, sin olvidar en ese camino el incandescente idioma de sus pesadillas. Es cierto que los sureños son idólatras profesionales, pero es igual de cierto que la verdadera literatura exige el politeísmo para existir cabalmente.

Por culpa de esos desgraciados azares de la vida editorial, sólo uno de los libros de Barry Hannah está traducido al castellano (Como *almas que lleva el diablo*). No era, quizás, el más adecuado para darlo a conocer en nuestro idioma: debieron suprimir once de los veintitrés relatos de la edición original, por intraducibles. Porque ése es el maldito dilema con Barry Hannah: por dónde empezar a traducirlo, dónde se pierde menos su expresividad, más que cuál es su mejor libro. Pero no era de eso que quería hablar. Lo que quería decir es que, en mis noches de fiebre, a veces recibo la visita de Barry Hannah. Y llevo esta semana un par de días en cama, así que no me sorprendió haberlo visto anoche en las gradas de Wimbledon. Cuando se quedó sin balas en su vieja pistola, vi que le ofrecía un trago de su botella de Jack Daniels a la viejita sentada a su lado, mientras le decía, no sé si refiriéndose a Andy Murray o hablando del viejo John McEnroe, o recordando quizás al hombre que fue él mismo mientras estuvo vivo: «Aplaudo su valor pero maldigo sus modales». La viejita en el sueño era yo. El plan era ver juntos el partido de Del Potro pero la lluvia nos había derivado a todos al court central, la única cancha con techo en Wimbledon, así que ahí estábamos en dulce montón mientras la fiebre teñía el cielo de Wimbledon de fucsia, y ya nadie miraba hacia el césped sino hacia las gradas, donde Barry había empezado a hablarnos como un predicador, o como un condenado a muerte, o como un hombre solo en una terminal de ómnibus enorme, o como el viento que sopla por las noches en las plantaciones de ganja en Jamaica. Barry Hannah hablaba de una

mujer, o de todas. Barry Hannah decía, y nosotros escuchábamos: «Le gustaba husmear la belleza y la gracia, pero sin tocar, como los fantasmas. Se aferraba a la sanidad con insana desesperación. Yo venía de malgastar la mitad de mi vida inoculando poesía en mujeres no aptas para la poesía. Yo, que nunca amé salvo demasiado. Yo, que golpeé contra las paredes del tiempo y del espacio las horas suficientes, así que no tengo que mentir. Pero había algo en ella que hablaba de exactamente las cosas: de exactamente las cosas. Daba esperanza. Daba sudor helado. Era cruda como el amor. Cruda como el amor». Y entonces tronaba en el cielo de Wimbledon, los relámpagos rajaban el cielo, y la voz del umpire conseguía hacerse oír por el micrófono, preguntando: «¿Nadie va a decir amén?», y cada uno de nosotros abría los ojos en su mundo, la claridad lechosa del amanecer colándose por las persianas, las sábanas empapadas de transpiración, el sabor metálico de la fiebre en la boca, mientras nuestros labios murmuraban: «Amén, amén, amén».

Calamar en su tinta

Antes del advenimiento de los motoqueros y los pagos electrónicos y la mensajería por internet, se cadeteaba rigurosamente de a pie (el *Expreso Imaginario* nos bautizó en una de sus tapas «los Superman de los Subtes», pero cualquier cadete con más de dos días de veteranía ya había aprendido a encanutar cuanta moneda le dieran para cospeles de subterráneo y a hacer todos los trámites caminando). Yo era en aquel tiempo cadete en Emecé. Una de mis tareas era llevar a un edificio de la Curia, a una cuadra del Palacio Pizzurno, las traducciones mecanografiadas de aquella infecta colección de best-sellers titulada, con humor involuntario, «Grandes Novelistas». El paquete iba con todas las escenas de sexo marcadas, para que los censores eclesiásticos decidieran cuáles pasaban y cuáles no. Curiosamente, nunca eliminaban ninguna del todo pero, tuvieran veinte líneas o veinte páginas, las reducían invariablemente a dos renglones: el del apriete inicial y el del cigarrillo postorgasmo (a una cuadra de distancia, en el Ministerio de Educación, eran peores: prohibían enteros los libros «peligrosos», como por ejemplo *El Principito* o un manual para estudiantes de ingeniería titulado *La Cuba Electrolítica*).

De tanto en tanto también me tocaba llevar sobres o paquetes a la casa de algunos de los autores de Emecé, que eran en su abrumadora mayoría cachivaches de los suplementos literarios de *La Nación* o de *La Prensa*, pero una mañana ocurrió un pequeño milagro: me dieron un paquete para llevar a lo de Bioy. En el primer banco de plaza que encontré libre me acomodé y lo abrí (abría siempre que podía lo que me daban para llevar a lo de Borges y a lo de Bioy), y descubrí que eran las galeradas de su nueva novela, *La Aventura de un Fotógrafo en La Plata*. Bioy llevaba más de diez años sin publicar novela y casi cinco desde su último libro, los cuentos y miscelánea de *El Héroe de las Mujeres*. Cuando por fin llegué a su casa, a eso de las cuatro de la tarde, me abrió la puerta él mismo y me preguntó tan desencajado dónde me había metido (de Emecé le habían avisado a las nueve de la mañana que salían las galeradas para allá, y había menos de veinte cuadras de un lugar al otro) que no pude mentir, no me animé.

«¿La leyó toda, sentado en un banco de plaza? ¿Por eso tardó tanto?», dijo Bioy. Y fue hasta el teléfono y llamó a la editorial, y le oí decir que el paquete había llegado sano y salvo y que no se preocuparan por el cadete porque lo tenía esperando ahí para llevarlas de vuelta. Acto seguido, pidió té para dos a una mucama invisible

(un té que no llegó nunca), me sentó en un sillón y empezó a hacerme preguntas sobre el libro, y yo tuve la mala idea de decir que en una de las grandes escenas de la novela, cuando Nicolasito Almanza es visitado en medio de la noche por una de las mellizas que viven en su pensión, no se entendía el chiste de que fuera siempre la misma o se turnaran las dos. Lo que sucedió a continuación fue un momento mágico: Bioy rastreó la escena en las galeradas, destapó su lapicera, se quedó pensando unos cinco segundos largos, hizo un par de correcciones, fue a otra página e hizo lo mismo, conmigo espiando por encima de su hombro, y de golpe fue como si toda la escena, y por extensión el libro entero, terminara de encastrar ahí mismo: casi alcanzó a oírse el clic. Con el tiempo tuve la suerte de ver a unos cuantos escritores más en el mismo trance y les aseguro que es lo mejor que le puede pasar en la vida a alguien que está en una editorial porque escribe, porque quiere escribir: asistir a esos instantes. No hay momento en que un autor esté más inseguro de su texto y, a la vez, más abierto, y más en foco, que en el instante agónico de la última corrección, antes de que el libro se le vaya de las manos rumbo a la imprenta. Alguna vez alguien me contó que vio al gran Oreste Berta meterle mano contra reloj a uno de sus Torinos cuando entró boqueando en boxes en aquellas 24 Horas de Nürburgring que terminaron ganando heroicamente: no hay mejor manera de describir aquello que le vi hacer a Bioy esa tarde.

La cuestión es que el libro se publicó un par de meses después, le organizaron a Bioy una presentación en La Plata y, como el viejito Carlos Frías (director de la colección de argentinos de Emecé) estaba enfermo, me mandaron a mí a acompañarlo. Fuimos en su Volvo, él al volante. El viaje era eterno en aquella época, y era diciembre: la ruta hervía y Bioy manejaba a dos por hora pero conversaba como si no estuviésemos en una ruta endemoniada sino dejando pasar el tiempo en un bar al aire libre. Me contó que se había comprado aquel Volvo porque no sabía qué hacer con los dólares que le había pagado la *Playboy* italiana por cuatro de sus viejas *Historias de Amor* ilustradas cachondamente por Milo Manara. Se divirtió como un enano cuando le confesé que abría siempre los sobres que me mandaban entregar en su casa y en la de Borges («¿Así que ya sabe la miseria que nos pagan por derechos de autor?»). Al llegar a la librería donde se presentaba el libro, pasó de largo y estacionó en una calle lateral. Me llamó la atención, cuando salimos del auto, que me pusiera las llaves en la mano. Más me llamó la atención que, a medida que nos acercábamos a la librería, se me colgara del brazo, empezara a arrastrar los pies y me murmurara al oído: «Usted no me suelte en ningún momento y explíqueles a todos que estoy muy viejito y no puedo quedarme mucho tiempo». Sorteamos como pudimos los flashes de los fotógrafos, Bioy soportó con estoicismo los interminables discursos y la firma posterior de ejemplares sin dejar que me alejara un milímetro de él. Y cuando la gente se abalanzó en malón a las bandejas de canapés y bebidas primorosamente desplegadas en el fondo, me agarró el brazo con su garra, dijo en un hilo de voz: «Diga que se ha hecho muy tarde y tenemos que irnos», tendió una mano

trémula a sus anfitriones y así salimos de la librería, él encorvado y arrastrando los pies, yo de lazarillo, pensando que a lo mejor el viejo estaba cansado de verdad y que mi hambre de lobo no era un precio tan alto ante la posibilidad de manejar aquel Volvo. Pero al doblar la esquina Bioy se enderezó como un resorte, me arrancó de la mano las llaves del auto, en dos saltos estuvo al volante y arrancamos rumbo a Capital.

Para entonces ya eran como las once de la noche pero seguía sin refrescar, y a Bioy no le gustaba el aire acondicionado así que íbamos con las ventanillas abiertas, y a cada parrillita que pasábamos por la ruta, a dos por hora, el olorcito era más y más irresistible, y Bioy estaba de tan buen humor que yo pensé: «Ahora paramos a comer y coronamos la noche». Pero el muy cabrón siguió a la misma desesperante velocidad, ajeno por completo a la hora, a los ruidos que hacía mi estómago y a mi decepción cada vez más evidente, hasta que entramos en la ciudad, enfiló por la 9 de Julio, dobló por Posadas, frenó a metros de Schiaffino, en la puerta del garaje de su departamento y, mientras esperaba inequívocamente que yo me bajara para internarse con su bólido en las profundidades del edificio, me dijo con esa cabrona manera que tenía de sonreír como si se le iluminara toda la cara: «Ha sido una pesadilla de lo más grata».

Los monos de Rousseau

Picasso no permitía que nadie en su presencia se considerase más moderno que él, salvo El Aduanero Rousseau, que un día le dijo: «Somos los dos más grandes pintores vivientes, yo en lo moderno y tú en lo primitivo». El Aduanero tenía entonces setenta años y Picasso veintipico, ambos exhibían obra cada año en el Salón de los Independientes (ese caótico artefacto inventado por los impresionistas para darle la espalda a la Academia: bastaba pagar la cuota para poder exhibir), pero la obra de Picasso era la más esperada y comentada mientras que la del Aduanero era incluida como un chiste. Diaghilev y Cocteau y Gertrude Stein tenían cuadros de Picasso colgados bien visibles en sus salones cuando recibían invitados. Los animales de la selva pintados por Rousseau, en cambio, iban a parar al cuarto de los niños o a las cocinas en las casas de panaderos, pescaderos y verduleros de Montmartre que le daban productos al fiado al Aduanero.

Todos conocemos la historia de Rousseau, tal como la contó Apollinaire: el hijo de la pobreza que no terminó la escuela y fue a parar al ejército (por robar diez francos en estampillas a un abogado al que le hacía mandados), con el que partió hacia México a defender a Maximiliano y luego a la guerra contra Prusia y luego, por los servicios prestados a la patria, recibió un puesto como inspector de provisiones en uno de los accesos a París (de ahí el apodo de Aduanero), donde empezó a pintar sus cuadros en sus ratos de descanso, hasta que un paisano de su región, el joven Alfred Jarry, lo fue a ver y se lo llevó a Montmartre, donde se convirtió en un personaje del barrio, no por los increíbles cuadros que pintaba (Apollinaire: «Las escenas que pintas las viste en México / un sol rojo ornando la frente de los bananos») sino por las fiestas domésticas a las que convocaba a los vecinos de su cuadra, con invitación primorosamente escrita a mano para cada uno (en la tarjeta anunciaba el menú, que solía ser una olla de ragú y un par de damajuanas de vino, y el repertorio que tocaría al violín, que parecía consistir de viejas canciones aprendidas en su infancia pero que en realidad habían sido compuestas especialmente para cada invitado, en los días previos a la velada).

Con el tiempo se supo que el Aduanero nunca había pisado México, que el lugar más exótico que conoció fue el invernadero del Jardín Botánico de París y el pabellón de animales disecados del Museo de Ciencias Naturales: de ahí vienen sus lujuriosas selvas y fieras y faunos y flores. Con el tiempo se supo también que, al llegar a

Montmartre, Rousseau venía de ver morir a sus dos esposas y a todos sus hijos (menos una, que moriría poco después). El Aduanero que conocemos, el delirante angelical que pintaba como niño y cantaba canciones de niño al violín en esas fiestas que parecían para niños, era un hombre que venía de sufrir esa terrible cadena de eventos. Según la definición habitual, Rousseau alcanzó la tercera edad sin salir de la infancia. Yo creo más bien que decidió vivir, una tras otra, las infancias que le fueron vedadas a sus hijos.

De una u otra manera, con el tiempo se hizo evidente que el Aduanero era una de esas piezas únicas que irrumpen de tanto en tanto en el mundo del arte, alguien que no es hijo de ninguna escuela, de ninguna corriente, salvo de sí mismo: alguien que iba suavemente por un camino que nadie compartía con él y cuyas reglas de marcha desconocía, alguien capaz de lograr cincuenta tonos distintos de verde en un cuadro, de pintar la selva y sus fieras como si estuviesen iluminados desde adentro. Diez años después de su muerte, cuando sus cuadros fueron rescatados de las casas de pescaderos y tenderos donde acumulaban polvo y se los colgó en las paredes de los museos (Picasso donó el primer Rousseau que tuvo el Louvre: el museo no sabía si aceptarlo; no quería hacer el ridículo; ha de haber sido un gran momento), el Aduanero se convirtió en lo que es hoy, uno de los santos patronos de lo onírico (de sus imágenes están hechos nuestros sueños: la pantera irrumpiendo de la espesura, el león que acecha a la gitana dormida a la luz de la luna).

Hay un cuadro suyo que se llama «Los alegres farsantes»: en un claro en la selva (lujuriosa, primigenia, como siempre en Rousseau), hay dos monos derramando el contenido de una botella de leche, mientras otros tres disfrutaban la escena colgados de las ramas. Todo es armonía en la escena: reino animal y vegetal en perfecta confluencia, como en los tiempos preadánicos. Pero qué habrá querido decir el pintor con esa botella de leche, se vienen preguntando retóricamente desde hace décadas los expertos en Rousseau, para proceder a explicarnos que la leche es el símbolo de la abundancia y la fertilidad, y que al Aduanero se le olvidó que en tiempos preadánicos la leche no venía en botellas, ya se sabe cuán encantadoramente naïf podía ser a la hora de plasmar sus metáforas o visiones oníricas o trances de infancia.

Cincuenta años estuvieron así las cosas hasta que, poco antes de morir, un extraordinario escritor y profesor sureño jubilado llamado Guy Davenport, de visita en el Museo de Arte Moderno de Filadelfia, donde está colgado «Los alegres farsantes», lo miró un buen rato y dijo que ésa no era ninguna botella de leche sino un sifón (si se mira atentamente, en el pico de la botella se ve el percutor), que el río blanco no era ningún símbolo de fertilidad sino un mero sifonazo, y que precisamente ese burbujeante y sorpresivo sifonazo era la causa del «gozo primigenio» que exhibían los «alegres farsantes» del cuadro. Dije que Davenport era un extraordinario escritor y profesor: en realidad tuvo que pasarse la vida enseñando porque nunca logró triunfar con sus libros. Los años de enseñanza le dieron tan extraordinaria claridad a su manera de escribir, que los críticos no lo veían claro sino transparente: a

los discípulos de Davenport que iban surgiendo sí los veían (y consagraban) pero a él no. De nada servía que esos discípulos dijeran, al triunfar, que lo habían aprendido todo de Davenport: los críticos se negaban a aceptar que lo que ellos no podían ver fuese cierto.

Un caso clásico. Yo creo que Davenport hablaba más de sí mismo que de Rousseau cuando explicó «Los alegres farsantes». Según él, el destinatario de la mirada gozosa de los monos era, tenía que ser, uno de esos típicos expedicionarios ingleses (¿qué otro ser humano puede internarse en la selva con un sifón, salvo un british explorer que culmina cada jornada con un whiskicito with a splash of soda?). El inglés vuelve de mear en los yuyos y descubre que los monos le han robado el sifón y el rascador de espalda (nótese que uno de los primates sostiene también una de esas manitas talladas en madera que se usan para rascar la espalda). Ningún crítico de arte vio en esa imagen de la selva al expedicionario inglés porque el tipo estaba fuera de cuadro. Tan fuera de cuadro como estaba el pobre Davenport en esa otra selva que es el mundo de la literatura. Pero así son los críticos, lamentablemente: siempre se dejan distraer por la monería.

Larga vida a Kenzaburo

El artículo noveno de la Constitución japonesa es único en el mundo: estipula que Japón no puede tener fuerzas armadas. Como bien se sabe, esa Constitución fue redactada después de la rendición de Hirohito, en 1945, momento en el que «era un imperativo moral para el Japón demostrar que renunciaba para siempre a la guerra», según las famosas palabras que pronunció Kenzaburo Oé cuando recibió el Premio Nobel de Literatura, en 1994. Por eso cada vez que la comunidad internacional «sugirió» en los últimos tiempos a Japón que debía ofrecer efectivos militares a las brigadas internacionales cuya presunta función es «preservar» o «restaurar» la paz en el mundo, Oé alzó su voz en contra. Y cuando la derecha japonesa intentó ampararse en esas presiones de Occidente para derogar el Artículo 9, Oé creó una asociación en defensa de ese artículo de la Constitución. Aunque sólo logró siete mil firmas de apoyo, cifra más que exigua en Japón (baste mencionar que cada libro de Oé que se publica allí tiene una tirada inicial cinco veces superior, y eso que Oé no es precisamente un autor de éxito en su país), eso no ha impedido que la derecha japonesa pusiera en marcha una sonada causa judicial contra él, en la que según ellos está en juego el honor militar de la nación, mancillado por Oé en su libro *Notas de Okinawa*, de 1970.

Oé ha declarado famosa y repetidamente (la última vez ante al tribunal de Osaka que lleva la causa contra él): «Mi vida está marcada por tres eventos: el nacimiento de mi hijo con daños mentales permanentes en 1963, el viaje que hice a Hiroshima al año siguiente y el que hice a Okinawa dos años después. Todo mi trabajo intelectual se sostiene en esos tres pilares. Y me enorgullece que el resultado literario de esas tres experiencias, la novela *Una cuestión personal* y los ensayos *Notas de Hiroshima* y *Notas de Okinawa*, pudieran publicarse y puedan leerse hasta hoy en mi país tal como los escribí». Ríos de tinta han corrido en el mundo sobre el modo en que Oé escribió sobre su hijo en *Una cuestión personal*. Mucho menos se sabe sobre los dos ensayos (de hecho, ni siquiera están traducidos a nuestro idioma). En el libro sobre Hiroshima, Oé hacía foco en la traumática manera en que Japón lidiaba con los sobrevivientes de la bomba atómica. En el de Okinawa, trataba una materia aun más volátil: la manera en que su país recordaba los «suicidios en masa» de civiles en las islas okinawenses, ante la llegada de las tropas norteamericanas, cerca del fin de la guerra.

Oé había descubierto con horror, al visitar, en 1965, el templo en honor a las víctimas en Yasukuni, que se las honraba como combatientes de guerra (aunque la mayoría de las setecientas víctimas eran no sólo civiles sino mujeres, ancianos y niños). Lo ocurrido en aquellas abominables jornadas de 1945 fue que las tropas imperiales, en su repliegue, ordenaban a los civiles de cada aldea que se suicidaran antes de caer en manos del invasor, en algunos casos entregándoles granadas de mano, en otros obligando a los jefes de aldea a arrear a la población hasta los acantilados para que se arrojaran todos al vacío. Oé sostenía en su libro que era una falacia moral llamar «suicidios en masa» a aquellas muertes inducidas y que era indispensable para la memoria colectiva japonesa que no se callara lo que había ocurrido realmente. Siguiendo al libro de Oé y al monumental trabajo del historiador Saburo Ienaga (*La Guerra del Pacífico*), los manuales de historia que utilizan los estudiantes japoneses desde 1970 se refieren al episodio como «los suicidios en masa inducidos por el ejército imperial». Así se mantuvieron las cosas hasta que en el año 2004, los descendientes de uno de los comandantes militares de Okinawa durante la guerra se presentaron en los tribunales japoneses y, amparándose en un libro de 1973 de la historiadora revisionista Ayako Sono (*La historia detrás de un mito*), exigieron que se retiraran inmediatamente de circulación en todo Japón esos manuales de historia y que Oé les pagara 200 mil dólares en resarcimiento por las calumnias que contenía su libro sobre Okinawa.

Asombrosamente, el poderoso equipo legal armado para sustentar el reclamo, compuesto por conspicuos personajes de la derecha y del lobby promilitar japoneses, fundamentó la causa en un párrafo del libro de Sono en el que, malinterpretando arteramente palabras de Oé, sostenía que éste acusaba de genocidio al comandante Akamatsu. En realidad, Oé se había cuidado bien de dar nombres en su libro: según él, no se trataba (en 1970, veinticinco años después de los hechos) de hacer condenas individuales sino de lograr que el pueblo japonés entendiera cabalmente que el espíritu militarista que había regido al país era una aberración que no debía repetirse jamás. Dos episodios inquietantes parecieron anticipar una derrota judicial de Oé: el diario conservador *Yomiuri Shinbun* reprodujo en primera plana unas declaraciones hechas en el estrado por la historiadora Sono (en realidad se había limitado a leer un párrafo de su libro de 1973, donde decía: «Lo que encuentro incomprensible es por qué, tanto tiempo después de la guerra, el señor Oé insiste en cuestionar la pureza del gesto de todas esas personas que eligieron morir por la patria y pretende hacernos creer que fue un acto realizado a la fuerza»); acto seguido, el Ministerio de Educación decidió motu proprio retirar de currícula aquellos manuales de historia que mencionaban «los suicidios en masa inducidos por el ejército imperial».

Para sorpresa y alivio de muchos, cuando finalmente se conoció el fallo del tribunal de Osaka fue favorable a Oé: se desestimó la demanda y se ordenó que aquellos manuales volvieran a integrar la currícula de las escuelas japonesas (lo que generó que más de cien mil personas salieran a festejar por las calles de Okinawa, la

mayor manifestación de su historia). Los litigantes, sin embargo, han logrado que se les conceda una apelación y el proceso, que ya lleva seis años, se prolongará cuanto menos por tres años más. Oé, quien cumplirá los setenta y seis el 31 de enero de 2012, declaró que sólo le importa tener tiempo en este mundo para poder hacer dos cosas: una de ellas es llegar vivo al momento en que la Corte Suprema japonesa se expida sobre el caso; la otra es escribir una novela que cuente la historia del Japón moderno (desde que comenzó a manifestar sus primeros signos imperialistas de conquista hasta el derrumbe de la burbuja de bienestar económico en 1990). Con la siguiente salvedad: el narrador, el punto de vista de esa historia, será su hijo Hikari, el disminuido mental que logró aprender música gracias a su asombrosa capacidad para imitar el canto de los pájaros y cuyas piezas han sido ejecutadas por Rostropovich y Martha Argerich. Difícil imaginar un libro más valioso, y más difícil de tragar, para el Japón de hoy.

Espejitos de colores

Al final se supo: la gran culpable de la música disco resultó ser Elizabeth Taylor. Y ni siquiera lo hizo a propósito (a diferencia de su amistad con Michael Jackson). En una reciente «Historia Oral del Movimiento Disco» que publica *Vanity Fair* cuentan que, cuando Richard Burton abandonó a su esposa por la Taylor, Sally Burton buscó consuelo en sus amigos gays, quienes la convencieron de abrir el primer local bailable de Nueva York donde un DJ hacía sonar dos discos a la vez (superponiendo, por ejemplo, los jadeos de Jane Birkin en «Je T’Aime, Moi Non Plus» al fraseo cachondo de Isaac Hayes en «Walk On By» y el ritmo infeccioso de Manu Dibango en «Soul Makossa»). La discoteca se llamaba Arthur, fue la primera en usar la hoy clásica bola de espejos giratoria en el centro de la pista de baile y tuvo sus quince minutos de fama hasta que Sally Burton se asustó de la cantidad de poppers que tomaban sus habitués para poder bailar toda la noche sin parar. Cuando Sally prefirió bajar los decibeles y apuntar a un público más sereno, la movida se trasladó a otra parte, y a otra, y cuando se quisieron dar cuenta, el fenómeno ya tenía nombre («Disco Fever») y características bien definidas, y estábamos en 1973.

Cuenta Gloria Gaynor que el primer DJ de música disco que vio fue en un loft de la calle 12 en Nueva York: el tipo estaba adentro de un ropero, le habían serruchado la parte superior de la puerta y sobre esa tabla apoyaba las bandejas. La canción que sonaba era «Rock the Boat» (de la Hues Corporation). Su primer impulso fue ponerse a bailar; el segundo impulso fue decirse, mientras bailaba: «Yo puedo hacer lo mismo si les acelero el tempo a mis canciones». Un par de meses después, «You Should be Dancing» sonaba en todos los sótanos disco de Nueva York. Mientras tanto, en California, explotaba Barry White con su Love Unlimited Orchestra y un ítalo-germano llamado Giorgio Moroder vio el filón: consiguió una secuenciadora de ritmos, contrató a una vocalista negra a la que bautizó Donna Summer, la encerró en un estudio de grabación con la partitura de «Love to Love You, Baby» y la convenció de que la cantara como si fuera Marilyn Monroe haciendo el amor con el presidente Kennedy. El tema duraba diecisiete minutos y Moroder se jactaba de que la Summer alcanzaba el orgasmo doce veces. Cuando las radios se negaron a pasar una canción tan larga, Moroder convenció a los DJ de que la usaran cuando necesitaban ir al baño.

El efecto Moroder cundió enseguida. Con los nuevos sintetizadores Roland y las máquinas de ritmos, cualquier productor podía armar un hit. Los franceses Jacques

Morali y Henri Belolo convocaron a un casting entre los bailarines de clubes gay del Greenwich Village neoyorquino: pedían «pedazos de carne con buenos disfraces». El resultado fueron los Village People. Morali y Belolo preguntaron a sus contratados cuál era el mejor lugar para ir de levante en Nueva York. Las duchas de la Asociación Cristiana de Jóvenes, contestó Felipe Rose, el indio de los Village People. Hagamos una canción sobre eso, propusieron los franceses. «YMCA» (sigla en inglés de la Asociación Cristiana de Jóvenes) vendió un millón de discos en un mes y con el tiempo se convertiría en el Pericón de las Locas, según la inmortal frase de Diego Siliano.

El efecto disco era tan fuerte que hasta las estrellas de rock quisieron probarlo. Rod Stewart tuvo el mayor éxito de su carrera con «Do You Think I'm Sexy?». Los Rolling Stones grabaron «Miss You», con Jagger haciéndose la drag portorriqueña. Los Blondie pasaron del under del CBGB a Studio 54 con «Heart of Glass» (y los Ramones les retiraron el saludo). Pero todavía faltaba la última pieza que haría de la música disco el sonido de fondo por excelencia de los años 70: *Fiebre de sábado a la noche*. «Nuestro manager iba a financiar una película sobre el fenómeno disco y nos pidió canciones», cuenta Maurice Gibb, de los Bee Gees. «Le escribimos diez en una semana, pero creíamos que ninguna era verdaderamente disco. No veníamos de ese palo, no lo entendíamos». Prueba de ello es que estuvieron a punto de dejar afuera «Staying Alive». Pero Travolta adoró la canción, le inventó la coreografía que hoy todos conocemos y convenció al productor para hacerla el centro de la película (también estuvo por agarrarse a trompadas con el director John Badham cuando éste quiso filmar las escenas de baile en tomas cortas y sin mostrarlo de cuerpo entero).

Los miembros originales de la comunidad disco adoraron al Tony Manero que compuso Travolta pero no les gustó nada el éxito de la película, así como habían despreciado los jadeos heterosexuales de Donna Summer (para ellos, la reina indiscutida del disco era, y sería siempre, Gloria Gaynor). Cuando vieron a los nenes en las escuelas y a los viejos en los geriátricos bailando al son de los Bee Gees, sintieron que el sistema los había despojado de su movida y la había pasteurizado. La impagable Fran Lebowitz disiente: para ella, el principio del fin fue Studio 54 («Las drogas que tomábamos eran para bailar mejor. Y no se puede bailar disco como corresponde cuando uno está duro de cocaína»). Lo cierto es que el ocaso llegó con las primeras víctimas del sida. Primero corrió el rumor de que el virus se transmitía por la transpiración, luego por los inhaladores de poppers. En ese contexto de paranoia, un DJ de una radio rockera de Chicago echó a rodar la frase *Disco Sucks* («La música disco apesta»). La consigna prendió en un abanico inesperadamente amplio de gente, de metaleros a cristianos fundamentalistas, que organizaron quemas de discos delante de las radios, con consignas del tipo: DISCO = GAYS = AIDS. De nada servía que Gloria Gaynor cantara «I Will Survive» a los hermanos y hermanas de la comunidad. Cuando «My Sharona», de The Knack, desalojó del primer puesto de ventas a «We are Family» (compuesta especialmente para Sister Sledge por Nile

Rodgers, del dúo Chic) terminó oficialmente el reinado de la música disco. «El rock era blanco y heterosexual, la música disco era gay y negra. No teníamos muchas chances de ganar esa pulseada», dice hoy Nile Rodgers, que supo ser un Pantera Negra antes de fundar Chic y hacer bailar al mundo entero con la canción «Le Freak» (que originalmente se llamaba «Fuck Off» y era su respuesta a Studio 54 luego de que le negaran la entrada por negro, puto y pobre). «Todos le echan la culpa al sida, pero no fue sólo el sida lo que mató la música disco», dice Rodgers.

En la Argentina, en cambio, el apogeo de la música disco tuvo poco y nada que ver con la comunidad gay. Al contrario: coincidió con la peor época de la dictadura militar (1977-1979) y, en su versión más pasteurizada, vino santificada desde arriba como banda de sonido perfecta para el caretaje deprimente que caracterizó aquella época (recordar la tapa famosa de *Expreso Imaginario*, con la cara de Travolta aplastada por un tomatazo; escuchar a continuación la corrosión sin par con que Luca Prodan retrata las noches en New York City, en «La rubia tarada», el tema de Sumo). La música disco primero reinó en los boliches argentinos, amenizó después las fiestas de casamiento y terminó arrumbada en los concursos de baile televisivos. Hizo falta más de década y media para que se purgara del estigma procecista en la memoria popular. Recién entonces los gays y drags argentinos tomaron posesión de lo que era suyo desde un principio.

El tonto del colegio

La marquesa Casatti pasaba inadvertida en todas las recepciones parisinas a las que iba hasta que se decidió a asombrar, en lugar de gustar. Extremó todas sus características a través del maquillaje, y ya no dijeron de ella: «Es insignificante». Ahora decían: «Qué pena que una mujer tan espléndida se pintarrajee así». La historia la cuenta Jean Cocteau y ya se sabe que uno nunca habla tan certeramente de sí mismo como cuando cree que está hablando de otro.

Jean Cocteau supo ser para el mundo la encarnación del genio o la frivolidad franceses, según desde dónde se lo mire. Todo lo que hacía, lo hacía con gracia. Y no fue poco: Cocteau dibujó, pintó, esculpió, escribió poesía, novelas, obras de teatro, hizo cine y óperas y hasta ballets (sin ser músico, ni coreógrafo). Hay quien lo ve como el primer artista en entender y explotar al máximo el poder de lo efímero, lo superficial, la polvareda de la repercusión mediática. Y hay quien lo ve como la primera víctima de esa trampa cazabobos. Lo cierto es que, desde que saltó a la fama, a los veinte años, obedeciendo el pedido de Diaghilev («Sorpréndame»), Cocteau no se dio un minuto de respiro en esa tarea, hasta que un día miró a su alrededor y descubrió que se había convertido en la reliquia de una era extinguida, el último de su especie.

La gente de teatro dice que Cocteau será inmortal por *La voz humana*, ese unipersonal de cuarenta minutos que escribió en 1930 en el que una mujer sola en un escenario habla por teléfono con su amante que la está dejando (aunque la supieron hacer famosamente Simone Signoret, Ingrid Bergman y Anna Magnani, la obra es especialmente imbatible cuando la encarna un gay). La gente de cine dice que Cocteau es un genio porque sus películas (en especial *La bella y la bestia*) anticipan a Fassbinder, a Manuel Puig, a David Lynch, a Wong Kar Wai. Pero el Cocteau que prefiero yo es el de un librito llamado *La dificultad de ser*, que empezó a escribir en 1940, con los nazis ya instalados en París, y que publicó en 1947, después de ser juzgado y declarado inocente de colaboracionismo durante la ocupación.

Cocteau podría haber hecho como Céline o Cocó Chanel, que huyeron a Dinamarca y a Suiza en cuanto terminó la guerra y allá esperaron hasta que pudieron volver sin riesgo de castigo. Él, en cambio, se quedó, quizá no por entereza sino por lentitud de reflejos o por mera cobardía, pero lo cierto es que se quedó. Y yo tiendo a pensar que lo hizo porque ya se había juzgado él mismo, en las páginas de *La*

dificultad de ser, y arribado a un veredicto que puede resumirse en dos frases (iba a escribir *sentencias*, y quizás ésa sea la palabra justa). Una dice: «Formarse no es nada fácil, pero reformarse lo es menos aún». Y la otra: «Quien no comprende el fracaso está perdido».

La dificultad de ser es un ajuste de cuentas que encara Cocteau consigo mismo al alcanzar el medio siglo, después de la muerte sucesiva de dos de sus amantes, varios intentos frustrados por dejar el opio y con los nazis a las puertas de París. Aferrado a la verja de su personalidad como alguien que ha quedado preso del lado de afuera de sí mismo («Es peligroso no coincidir con la idea que la gente se ha hecho de uno, porque no suele estar dispuesta a dar marcha atrás en lo que opina»), Cocteau procede a contemplarse desde allí con asombrosa nitidez. ¿Qué herramienta usa para dicha tarea? No su proverbial capacidad para brillar sino su antípoda: «No hay que confundir la inteligencia, que tanta maña se da para engañarnos, con ese órgano cuya sede no está en ningún sitio y nos mantiene informados sin remisión acerca de nuestros límites. Nuestro valor se demuestra en la facultad para movernos por ese espacio. Sólo de ahí pueden venir nuestros progresos».

Cocteau se identifica en todo con su país vencido y ocupado: «Francia es un país que se denigra. Sólo eso la salva de ser el país más pretencioso del mundo». Según Cocteau, Francia no quiso luchar porque no le gusta luchar. Sólo cuenta con un recurso secreto, que hechiza a los pueblos más poderosos que ella: «Invádanme. A la larga acabaré por hacerlos míos». En el París regido por los nazis, Cocteau celebró públicamente una exposición de Arno Brecker, el escultor predilecto de Hitler, y fue habitué del fumadero de opio del comisario de las artes Ernst Jünger, pero también logró a través de ellos que su amigo Sartre evitara las garras de la Gestapo y el joven Jean Genet zafara del cadalso. Cocteau no ve especial nobleza ni cobardía en ninguno de esos gestos: «Lo que hace nefasta a una guerra es que, cuando no mata, infunde en algunos una energía ajena a sus recursos, a otros les permite lo que las leyes prohíben y a todos modela para elegir siempre los atajos. Exalta de forma artificial la compasión, la audacia. Y todo eso se derrumba cuando hay que volver a la paz».

La paz finalmente llega a Francia. Durante años, Cocteau había dicho: «No quiero que me reconozcan por mis ideas. Quiero que lo hagan por mi forma de avanzar». Ahora sabía que nada viaja más despacio que el alma y que, si había algo de ese lentísimo progreso que pudiera mostrar, sólo lo lograría en las únicas dos empresas que lo obsesionaban desde que había cumplido los cincuenta: hacer una película dictada por la voz de su infancia y escribir un libro «como el que me habría gustado llevar en el bolsillo cuando era muy joven y soñaba despierto con la fama». Filma la película: es *La bella y la bestia*. En cuanto al libro, «es éste que estoy escribiendo», dice en las páginas Finales de *La dificultad de ser*, en 1947.

Desde entonces hasta el día de su muerte, en 1963, se limitó a representar el papel de Jean Cocteau en la Academia Francesa, en las distintas universidades que lo doctoraban honoris causa, en la presidencia honoraria del jurado del Festival de

Cannes, en los mil programas de radio y televisión que lo tuvieron como celebridad invitada. Era, en sus palabras, «ese curioso anciano que asiente con la cabeza y pone cara de atender lo que le están diciendo mientras se repite para sus adentros: ¿no notan que están hablándole al tonto del colegio?».

Murió el mismo día que Edith Piaf, a causa de un ataque al corazón, provocado por la noticia de la muerte de su amiga. Piaf había muerto a la madrugada; Cocteau cuando lo despertaron con la noticia, poco antes del mediodía. Minutos después de que su corazón se detuviera para siempre, toda Francia oyó su archifamiliar voz por la radio, diciendo: «Murió consumida en las cenizas de su fama». Era una declaración que había dejado grabada para Radio France, en la eventualidad de que la muerte largamente anunciada de la Piaf se produjese en un horario en que él estuviera descansando. Y efectivamente, para entonces Jean Cocteau descansaba, por fin, del papel que había representado toda su vida y los primeros minutos de su muerte.

El hermano civilizado

Cuando murió William Faulkner, su hermano menor escribió un libro sobre él, que empieza así: «La muerte de Bill tuvo lugar una noche de verano que podría haber salido de su novela *Luz de agosto*, sólo que fue en julio». La chambonada, que da un poco de risa y un poco de compasión a la vez, resume en una cápsula la historia de todos los hermanos menores que siguen los pasos de su hermano famoso. La pequeña diferencia en el caso de John Faulkner es que él no quiso ser escritor desde la infancia, ni durante la adolescencia, ni siquiera en su juventud, sino cuando ya era un hombre hecho y derecho que rondaba los cuarenta, y para entonces llevaba casi veinte años trabajando para su hermano famoso: primero como piloto de un avión que Faulkner había comprado para divertirse y después como capataz de una granja que su hermano adquirió con dinero traído de Hollywood (y quiso poblar de mulas porque no le gustaban ni las vacas ni la siembra). Hay que hacer, sin embargo, la siguiente salvedad: en ambos casos, el pequeño John terminó superando a su hermano mayor. Llegó a ser piloto comercial de una aerolínea regional y luego salvó la granja de Faulkner de ser otra de las catastróficas empresas comerciales en las que dilapidaba el dinero que ganaba como guionista de la MGM. Es que el pequeño John padeció desde chico una confusión que haría las delicias de un psicoanalista: como él cumplía años el 24 de septiembre y William el 25, estuvo convencido toda su infancia de que él era mayor.

Como dijo el propio Faulkner: «La gente se cree cualquier cosa en el Sur, si suena lo suficientemente bizarra». Vaya a saberse si le sonaba lo suficientemente bizarro el despertar de la vocación literaria de su hermano menor, que ocurrió así: la esposa de John lo escuchó contar cuentos para dormir al hijo menor de ambos, Chooky, y le dijo que valía la pena ponerlos por escrito; al menos eran más comprensibles que «esas cosas raras que escribe tu hermano Bill». John tipeó uno a máquina y se lo llevó a su madre. Mamá Faulkner era todo un personaje: después de enviudar relativamente joven, dedicaba todo el día a leer y pintar, sola en su casa, que quedaba exactamente a mitad de camino de las casas de sus dos hijos (había otros dos hermanos Faulkner, pero uno se mató muy joven en un accidente de aviación, y el otro dejó el Sur para hacerse agente del FBI, de manera que no cuentan en esta historia). Mamá Faulkner se mantenía sola vendiendo los cuadritos que pintaba y no aceptaba que su hijo famoso le pagara ni la cuenta del almacén, pero exigía a cambio que la visitara todos los días

(a John le exigía lo mismo). En una de esas visitas, John le mostró el cuento a su madre. Ésta se lo pasó a Faulkner y después le anunció a John: «Dice tu hermano que lo vayas a ver». John llegó a la casa de Faulkner, lo encontró sentado en el porche mirando a la distancia, con el cuento en una mesita junto al sempiterno vaso de bourbon. Sin mirar a su hermano, Faulkner dijo: «Un cuento te lo compran o no. Si te lo rechazan, nunca te pongas a corregirlo. Escribe otro y tendrás dos para mandar a otras revistas. Si te los rechazan, escribe otro y tendrás tres para mandar. Nadie puede ayudarte a publicar un cuento. Una novela es otra cosa. Si escribes una, yo me encargo».

John tomó el consejo al pie de la letra y a los seis meses volvió con un paquete bajo el brazo. Qué es eso, preguntó Faulkner. «La novela que me dijiste que me ayudarías a publicar», contestó John. Faulkner dio uno de sus legendarios tragos de pajarito a su vaso de bourbon (se pasó la vida convencido de que, si bebía a traguitos, no se emborrachaba) y contestó: «OK, se la mandaremos a mi agente literario. Pero yo no la voy a leer». A los pocos meses llegó una carta de una editorial de Nueva York diciendo que la novela necesitaba ciertos ajustes pero querían publicarla. Faulkner se enfureció porque le habían mandado la carta a él y no a John. No avisó nada a nadie y dejó pasar el tiempo. Los editores creyeron que el hermano menor era tan quisquilloso como el mayor y terminaron publicando el libro tal como estaba. John fue a pedir consejo a su hermano para el viaje a Nueva York, donde nunca había estado. Faulkner lo recibió otra vez en el porche y le dijo: «Tengo un solo consejo para ti. No le hables a nadie en la calle. Con tu tonada y tu lentitud para hablar, van a creer que eres retrasado y te encerrarán en un asilo. Así que ve, pero no le contestes a nadie que te hable». Más bien atónito, John fue a contarle a su madre. Ella le dijo: «Es que te dan un anticipo de 500 dólares. A él nunca le dieron más de trescientos, ni siquiera por *Santuario*».

Los años pasan y, una tarde, Mamá Faulkner está leyendo en su mecedora la revista *Colliers* cuando se topa con un cuento de su hijo mayor cuya trama es un calco (sólo que retorcida a la manera de Faulkner) de aquel que había escrito años antes su hijo menor. Cuando éste llega a visitarla horas más tarde, le tiende el cuento sin palabras. John lo lee, se aclara la garganta y le dice a su madre: «Un escritor nunca sabe de dónde viene lo que escribe. Puede pasarse cuarenta años recogiendo, pieza por pieza, los elementos que conforman una historia. Hay veces en que no sabe que tiene una historia hasta que encuentra la última pieza. Todo lo que sabe es que de repente tiene una historia que contar. No se pone a pensar de dónde sacó cada parte. Una vez que cuajan en una historia no hay manera de diferenciar lo que uno escuchó en un lugar, de lo que vio en otro, o lo que leyó en otra parte. Esa es una de las primeras cosas sobre el oficio que hay que entender, me dijo Bill».

Mamá Faulkner contestó desde su mecedora: «Johnnie, esas mismas palabras me dijo Billie hace años, sólo que usó sin tapujos la palabra robar. Dijo que lo primero que hay que aprender en su oficio es que todo escritor roba sin pudor a otros

escritores». Años más tarde, en el reportaje post Nobel que le hizo el *Paris Review*, Faulkner se extendería famosamente al respecto: «La única responsabilidad de un escritor es con su arte. Lo que tiene para contar lo impele de tal manera que arrojará todo por la borda en el intento: su orgullo, su honor, su decencia, su seguridad, su felicidad. Incluso si tiene que robarle a su propia madre no va a dudarle. Una oda de Keats vale más que un asilo lleno de viejitas».

Mamá Faulkner vivió hasta los 88 años, recibiendo cada día la visita de sus dos hijos y repitiendo a quien quisiera oír que su hijo John era una versión civilizada de su hijo Bill. Para los sureños, seguro: el pequeño John nunca cuestionó la segregación racial como sí hizo, sin pelos en la lengua, su incivilizado hermano mayor. John prefería pensar, como escribe en el triste libro que escribió sobre su hermano, que «el Norte se limita a tratar bien a los negros como raza pero los maltrata como individuos; nosotros quizá los maltratemos como raza, pero los tratamos bien como individuos». Sólo le faltó agregar «cuando son nuestros», para sonar como un perfecto caballero sureño, eso que su incivilizado hermano mayor nunca llegó a ser, afortunadamente.

El Buda de los buitres

El Coty Aldazábal, al que mucha gente del cine conoce, ayudó en una película que estaban filmando por sus pagos de Alejandro Korn y, sin proponérselo, se hizo fama de amansador de animales en ese ambiente. Tanto que un día lo van a buscar de una productora que trabaja con la Universal de Hollywood preguntándole si es especialista en buitres, porque andan buscando uno para una superproducción internacional que va a filmarse en Corrientes. El Coty los mira y dice: «Especialista no sé, pero tengo onda con los bichos, con cualquier bicho, aunque buitres nunca vi». Déjenme describir al Coty: es enorme, canoso pero rapado a cero, con cara de pelado bueno pero una forma de mirar que dice inequívocamente que no es un pelado bueno cualquiera. El Coty fue rugbier alguna vez, después marino mercante, recorrió el mundo, descubrió el zazen, se fue a vivir al medio del campo, tuvo una parva de hijos con su mujer, no le tiene miedo a nada en el mundo salvo quizás a su mujer y a sus hijos, hizo y hace artesanías nobles en cuero, toca o tocó hasta hace muy poco en la banda de sus sobrinos, los Pléyades (toca la flauta de bambú; se las fabrica él mismo; los muchachos de la banda estuvieron años tratando de convencerlo para que se pasara al saxo, o al menos al trombón, y así tener una sección de caños power, pero él es zazen, él toca su flauta de bambú, creo que por eso terminó abandonando o abandonado por la banda).

Los de la Universal le explican al Coty que necesitan un árbol lleno de buitres, que el árbol tiene que aparecer varias veces a lo largo de la película, que buitres y árbol ya tienen, lo que necesitan es que los bichos hagan para la cámara lo que dice el guión, y le ofrecen al Coty una plata que no está acostumbrado a ver, si es capaz de ayudarlos. El Coty parte a Corrientes, llega a la estancia donde está montada la preproducción, tiene quince días antes de empezar a filmar, lo llevan por el campo como doscientos kilómetros hasta un frigorífico en cuyos fondos tiran las cabezas y las patas de los animales faenados. El olor es imposible; la cantidad de buitres carroñeros, igual. El Coty se instala con sus cosas en el frigorífico (el Coty viaja siempre con sus cosas en una bolsa de arpillera, «para que los pungas no se tienten»). Hay orden de ayudarlo pero nadie del frigorífico quiere saber nada; lo dejan solo como loco malo, sentado en posición zazen mirando los buitres, un día y otro, después aventurándose entre la carroña, después arrastrando carroña lejos y viendo si los animales lo siguen, después armando una trampa enorme de alambre tejido y

flejes de madera con carroña debajo. Cuando cae la trampa quedan varios buitres adentro pero tienen tanta fuerza en los cogotes que consiguen alzar los flejes de madera y escabullirse. El Coty les hace entonces unos faldones a los flejes de la trampa. Como recibe nula cooperación del frigorífico se va al pueblo más cercano caminando, ve que está lleno de pasacalles políticos porque hay elecciones y procede a subirse a los árboles e ir cortando pasacalles (uno de cada partido político, para no abusar, aclara) y con ellos hace los faldones de su trampa. En el pueblo se sabe ya que el Coty es el loco de los buitres y nadie se anima a decirle nada, especialmente cuando tampoco los faldones hacen funcionar la trampa.

El Coty ya lleva gastados diez de los quince días que le dieron y mucho efecto no le hace ya estar sentado en posición zazen, cuando se le acomoda al lado un changuito con una gomera al cuello, que le pregunta: «¿Usted anda buscando buitres, don?». Y abre la mano y dice: «Tengo doce piedras. ¿Doce animales le alcanzan?». El Coty cose lo más rápido que puede unas bolsas con los pasacalles y se interna en el carroñal detrás del chango, y se encarga de embolsar y atar cada bicho que el chango deja inconsciente de un hondazo. El chango le enseña cómo evitar los espolones de las patas y de las alas cuando las agarre despiertas. El Coty avisa desde el frigorífico que tiene los buitres. Le mandan un taxi, doscientos kilómetros. Cargan los bichos en el baúl, le pagan al chango, arrancan. En la estancia el Coty dejó armada una bruta jaula. Cuando suelta los animales adentro, uno de ellos se le va al humo, directo a los ojos, él alcanza a cubrirse con el brazo, le quedan el brazo y la pelada feamente arañados. Bichos bravos, pero el Coty se pasa dos días alimentándolos con una caña en cuyo extremo cuelga vísceras, aventurándose cada vez más en la jaula. Llega el equipo de filmación y los actores. Le muestran al Coty el árbol donde deben ir los buitres. Él pide saber en qué ramas. Se sube y marca los lugares exactos. Arma unas lengas de alambre y lleva los bichos embolsados y los va atando de las patas en los lugares marcados. Los alimenta ahí mismo, día y noche, las últimas cuarenta horas antes de que rueden la escena. La escena es un éxito. El Coty está por soltar los animales cuando un ayudante de producción le dice desesperado que el buitre estrella, uno que debía beber sangre de un tazón que le daba un brujo en la película, llegó hace instantes en avión de Buenos Aires, con su entrenador, pero el bicho llegó muerto.

El Coty pide sangre. Le traen un tazón con líquido rojo. ¿Qué es esto?, dice. Glicerina líquida con colorante. «El buitre necesita sangre de verdad, y si está tibia mejor», dice el Coty, y pide una oveja, y abre su bolsa de arpillera y saca un torniquete de goma y un bisturí, y sangra con mano sabia a la oveja y hasta le pone curabichera en aerosol (que saca de su bolsa) antes de soltarla. Mientras la oveja se aleja berreando, él trepa al árbol, embolsa a once de los doce buitres y al restante, aquél que lo había lastimado, le ofrece el tazón de sangre. El bicho bebe. El Coty pregunta dónde tiene que estar el bicho en la escena. Le marcan el lugar. El Coty arma unos disimulados ganchos para las lengas de alambre, sigue dándole sangre al buitre hasta que llega el momento de poner al bicho en su lugar. El actor que hace de

brujo recibe aterrorizado el tazón que Coty llena con sangre, pero el Coty lo va tranquilizando, le explica cómo acercarse, cómo opacar los ojos para que el animal se fije más en el brillo de la sangre que en él. Se rueda la escena, es un éxito.

Con la plata de la Universal, el Coty le puso techo a su casa. No quiso en cambio ponerle luz eléctrica. Durante años, hasta ayer nomás, si uno se acercaba de noche a la casa, lo que se veía era la luz de las velas y la lumbre del fogón (la casa es un ambiente enorme con un fogón gigante en el medio; alrededor del tiraje del fogón el Coty hizo un entrepiso y ahí puso todas las camas). Dice el Coty que el día en que estaba terminando el techo miró al cielo y vio una bandada de pájaros grandes, quizá chimangos aunque eran muy grandes para chimangos, volando dos veces en círculo sobre su cabeza antes de perderse a lo lejos, igual igual que el día en que soltó a los buitres en Corrientes, antes de volverse a sus pagos de Korn. Dice el Coty que cuando un bicho grande te pasa volando tan cerca se puede oír el ruido del aire en las plumas, y que aquellos dos días diferentes lo que él oyó fue exactamente el mismo sonido. Esa clase de cosas uno no se las olvida así nomás.

GuCheng, El Nebuloso

Imaginen que tienen la oportunidad de sentarse mano a mano con un legendario poeta chino. Está ocurriendo a cada momento, en la aldea global: un legendario poeta chino, que no habla otro idioma que el chino, es invitado a la ciudad y termina sentado frente a frente con nosotros en el mejor restaurante chino que hay en el barrio chino de la ciudad (ah, qué globales somos: todos tenemos nuestros barrios chinos con sus restaurantes chinos para agasajar a los legendarios poetas chinos que llegan a nuestra ciudad). Démosle un nombre al legendario poeta chino. Llamémoslo GuCheng. ¿Qué sabemos de él?

Por empezar, que es escandalosamente joven para ser un legendario poeta chino: apenas pasa de los treinta y cinco años. Además, usa un extraño sombrero tubular, fabricado por él mismo, con una de las piernas de un bluejean. GuCheng no se saca nunca ese sombrero, ni siquiera para dormir, dentro de ese tubo se hacen sus poemas. GuCheng ha escrito: «El poeta es como el cazador que se duerme una siesta contra un árbol del bosque, a la espera de que los venados estrellen sus cabezas contra el tronco de ese árbol. Luego de un tiempo, el cazador descubre que él es el venado». Esto escribió GuCheng el día en que cumplió treinta años. Para entonces había pasado ya por varias encarnaciones: primero fue el hijo mimado de un oficial del ejército de Mao que también era poeta, hasta que la Revolución Cultural los desterró a criar cerdos en la provincia de Shandong. En Shandong se habla un dialecto que el niño GuCheng no logra aprender. Ni su padre ni su madre ni su hermana mayor tienen tiempo para dedicarle. GuCheng habla con los árboles y los insectos y la lluvia. «Encontré un misterioso sonido en la naturaleza. Ese sonido se convirtió en poesía. Mi primera experiencia poética fue una gota de lluvia». Su madre y su hermana transcriben sus poemas. GuCheng comienza a convertirse en un legendario poeta chino. No tiene aún doce años.

Llega entonces el permiso para volver a Pekín. La familia se separa. GuCheng entra a trabajar en una fábrica, vive en una pensión, cubre de poemas las paredes de su cuarto conjurando a la naturaleza («una gota de lluvia») en esa selva de mugre y cemento que es Pekín. Conoce una pandilla de poetas mayores que él, deciden hacer una revista. En realidad, pegan clandestinamente en las paredes de la ciudad hojas mimeografiadas con poemas, que las autoridades arrancan a la mañana siguiente, pero ya es tarde: los jóvenes ya se saben esos poemas de memoria. Cada vez que el

grupo logra permiso para hacer una lectura pública (en lugares siempre infectos, pero cada vez más grandes), el lugar rebasa de fans. Las autoridades los acusan de «*menglong*»: nebulosos, oscuros. El mote les queda: son Los Poetas Nebulosos y GuCheng es su estrella. Aunque desconoce casi la totalidad de la poesía moderna occidental, su obra parece contener cada una de sus evoluciones, desde la introspección de los simbolistas (lo que le vale la acusación de individualista decadente) a la alucinada prepotencia de los graffitti situacionistas del Mayo Francés, pasando por el dadá, el futurismo, el hermetismo y demás «ismos» del siglo. Su padre reniega públicamente de él. GuCheng elige entre sus fans una joven estudiante llamada XieYe para convertirla en su esposa. Le propone suicidarse juntos; ella le hace una contraoferta: será su amanuense, para que GuCheng no necesite distraer sus energías en actividades pedestres como transcribir sus propios poemas. Juntos son dinamita: en 1987, las autoridades chinas deciden librarse de la pareja y le conceden permiso para emigrar a Nueva Zelanda.

La Universidad de Auckland contrata a GuCheng para dar un curso elemental de lengua china. Los pocos alumnos que acuden esperan en silencio que GuCheng hable. Él espera que los alumnos le hagan preguntas. GuCheng no sabe ni una palabra de inglés ni de maorí. Cada vez van menos alumnos a su clase hasta que no queda ninguno y la universidad lo despide. GuCheng se lleva a XieYe a vivir al aire libre en las afueras de Auckland. Se alimentan de raíces y frutos silvestres, tienen un hijo que GuCheng regala a una pareja neozelandesa, XieYe sigue transcribiendo sus poemas, levanta una tapera para que les dé cobijo durante la estación de las lluvias, logra que a GuCheng le den una beca para ir a Berlín y parten juntos. Occidente se enamora de GuCheng, lo traduce, lo agasaja con banquetes. Como GuCheng sólo habla chino, se da por sentado que sólo querrá comer chino, de manera que su estancia en Occidente es una larga sucesión de visitas a los mejores restaurantes de los barrios chinos que hay en cada metrópolis occidental.

En uno de ellos, la pareja conoce al poeta Eliot Weinberger. Sólo están ellos tres en la mesa. GuCheng habla, en chino. XieYe traduce, luego de poner un grabador sobre el mantel, porque ninguna de las palabras que salen de la boca de GuCheng debe perderse. GuCheng dice que la poesía no consiste en tomar un trozo de madera y hacer de él una tabla, sino frotarlo y convertirlo en bronce, y frotarlo otra vez y convertirlo en vidrio, y frotarlo otra vez y convertirlo en agua. GuCheng dice que el camino del Tao autoriza a matar, y a matarse, ya que en el camino del Tao nada importa si no conduce a la nada. GuCheng dice que, con el dinero obtenido en Occidente, hará salir de China a sus admiradoras, una por una, hasta rodearse, en su tapera neozelandesa, de una corte de doncellas que transcriban sus poemas y lo dejen dormir. Cuando GuCheng se levanta de la mesa para ir al baño, XieYe mira a Weinberger con una sonrisa luminosa y dice las únicas palabras de su propia cosecha que pronunciará en toda la velada (Weinberger insiste en que las dice con una sonrisa luminosa): «Ojalá se muera de una vez».

El deseo de XieYe se cumplió un par de años después, en 1993. Sólo que, antes de proceder a ahorcarse, GuCheng asesinó a su esposa a hachazos. Él tenía treinta y siete años recién cumplidos; ella, treinta y cinco. Para la Justicia y la prensa neozelandesa fue un caso más de la endémica violencia doméstica en el país. En China, las autoridades se apuraron a publicar las obras completas de GuCheng, para que las jóvenes generaciones supieran el destino que esperaba a quienes tomaban el nebuloso camino de la decadencia. En Occidente, en tanto, la mejor manera de consagrarse como el mejor restaurante del barrio chino de toda metrópoli que se precie de tal consiste en ostentar en sus paredes, en lugar bien prominente, una placa que anuncie: «Aquí comió GuCheng y su presencia honró de luz este humilde establecimiento».

Seré tu espejo

François Truffaut y Jean-Luc Godard se hicieron famosos juntos y casi al mismo tiempo, cuando eran íntimos amigos: Truffaut filmó *Los 400 golpes* en 1959, ganó la Palma de Oro en Cannes, con ese espaldarazo Godard consiguió financiación para filmar *Sin aliento*, ganó el Oso de Oro en Berlín en 1960, y a partir de ese momento los amigos se convirtieron en archirrivaes, aunque postergaron hasta 1973 el combate que los enfrentó a los ojos del mundo. La pelea fue por carta, a la francesa, y la siguieron por la prensa, lanzándose misiles mutuos durante once años. No se veían en persona desde 1968, y vale la pena recordar las circunstancias: en pleno Mayo Francés, cuando estaba por empezar la edición de ese año del Festival de Cine en Cannes, Truffaut y Godard, recién llegados en tren de París, reclamaron desde la calle que se suspendiera el evento, «en solidaridad con la lucha obrera y estudiantil en las calles de nuestra capital». Ante la nula repercusión de su reclamo entre los organizadores, procedieron a colarse en la ceremonia de apertura y se colgaron de las cortinas que cubrían la pantalla del cine, para que no pudiera abrirse y no se proyectara ninguna película. La táctica (y la cobertura de prensa) funcionó con la misma eficacia con que, una década antes, había funcionado el ataque al «cine de papá» con el que Truffaut, Godard y sus compinches de la revista *Cahiers du Cinéma* lograron reformular la manera de ver cine y la de hacer cine, para el mundo entero.

Godard y Truffaut no podían ser más diferentes y más complementarios. Godard venía de una familia suiza de banqueros, se había graduado en la Sorbonne y, necesitado de dinero para la vida bohemia, robó un cuadro de Renoir que había en la casa de su abuelo. Truffaut era hijo de madre soltera, su única universidad habían sido las calles de París y tuvo su primer encuentro con la ley cuando robó una máquina de escribir para solventar un cineclub que se proponía crear. Similares diferencias marcaron sus estilos cinematográficos: uno fue el maestro indiscutido de la estrategia de la provocación; el otro no tuvo igual ejerciendo la estrategia del encanto. El cisma entre ambos se veía venir con inexorable inminencia desde el instante en que triunfaron juntos. Lo sorprendente no es que haya ocurrido sino que se demorara tanto.

A fines de 1967, mientras Godard decidía abandonar el cine y la maquinaria capitalista que lo sostenía, después de una serie de películas incomprendidas que culminaron en *Weekend* (cuyo fotograma final era una placa que decía «Fin de la

película / Fin del cine»), su cada vez más exitoso excamarada cometía el peor de los pecados: repetirse (Truffaut acababa de anunciar con bombos y platillos que filmaría una segunda parte de *Los 400 golpes*, que llamaría *La piel dulce*). El breve reencuentro en Cannes terminó mal, cuando Godard propuso continuar con la estrategia dinamitadora boicoteando el Festival de Avignon, y Truffaut contestó que no le interesaba ponerse del lado de los hijos de la burguesía (los estudiantes radicalizados) contra los hijos del proletariado (la policía), la misma frase que Pasolini echaría en cara a la intelectualidad italiana por esa misma época. Según Anna Wiazemsky, por entonces esposa de Godard, ése fue el momento del cisma («Te consideraba un hermano, pero no eres más que un traidor», le dijo Godard a Truffaut esa noche), pero nosotros daremos un salto en el tiempo hasta cinco años después, cuando se estrenó *La noche americana*, esa película que contaba la filmación de una película y que le daría a Truffaut el premio que más quiso ganar en su vida: el Oscar al mejor film extranjero, en 1973.

En esos cinco años desde 1968, Godard había intentado poner en marcha una cooperativa de filmes revolucionarios que él mismo consideró un fracaso, tuvo un serio accidente de moto que lo dejó peor, intentó sin éxito tentar con sus experimentos en video a las televisiones italiana y alemana, y se había autoexiliado en Suiza cuando se estrenó con bombos y platillos *La noche americana*. Cuatro días después, Truffaut recibía en su productora una carta que comenzaba: «Querido François, ayer vi *La noche americana* y, como probablemente nadie va a acusarte de mentiroso, yo lo haré». Truffaut era un mentiroso porque no hacía el menor intento por mostrar el verdadero detrás de escena de toda filmación, con todos sus dilemas ideológicos (ni siquiera tenía «la decencia» de poner en la película el romance que mantuvo durante el rodaje con la estrella del film, Jacqueline Bisset). Luego de enunciar todas las claudicaciones de su excamarada, Godard le ofrecía una posibilidad de resarcirse: financiando con sus ganancias una película donde él (Godard) mostraría las verdaderas bambalinas del cine («A fin de cuentas, es por culpa de películas como la tuya que nadie quiere poner dinero en películas como las mías, y no queremos que el público quede con la sensación de que el único cine posible es el que haces tú, ¿no?»).

La habitual bonhomía de Truffaut voló por los aires: se despachó con una carta de veinte páginas escritas en letra casi ilegible por la cólera y el resentimiento acumulados en quince años. «Todas tus consignas y tu preocupación por las masas han sido siempre puramente teóricas. En realidad, nadie te importa salvo tú mismo. No sólo eres un mentiroso y un falso sino un narcisista, un elitista, un sorete en un pedestal, la Ursula Andress de la militancia. Te recuerdo estas cosas para que puedas ser todo lo honesto que te propones en tu película, que no seré yo quien financie». Estamos hablando de franceses y, como bien se sabe, un francés escribe una carta privada con un solo objetivo en mente: que se haga pública. Que Truffaut y Godard siguieran tirándose dardos envenenados los once años siguientes, a través de la

prensa, fue casi ocioso y hasta anticlimático.

Truffaut murió en 1984, Godard lo despidió a su manera («François quizás está muerto. Yo quizás estoy vivo. ¿Hay realmente alguna diferencia?»), los años siguieron pasando, hasta que llegó el 25.º aniversario de su muerte, el año pasado, y se aprovecharon los fastos para reeditar en DVD *Una historia del agua*, un medimetroraje que hicieron Truffaut y Godard en 1958, cuando eran dos aspirantes a cineastas, y con este episodio cierra con moño nuestra historia, porque la historia fue así: después de una inundación en las afueras de París, Truffaut consiguió una cámara y unos rollos de película y quiso filmar una comedia improvisada sobre una chica que necesita llegar a París a través de la inundación. Con el material filmado, se sentó en la moviola y descubrió con horror que las imágenes se burlaban de la desgracia de los inundados, así que abandonó el material en el estado en que estaba.

Godard rescató las bobinas, las editó a su manera (en su versión, la chica va casi toda la película en un auto con alguien que la recogió), a eso le agregó una voz femenina y una voz masculina en off (que hacían él y su novia de entonces) que se pasaban toda la película ignorando ostentadamente lo que veían por la ventanilla y monologando el uno y el otro sobre pseudointelectualidades cada vez más enervantes, hasta que no se veía otra cosa en pantalla que ese ruido blanco. Y, de pronto, en el último minuto y medio de película, como si de golpe no sólo los personajes sino el propio Godard descubrieran el paisaje afuera del auto, la voz masculina dice: «Callémonos de una vez». Y se hace el silencio. Y así es cómo Godard consigue en ese minuto que los espectadores veamos en toda su expresión aquellas imágenes de la catástrofe que Truffaut creía que su cámara no había logrado captar.

La chica de la bañadera

Hace unos días murió en Nueva York una rumana de cien años llamada Hedda Sterne. La maquinaria necrológica se puso en marcha a la manera habitual y los titulares fueron: «Muere la última de los abstractos expresionistas». Se referían a la pandilla de Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning y compañía, que durante los primeros años de la Guerra Fría, con la colaboración activa de la CIA y el Departamento de Estado norteamericano, exportó al mundo entero la noticia de que había una nueva forma de pintar y que la capital por excelencia del arte ya no era París sino Nueva York. Los abstractos expresionistas eran todos hombres, todos ególatras, todos pontificadores y bebedores, y ardieron como bonzos después de pelearse como perros rabiosos, después de descubrir con estupor que habían triunfado. Una foto a doble página aparecida en la revista *Life* en 1951, con el título «Los Irascibles», los había hecho famosos. En la foto, entre todos aquellos machos cabríos, asomaba la cabecita de Hedda Sterne, en la última fila, la única mujer. «Soy más conocida por esa foto que por ochenta años de trabajo. Si tuviera ego, me deprimiría», declaró Sterne en el único reportaje que le hicieron al inaugurar su última muestra, cuando tenía 97 años.

Su aparición en aquella foto fue un malentendido. Los belicosos varones se enfurecieron en masa con ella y con *Life*, porque la presencia de una mujer le quitaba toda seriedad al asunto (Hedda aparecía en la foto con sombrerito y coqueta cartera colgando del brazo). Hasta el día anterior le decían con condescendencia: «Pintas como un hombre. Podrías ser uno de nosotros». A partir de ese día decretaron que no era ni abstracta ni expresionista, cosa que ella misma les refrendó con una frase que mucha gracia no les hizo: «Es cierto, abstracto es Mondrian. Y, para expresionista, nadie mejor que mi Saul». Su Saul era Saul Steinberg, que para aquellos pintores era, sí, un dibujante brillante, incluso un dotado, pero un mero caricaturista del *New Yorker*. Steinberg era rumano como Hedda, ambos habían nacido en Bucarest y frecuentado los mismos ambientes pero recién se conocieron en Nueva York («Yo era cuatro años mayor que él, y a los diecinueve años no me andaba fijando en muchachitos de quince»), cuando Hedda venía de París, de donde huyó con lo puesto antes que la deportaran por judía, y Steinberg hizo lo propio desde Milán, donde estudiaba arquitectura hasta que empezaron las purgas antisemitas. Steinberg apareció de visita en su departamentito de la calle 71 un mediodía de 1943 y se quedó

dieciocho años. En la bañera de ese departamento pintó en 1949 su archifamosa «Chica en la tina», que es por supuesto un retrato de Hedda.

A diferencia de la foto de *Life*, a ella nunca le molestó ser la chica de la bañera de Steinberg, aunque se separaran en 1961. Hedda siguió viviendo en ese mismo departamentito hasta su muerte, cuando ya hacía mucho que el dibujo en la bañera se había despintado. Tampoco descolgó nunca de la pared de la cocina un hermoso diploma que le había hecho Steinberg consagrándola cocinera en jefe de la casa y de la ciudad (aunque no cocinó nunca más, ni siquiera para sí misma, después de Steinberg). Peggy Guggenheim le reprochó que abandonara la cocina y que se negara con la misma tozudez a que su pintura tuviese una marca de fábrica, un *logo-style* (Hedda le corregía: «Te refieres, sospecho, a *ego-style*»). Desde su llegada a América, se había fascinado con lo concreto y lo inmediato: «Estados Unidos era más extraordinariamente surrealista que cualquier cosa que hubiesen imaginado los surrealistas». Con Steinberg recorrieron todo el país en auto («Sólo nos faltó Hawaii; Saul no encontró el camino»). Sterne empezó a pintar autos en movimiento, gigantescas hortalizas vistas desde adentro, piezas de avión en forma de tótems, naturalezas muertas con sanitarios (una de sus obsesiones: las diferencias entre los sanitarios europeos y los del nuevo mundo), pero para su estupor y la hilaridad de Steinberg, todo lo que hacía era abstracto a los ojos de sus colegas: «Podrías ser uno de nosotros», «Pintas como un hombre».

Sterne confesaba sin pudor que sus momentos de sequía habían sido abundantes, por el simple hecho de vivir dieciocho años junto a un hombre que nunca trabajaba más de tres cuartos de hora seguidos y que confiaba a ciegas en una sola cosa en el mundo: su formidable primer trazo (según Steinberg, ese trazo era su modo de pensar). Durante esas crisis de confianza, Hedda hacía para distraerse psico-retratos a mano alzada de sus colegas y amigos: no eran fisonómicos; eran exclusivamente de la psique, en su opinión. Los acumuló durante años y cuando los expuso, creyendo que eran lo más abstracto que había sido capaz de hacer en su vida, la acusaron de haber traicionado a la abstracción y (¡en 1971!) la defenestraron una vez más. Steinberg había dibujado una vez una historia que Hedda le contó. La tenían colgada en la cocina: una nena está dibujando. La madre le pregunta qué dibuja. La nena dice que a Dios. ¿Cómo puedes dibujarlo si no sabés cómo es?, dice la madre. Para eso lo dibujo, contesta la chica. Rothko y Barnett Newman estaban bebiendo una noche en esa cocina. Barnett le señaló el dibujo a Rothko. «Eso es lo que estamos olvidando todos», dijo.

Desde el momento en que empezó a perder la vista hasta que se quedó ciega, Sterne llevó una suerte de bitácora en forma de dibujos diarios, hechos en crayones blancos sobre papel blanco. Había instalado su mesa de trabajo contra la ventana más grande de su departamento y ahí se sentaba cada día, crayón en mano, buscando la luz con sus ojos lechosos. En un reportaje filmado que le hicieron antes de morir, está sentada a la misma mesa, la luz entra de costado y le ilumina los ojos, tiene el pelo

blanquísimo y esa serenidad en la cara que sólo los ciegos: es literalmente refulgente. «Los doctores dicen que no puedes gastarte los ojos. Lo que los gasta son otras cosas, no el uso», dice en determinado momento. «El ego es la herramienta que usan algunos para que el talento parezca genio», dice en otro momento. Uno la ve hablar, relatar su vida, y ve aparecer todas las mujeres que fue, todas ellas a la vez: la de diez y la de veinte y la de treinta y la de cuarenta y la de cincuenta, la jovencita fatal de la que se enamoraron Hans Arp y Duchamp, la perseguida por judía, la rescatada por Nueva York, la siempre atenta a la sensualidad del mundo, la artista inmune al ego, la solitaria, la anciana sabia. Como si de alguna manera, en ese envase, se preservaran todas, se preservara lo que la mayoría pierde de sí en el camino. Montherlant dijo que sólo había un modo de retratar la felicidad: con tinta blanca sobre papel blanco. Hedda Sterne lo hizo.

Para Carlos Trillo, in memoriam

Pintar la nieve

El que ve por primera vez *La Ola* de Hokusai no se la olvida nunca más: el mar tendrá para siempre forma de garra en sus pesadillas. El que ve por primera vez *El Sueño de la Mujer del Pescador* tampoco se lo olvida nunca más: sea varón o sea mujer, se va a pasar la vida añorando experimentar alguna vez en carne propia uno u otro de los roles de esa gloriosa escena (una joven echada de espaldas, con las piernas abiertas, y un pulpo realizándole el cunnilingus más impresionante de la historia del arte erótico). Ni ese mar ni ese cunnilingus fueron pintados con pincel: Hokusai era el rey indiscutido del grabado japonés. Dice la leyenda que Hokusai era capaz de tallar una golondrina en un grano de arroz. Dice también la leyenda que un día en que Hokusai pasaba borracho por el templo que estaban construyendo a la vera del río, en Asakusa, vio un enorme lienzo extendido entre dos columnas de piedra y se hizo traer una de esas tinajas en que se preparaba el sake, la mandó llenar de tinta negra y, con una escoba como pincel, pintó un Buda enorme, retrocedió unos pasos para contemplar su obra y comentó, antes de irse a dormir la mona a su casa: «Un caballo podría pasar por su boca. Un hombre podría echarse a descansar en la cuenca de cada ojo».

No se ha hablado lo suficiente, creo, de lo que era *capaz* de hacer Hokusai con las palabras. Tiempo después, cuando el templo ya estaba terminado, el Gran Shogun se detuvo allí a su regreso de un día de caza con su halcón y ordenó que el mejor artista del vecindario lo entretuviera. Mandaron buscar a Hokusai, éste desenrolló un largo papel de arroz delante de su excelencia, pintó una larga línea ondulada en marrón oscuro con un grueso pincel, sacó un pollo de una canasta, le embebió las patas en pintura bermellón, lo puso a caminar por el rollo de papel, guardó el pollo, se inclinó ante el Shogun y anunció que estaba terminada su obra *Hojas Otoñales de Arce Flotando en las Agitas del Sumida*. El Sumida, vale aclarar, es el río que cruza Tokio. Los jardines del templo de Asakusa desembocan en él, tal como desembocaban en aquel entonces todas las aguas servidas del vecindario.

Hokusai no había nacido en cuna de oro pero casi: su padre era el Pulidor Oficial de Espejos en el palacio del Gran Shogun, en Edo (como se llamaba a Tokio en aquella época). El puesto era hereditario pero Hokusai se lo cedió sin pensarlo dos veces al hermano que lo seguía y se sumergió de cabeza en el tóxico «mundo flotante» de Asakusa, el distrito rojo de la ciudad, mejor conocido como «la letrina de

Edo». Igual, algo había aprendido el joven Hokusai de su padre porque, cuando entró como aprendiz en uno de los infectos talleres de grabado que había en Asakusa, demostró que se le podía dar a la madera la textura de los espejos. Se calcula que Hokusai hizo más de treinta mil grabados en su vida, y vivió noventa años; lo que da un promedio de casi uno diario. Imagínense un tipo que, en un día cualquiera, hace *La Ola*, después se va de juerga y le queda tiempo para pintar un Buda gigante con una escoba como pincel antes de dar por finalizada su jornada. Imagínense ahora que son contemporáneos de ese tipo y que viven en la misma ciudad: por sólo 16 sen, lo que costaba un cuenco de sopa con fideos, habrían podido comprarse una lámina de Hokusai en alguno de los puestos callejeros de ukiyo-é en Asakusa.

El ukiyo-é daba para todo. Había quienes colgaban alguna de esas láminas en sus paredes a la manera de los almanaques de gomería (imagínense *El Sueño de la Mujer del Pescador* en el living de sus casas) y había quienes lo hacían a la manera de un santuario: los pobres que no tenían ni dinero ni medios para ir en peregrinación a los lugares sagrados, como el Monte Fuji, colgaban una lámina del Monte Fuji en sus paredes. Y nadie plasmó el Fujiyama en un grabado ukiyo-é mejor que Hokusai: sus *36 Vistas del Fuji* son el punto más alto que alcanzó aquella disciplina antes de que comenzara su ocaso. Hokusai se fue a pintar el Fuji desde distintos puntos del Japón porque el shogunato había decidido reducir el libertinaje de la ciudad limitando drásticamente los temas que podían tratarse en los grabados ukiyo-é. Ya que no lo dejaban enfocar en la belleza femenina como él quería, Hokusai decidió hacer foco en todo lo demás. Los japoneses se jactan de que el Monte Fuji es visible desde todos los rincones del Japón. En sus *36 Vistas del Fuji*, Hokusai pone el Fuji al fondo la mayoría de las veces (como en *La Ola*) y lo que pone adelante es un retrato del Japón de su época: porteadores en caminos de montaña, campesinos sembrando arroz, geishas con sombrillas contemplando la vista desde un puente, un niño solitario remontando un barrilete en el atardecer, una comitiva real defendiéndose del viento (¿de qué color es el viento?, pregunta un famoso koan-zen), Hokusai tenía más de setenta años cuando empezó sus *36 Vistas del Fuji*. Es célebre la declaración que incluyó al fin de la serie: «Desde la edad de seis años tuve la manía de dibujar la forma de los objetos. A los cincuenta años había publicado infinidad de dibujos, pero todo lo que produje antes de los setenta no vale nada. A los setenta y tres aprendí un poco acerca de la verdadera estructura de la naturaleza. Cuando tenga ochenta habré progresado aun más, a los noventa penetraré en el misterio de las cosas y, cuando tenga ciento diez, todo lo que haga, ya sea un punto o una línea, estará vivo. Escrito a la edad de 75 años por Hokusai, el anciano loco por dibujar». Peor que morir sin llegar a los noventa fue, para Hokusai, que su máximo triunfo quedara opacado en cuestión de meses por la obra de un descarado advenedizo (tenía cuarenta años menos que Hokusai) llamado Hiroshige, que desplazó del gusto popular las *36 Vistas del Fuji* con sus atrevidas *53 Vistas de la Ruta Tokaido*, el camino que iba de Kyoto a Edo, el camino de la pureza a la perdición.

El viejo maestro no pudo soportarlo y redobló la apuesta: ofreció al público sus *Cien Vistas del Fuji*, una proeza realizada enteramente en blanco y negro, con preponderancia cada vez mayor del blanco, un trabajo que fruncía el corazón. Pero el veredicto popular ya se había manifestado, y lo que había manifestado era que quería más y más de la colorida y descarada vulgaridad de Hiroshige. Las *Cien Vistas del Fuji* fueron tal fracaso que llevaron a la quiebra no sólo a Hokusai sino también a su impresor. En cambio, las *Cien Vistas de Edo* de Hiroshige recorrerían el mundo (hasta Van Gogh y Monet llegaron a admirarlas). Hiroshige reinó desde entonces en el mundo crepuscular del ukiyo-é, hasta que el almirante Perry llegó «con sus cuatro naves negras del mal» y obligó a Japón a abrir sus fronteras al mundo. Hokusai ya llevaba diez años muerto y olvidado. Hiroshige tomó la tonsura de los monjes budistas y se retiró del mundo. Pero antes de morir rindió homenaje a su admirado rival y maestro: en su última serie antes del retiro, titulada *Ruta de Montaña de Kisokaido*, retrató el país de nieve en un tríptico perfecto, donde todo es blanco, con casi invisibles trazos de negro, tal como lo habría pintado Hokusai de haber logrado llegar a la edad de 110 años.

El reposo del viajero

El veneciano Marco Polo en realidad era croata. Por eso le simpatizaba tanto al sanremés Italo Calvino, que en realidad era cubano, aunque antes de cumplir los dos años volvió con sus padres a San Remo, ciudad que por entonces era tan poco italiana que los diarios de Niza llegaban cada mañana antes que los de Milán o Turín.

Tan poco italiana era San Remo que el padre de Italo Calvino cultivaba allí (en la Estación Experimental de Floricultura que fundó) pomelos y paltas. Marco Polo volvió de la China con frutas igualmente exóticas, pero los genoveses, que no querían nada a los venecianos y los acusaban de mentirosos incorregibles, mandaron a Marco Polo a la cárcel, y allí él dictó un detallado relato de sus viajes. En su lecho de muerte, cuando sus seres queridos le rogaron que confesara si de verdad había llegado hasta la China y tratado con el Khan (el honor de la familia estaba en juego), Marco Polo tuvo tiempo de lanzar una última carcajada y decir: «Es todo cierto. Pero sólo conté la mitad de lo que vi». Cualquiera que haya leído *Las ciudades invisibles* sabe que Italo Calvino reunió en ese libro la otra mitad de los viajes de Marco Polo, tal como éste se los habría relatado al Khan. Pero también Calvino se abstuvo de incluirlo todo. Dejó fuera cuatro ciudades, que pertenecían a cuatro órdenes imperiales diferentes: el soviético (con Moscú como epítome), el norteamericano (con Nueva York como síntesis), el Japón (con Tokio como summa) y París, la ciudad europea por antonomasia.

A diferencia de Marco Polo, Italo Calvino no tuvo lecho de muerte. Murió sentado, escribiendo, de un derrame cerebral que no le produjo ningún sufrimiento pero lo privó de soltar una última sonrisa desde el lecho antes de confesar a sus seres queridos dónde había dejado el relato de esas cuatro urbes no incluidas en *Las ciudades invisibles*. Por suerte, los seres queridos de Calvino, su esposa argentina Chichita Singer, y la hija francesa de ambos, la bellísima Giovanna, reunieron en un libro póstumo sus papeles autobiográficos, que titularon *Eremita en París*. Y así fue como sus lectores pudimos saber dónde había camuflado Calvino el relato de las últimas cuatro ciudades invisibles que el Khan habría querido que Marco Polo le describiera.

Como se sabe, Calvino se hizo comunista con los partisanos de las montañas del norte de Italia, a quienes se sumó cuando tenía 16 años. Terminada la guerra, cuando hizo su primer viaje por los países socialistas (ya había decidido ser escritor, por

influjo del gran Cesare Pavese, quien también le aconsejó que dejara testimonio de aquel viaje a Rusia), «anoté casi exclusivamente observaciones mínimas de la vida cotidiana en el socialismo. Esa manera no monumental de presentar la realidad soviética me parecía la menos conformista y, al mismo tiempo, la más útil para transmitir lo que veía allá a mi generación. Ese lenguaje no-oficial, que intenté que fuese sereno, apaciguador, atemporal y hasta apolítico, era en realidad mi manera de defenderme de una realidad a la que no sabía dar nombre, en la que presentía drama, tensión, desgarramiento. Mientras recorría las ciudades socialistas me sentía raramente a disgusto, extraño, hostil. Pero cuando el tren me devolvió a Italia, me pregunté: en esta Italia ¿qué otra cosa podría ser, si no comunista?».

Poco tiempo después, ya convertido en el autor de la exquisita trilogía *Nuestros antepasados* (conformada por *El Vizconde Demediado*, *El Barón Rampante* y *El Caballero Inexistente*), Calvino recibe una invitación para conocer Estados Unidos. Lo primero que pide es conocer Wall Street. En una visita guiada a Merryll Lynch ve su primera computadora («increíble que hayan inventado un cerebro electrónico y lo usen para apostar en la Bolsa») y pronostica a sus amigos: «El día que surja una generación que no coloque el dinero por encima de todo, Estados Unidos saltará por los aires». En la fábrica de IBM se sorprende de que no haya sindicato y sí, en cambio, fotos por todas partes del patrón de la empresa. En una visita al Departamento de Estado, un jefe de relaciones públicas que le explica así su rol: «Nuestra tarea es crear noticias y lograr que se publiquen. En la oficina de al lado hay otra agencia cuya tarea es prevenir y reducir el impacto de noticias desfavorables». El año es 1959. Los soviéticos ya han sofocado en Hungría el sueño de un socialismo con rostro humano y Calvino es uno de los tantos europeos de izquierda que han roto su carnet del PC. Cuando lo intiman en un reportaje en Nueva York a que se defina políticamente, dice: «Me considero un ciudadano ideal de un mundo basado en el entendimiento entre los EE. UU. y la URSS. Si entre ambos pudieran ponerse de acuerdo para resolver los problemas del mundo subdesarrollado, la pregunta que usted me ha hecho sería ociosa».

Para Calvino había una relación directa entre su incapacidad para vivir más de diez años en la misma ciudad y su necesidad de escribir libros que fuesen lo más distintos posible entre sí («Además del libro que voy a escribir, cada vez debo inventarme también al autor que lo escribe»). Después de San Remo, Turín, Roma y Milán, Calvino se instala con su mujer y su hija en París. Su departamento tiene acceso tan directo al aeropuerto de Orly que le lleva menos tiempo llegar a Milán que hasta el centro de París en hora pico. «Las ciudades se están transformando. Está muy próxima la época en que se podrá vivir en Europa como en una única ciudad, en que los pequeños desplazamientos tomen más tiempo que los viajes a otro país». Los viajes, el espíritu Marco Polo, han quedado atrás. Calvino vivía en París como alguien vive en su casa en el campo: retirado del mundo. La ciudad sólo le funcionaba ya como libro de consulta: entrar en una vinería o quesería era como

sumergirse en una enciclopedia de quesos o vinos del mundo.

Esa actitud se hace patente cuando tiene la oportunidad de conocer Japón, un par de años antes de morir. Las aglomeraciones, los rascacielos, los adelantos tecnológicos, le llaman menos la atención que un templo en las afueras de Tokio, que ofrecía una vista maravillosa sobre el mar hasta que el gran maestro del té Rikyu hizo plantar dos setos que ocultaban enteramente el paisaje y a sus pies hizo instalar un bebedero de piedra. Cuando el visitante se inclinaba para tomar agua, primero veía su propio reflejo en el agua que sostenían sus manos. Y al alzar la vista mientras bebía, encontraba el único punto entre los dos setos que dejaba ver en la lejanía la inmensidad del mar.

Al final de *Las ciudades invisibles*, el Khan decía que todo relato era una distracción inútil ya que la última ciudad que todos conoceríamos era el infierno. A lo que Marco Polo contestaba: «El infierno no es algo que será. Ya existe aquí; lo habitamos todos los días; lo conformamos todos juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera, fácil, es aceptar el infierno, volverse parte de él hasta ya no verlo. La segunda exige aprendizaje continuo: consiste en hallar quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y darle espacio, y hacerlo durar mientras vivamos».

Me faltó decirte

El invierno de 1963 fue el peor del siglo en Inglaterra. El país estaba paralizado, el agua se congelaba en las cañerías, había cortes de energía y escasez de carbón. La desolación de ese invierno dejó muchas imágenes pero ninguna ha logrado resumirla más cabalmente que la madrugada del 11 de febrero, cuando Sylvia Plath entró en el cuarto de sus hijos, les dejó dos jarros de leche y dos panes con manteca, se encerró luego en la cocina, selló puerta y ventana con toallas mojadas, abrió la llave de gas y puso la cabeza dentro del horno.

La escena es tóxicamente célebre: los hijos de Plath tenían uno y dos años; ella acababa de cumplir los treinta y estaba escribiendo como nunca antes en su vida; a las nueve de la mañana debía llegar al departamento una niñera recomendada por el psiquiatra de Plath (que había intentado en vano convencerla para que se internara o, al menos, se dejara ayudar); los bomberos debieron echar abajo la puerta para salvar a los niños; el padre de las criaturas, el también poeta Ted Hughes, no aparecía por ningún lado. La escena pedía a gritos un culpable y Hughes daba el papel a la perfección: todo Londres sabía que la separación de la pareja se debía al borrascoso romance de Hughes con otra poeta llamada Assia Wevill.

El matrimonio de Hughes y Plath parecía bendecido por las musas: él era la gran promesa de la poesía inglesa, ella su equivalente norteamericano. Él venía de clase baja rural de Yorkshire, ella de la intelectualidad judía de Boston. Él hablaba de las fuerzas oscuras de la naturaleza; ella de los campos de concentración de la mente. Menos de dos horas después de conocerse, en Cambridge, ya habían tenido sexo y se habían dedicado un poema uno al otro. Bajo el influjo de esa fiebre se casaron. Pero, como dijo el gran Seamus Heaney, «cuando dos poetas tan originales se unen, cada línea que escribe uno le da al otro la sensación de que le fue extraída de su cráneo. A cierto grado de intensidad creativa, que la musa le sea infiel a uno con su pareja debe de ser más insoportable que verla enredada con un ejército de amantes». Plath logró encontrar su verdadera voz al separarse de Hughes, como quedó en evidencia cuando aquellos poemas finales se publicaron después de su muerte. Hughes fue el responsable de la edición. Lo acusaron de dejar afuera los poemas que más duros eran con él, aunque los que había dejado eran igualmente duros, y eran mejores poemas. Plath no era una novata en la ceremonia del suicidio. De hecho, creía que la seriedad de sus intentos (uno en EE. UU., dos en Inglaterra) la autorizaba a hablar como lo hace

en su célebre poema «Lady Lazarus» («Morir es un arte / yo lo hago excepcionalmente bien / se diría que tengo el don»). Robert Lowell, que prologó aquel libro póstumo y que también habría de suicidarse, dijo que esos poemas «juegan a la ruleta rusa con seis balas en el cargador». Pero entonces Assia Wevill hizo ella también La Gran Plath (hornallas, gas, todo) con el pequeño adicional de que se llevó al otro mundo a la hijita de dos años que había tenido con Hughes, y el veredicto quedó sellado para siempre.

Hughes se fue a vivir al campo con los dos hijos que le dio Plath. Dijo que su vida estaba terminada; que sólo sobrevivía póstumamente (volvió a casarse, es cierto, pero con una enfermera, signifique lo que signifique). En sus escasas apariciones públicas le gritaban asesino. Una feminista le dedicó una famosa diatriba que empezaba «Yo te acuso, Ted Hughes...». La tumba de Plath era sistemáticamente vandalizada para borrarle el Hughes del «Sylvia Plath-Hughes» que figuraba en la lápida (y, cuando Hughes mandó adecentar la lápida, lo acusaron de querer anonimizar la tumba de Plath). Así fueron pasando los años hasta que, en 1998, poco antes de sucumbir al cáncer, Hughes dejó listo un libro titulado *Cartas de Cumpleaños*. Como el *Ariel* de Plath, también se publicó póstumo. Es, en opinión unánime, el mejor libro de Hughes. Consiste enteramente de poemas dirigidos a Plath. Desde mediados de los 60, Hughes había empezado a escribirle cartas a su mujer muerta el día del cumpleaños. Eran poemas que bajaban solos, que no podía ni corregir y que le parecían tan privados que dejó que se fueran acumulando en el fondo de un cajón. Nadie supo de ellos hasta que salió *Cartas de Cumpleaños*. Después de décadas de obstinado silencio, aquel puñado de poemas ofrecía todo lo que Hughes tenía para revelar sobre Plath y él y Assia Wevill («¿cuánto de tu muerte se debió a mis insanas decisiones? / ¿y cuánto de la muerte de ella a mis insanas indecisiones?»).

Los plathianos acusaron al finado de «falsear la verdad de los hechos desde la tumba» mientras se apresuraban a agregar a sus biografías y estudios sobre Plath hasta el más mínimo insight sobre la pareja que ofrecían los poemas. Hughes sólo se abstenía de hablar de aquella madrugada fatal de febrero de 1963. Recién el mes pasado se supo (y armó flor de revuelo) que dejó fuera de la versión final de *Cartas de Cumpleaños* un poema que iba a titular «Última Carta», que comienza diciendo «Qué pasó aquella noche, tu última noche» y termina cuando una voz en el teléfono deposita en el oído de Hughes esas cuatro palabras como cuchillos: «Su esposa está muerta». En el poema, Plath quema en presencia de Hughes una nota suicida que le había enviado por correo dos días antes de matarse (el correo inglés era tan eficaz que no le dio tiempo de cumplir su cometido: Hughes irrumpió antes en su departamento). En el poema, Hughes pasa la noche en el piso de una mujer (que no era Assia Wevill, como siempre se supuso), mientras Plath baja una y otra vez al teléfono público de la esquina (en su departamento no tenía) intentando infructuosamente localizarlo. En el poema, Hughes entra ya de mañana en su casa de

soltero, se acomoda frente a sus papeles, cuando el teléfono «despertó electrizado y una voz como un arma elegida especialmente soltó en mi oído esas cuatro heladas palabras: Su esposa está muerta». En el poema, como en el resto del libro, Hughes se dirige evidentemente a Plath, como un hombre que está por morir le habla a su esposa muerta. Pero los plathianos siguen convencidos de que Hughes se dirigía a ellos: es tan necio su morbo que siguen creyendo hasta hoy que alguien les debe explicación por lo sucedido aquella madrugada de 1963.

Uno de los hijos de Plath y Hughes, el varón, Nicholas, se ahorcó en su casa de Alaska hace un año. Vivía allí solo, aislado del mundo. La hija mujer, Frieda, es la única que sigue viva. Cuando se estrenó hace poco una infame biopic con Gwyneth Paltrow haciendo de Plath, publicó un breve poema que dice: «Ahora hay una película / para aquellos incapaces de imaginar solos / su cadáver, su cabeza en el horno / Y dicen que yo les debo sus últimas palabras / Porque algo hay que poner en boca / de ese monstruo que han creado / Ya saben quién: Sylvia, La Muñeca Suicida».

Con qué se hace el cine

Alexander Kluge recorre Beirut en guerra. No ha filmado todavía su versión de diez horas de *El capital* de Marx, pero ya ha hecho suficientes cosas en la televisión pública alemana para merecer los destinos que nadie más quiere (la televisión alemana prefiere tener lejos a Kluge). Beirut es noticia de ayer entre los corresponsales de guerra. Kluge no sabe qué está buscando, hasta que encuentra, caminando entre las ruinas, el cineclub Eldorado. Funciona en un edificio derruido. Sus dueños han apartado los escombros y levantado una precaria tienda de lona sobre la losa de hormigón, donde han instalado el proyector. Si se corta la electricidad (cosa que sucede seguido), el proyector sigue funcionando a manivela. La pantalla es un patchwork de sábanas cosidas. La gente se sienta en sillas de plástico todas diferentes, rescatadas de bares bombardeados. No hay boletería. El matrimonio va silla por silla, el precio de la entrada es a criterio de los espectadores. Las funciones sólo son diurnas y empiezan cuando se ocupan más de diez sillas (hay una treintena en total pero algunos llegan con su propio asiento). El ruido de los bombardeos se mezcla con el sonido de la película. Kluge pregunta si no temen que les caiga una bomba. Mejor estar en las ruinas, le explican: los edificios derrumbados rara vez son atacados de nuevo. No hay mejor lugar en la ciudad para aquellos que no tienen los medios para irse de Beirut. El matrimonio que regentea el cineclub le dice a Kluge que no es fácil conseguir películas en una ciudad en guerra, así que a veces repiten varios días seguidos la programación. A la audiencia no le importa, son habitués, no preguntan qué película dan, van al cine como si fueran a misa.

Kluge vuelve a Alemania, conoce de casualidad a un viejo oficial del ejército que estuvo en el búnker de Hitler, le pone una cámara delante para entrevistarlo. El viejo oficial dice que fue destinado allí el mismo día en que se supo la muerte de Roosevelt (por la mañana) y el fracaso de la columna Steiner para frenar a los rusos en las afueras de Berlín (al mediodía). Los pasillos de la Cancillería estaban vacíos, todos estaban bajo tierra, en el búnker. Después de señalarle un catre para que dejara sus escasas pertenencias, al oficialito le dieron una entrada para la función de cine que habría esa tarde. ¿Cine? Sí, el propio Führer ha elegido el programa. El oficial va con su papelito en mano a la sala donde se proyectará la película. Es en la superficie, en uno de los enormes recintos de la Cancillería. El techo no existe. Los ventanales están rotos. Hay filas y filas de sillones traídos para la ocasión. En cada uno un número,

confeccionado con la misma tipografía que la entrada, por la imprenta oficial del Reich. Un viento helado mueve las únicas luces de la sala, una ristra de lamparitas adosadas a cables clavados precariamente de las paredes. Los generales están con los abrigos puestos, las damas con sus tapados de piel. El proyccionista espera una señal del comando antiaéreo. Cuando éste le anuncia que las condiciones climáticas han mejorado (con cielo despejado hay menos ataques aéreos), comienza la proyección. El Führer no se ha presentado. El viejo oficial le dice a Kluge que todavía recuerda la película, así como el canto de los pájaros que llegaba de los jardines y las miradas furtivas al cielo y a los relojes de parte de los asistentes a la función.

Kluge le pide que hable de la película pero el viejo oficial le pregunta en cambio si recuerda a Harry Liedtke, la gran estrella masculina de la UFA, el Hollywood alemán de los años 30. Liedtke estaba en su villa de las afueras de Berlín en aquellos días de abril de 1945, cuando oyó gritos de la casa vecina, se vistió rápido, manoteó una Browning que tenía en un cajón y se aventuró al jardín vecino, donde se encontró a un puñado de soldados rusos que estaba violando a la dueña de casa. Alto o disparo, dijo Liedtke. Los rusos lo miraron morosamente y lo acribillaron a balazos. Cuando se acercaron al cadáver descubrieron que la Browning era un arma de utilería. Si Liedtke hubiera bajado las persianas de su casa, como tantos alemanes de aquellos días, habría sobrevivido, dice el viejo oficial. Pero en ninguna de las películas en que actuó había tenido un papel así: sólo sabía hacer lo que hizo. Lo que me gustaría saber, agrega, es si alguno de aquellos rusos lo reconoció, teniendo en cuenta que las películas de la UFA eran muy populares allá antes de la guerra.

Estaba por hablarme del film que vio en el Reichstag aquella tarde, le dice Kluge. Ah, sí, reacciona el viejo oficial. Era una vieja película muda, con Liedtke y Asta Nielsen, si mal no recuerdo. Una dama mantenida por un hombre mayor que se enamora de un joven trotamundos. El joven mata a su rival y va a prisión. Ella le escribe y lo espera. Pero los años pasan, se queda sin dinero y es una vieja en harapos cuando su amado sale por fin de la cárcel. El recién liberado busca con los ojos a la amada, se decepciona cuando sólo ve delante de los portones de la cárcel a esa vieja, escupe al piso y se aleja. La cámara muestra fugazmente la expresión de la mujer, pero prefiere hacer foco en su mano, que se alza para llamar la atención del amado y enseguida se contrae en un puño blando que aferra el paño del abrigo raído como si se estuviera estrujando el corazón. El viejo oficial no dice que así estaba toda la audiencia de aquella función. Está pensando en otra cosa: que el recién liberado no reconoció a su amada al salir de la cárcel tal como aquellos rusos no reconocieron a la estrella de la UFA en aquel viejo de 67 años que los amenazaba con una pistola de utilería.

Habrán puristas que digan que Liedtke no actuó en ninguna película con Asta Nielsen (que sí protagonizó aquel filme mudo, titulado *Desplome* y estrenado en 1921) y que, si bien puede suponerse que fueron soldados rusos los responsables de la muerte de Liedtke, no hubo ni pistola de utilería ni intento de socorrer a una

vecina: su cadáver fue descubierto con la crisma rota por una botella, en la cocina de su villa en las afueras de Berlín (no había otras señales de violencia, ni de saqueo, en la casa). Pero al viejo oficial esos detalles no le interesan. Y a Alexander Kluge tampoco. Marx dijo alguna vez que todo es a la vez subjetivo y objetivo en última instancia. Kluge ha intentado transmitir esa idea toda su vida: en su versión de diez horas de *El capital*, en sus diecisiete largometrajes, en sus treintipico documentales y más de tres mil horas de programas culturales para la televisión pública alemana. «Pero mi obra principal son mis libros», dice él. En particular uno, llamado *120 historias del cine*, en el que ofrece esta declaración de principios: «Para mí, el cine es inmortal, y más antiguo que el arte de filmar, y creo con firmeza que incluso cuando los proyectores hayan dejado de traquetear, habrá algo que funcione como cine. Porque lo que yo llamo cine es aquello que antes de producirse nadie se lo podría haber imaginado y después no admite repetición».

Un martillo para hacer canciones

Una de mis imágenes favoritas de Lennon es cuando los Beatles llegaron al Aeropuerto Kennedy en 1964. Mientras George decía: «América lo tiene todo. ¿Qué puede querer de nosotros?», y Ringo señalaba los aparatos de ortodoncia que lucían en sus bocas las adolescentes aullantes al otro lado de la valla y preguntaba si era algo obligatorio, a Lennon le preguntaron qué pensaba de Beethoven y él contestó: «Me encanta. Especialmente sus poemas». La voz pública de los Beatles fue siempre la de Lennon, desde el principio hasta el final («Los de los asientos baratos aplaudan, el resto haga tintinear sus joyas») y cuando el molde Beatle no dio más cabida a esa voz él prefirió seguirla que hacer los coros.

Desde que Albert Goldman publicó su biografía después de la muerte de John (*Las vidas de Lennon*, ésa que informaba que el ex Beatle había sido heroinómano, alcohólico, depresivo, obsesionado sexualmente por su madre, abusado por su padre, anoréxico, perezoso, violento, abusador, bisexual, asesino de un marinero en Hamburgo, pésimo guitarrista y peor cocinero), inauguró un género dentro de la hagiografía que hoy se conoce como patografía: esa clase de biografías sanguinolentas, tan obsesionadas con los defectos y bajezas y anomalías secretas del biografiado que parecen el triunfo post mortem de Lombroso. Las patografías rascan donde pica, pero no explican por qué pica: sólo insisten en que si uno sigue rascando maníacamente, tarde o temprano va a sacar sangre, y entonces habrá otra cosa en qué concentrarse que ya no es picazón (Goldman llegó a decir que Lennon estaba tan destruido por la heroína cuando Mark David Chapman lo mató, que en mejor estado físico habría resistido las balas y sobrevivido sin inconvenientes).

Esta semana apareció en todos los blogs políticos conservadores de Estados Unidos un tal Fred Seaman (exempleado de John y Yoko en los 70, despedido después de que se robara y vendiera unos cuadernos de Lennon), sosteniendo en un documental de pacotilla que puede demostrar que John fue un republicano cada vez más recalcitrante en sus últimos tiempos, pero no se animó hasta el final a salir del closet. Curioso: si algo hizo Lennon a lo largo de su vida fue salir de cada closet donde se metió voluntariamente o inadvertidamente, y por lo general lo hizo armando tanto ruido como el que había hecho al entrar. Todos recordamos su frase «Somos más famosos que Cristo»; a mi gusto fue mucho más fuerte lo que confesó en aquel larguísimo reportaje en dos partes a *Rolling Stone* en 1971, el primero después de

haber ido de la banda, donde menciona la impotente náusea que sentía por sí mismo cuando les traían a los Beatles nenes tullidos para que los curaran por mera imposición de manos. Su blindaje a todo caretaje se lo aplicó también a sí mismo, como cantó con toda honestidad en *Don't Wanna Face It*: «Querés salvar a la humanidad / pero no te bancás a la gente».

Hay que recordar que, antes de los balazos de 1980, Lennon estaba lejos de ser la figura explosiva que había sido antes y el ícono que es hoy. La gente que había crecido con su música y sus letras iba dejando de ser joven pero todavía no ocupaba posiciones de poder, ni en política ni en periodismo. En la increíble nota de tapa de *Time* sobre la muerte de Lennon, el veterano que la pergeñó mencionaba con genuino estupor la manera en que la gente más joven de la revista (no los adolescentes de las calles sino esos supuestos profesionales del futuro) iba de un lado a otro de la redacción como si estuvieran por echarse llorar a la menor corriente de aire. ¿Cómo poner la muerte de Lennon en perspectiva con la de los Kennedys, la de Gandhi, la del Che, la de Martin Luther King? Parecía más la de James Dean, la de Janis o Morrison: una estrellita con muerte trágica, sólo que no por su propia mano.

En su último reportaje, la misma tarde de la noche en que se topó con Chapman al entrar en el Dakota, Lennon se pasó dos horas en un programa de radio hablando de reabrir los 60 y hacer la autopsia y el balance. Dijo: «En los 60 éramos como chicos y cada uno volvió a su cuarto diciendo el mundo es un lugar horrible porque no nos dio lo que pedíamos. Pero lo que mostraron los 60 fue la posibilidad, no la respuesta. El chispazo de que se podía quizá cambiar el funcionamiento de la maquinaria. Ustedes lo vieron, yo lo vi». Seis horas después estaba muerto.

Dice el mito que Lennon se mandó guardar del ojo público cuando nació Sean, pero especialmente se fue para adentro después de ganar la fiera batalla por el derecho a no ser expulsado de Estados Unidos por Nixon y el FBI (altamente recomendable es el documental *Los EE. UU. versus John Lennon*). Cuando le dieron al fin el permiso de residencia, el PEN Club le mandó una carta de felicitación, redactada por Allen Ginsberg con floritura no muy inspirada, hay que decirlo. Decía (sepan perdonar) que las alondras de la poesía celebraban que un cisne de Liverpool hubiera logrado imponerse al menos por un día al águila guerrera. El comentario de Lennon al racimo de periodistas fue diez veces más filoso: «Bueno, ya conocen el viejo dicho: a veces la mejor garantía para las libertades civiles las dan las propias ineficiencias que tiene un gobierno». Lo notable es que dentro del juzgado había dicho: «A los ochenta creo que me iré a Gales, o a Cornwall. Todos volvemos a casa a morir, somos como los elefantes. Sólo me gustaría pasar un par de décadas más acá antes». Pero no se mandó guardar en un bosque ni en una fortaleza. Y antes de encanutarse a hacer pan casero o tomar opio con las persianas cerradas, gastó una verdadera fortuna (incluso para sus parámetros) en aquellos famosos carteles gigantes en Nueva York, Londres, Toronto, París, Roma, Berlín, Atenas, Delhi y Tokyo donde decía en mayúsculas enormes *WAR IS OVER* y, debajo, en letra más chiquita, «*If you*

want it». Quién que lee eso no sabe que en algún lugar es verdad, que podría perfectamente serlo, si lo leyéramos la suficiente cantidad de veces (aunque creo que ni toda la plata de Yoko junta alcanzaría para repetirlo las veces que necesitaríamos entenderlo).

Yo me descubro varias veces al año, en días perfectamente cualesquiera, preguntándome qué habría dicho o cantado Lennon de cosas pasadas en los últimos treinta años. Corrijo: no treinta, ni veinte, apenas diez. Desde que Lennon dejó de ser mayor que yo, desde que dejó de llegar antes que todos a todas partes, desde que nos quedamos sin su sexto sentido para señalar que el rey está desnudo cuando el resto sólo ve el disfraz. En su época de encierro, Lennon tenía la costumbre, cada vez que se despedía de un grupo de personas en su casa, de romper una pequeñísima vasija y dar a cada invitado un pedacito. Creo que es una costumbre nepalesa. La idea era que algún día los pedazos se volverían a juntar y en el centro del grupo se volvería a armar esa vasija, resquebrajada, desgastada, pero completa. Eso son las canciones y las palabras de Lennon para mí, todavía: cosas que se juntan como si hubieran estado unidas antes, y a pesar de sus cicatrices arman algo mágicamente único, entero, completo, verdadero, indestructible.

Historia de una casa

Todas las casas abandonadas cuentan una historia. Esta fue diseñada por Le Corbusier en Boulogne-Billancourt, extrarradio de París. En su living supo colgar un gran retrato pintado por Modigliani de los dueños de casa, el escultor Lipchitz y su esposa rusa Bertha. Bertha tenía un hijo llamado Andrei, de un matrimonio anterior. El padre de Andrei volvió a Rusia en el tren blindado con Lenin. Andrei tiene trece años en 1927, cuando su madre se entera de que el legendario comisario de las artes soviético (su viejo amigo Lunacharski, de los tiempos de exilio en Zurich), pasará por París en uno de sus raids pregonando la cultura soviética por Europa, y decide que ya es tiempo de que Andrei se reúna con el padre en Moscú.

Lunacharski accede a llevar al joven. Andrei sube al vagón exclusivo del comisario de las artes con su uniforme de liceo francés y una valijita en la mano. En Berlín, el tren se detiene inesperadamente porque la amante de Lunacharski necesita hacer más compras. Las siguientes paradas son Varsovia, Bret Livotsk y Minsk, pero nadie baja a comprar nada. Durante el largo viaje, Lunacharski le cuenta a Andrei una historia tras otra. Una de ellas le encantaría a León Ferrari: en enero de 1918, Dios fue sometido a juicio en la URSS, por sus crímenes contra la humanidad. En el banquillo de los acusados se colocó una Biblia y los fiscales presentaron las numerosas pruebas de culpabilidad, basadas en testimonios históricos. La defensa pidió la absolución por demencia evidente y desarreglos psíquicos, pero el tribunal declaró culpable a Dios de todos los cargos y lo condenó a muerte. En el amanecer del 17 de enero de 1918, un pelotón de fusilamiento disparó cinco ráfagas de ametralladora contra el cielo de Moscú y cumplió la sentencia.

La comitiva de Lunacharski llega con atraso a Moscú, en la misma mañana del décimo aniversario de la Revolución, así que de la terminal se trasladan directamente a la Plaza Roja. Y así es cómo Andrei ve por primera vez a su padre: en el palco de honor, con sus galas de general de la Revolución, recibiendo el saludo de las tropas. Lo que el general ve es que su hijo no está en absoluto vestido para resistir los diez grados bajo cero que hacen ese día en Moscú, así que murmura a uno de sus edecanes que envuelvan al chico en algo y lo dejen en su casa antes de que muera congelado. Los soldados cumplen la orden al pie de la letra: lo envuelven en una lona del ejército. Cuando la esposa del general los ve entrar en la casa, cree que le traen una alfombra nueva, hasta que la alfombra se mueve y le da un susto tremendo.

Andrei y su madrastra nunca se recuperan de aquella primera impresión mutua. La convivencia no será fácil y poco después Andrei dejará la casa paterna, y los estudios, y la fe en la Revolución, y no durará mucho suelto en las calles moscovitas: en 1930 es declarado enemigo del pueblo y enviado a Siberia (su padre el general correrá la misma suerte pocos meses después). Durante los siguientes veintinueve años, Andrei intenta fugarse ocho veces de los campos. En 1959 lo consigue finalmente: llega a pie, medio muerto de frío y de hambre, hasta Finlandia. Demora un año más en cruzar toda Europa hasta llegar a esta casa diseñada por Le Corbusier en el extrarradio de París.

La casa estaba abandonada. Había grandes trozos de mármol sin esculpir en el jardín lleno de maleza. El escultor Lipchitz había huido a América antes de que llegaran los nazis. Pero en cuanto terminó la guerra, Bertha decidió regresar desde Nueva York: «Mi hijo está vivo, lo presiento, y cuando me busque irá a la casa de Boulogne-Billancourt, y si no estoy allí cuando llegue nunca volveré a verlo, lo presiento», le dijo a Lipchitz antes de abandonarlo, en 1946. Catorce años ha esperado desde entonces pero, en esta noche de 1960, Andrei ha vuelto. Ese hombre de 45 años que parece de sesenta es su hijo y esta noche volverá a ocupar la camita que hay en el dormitorio infantil del primer piso, donde durmió por última vez en 1927. En la cabecera de la cama hay, hubo siempre, un cuadrado sin firma de un lobo en medio de la estepa nevada. Hay cosas que no cambian. Nos sostienen porque no cambian. O quizá es simplemente que no cambian para que no nos vengamos abajo.

Demos ahora otro salto en el tiempo, hasta 1995. Parte de la losa de hormigón se ha derrumbado, la pared de ladrillos de vidrio que hay en el living está oscurecida por el moho, la creación de Le Corbusier parece uno de esos esqueletos de estaciones de servicio que se ven por las rutas argentinas, pero Andrei sigue viviendo allí. También los enormes mármoles sin esculpir siguen en su sitio en el jardín, entre la maleza. Por muy poco tiempo más: en 24 horas debe desalojarse la casa, un asunto de abogados de Nueva York. Andrei se hizo cargo de Bertha hasta que ella murió (vendía pólizas de seguros casa por casa para mantener a ambos). Durante todos esos años siguió durmiendo cada noche en la camita de su dormitorio infantil. También estuvo combatiendo a esos abogados de Nueva York: todavía tiene a mano, al lado de la puerta, una pala de mango corto, con los bordes bien afilados. «Con una de éstas vi decapitar a unos cuantos en Siberia», le comenta al amigo que lo acompaña, antes de dejarla caer en una de las cajas de cartón en donde está juntando sus cosas. Ya no importa: los abogados han ganado; mañana Andrei se habrá mudado a un altillo de un solo ambiente, de cinco metros por tres, en un quinto piso sin escalera de Barbès-Rochechouart, donde colgará en la cabecera de su cama el cuadrado del lobo en la estepa nevada. Como diría Lunacharski: «Dios no existe. Lo fusilamos nosotros, en 1918».

John Berger cuenta esta historia en su libro *Fotocopias*. Nunca dice el apellido de Andrei, pero en un libro que de casualidad estoy leyendo sobre el misterio de la

muerte de Raoul Wallenberg (aquel magnate humanitario sueco que salvó a tantos judíos durante la guerra) figura un Andrei Lipchitz dando testimonio de que vio a Raoul Wallenberg en la Lubjanka, después de una de sus tantas fugas fallidas, durante la Navidad de 1947. Hasta el día de hoy no se sabe ni cuándo ni cómo ni dónde murió Wallenberg, después de ser arrestado por los rusos en Budapest, en 1945. Tampoco sé más nada de Andrei; ni siquiera si el apellido que usó en vida era Lipchitz o el de su padre, el general rojo que cayó en desgracia. En cuanto al Atelier Lipchitz, ubicado en el 9 Allée des Pins, en Boulogne-Billancourt, una inmobiliaria multinacional lo ofrece actualmente a la venta por Internet. Piden 3,9 millones de euros, y dicen no saber qué puede haber pasado con los bloques de mármol sin esculpir que había en el jardín.

Caín viendo llover en La Habana

No sabía que Cabrera Infante tuvo en 1971 un colapso emocional, trabajando de guionista en Los Angeles. Parece que el plan, hasta que fundió biela, era insertarse en Hollywood con su formidable compañera de toda la vida, la escultural Myriam Gómez. Por un instante pude verlos a ambos vestidos de fiesta, montados en un convertible que se perdía por una carretera paralela al mar, con el viento en la cara y el sol poniéndose en el horizonte, hasta que me acordé de que todo cocktail-party hollywoodense no sólo empieza sino que muchas veces termina cuando aún es de día, y la imagen se me hizo humo entre los dedos: sin noche, no hay Cabrera Infante. Cualquiera que haya leído *Tres Tristes Tigres* lo sabe.

Es cierto que Cabrera (llamémoslo Caín, como le gustaba firmar a él) pertenecía mucho más al sol que al cielo encapotado londinense. Lo decía él mismo, cuando alguien le elogiaba su vestuario y su porte impecablemente british: «Si me quito toda mi ropa inglesa, no se ve nada». Es cierto que por sus venas corría celuloide líquido y nadie sabía más que él de la Fábrica de Sueños (y Myriam Gómez era mucho más Hollywood que Swinging London, aunque las minifaldas de Mary Quant le quedaran como si se las hubiesen inventado especialmente). Pero Los Angeles no era para Caín. Esa es la gran paradoja: que en un oscuro departamento de Londres pudiera convocar mejor la noche habanera que a la sombra tibia de las palmeras de Malibú.

Es cierto que la noche que visitaba Caín era la noche de su alma: la de su Ciudad Perdida. La vieja Habana Vieja se había perdido para entonces en la noche de los tiempos y Caín necesitaba un culpable, y ese culpable era Fidel. Pero no fue Fidel sino Hollywood el que lo quebró. Aquel colapso emocional desembocó en internación, y durante la internación lo sometieron a dieciocho sesiones de electroshock, que le quedaron grabadas para siempre. El miedo a volverse loco se posó como una nube negra sobre el paisaje de su Ciudad Perdida, y Caín pasó a hablar más de la nube negra (su némesis, Fidel) que de su amada Ciudad Perdida. Los puristas dirán que lo que digo no es cierto, que Caín publicó en 1979 su última gran novela, *La Habana para un Infante Difunto*. Pero a mí nadie me quita la sospecha de que ese libro ya estaba escrito cuando le sobrevino el Crack-Up en Hollywood, y Caín se pasó los ocho años siguientes viviendo en esas páginas, simulando que las corregía, hasta que ya no quedó savia en esos papeles que justificara seguir postergando su publicación.

No por nada, cuando el libro apareció en inglés, traducido por él mismo, lo retituló *Infante's Inferno*: ya no hay Habana sino Infierno, y el infante difunto está en él. Miren, si no, *Mea Cuba*, el ladrillo que reúne toda su «prosa política», sus escritos anticastristas (empezando por aquel reportaje tristemente célebre que le hizo Tomás Eloy en *Primera Plana* en 1968, donde Caín anunció al mundo desde Londres que se ponía en la vereda de enfrente de la revolución). Todo ese libro habla de la nube negra; a duras penas se ve Cuba detrás. Siempre me ha llamado la atención que los disidentes soviéticos (desde Ajmátova y Pasternak a Vasili Grossman y Josef Brodsky) produjeran una literatura tan potente desde la disidencia y que a los disidentes castristas les pase exactamente lo contrario: pierden su potencia literaria cuando se hacen anticastristas, sean cubanos o extranjeros.

Quizás exagere, quizá generalice al pedo movido por la pena. Pero pocas cosas me han dado tanta tristeza en mi vida de lector como los libros de Caín posteriores a *La Habana para un Infante Difunto*. Pocos libros del Boom amé tanto como *Tres Tristes Tigres*. Hasta la famosa declaración de Caín al respecto («¿Del Boom? Inclúyanme afuera») me podía. Cuando los juegos de palabras están realmente vivos, cuando un tipo que es brillante verbalmente logra apresar verdadera sustancia en esos juegos de palabras, hace que en nuestro oído nos funcionen los cinco sentidos. Y difícil estar más adentro de un texto que cuando nos abarca de esa manera. Eso fue Caín para mí, y para muchísimos otros, sospecho, hasta que se lo comió la nube negra.

Cuando le preguntaban a Virgilio Piñera por qué no se iba de la isla, él contestaba: «Quién puede renunciar a su más querida costumbre». Cuando se lo preguntaban a Lezama Lima, él decía: «El extranjero mata» (porque su padre murió en el único viaje que hizo al extranjero). Caín, en cambio, escribió: «Nada mata tanto a un escritor como dejar de escribir bien». Era un dardo envenenado, en alusión a la famosa frase que Cortázar puso como epígrafe de *Rayuela* («Nada mata tanto a un escritor como tener que representar a un país») que le volvió como un bumerang y soltó su carga tóxica por partida doble. Caín murió por dejar de escribir bien y por tener que representar no a un país sino a un pedazo de país, o a algo peor: un odio.

Una sola vez logró volver Caín a su Ciudad Perdida después de *La Habana para un Infante Difunto*. El libro se llama *Vidas Para Leerlas*. Hay que leer el título a la cubana («Vida-pa-leélas») para disfrutar más la alusión en clave habanera a las *Vidas Paralelas* de Plutarco, el libro que en mi humilde opinión inventa toda la literatura (al menos la literatura que me gusta a mí). Cuando Plutarco supo que los griegos no veían en Heródoto al Padre de la Historia sino al Padre del Chisme, dijo: «Exclúyanme adentro», que viene a ser lo mismo que terminó pasando con Caín y el Boom. Plutarco, como sabemos, hablaba de nobles griegos y romanos como si los hubiera conocido. Lo mismo hace Caín en *Vidas Para Leerlas*: vuelve, por última vez antes de morir, a su Ciudad Perdida, con la excusa de hablar de los nobles que supo conocer allí. Difícil imaginar un libro más crepuscular: parafraseando otro título de

Caín, es una larga, agónica, vista del atardecer en el trópico. Luego vendrá la noche, y ya se sabe lo que pasa en las horas oscuras. El propio Caín nos lo dice: «¿Por qué uno siempre recibe las cartas con ilusión y en cambio teme el timbrado del teléfono por la noche?». Cada una de las semblanzas de *Vidas Para Leerlas* parece detonada por un timbrado del teléfono en medio de la noche. En la frase más conmovedora del libro, Caín dice: «Detesto escribir necrológicas sobre mis amigos, pero es un poco como cerrarles los ojos». Ni el propio Plutarco hubiera sabido decirlo mejor.

Sangre azul

De todos los escritores que idolatro ninguno le arrima el bochín a Nabokov en altanería y desdén. Como bien se sabe, Nabokov consideraba la Revolución de Octubre una afrenta personal que le había arrebatado la vida que se merecía. No sólo desaparecía un mundo con el advenimiento de los soviets: también volaban por los aires las chances de Nabokov de ser el mayor escritor ruso de su tiempo y disfrutar a pleno todas las prebendas que eso implicaba. Nabokov quería (o creía) ser un nuevo Pushkin: un poeta absoluto, un sangre azul, tanto por cuna como por pluma. Como bien se sabe, su exilio fue barranca abajo hasta la aparición de *Lolita*: primero mataron a su padre en un acto político en Berlín, después se acabó la plata de la familia, después vino el cruce a América huyendo de los nazis (su esposa Vera era judía), después la noticia de que su hermano gay había sido exterminado en un *lager* alemán, a lo que siguieron los «humillantes» años dando clase en un colegio de nenas ricas, la subestimación de sus dotes como entomólogo, la silenciosa batalla con el mundo literario de habla inglesa para que le reconociera su valía, hasta que en 1955 llegaron *Lolita* y la consagración y el dinero que le permitió instalarse en forma permanente en el fastuoso Hotel Montreux de Suiza como un rey en el exilio.

El mundo por fin lo reconocía como un indiscutido sangre azul, pero para él no era suficiente. Porque lo veían como un novelista (peor aún: como un novelista libertino). Y él quería, o creía, pertenecer a la más alta aristocracia en todos los rubros (recuérdese la altísima estima que tenía de su porte y su elegancia, además de su cuna y su pluma). Como si eso fuera poco, le había llegado la gloria literaria no por lo que escribía en ruso sino por algo escrito en inglés. El mundo no lo entendía: aunque lo celebrara, seguía sin entender lo que debía celebrarle de verdad (cabe aclarar que, en todo ese tiempo, Nabokov también luchó con el pequeño mundo de exiliados rusos para que reconocieran su valía como poeta, tarea en la que tuvo escaso éxito: de hecho, durante sus primeros años en América firmó sus poemas en ruso con seudónimo porque, si los firmaba con su nombre, eran puntualmente escarnecidos por sus «envidiosos» camaradas de emigración).

Así las cosas, en 1962 Nabokov publicó *Pálido Fuego*, que es un poema escondido en una novela camuflada como un larguísimo y delirante comentario a ese poema. Me explico: *Pálido Fuego* arranca con un prólogo donde un tal Kinbote pone a nuestra disposición el poema póstumo de un tal Shade, que acaba de ser asesinado.

El poema de Shade tiene 999 versos y Kinbote nos lo ofrece primero en su totalidad y luego procede a comentar cada verso. En su delirante, interminable comentario, Kinbote confiesa que ese poema es en realidad la historia de su vida, que él es en realidad el rey en el exilio de un país del extremo norte europeo llamado Zembla, y que el asesino de Shade en realidad se proponía matarlo a él y había sido enviado por Las Sombras, la policía secreta del nuevo régimen de Zembla, los revolucionarios que lo destronaron y lo forzaron al exilio. No acabamos de digerir esta información cuando el comentario de Kinbote empieza a dejar inadvertidamente a la vista algo más: que en realidad él es un patético expatriado que se cree el rey de un país imaginario y que todos sus vecinos están al tanto de su delirio, desde las alumnas y profesores del colegio donde enseña (quienes no le tienen ni una pizca de compasión) hasta el mismísimo John Shade (que también enseña en ese colegio y es el único conmovido por el patético Kinbote).

Se dijo en su momento que *Pálido Fuego* era un centauro mitad poema mitad prosa, que encarnaba por sí solo la Novela Moderna, esa categoría que parecía haberse extinguido sin pena ni gloria de la faz de la Tierra. Con el tiempo el veredicto se moderó, pero hasta ayer nomás los nabokovianos seguían discutiendo con ferocidad si Shade y su poema eran producto del delirio de Kinbote o si, a la inversa, Kinbote y su delirante comentario eran en realidad una invención de Shade. Así estuvieron las cosas cerca de cincuenta años, hasta que un vivillo llamado Moe Cohen publicó el mes pasado en su coqueta editorial independiente (The Gingko Press) el poema de Shade en forma de libro autónomo y sostuvo que ya era hora de evaluarlo por sí solo y darle a Nabokov el lugar de privilegio que merecía en el canon de... la poesía norteamericana. Asombrosamente (o no tanto: cualquier placebo sirve de viagra en tiempos de impotencia imaginativa), la crítica recibió con brazos abiertos la sugerencia. Y, ahora, el hombre que se pasó la vida intentando que lo consideraran un poeta ruso de sangre azul logrará post mortem su tan ansiado ingreso al parnaso de los líricos, sólo que con greencard yanqui. En cuanto a *Pálido Fuego*, lo que hasta ahora hacía del libro un Gran Libro (esa estructura loca que rodeaba al poema) resulta que era en realidad lo accesorio, la joda, y lo que parecía la parte menos brillante del libro (ese chiste demasiado largo, ese pantano de 999 versos) resulta ser lo verdaderamente importante.

Cuando el gran Joseph Brodsky fue deportado de la URSS y llegó con lo puesto a América, uno de los primeros encargos que le hicieron fue que tradujera al inglés unos poemas en ruso de Nabokov. Brodsky estuvo por no aceptar porque le parecían «de segunda línea»; terminó por hacerlos no tanto porque necesitara el dinero (como disidente en Rusia lo había pasado muchísimo peor) sino porque «un poema de segunda no pierde casi nada en la traducción, y a veces hasta gana un poco». Según Brodsky, Nabokov no entendió nunca que la mejor poesía que hizo fue en prosa, que fue precisamente por ser un poeta fallido en su lengua natal que se convirtió en tan extraordinario prosista en su lengua de adopción. Había algo en Nabokov que

despreciaba lo plebeyo de aquel triunfo, escribiendo novelitas en inglés, celebrado por un público que ignoraba sus reales méritos. Pero cuando escribía un poema de 999 versos no lo lanzaba solo a la palestra. Lo protegía con una novela alrededor: una novela en que un patético expatriado soñaba que era un poeta que cantaba la saga de un rey en el exilio, y al despertarse descubría que el exilio era un fastuoso hotel en Suiza, el mundo lo consideraba un poeta fallido y él podía desquitarse plebeyamente escribiendo otra de sus novelitas en inglés.

Incendio en la Casa del Ser

«Una mujer descuartizada / viene cayendo desde hace 140 años». Por esas dos líneas escritas por su compatriota Vicente Huidobro decidió Nicanor Parra dedicarse a la poesía. Ya era (además de hermano mayor de Violeta Parra) ingeniero, diplomado en termodinámica en USA y en cosmología en Oxford, cuando quiso saber por qué caía esa mujer desde hacía siglo y medio. La pregunta en particular y la poesía en general no son asuntos muy pertinentes para la ingeniería y Parra era, a pesar de ingeniero, un impertinente. Así que prefirió adscribir a esa otra ley de la termodinámica que enunció alguna vez Leopoldo Marechal: «De todo laberinto se sale por arriba». Así fue como llegó Parra a lo que definió como antipoesía. «Yo me preguntaba por qué creta los poetas hablaban de una forma y escribían después con esa jerga conocida como lenguaje poético, que no tiene nada que ver con el lenguaje de la realidad». Puesto en esos términos, parece un mero cuestionamiento verbal, pero lo de Parra apuntaba más lejos: para poder ver las cosas de otro modo es necesario cambiar de perspectiva, y pocos tipos hay en nuestra lengua capaces de sacarnos la alfombra debajo de los pies como hace Parra con una sola frase. Ejemplo: «El automóvil es una silla de ruedas». Léanla de nuevo, van a ver que el texto se movió, que se lee otra cosa. Eso es Parra. El juego de palabras que de pronto corcovea y muta en otra cosa: «La izquierda y la derecha unidas / jamás serán vencidas». El creativo publicitario tiene esa clase de don, pero para generar antimateria. Parra genera antipoemas; es decir, anticuerpos contra la antimateria que nos tiran todo el día por la cabeza. Hay un famoso poema suyo que empieza: «El hombre imaginario / vive en una mansión imaginaria / rodeada de árboles imaginarios / a la orilla de un río imaginario». Y así sigue avanzando facilonamente, estrofa tras estrofa, hasta sus versos finales. Antes de citarlos déjenme contar que, a los 64 años, Parra descubrió a la mujer de su vida, fueron brevemente felices juntos pero ella lo abandonó y poco después se suicidó. En honor de ella escribió Parra «El Hombre Imaginario», que termina: «Y en las noches de luna imaginaria / sueña con la mujer imaginaria / que le brindó su amor imaginario / vuelve a sentir ese mismo dolor / ese mismo placer imaginario / y vuelve a palpar / el corazón del hombre imaginario».

Es famosa su pica con Neruda. Igualmente famosa es su frase: «Hay dos maneras de refutar a Neruda: una es no leyéndolo; la otra es leyéndolo de mala fe. Yo he

practicado ambas, pero ninguna me dio resultado» (otra vez contestó así a la acusación de que la obra de Neruda era desapareja: «La cordillera de los Andes también es desapareja»). En su poema «Malos Recuerdos» dice: «Para la mayoría / soy un narciso de la peor especie / El hombre dos caras / El que se cree más de lo que es / El que no tiene paz / ni con las mariposas del jardín / Todos se consideran con derecho / a festejarme con un poco de barro». Treinta años después, al recibir un doctorado honoris causa en la Universidad de Chile, dijo: «Una sola pregunta / Cuándo piensan erigirme una estatua / La paciencia tiene su límite / Sin estatua me siento miserable / Pero por favor que sea de barro / Para que dure lo menos posible».

Entre otras chambonadas, Parra aceptó ir a la Casa Blanca a tomar el té con la esposa de Nixon en plena guerra de Vietnam, durante un congreso de escritores en Washington (y cuando, horas más tarde, los cubanos le retiraron la invitación como jurado del Premio Casa de las Américas, él mandó un cablegrama a la isla que decía: «Apelo a la justicia revolucionaria rehabilitación urgente. Fidel debería creer en mí tal como yo creo en él»). A diferencia del resto de su familia, nunca apoyó la Unión Popular de Allende y siguió enseñando en la universidad después del golpe de Pinochet. Pero cuando el Papa fue a Chile escribió: «La sonrisa del Papa nos preocupa / SS debiera llorar a mares / y mesarse los pelos que le quedan / ante las cámaras de televisión / en vez de sonreír a diestra y siniestra / como si en Chile no ocurriera nada / que se ría de la Santa Madre si le parece / pero que no se burle de nosotros». Poco antes (más precisamente en 1977) había escrito: «Que levanten la mano los valientes / A que nadie es capaz / de arrancarle una hoja a la biblia / cuando el papel higiénico se acabó / A que nadie se atreve / a escupir la bandera chilena / A que nadie se ríe como yo / cuando los filisteos lo torturan».

Se admire o se odie a Parra, hay que reconocerle su fidelidad absoluta al género que inventó. Cuando le dieron en Guadalajara el Premio Rulfo, empezó su discurso de agradecimiento diciendo: «Hay diferentes tipos de discursos / El discurso ideal / es el discurso que no dice nada / aunque parezca que lo dice todo». Lo pongo en verso porque así lo leyó. Y así lo incluyó en su libro *Discursos de sobremesa*, que está compuesto enteramente de textos leídos al recibir premios y honoris causas. Y que, por supuesto, son todos antipoemas. Es decir, reversos exactos del discurso ideal: parece que no dicen nada, y logran decirlo todo. Mi preferido es el que pronunció en el centenario de Vicente Huidobro, que se titula *Also sprach Altazor* (y que debajo aclara «Título del original en inglés: Hay que cagar a Huidobro») y empieza preguntando qué sería de la poesía chilena sin Huidobro, para pasar a defender la megalomanía del poeta («Sus opiniones nunca pecaron de moderadas / incluso llegó a atreverse / a enmendar la plana al propio Homero / que no debió haber dicho jamás, según él / las nubes se alejan como un rebaño de ovejas / sino lisa y sencillamente / las nubes se alejan balando»). Y sobre el final hace su famosa declaración: «Hay una frase de Huidobro / No creo que haya otra más enigmática / más sobrecogedora / en todo el reino de las bellas letras: / una mujer descuartizada / viene cayendo desde

hace 140 años / A mí me deja mudo».

Mentira, por supuesto: nada deja a mudo a Parra. Hoy tiene 96 años, espera contra toda esperanza que le den el Nobel antes de morir y le gusta contar a quienes llegan en peregrinación a verlo que, en el preciso lugar donde se alza su casa en Las Cruces, había un castillo hecho enteramente de madera, con el exterior recubierto de tejas de alerce. «El que entraba ahí se quería quedar a vivir para siempre». El castillo estaba medio abandonado cuando Parra lo compró, y el cuidador que vivía en la propiedad se tuvo que ir a su pesar. Pocos días después, un incendio destruyó el castillo. Todas las señales indicaban que el cuidador había provocado el fuego. Parra se lo encontró contemplando las cenizas aún humeantes y le dijo: «¡Huevón de mierda, mira lo que hiciste!». El cuidador le contestó sin apartar la mirada: «Yo quería esa casa más que usted». Heidegger decía que la poesía es la casa del ser. Parra vio arder esa casa y levantó otra sobre sus cenizas. Están los que dicen que fue él quien la quemó. Y están los que dicen que nadie quería esa casa tanto como él.

Habla, memoria

Hay una historia entre Cézanne y Zola que siempre me fascinó: el padre de Zola muere, la familia llega a Aix-en-Provence en medio de penurias económicas, el niño Emile es encarnecido en la escuela, por nuevo, por pobre, por raro. Un solo compañero sale en su defensa, no le importa recibir una paliza de los demás por esa causa. El joven Zola le deja una canasta de manzanas en su puerta. Los dos muchachos se hacen amigos, leen a Virgilio, quieren ser artistas. Años después, cuando ya es un escritor de éxito, es Zola quien anima al tímido Cézanne a ir a París. Pero la amistad se malogra: Zola empieza a encontrar molestos los infortunios y las quejas de Cézanne, escribe una novela sobre un pintor incomprendido por su época y con eso hiere y aleja a su amigo. ¿Qué hace Cézanne entonces? Empieza a pintar sus famosas naturalezas muertas con manzanas: como devolviendo una por una aquéllas de la canasta que el joven Zola le ofrendó en prenda de amistad, en los lejanos años de Aix.

Hay otra historia parecida, aunque más chiquita y con final opuesto, de otro de los impresionistas. El banquero y bonvivant Charles Ephrussi se fascina con una naturaleza muerta de Manet sobre un puñado de espárragos. Paga por el cuadro diez veces su valor, en un momento en que Manet no es todavía conocido y vive en la escasez. Al día siguiente llega a casa del banquero, embalado toscamente, un cuadro precioso de un solo espárrago, con una nota que dice: «Creo que éste se cayó del puñado». Quizá conozcan la historia, está en Proust. Es leyenda que los personajes de *En busca del tiempo perdido* están basados en gente que Proust conocía. Proust trabajó brevemente como secretario de Charles Ephrussi y le adjudicó algunos de sus rasgos a Charles Swann. Pero yo me enteré por otra vía de la historia de los espárragos, así como del episodio de las manzanas de Cézanne y Zola. Fue por un profesor de dibujo que tuve en sexto grado, un tipo que intentaba inútilmente abrir nuestras cabezas y se enfurecía cuando coloreábamos mariconamente nuestros dibujos para que no se nos gastaran los lápices: una vez me arrancó la hoja de la mano, se apropió de mi adorada caja de Caran D'Ache y fue consumiendo mis lápices y obligándome a sacarles punta y pasárselos de vuelta hasta que aquella hoja cansón se convirtió en una masa vibrante, asombrosa, de color (hasta me pareció que pesaba el doble cuando me la devolvió) y mi caja de Caran D'Ache era una ruina.

Consiéntanme ahora otro viraje inesperado. Hay en Inglaterra un gran ceramista

llamado Edmund DuWaal. Sólo hace piezas que puedan sostenerse en una mano y que parecen ideas platónicas más que objetos, aunque él es partidario ferviente de que esas piezas se usen, se toquen: cree que ciertos objetos conservan en sí el pulso de quien las talló, incluso el de quien las tuvo en su mano, como si emitieran «un murmullo existencial». Durante sus largos años de estudio, el joven DuWaal recaló en Japón para estudiar el arte del laqueado. A lo largo de aquella estadía en Kyoto, visitaba una vez a la semana a su adorado tío abuelo Ignatz, o Iggie, único hermano de la abuela de DuWaal, Elizabeth. El apellido de ambos hermanos era Ephrussi. La posesión más preciada del viejo Iggie, que vivía en Kyoto junto a su joven amante japonés, era una colección de netsuke. Los netsuke son pequeñísimas piezas de marfil o madera talladas a mano que se usaban en el viejo Japón como borlas de las bolsas de tabaco o de dinero. Caben holgadamente en la palma de una mano. Cuanto más antiguas son, más historias cuentan.

El viejo Iggie tenía 264 piezas de netsuke. A lo largo de sus años en Japón no había sumado una sola pieza a su colección. La conservó tal cual la había recibido, y así iría a parar a manos de DuWaal cuando Iggie murió, en 1994. Durante aquellos almuerzos semanales en Kyoto, Iggie le había contado distraídamente a DuWaal la historia de esa colección de netsuke, que era su manera de contar la historia familiar de los Ephrussi. Iggie había huido de Viena en 1938, por judío y por homosexual. Su hermana Elizabeth ya se había casado con un comerciante holandés llamado DuWaal y emigrado a Inglaterra y fue la que posibilitó la huida de Iggie y del padre de ambos, Viktor. La madre su había suicidado «discretamente» cuando los Ephrussi perdieron todas sus posesiones a manos de los nazis. Al llegar a casa de su hija en Inglaterra, la única posesión que le quedaba a Viktor en el mundo era un reloj de bolsillo, de cuya cadena colgaba la llave de su biblioteca (los nazis le habían prendido fuego a los libros de esa biblioteca). La pérdida de su mujer y de su palacio en Viena fueron demasiado para él: no llegó a ver el final de la guerra. Cuando los aliados restituyeron el palacete a Elizabeth, ella descubrió que la doncella que los había criado a ella y a Iggie había permanecido como ama de llaves de la casa mientras albergaba a un jerarca de la Gestapo. Esa doncella recibió con lágrimas en los ojos a Elizabeth, la llevó a su humilde recámara y le mostró cómo había logrado ocultar en su colchón de paja las 264 piezas de netsuke que, en tiempos de gloria de la mansión, estaban en los aposentos de la señora de la casa.

Habían sido el regalo de bodas de Charles Ephrussi a Viktor, enviado desde París cuando Viktor se casó y se instaló a vivir en aquel palacio en 1913. Fue Charles quien inició a los impresionistas en el culto a lo japonés que estalló en Occidente a partir de 1870. Le llevó cuarenta años reunir aquellas 264 piezas. De cada par de netsuke que compraba, conservaba uno y le enviaba el otro a una dama casada que era su amante. Cuando ella enviudó, la colección se unió. Cuando Charles estaba cerca de la muerte y su sobrino favorito le anunció que se casaba, le obsequió la colección. A Viktor le pareció tan incongruente con el resto de las obras de arte que albergaba la mansión

que decidió ubicarla en los aposentos de su esposa, donde los niños Elizabeth e Iggie jugaban con los minúsculos netsuke mientras su madre se hacía peinar y enjorar antes de cada velada. Sabiendo lo que significarían para Iggie, Elizabeth los hizo embalar y se los envió a Japón. Veinte años después, Iggie trató en vano de transmitir aquella historia al joven DuWaal. Pasaron otros veinte años, la colección volvió a surcar los mares, DuWaal escuchó finalmente el murmullo existencial de esas minúsculas piezas de marfil y se sentó a escribir la historia de su familia en un libro formidable (*The hare with amber eyes*).

En un momento cerca del final describe lo que le produce tener esas desgastadas piezas de netsuke en su mano, lo que fueron para el bonvivant Charles y para el desafortunado Viktor y para el niño Ignatz y para el viejo Iggie, y no sé por qué a mí me hicieron acordar de repente, con nitidez total, en esa escena de mi niñez en que el profesor de dibujo depositó en mis manos mi caja de Caran D'Ache con todos los lápices mochos y aquel dibujo perfectamente trivial, vuelto asombroso por la frenética, apasionada manera en que le había dado vida.

La Maldición de la Mujer Defectuosa

Siempre me llamó la atención que, con lo que adoraba Hollywood Manuel Puig, se privara de estar ahí cuando *El Beso de la Mujer Araña* recibió cuatro nominaciones al Oscar en 1985. También se perdió el triunfo en Broadway, cuando *El Beso* se convirtió en un musical y arrasó con siete premios Tony en 1992. Ambos momentos forman parte de la larga cadena de sinsabores que le ocasionó a Puig el éxito de *El Beso de la Mujer Araña*. Él mismo pareció anticiparlo en una frase que pone en boca de Molina, el homosexual que protagoniza la novela (y que pierde parte de ese protagonismo en la película y otra parte más en el musical): «Todas las mujeres defectuosas tienen un triste final».

Puig definía a Molina como mujer defectuosa: «ese tipo de homosexual identificado con el cliché de la mujer dominada pero heroica del cine de los años 40, que no quiere o no puede cambiar su identificación con esa fantasía». Como se sabe, Puig ponía a Molina en una misma celda de prisión con un guerrillero llamado Valentín Arregui Paz. Molina debía sonsacarle información a Arregui; para eso lo habían puesto en esa celda las autoridades carcelarias. Arregui terminaría cayendo en las redes de Molina, según los carceleros, porque un macho necesita ponerla donde sea, incluso enjaulado, especialmente cuando está enjaulado. Y Arregui era en el libro el epítome del guerrillero. Y, en los años 70, el guerrillero era el epítome de lo macho. Esa era la asombrosa novela que había escrito Puig en el año 1975, corrido de la Argentina por la Triple A, viviendo en casas prestadas entre México y Nueva York, mirando en forma obsesiva viejos melodramas en blanco y negro por televisión, noche tras noche (de ahí había sacado la herramienta con que Molina seduce a Arregui en el libro: contándole películas, en la oscuridad de la celda, noche tras noche).

Cuando el libro se publicó en España (ya había ocurrido el golpe en Argentina) tuvo, aquí y allá, muchos más detractores que defensores. No sólo entre pacatos y reaccionarios: Ugné Karvelis, exesposa de Cortázar, recomendó a Gallimard no publicarlo «porque deja mal parada la lucha de los revolucionarios latinoamericanos», y la misma decisión tomaron casi todos los demás editores de Puig en Europa. Era un libro-anatema para la época. Pero Puig estaba convencido, cuando se instaló en Nueva York en 1976, de que Hollywood llevaría su novela al cine. Incluso contrató (a pesar de su célebre tacañería) a la Agencia Lynn Nesbit para

que lo negociara. Pero detestó que el interesado mayor fuese un argento-brasileño llamado Héctor Babenco, y que Babenco consiguiese interesar para el papel de Molina a Burt Lancaster, quien estaba ya medio gagá y abrazó el proyecto como una oportunidad única de hacer pública su homosexualidad, para espanto de los productores, que respiraron aliviados cuando un episodio cardíaco bajó a Lancaster del proyecto. La agencia que lo representaba informó entonces que el joven maravilla William Hurt estaba interesado en el papel de Molina y que podían conseguir a un respetado actor de Broadway (el portorriqueño Raúl Juliá) para hacer a Arregui.

Poco pareció importarles que, en la novela, Molina tuviese cuarenta años y Arregui veinticinco. Menos aún que Babenco no hablara inglés y que Hurt hubiese detestado *Pixote* y que todos en el set estuvieran al tanto de que Puig detestaba el guión tanto como al director y al actor principal (la película se filmó en Brasil y Puig vivía allí desde 1980). Al segundo día de rodaje, Babenco y Hurt casi se trompean y no se dirigieron más la palabra. Hurt dirigió sus escenas y también la actuación de Juliá. Babenco sólo pudo encargarse de las breves (e interminables) secuencias kitsch con Sonia Braga. Cuando la película estaba en montaje en Los Angeles, a Babenco le diagnosticaron un cáncer: creyendo que se moría, prefirió volverse a Brasil con su familia y dejó la película en manos de los montajistas. Nadie podía creerlo cuando la semihuérfana copia terminada empezó a cosechar premios, desde Cannes hasta la noche de los Oscar.

Puig no había querido acompañar a ninguna parte a la película, ni siquiera al estreno brasileño. En una fallida cena organizada por los productores, Hurt le había confesado que, en sus años escolares, una pandilla de compañeros de curso le habían dado una paliza y que ésa era la matriz que había usado para componer el personaje de Molina. Puig contestó por lo bajo que Hurt nunca comprendería «cómo uno podía amar a esos muchachos que te golpean en el patio». En una carta que le escribe a Cabrera Infante es más enfático aun: «Mataron el núcleo de la historia, que era la alegría de vivir y el humor de Molina. Hurt está tan torturado y neurótico como en la vida real. El pobre Juliá está mejor, a pesar de que su personaje casi no existe. Dudo que lo poco que queda conmueva a la gente». Traicionado por Hollywood, Puig se ilusionó con una revancha en Broadway y asistió a una reunión en Nueva York con Hal Prince, responsable de las versiones musicales de *Cabaret* y *Chicago* e interesado en hacer lo mismo con *El Beso de la Mujer Araña*. Según Prince, Puig lo trató con recelo hasta que él dio a entender que la película no le había gustado nada: segundos después, el tímido escritor escenificaba por toda la sala de reunión cómo debían ser los cuadros del musical. Los que conocían a Male, la madre de Puig, decían que era el verdadero Manuel. Yo creo que no ha de haber habido un Molina mejor que el encarnado por Puig en aquellas oficinas del centro de Manhattan.

Pero la Maldición de la Mujer Defectuosa fue más fuerte: una sencilla operación de vesícula terminó matando de manera absurda a Puig en Cuernavaca. Mientras tanto, en Nueva York, Prince cambiaba una y otra vez de enfoque y guionista,

acumulando un rojo de dos millones de dólares en el banco cuando por fin estrenó en Broadway. En el camino, había traicionado las promesas hechas a Puig en aquella reunión en Manhattan. Si Hurt había desvirtuado al Molina original, el musical lo sometió a una indignidad mayor: lo desterró a personaje secundario. Quienes hayan visto la película recordarán que Sonia Braga aparecía tres o cuatro veces «corporizando» los melodramas que Molina le contaba a Arregui. En el musical, ése es el papel descollante: el que tiene los mejores cuadros, las mejores canciones, el vestuario más impactante, el máximo tiempo sobre el escenario. Todo lo que hacía inolvidable a Molina en la novela, en el musical lo hace no una mujer defectuosa sino una potra.

Esa paradoja es el triste final, el castigo que sufrió *El Beso de la Mujer Araña*: que una obra que celebraba como ninguna otra el encanto, el coraje y la nobleza de los gays feos, patéticos y anónimos terminara teniendo como protagonista a una mujer despampanante. El día en que le den ese papel al actor que haga de Molina, el día en que alguien sobre un escenario haga lo que hizo Manuel Puig para Hal Prince en aquellas oficinas en el centro de Manhattan, terminará de cerrarse el círculo y quizás así se extinga por fin la Maldición de la Mujer Defectuosa.

Cómo convertir anfetaminas en teoremas

Lo he confesado otras veces: los húngaros me fascinan y, cada vez que puedo, me las arreglo para hablar de alguno. Hoy es el turno de Paul Erdős, una leyenda del mundo de la matemática por su asombrosa productividad y por sus excentricidades igualmente legendarias. En el curso de su vida, Erdős (pronúnciese *érdish*) publicó 1475 trabajos. El rinde promedio de un matemático es de cincuenta *papers* en toda su carrera (más o menos uno por año); Erdős, en cambio, durante sus mejores años, llegó a publicar cincuenta por año (es decir, casi uno por semana). Para lograr tal proeza, practicó una verdadera promiscuidad en el rubro colaborativo: 485 de esos *papers* los escribió en coautoría con algún colega. Son tantos los matemáticos que colaboraron con él que, en los años 70 y 80, se decía que cualquiera que no hubiese trabajado con Erdős, o con alguien que hubiese trabajado con él, no era nadie en el mundo de la matemática.

Lo que hace especialmente interesante su *modus operandi* es que Erdős nunca tuvo un puesto estable ni domicilio fijo de residencia: entre 1934 (año en que dejó Budapest) y 1996 (fecha de su muerte, en Varsovia) practicó la matemática en veinticinco países diferentes, dando clases y conferencias, participando de congresos, o simplemente apareciéndose en medio de la noche por la casa de algún colega («Se me ocurrió un problema que sólo contigo seré capaz de resolver») y hospedándose allí hasta que terminaba el *paper* junto a su anfitrión y partía en busca de nuevos desafíos. Einstein decía que había elegido la física antes que la matemática porque ésta plantea tantas preguntas bellas y atractivas que es casi imposible no distraerse de las preguntas centrales. En su opinión, el deber principal del científico es desarrollar su olfato para las preguntas centrales y trabajar en ellas sin dejarse seducir por otros problemas, no importa cuán atractivos sean. Erdős sucumbió de manera impenitente a cada problema hermoso con que se encontró, reivindicando cada día de su vida el ejercicio comunitario, aleatorio y desinteresado de la matemática.

Sus únicas posesiones entraban en una valija. Lo asfixiaban las corbatas y los zapatos: usaba siempre la camisa abierta y sandalias con medias. «La propiedad perjudica», decía y donaba casi todo lo que ganaba para poder seguir su vida liviano de equipaje (cuando ganó, en 1983, los cincuenta mil dólares del Premio Wolf en Israel, se quedó con setecientos y creó con el resto un fondo que premiaba la resolución de problemas creados por él mismo: los premios iban de uno hasta mil

dólares, y se siguen concediendo hasta hoy porque todos los ganadores vuelven a donar el monto obtenido, en su homenaje).

Erdős había nacido en Budapest en 1913, durante una epidemia de escarlatina que mató a sus dos hermanas días antes de que él naciera. Por esa razón, sus padres, ambos profesores de matemática, prefirieron no mandar al niño a la escuela y educarlo ellos mismos. A los veinte años se doctoró en la Universidad de Budapest y aceptó una beca para seguir estudios con Louis Mordell en Manchester. Su madre había seguido sobreprotegiéndolo de tal manera que, recién cuando pisó Inglaterra en 1934, con veintiún años cumplidos, Erdős tomó conciencia de ello. «Llegué a mediatarde a casa de Mordell y no había comido nada en todo el día. A las cinco sirvieron el té y yo tenía tanta hambre, y me avergonzó tanto confesar que nunca había enmantecado solo una tostada, que me puse a imitar a los demás y descubrí que no era una tarea tan difícil como aparentaba ser», confiesa en un fabuloso documental sobre su vida titulado *N es un número*.

Poco después del fin de la Segunda Guerra, Erdős coincidió en Princeton con dos colegas, el alemán Hochschild y el japonés Kakutani. Los tres iban caminando un día por Long Island, tan enfrascados en un problema matemático que no se dieron cuenta de que había anochecido y que habían ingresado en zona militar, una estación de radar del ejército. Dos guardias los detuvieron a punta de fusil. Tan enfrascados venían ellos que contestaron las preguntas de los guardias en alemán (la lengua en que venían conversando, la única que les permitía comunicarse fluidamente a los tres) y fueron a parar a un calabozo hasta que las autoridades de Princeton aclararon el asunto. Pero cuando, días después, a Erdős (el «ruso» del grupo) se le venció la visa, no se la renovaron y no lo dejaron volver a entrar a los Estados Unidos durante los diez años siguientes. El verdadero motivo quizá se hallara en su prontuario: en 1943 había sido convocado por el matemático Ulam para participar del proyecto nuclear en Los Alamos. Erdős aseguró que podían contar con él siempre y cuando le permitieran volver a Hungría cuando quisiera y fue rechazado por no cumplir con las pautas de seguridad obligatorias para todos los participantes del proyecto (el gobierno comunista húngaro, en cambio, enterado del veto norteamericano, hizo una insólita excepción con Erdős y le concedió un pasaporte especial, único en su género, que le permitía entrar y salir de Hungría a su antojo).

Su frase favorita era: «Un matemático es una máquina que convierte café en teoremas». En sus épocas de oro, llegó a trabajar al mismo tiempo con una docena de matemáticos diseminados por toda Europa: tal como los grandes maestros de ajedrez cuando juegan simultáneas, a cada uno de ellos le decía «Le dejo esta inquietud» y se subía a un tren y se dirigía a otra ciudad, tal como un ajedrecista va de tablero en tablero. A los amigos de Erdős les preocupaba su uso indiscriminado de anfetaminas. El ilustre Gerhart Ringel le apostó una vez que era incapaz de dejar de tomarlas un mes. Erdős aceptó el desafío y se abstuvo de todo estimulante durante treinta días, momento en el cual agradeció a Ringel la oportunidad que le había dado de descubrir

que no era un adicto. «Pero me he pasado todo este tiempo sin lograr que se materializara una sola idea en mi cabeza. Es decir que, por tu culpa, la matemática se ha atrasado un mes. Así que, con tu permiso, voy a tomarme unas pastillas y recuperar ya mismo el tiempo perdido», dijo y retomó imperturbable su rutina química.

Erdős se había pasado la vida diciendo que la manera perfecta de morir sería en el momento justo en que hubiera terminado de exponer la solución a un problema matemático endiabladamente difícil y se alzara una mano pidiendo si podía repetir el procedimiento. Erdős contestaría: «Creo que dejaré esa tarea a la próxima generación» y se desplomaría delante de su auditorio. Murió, en cambio, de una manera mucho más fiel a su estilo. Durante un congreso en Varsovia en 1996, estaba escuchando una de las conferencias y, de pronto, quienes estaban a su lado descubrieron que no estaba echándose una siestita sino que había muerto, silenciosa y pacíficamente. A sus pies yacía su legendaria valija y en el bolsillo tenía un boleto de tren para viajar esa misma noche a Frankfurt.

El sacado del mundo

Si algo me hace pensar en él es el sol pleno del verano. Y sin embargo lo conocí en invierno y de noche: una noche de invierno de 1976, una noche entre semana, porque yo estaba con uniforme del colegio y ella también. Ella era un par de años más chica que yo, se llamaba Verónica y era una de las hijas del poeta Héctor Viel Temperley. Estábamos ahí, en la puerta del BarBaro, porque ella quería que yo conociera a un poeta de verdad, un tipo que había dejado a su mujer y a sus hijos, además de su cómodo trabajo y su clase social, para dedicarse a escribir poesía. Había poca gente adentro, Hetomín (así lo llamaban sus amigos, así lo llamaban sus hijos) no había llegado, pero igual preferimos esperar adentro, porque uno no se quedaba parado esperando en la calle, de noche, en esos años —era algo que se sabía aunque no se supiera ni el diez por ciento de lo que estaba pasando—. Un rato después, ella vio venir a su padre, nos presentó y, por lo menos en mi recuerdo, nos dejó a solas. Durante la hora que siguió, por primera vez en mi vida yo pude escuchar cómo pensaba un poeta de verdad. En mi recuerdo, Viel fue el primer adulto que me habló como un igual. No fue culpa de él que yo no entendiera nada, que creyera que me estaba hablando sólo de poesía cuando él repetía la palabra riesgo.

Seis años después, a seis cuadras de distancia, volví a encontrarme con él. Su nueva base de operaciones era un bar con mesas en la calle sobre Carlos Pellegrini, a metros de Santa Fe, al lado del edificio donde estaban las oficinas de la editorial Emecé, donde yo trabajaba de cadete. A las ocho menos cuarto de la mañana, el único otro habitué de aquellas mesas en la vereda era el Coco Basile, que desembocaba ahí con sus amigotes cuando cerraban el cabaret Karim, en la otra cuadra. Viel iba por el sol: con tal de aprovechar los primeros rayos de sol, a veces llegaba adelantado y se cruzaba con el Coco y su pandilla, que odiaban el sol pero odiaban más irse a dormir.

En una de esas mesas a la calle, a fines del 82, Viel me dio un ejemplar de *Crawl* que acababa de imprimirse (me lo regaló de pura chiripa, porque fui el primero con el que se cruzó cuando volvía con el paquete de la imprenta: estaba tomándose un cafecito al sol, con la pila de libros en la silla de al lado, cuando yo bajé del colectivo a cinco metros de su mesa). En otra de esas mesas esperó mientras yo robaba para él, de la biblioteca de Emecé, un ejemplar de *Humanae Vitae Mia*, el único de sus libros de poemas cuya edición él no había tenido que pagar de su bolsillo, el único del que no le quedaba ningún ejemplar.

Para entonces yo ya había perdido lo mejor de la inocencia que tenía al entrar en el mundo de la literatura y creía que un poeta que se pagaba la edición de sus libros no era un poeta importante. Además, en esa época Viel hablaba de Dios todo el tiempo, un dios luminoso y panteísta y demasiado cristiano para mi gusto, aunque él lo hiciera aparecer en sus monólogos interminables entre legionarios y marineros y cosacos y nadadores de aguas abiertas y domadores de caballos. La última vez que lo vi en la terraza de aquel bar fue cuatro años después: tenía la cabeza vendada como la famosa foto de Apollinaire cuando volvió de la guerra, me dijo que su madre había muerto, que él acababa de terminar un libro llamado *Hospital Británico* y que le habían trepanado el cerebro. Irradiaba luz, hablaba demasiado fuerte, yo creí que estaba medicado: era que se estaba muriendo, a su formidable manera.

Aunque fuese Enrique Molina el primero que tomó a Viel en serio, que lo vio literalmente como un igual (nómada, amante del mar, vitalista ciento uno por ciento), hay que reconocerle a Fogwill el inicio del culto. Es en gran medida gracias a él que hay hoy por lo menos dos generaciones de jóvenes que idolatran a Viel por *Hospital Británico*, ese libro agónico que según decía le dictó su madre muerta a la luz del quirófano donde un cirujano le estaba abriendo el cráneo con una sierra eléctrica (le habían dado anestesia local; estuvo consciente durante toda la operación). *Hospital Británico* es un libro que Viel armó casi por completo con frases de sus libros anteriores, aquellas en las cuales anticipaba lo que le iba a pasar en una sala de ese hospital en 1986, acompañado por el espíritu de su madre muerta.

Para sus fans, es un misterio cómo pasó Viel de la normalidad casi anodina de sus libros anteriores a la potencia fulgurante de *Hospital Británico* («Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la Luz horas y horas. Me han sacado del mundo»). Para mí, el verdadero salto, la triple mortal sin red, la había hecho poco antes, en *Crawl*. Uno de los acápites de ese libro es de León Bloy y dice: «Escucho a los cosacos y al Santo Espíritu». Ese redoble sobrenatural de la tierra es lo que consiguió por fin escuchar Viel cuando estaba a punto de cumplir cincuenta años, y es lo que retumbó en su cabeza hasta hacérsela explotar, menos de cinco años después.

«Soy un hombre que nada», me dijo en una época de bajón, después de *Crawl* y antes de *Hospital Británico*. Eso pensaba a veces de sí mismo: tanto dedicarse a la poesía y nada, salvo nadar (y que lo leyeran cincuenta). Para los mozos de aquel bar con mesas a la calle en Pellegrini y Santa Fe, y para el Coco Basile y su claqué de putaños after-Karim, será siempre el secreto mejor guardado de aquel refugio que ya no existe: el ocupante solitario de la mesita del sol, el sacado del mundo, el demente que parecía tener adentro el sol cuando pedía con voz de trueno su café y decía, a quien quisiera mirarlo, la frase que después inmortalizaría en *Crawl*: «Vengo de comulgar y estoy en éxtasis, aunque comulgué como un ahogado».

Nueve años antes de Cristo

En 1978, Robert De Niro y Martin Scorsese eran como hermanos. Habían filmado juntos *Calles Peligrosas*, *Taxi Driver* y *New York, New York*, acababan de pasar cada uno a su manera por el infierno (Scorsese cuando la crítica lo despedazó por *New York, New York*, De Niro cuando huyó a Italia a filmar *Novecento* y terminó a punto de estrangularse con Bertolucci), estaban los dos ávidos de revancha y de volver a trabajar juntos cuando De Niro fue a visitar a Scorsese en la clínica donde éste se reponía del colapso producido por su adicción a la cocaína, el fracaso de *New York, New York* y la intempestiva partida a Europa de su novia de entonces, Isabella Rosellini. De Niro llegó con un libro bajo el brazo, Scorsese lo esperaba con otro libro para regalarle. Los dos pensaban lo mismo: en el traslado de ese libro al cine estaba la oportunidad de ambos de volver a la buena senda, a los buenos tiempos. El libro que Scorsese tenía para De Niro era *La última tentación de Cristo*, de Kazantzakis. El que De Niro le dio a Scorsese era la autobiografía del boxeador Jake LaMotta. Dos días después De Niro volvió a la clínica y le dijo a Scorsese que el libro de Kazantzakis no le decía absolutamente nada, y Scorsese le contestó que a él le pasaba exactamente lo mismo con el de LaMotta.

De Niro no se dio por vencido. Aprovechando la debilidad de Scorsese, siguió yendo de visita todos los días, ensayando cada tarde un argumento nuevo para convencer a su amigo. Porque, sin decirle nada, ya había pagado de su bolsillo los derechos para llevar al cine la historia de LaMotta y no se le ocurría ningún otro director que pudiera filmarla. «Pero yo no sé nada de box, nunca me interesó», le decía Scorsese con un hilo de voz. Y De Niro insistía, apelando arteramente al corazoncito de seminarista arrepentido de su amigo: «Imagínalo como un gladiador que sale a la arena. Imagina toda esa gente que quiere verlo devorado por los leones». Y le describía la capacidad sobrehumana de LaMotta para asimilar el castigo sin caer a la lona, las veces que había remontado con un KO providencial peleas que perdía alevosamente por puntos. «Marty, sólo tú puedes transmitir lo que significaba LaMotta para nuestra gente. El tipo perdió cinco veces contra Ray Sugar Robinson y al final de cada una de esas peleas, con la cara tumefacta y sangrante, iba a abrazarlo y le decía al oído: *Tampoco esta vez pudiste noquearme, Ray*. Imagina un boxeador que pelea como si no mereciera vivir. Imagina lo que puedes hacer con la cámara cuando filmes cada golpe, las gotas de sudor y de sangre volando por el aire y

salpicando los tapados de piel y los smokings de la gente en el ringside. Te estoy hablando de una ópera, Marty. Las peleas serán como las arias. Sólo tú puedes convertir esta historia en una ópera del Bronx».

Eso tocó un punto neurálgico en la vapuleada humanidad de Scorsese. En *New York, New York* había intentado que confluyeran sus ambiciones contrapuestas de ser un Gran Regista del viejo Hollywood a la manera de Vincente Minelli y un transgresor a la manera de Fassbinder o Godard. La crítica le había hecho saber de mala manera que no se podía ser las dos cosas al mismo tiempo. Ahora empezaba a entender que quizá sí se pudiera, si el vehículo elegido era el correcto. Para entonces De Niro lo había llevado a un burlesque de la calle 47 donde LaMotta hacía de patovica a cambio de que lo dejaran subir un rato al escenario, donde recitaba trozos de Shakespeare con su dantesco acento del Bronx para las risotadas del público. A eso debe sumarse un elemento providencial: el productor de Scorsese, Irwin Winkler, venía de lograr un éxito inesperado con *Rocky* y la gente de United Artists le rogaba urgente una segunda parte, pero Winkler había roto relaciones con Stallone. Si lograba, en cambio, interesar a United Artists en una película de box protagonizada por De Niro, tendrían el dinero para filmar.

Scorsese sabía que no cotizaba nada bien en Hollywood, y menos después de la catástrofe de *New York, New York* y su internación para desintoxicarse. Para vender la idea, Winkler debió asegurar al estudio que a cargo del guión estaría un profesional: Paul Schrader (quien venía de una racha de guiones exitosos desde que Scorsese le filmó *Taxi Driver*). Schrader lograría sacar, de la tosca acumulación de confesiones que era el libro de LaMotta, un guión que era un directo al plexo. Empezaba con un plano negro, ruido de gritos y muebles rotos y por encima un vozarrón que decía: «¡Acábenla de una vez! ¿Son animales o qué?» (el guión agregaba que la pareja peleándose era LaMotta fajando a su mujer embarazada). Y en la última escena, después de que LaMotta cae preso en Miami por chulear pibas de catorce, en su momento de mayor degradación, cuando queda solo en el calabozo, procede a masturbarse, mientras murmura con la cabeza gacha: «No soy un animal, no soy un animal». Para terminar de crisar a United Artists, Scorsese anunció que había que filmar en blanco y negro, porque así era como la gente había visto el box por primera vez (en aquellas míticas peleas que daban por televisión, en las fotos que salían a la mañana siguiente en los diarios). Nadie se explica hasta hoy cómo consiguieron luz verde para filmar.

Por supuesto, *El Toro Salvaje* es en el imaginario mundial la película con la que De Niro ganó un Oscar por engordar un millón de kilos para hacer el LaMotta crepuscular, después de haber hecho todas las escenas del LaMotta boxeador con un cuerpo que era más fibroso y eléctrico que un cable de alta tensión corcoveando. La leyenda dice que De Niro entrenó un año entero bajo la supervisión directa del propio LaMotta, que hizo más de mil rounds de guantes con sparrings que le bajaron varios dientes y a los que él les rompió una que otra costilla, que filmó contra reloj todas las

escenas de LaMotta joven y a continuación se fue cuarenta días de caravana por trattorias de pueblo del norte de Italia, comiendo siete y a veces ocho veces al día hasta agregarle treinta kilos a su fibrosa osamenta de 65 kg para hacer el resto de sus escenas.

Por supuesto, *El Toro Salvaje* es también la última gran película americana de los 70, la mejor película de box de todos los tiempos y la gran derrotada de los Oscar el año en que se estrenó (1980), cuando perdió contra *Gente como uno*, y Scorsese cayó como mejor director contra Robert Redford. La leyenda dice que *El Toro Salvaje* perdió toda chance de Oscar cuando John Hinckley quiso asesinar a Ronald Reagan bajo la influencia de *Taxi Driver*, y que Scorsese no quería ni ir a la entrega de los Oscar, a la que finalmente asistió escoltado por agentes del FBI disfrazados de invitados, quienes se lo llevaron antes de que terminara la ceremonia, y que en la limusina que lo llevaba directo al aeropuerto para irse esa misma noche de Los Angeles, encontró consuelo releendo por enésima vez su ejemplar recontrasubrayado de *La última tentación de Cristo*, sin saber que lo esperaban nueve años de penuria hasta plasmar en la pantalla grande esa preproducción mental que comenzó, según cuenta él mismo hasta hoy, en aquel vuelo nocturno de Los Angeles a Nueva York, después de ver cómo *El Toro Salvaje* perdía ignominiosamente el Oscar que, según el mundo entero, se merecía mucho más que *Gente como uno*, *La hija del minero*, de Michael Apted, *Tess* de Roman Polanski y hasta *El hombre elefante* de David Lynch.

Les daré una torre

En abril de 1918, Lenin dio orden de destruir toda la estatuaria zarista y reemplazarla con monumentos al bolchevismo y la Revolución. Hay una foto de esa época en donde se lo ve inaugurando un par de estatuas gemelas de Marx y Engels de medio cuerpo. La leyenda dice que, en plena inauguración, Lunacharski comentó en voz baja que parecían una pareja tomando un baño de asiento. En ninguna revolución hay mucho espacio para el humor. La rusa tuvo en sus inicios la suerte de contar con Lunacharski como Comisario de las Artes. Y Lunacharski tuvo la milagrosa fortuna de que Lenin y Trotski lo autorizaran a dar a los vanguardistas rusos de la época un lugar en la construcción del Hombre Nuevo. De todos esos vanguardistas, ninguno tan delirante y genial (lo que no es poco decir en una lista que va de Malevitch a Maiacovski y de Eisenstein a Grodchenko) como Tatlin, el hombre que soñó el monumento más alucinado que pueda concebirse y por supuesto no logró hacerlo realidad.

Tatlin es famoso por esa torre que nunca construyó, el *Monumento a la Tercera Internacional*. Iba a medir cuatrocientos metros de altura, iba a girar sobre su eje en forma espiralada (en realidad cada una de sus partes iba a girar a diferente velocidad: el cubo inferior daría un giro por año; el cilindro siguiente, un giro completo cada mes; la cúpula de cristal rotaría cada día sobre su eje y cada noche cubriría el cielo ruso de consignas revolucionarias), iba a ser una cachetada a Eiffel y su vacío mercantilismo arquitectónico, iba a ir más allá del Coloso de Rodas y del Faro de Alejandría y ni hablemos de la Torre de Pisa. Iba a ser el pararrayos del mundo, o más bien su antípoda, cuando empezara a irradiar en todas direcciones los rayos del bolchevismo y la Revolución. Iba a ser, en palabras de Lunacharski, el primer monumento soviético sin barba.

Pero no sólo no se construyó nunca sino que tampoco se sabe con certeza si iba a ser una torre: después de caer en desgracia, Tatlin se pasó la segunda mitad de su vida entre gallinas, inventando una máquina de volar que bautizó *Letatlin* (no era un autohomenaje: «letat» quiere decir volar, en ruso), pero en sus ratos libres volvía de tanto en tanto a los planos de su Torre, que por supuesto se perdieron luego de su muerte más que anónima, en 1953. Uno de sus colaboradores, de los pocos que siguieron visitándolo veinte, treinta años después de fracasar clamorosamente en el utópico intento de construirla, aseguraba que, en sus últimos tiempos, Tatlin había

recuperado a tal punto el amor por la navegación de sus años juveniles, cuando era cadete de marina (venía de una familia de holandeses constructores de barcos, migrados a Rusia), que había empezado a pensar que la Torre debía ser un objeto que se trasladara por la URSS sobre las aguas. ¿Acaso el bolchevismo no era capaz de cambiar hasta el curso de los ríos en su territorio? ¿Qué le impedía trasladar por aquellas aguas un objeto de cuatrocientos metros de altura?

Tatlin tenía treinta años cuando fue puesto a cargo de la renovación estatutaria en el nuevo Estado soviético e inició su magno proyecto, inspirado en partes iguales por el modernismo de Occidente, el espíritu revolucionario y la milenaria alma eslava. Debió saber que nunca llegaría a construir su Torre, y no sólo por razones estructurales o económicas. La reacción oficial a la maqueta de cinco metros de altura que presentó en público en 1921 fue tibia: Trotski celebró el rechazo a las formas tradicionales pero le inquietó un poco que la Torre pareciera el esqueleto de una obra en perpetua construcción. Ehrenburg elogió el diseño pero lamentó la falta de figuras humanas. Shklovski dijo que sería el primer monumento hecho de hierro, vidrio y revolución. Pero lo que decidió a Stalin a descabezar de cuajo el proyecto fue oír que la Torre generaría asociaciones e interpretaciones de la misma manera en que lo hacía la poesía con las palabras, y que esas asociaciones e interpretaciones flotarían en el aire soviético como perpetuos copos de nieve.

Una de las curiosidades del avant-garde revolucionario ruso fue su fascinación con Marte (por ser el planeta rojo). Puede decirse, en más de un sentido, que Tatlin inventó la arquitectura extraterrestre: a pesar de su enorme masa, la Torre debía ser más aérea que cualquier otro monumento. De hecho, inicialmente la idea era que fuese un dirigible en perpetua órbita por los cielos soviéticos, lo que la convierte en el artefacto más marciano de la Rusia bolchevique. Y así se la recibió cuando aquella maqueta de cinco metros de altura fue presentada en el pabellón soviético de la Exposición de París de 1925: ni siquiera Le Corbusier y Mies Van der Rohe la pudieron tomar del todo en serio. La maqueta quedó a cargo del PC francés, que se olvidó de pagar la tarifa del depósito y, cuando quisieron acordarse, nadie sabía adónde había ido a parar.

La mística de la Torre de Tatlin para las generaciones siguientes, especialmente en Occidente, tiene mucho que ver con lo poco que se sabe de ella y de su inventor. En 1968, con los aires revolucionarios impregnando la atmósfera, el Museo de Arte Moderno de Estocolmo dedicó una muestra de homenaje a Tatlin: no tenían una sola pieza original del autor, ni siquiera las cacerolas y demás enseres domésticos que supo diseñar en sus inicios. Sólo había apuntes dispersos y testimonios orales y un par de fotos de Tatlin y su equipo sonriendo orgullosos junto a la maqueta terminada. La reconstrucción de aquella maqueta (que se convertiría en el logo de una famosa colección de libros de la Nueva Izquierda) viajó a Eindhoven al año siguiente y cuando volvió fue imposible de rearmar: alguien se había robado algunas piezas. Algunos dijeron que había sido mal armada de antemano, otros dijeron que era

imposible de armar tal como la había imaginado Tatlin. Lo mismo sucedió en una megamuestra del Pompidou de 1984, titulada *París-Moscú*: se exhibió allí otra maqueta de la Torre pero nadie le prestó especial atención. Ya soplaban los vientos de la posmodernidad: se la consideró un mero ejemplo más de que los soviéticos eran los indiscutidos creadores del género ciencia-ficción.

El círculo se cierra en 1999 cuando el historiador japonés de arquitectura Takehiko Nagakura, un especialista en monumentos nunca construidos, realizó un cortometraje espectral en que la Torre de Tatlin ocupa su lugar en el cielo petersburgués, mucho más alta y solitaria y perdida entre las nubes que sus dos solemnes vecinos, el Palacio de los Soviets y la Basílica de Firminy junto al río Neva. Las distintas partes de la Torre giran sobre sus ejes. Todo lo que ansió Tatlin de ella ha encamado en esas imágenes. Lo único que Nagakura no se atrevió a hacer es a darle palabra a la Torre, de manera que la cúpula no proyecta consignas que floten como copos de nieve en el cielo de esa ciudad que, si tuviera la Torre, y esa Torre hablara, sería sin la menor duda el paisaje que más me gustaría contemplar cuando me llegue el momento de dejar este mundo.

El loco de la melinita

Es leyenda que Gustave Eiffel creyó que su Torre no sólo lo haría rico sino también inmortal. Le gustaba mucho más esa idea que la Torre en sí. De hecho, ni siquiera la diseñó él sino un par de empleados de su estudio. Tampoco fue una idea francesa: Eiffel se la robó a unos norteamericanos de Filadelfia que querían poblar las ciudades del Nuevo Mundo con torres-faro, que celebraran la era de la industria. La excusa perfecta fue el centenario de la Revolución de 1789 y la Exposición Universal que se organizaría durante los festejos. Eiffel se las arregló para convencer al ministro de Industria de redactar un pliego de licitación que parecía describir su propio proyecto. Se presentaron 107; ganó, por supuesto, el monstruo de hierro. Eiffel había incluido en su pliego hasta la manera de financiar los costos de mantenimiento, una vez construida: según él, la Torre recibiría no menos de dos millones de visitas al año, que pagarían religiosa entrada.

Aunque el monumento estuvo terminado a tiempo y sin accidentes fatales durante su construcción (sólo un obrero murió, pero era un domingo y cayó al vacío no trabajando sino floreándose para su novia), fastidió a los parisinos desde el principio: un manifiesto firmado por 300 artistas (de Verlaine y León Bloy a Maupassant y Dumas hijo) protestaron contra «ese farol callejero aquejado de gigantismo». Sólo uno de cada quince visitantes a la Exposición Universal de 1889 pagó por subir a la Torre, que aún no tenía ascensores (atraía mucho más la Galería de las Máquinas, el milagro de la electricidad). Así siguieron las cosas hasta que empezó a acercarse el fin de la concesión que el municipio de París había dado a Eiffel: hacia 1909, en lugar de los dos millones previstos, apenas visitaban la Torre 150 mil personas al año (y eso aunque Eiffel bajó a la mitad el precio de la entrada y puso ascensores). Entonces apareció en escena el capitán Ferrié, pionero de la radiodifusión francesa. Ferrié odiaba las palomas mensajeras que usaba el ejército y propuso instalar a todo lo largo de la Torre una antena que cambiaría por completo las comunicaciones en Francia. Así se salvó la Torre. O, como dice Roland Barthes, así se volvió irremplazable, además de inútil. Yo veo ahí toda una definición de lo francés, pero yo soy bastante francófono, así que me limito a dejarles la inquietud y paso a lo que me interesa, que ocurre en junio de 1940.

Los nazis avanzan hacia París, la gente huye con lo puesto, la ciudad es un caos. Un subteniente del cuerpo de ingenieros es convocado de apuro por sus superiores.

Se llama Guy Bohn, era abogado en la vida civil, una pulmonía lo salvó de marchar al frente. Tiene hecho un curso de explosivos y por eso se le adjudica la misión de dinamitar la Torre Eiffel, para que la antena no caiga en manos nazis. París es ciudad abierta, es decir protegida de los bombardeos, pero eso prohíbe también toda acción de sabotaje dentro de sus límites: es imposible atacar París, pero también es imposible defenderla. Bohn no es tonto y pide la orden por escrito. Los jefazos le contestan que el tiempo apremia y que no se haga el leguleyo. Bohn dice que nada lo obliga a obedecer una orden que viole la ley, y que además necesitaría un grupo de quince zapadores y los planos de la Torre. Le ofrecen sólo dos hombres, dos valijas llenas de melinita, ningún plano y lo despachan sin más a cumplir la misión.

No es casualidad que Bohn hubiera descollado en aquel curso de explosivos. Los abogados son expertos en dinamitar los cimientos de la ley con la excusa de buscar sus grietas y fisuras. Bohn sólo necesitaba tiempo para cranear cómo derrumbar la Torre. Mientras tanto, dejó a sus hombres allí con instrucciones precisas y, cargando las dos valijas de melinita, se tomó el metro hasta Issy-les-Moulineaux, donde estaban las antenas repetidoras de las emisiones originadas en la Torre, que eran mucho más fáciles de volar. Repito: fue en subte, con la melinita en dos valijas. Cuando llegó a las instalaciones militares no quedaba casi nadie ya. Bohn sólo tenía un manual de voladuras de estructuras de acero de 1890. Él mismo instaló las cargas debajo de ambas antenas y esperó hasta las cinco de la madrugada, hora en que los diecisiete radiotelegrafistas de la Torre comunicaron a todas las estaciones francesas de ultramar que París había caído y que se interrumpía el servicio. Mientras los hombres de Bohn en la Torre cumplían las órdenes de su jefe y rompían a martillazos los aparatos de radio y cortaban con tenazas los cables, Bohn buscó reparo en una arboleda, encendió la mecha con un cigarrillo y contempló cómo desaparecían en la explosión aquellas enormes antenas gemelas de setenta metros de altura. Sólo quedó un cráter de escombros y fierros retorcidos.

Bohn requisó un camión y partió hacia los Campos de Marte con la carga de explosivos que le había sobrado. Tenía un plan en la cabeza, un plan enloquecido pero plausible. La melinita que tenía quizá no alcanzara para derrumbar aquella Torre de siete mil toneladas de hierro, pero la adrenalina que bombeaba su corazón era más que suficiente para hacer lo que se proponía hacer: usar los explosivos que le quedaban en una de las cuatro plataformas de cemento que sostenían la Torre (cada una del tamaño de un departamentito de 30 metros cuadrados) y lograr que la Torre no cayera... pero quedara torcida. Una genialidad. Es cierto que la Torre como símbolo de lo francés es algo que recién sobreviene con el fin de la guerra («Los franceses nos mantuvimos tan incólumes a la desgracia como nuestra Torre», ja). Es cierto que para los nazis no hubiera sido tan escandaloso como podemos imaginarnos ahora verla torcida al entrar triunfantes en París. Pero hubiera sido igual una gran manera de recibirlos, en lugar de esa patética huida en masa tan bien retratada por Irene Nemirovsky en su *Suite Francesa*.

Yo tiendo a pensar que a Bohn no lo movía tanto el patriotismo, a esas horas, como el frenesí dinamitador. Ya había entendido que, como soldado francés, iba a ver poca o nula acción. Quizás era la última vez en su vida que tenía explosivos a mano y la posibilidad de usarlos, y caos suficiente a su alrededor para salirse con la suya. Ha de haber sido un gran momento. Nunca entenderé por qué se apichonó, por qué dilapidó esa oportunidad única. En *La caída de París*, el papanatas de Herbert Lottman dice que primó la sensatez en su mente y recapacitó. ¿Qué sensatez? ¿La misma de Clemenceau, de Chamberlain, de Petain? El tipo pudo ser el loco de la melinita y prefirió ser un cagatintas. Devolvió el camión, se desentendió de los explosivos, pasó el resto de la guerra detrás de un escritorio. Años después, pidió permiso a las autoridades militares de Issy-les-Moulineaux para ver otra vez el inmenso cráter de escombros que había dejado. Le dijeron que no sabían de qué cráter estaba hablando. Así ha pasado a la historia el subteniente Guy Bohn, pobre diablo, y ésa es la razón por la cual la Torre Eiffel se salvó de quedar torcida como debía.

Mi problema con las mujeres

(y con el *New York Times*)

Qué temporada ésta para Norman Mailer: no llegamos todavía a la mitad del año y ya se publicaron tres libros sobre él. Nada mal para un muertito, que en vida supo decir famosamente: «Yo no escribo sobre mujeres, ellas escriben sobre mí». El adagio se ha hecho cierto post mortem: el pobre Norman ya no escribe, ni sobre mujeres ni sobre nadie más, mientras que su viuda, una de sus amantes y su cocinera publican libros sobre él. El de la amante, una periodista llamada Carole Mallory, es el más predecible y pretencioso («Él me enseñó a pensar. Yo soy la profesional que soy gracias a Norman. El sexo era fenomenal, pero déjenme que les cuente la profesional que soy»). La cocinera, que desempeñó su puesto durante treinta años en la casa de los Mailer en las playas de Provincetown, hoy convertida en residencia para escritores jóvenes becados por la Fundación Mailer, dice con gran chispa al principio de su libro que, después de haber visto comer a un genio primero y a una manada de granujientos aspirantes a genios después, se siente con pergaminos suficientes para sacarse el delantal y tomar la pluma (pero a continuación aclara que no tuvo la menor intimidad con Mailer, ni sexual ni de ningún otro tipo, y procede a reproducir medio centenar de las recetas culinarias que preparaba para los Mailer). El de la viuda, en cambio, es nuestro jugoso plato de hoy.

Norris Church cuenta en su libro (*A ticket to the circus*, gran título) que en el undécimo año de su matrimonio descubrió que su marido le era infiel. Un rato antes nos ha informado que, cuando lo conoció, ella tenía 25 y él 52, y que en ese momento Mailer estaba casado con su quinta mujer, vivía con otra, tenía un affair más o menos estable con una tercera, a las que había que sumar las acompañantes de ocasión, y que, cuando se anunció su casamiento, la senadora Bella Abzug (cuya voz, según escribió una vez Mailer, podía derretir por sí sola la grasa en la nuca de un taxista gordo) le dio su número de teléfono privado y le dijo que lo considerara una hotline de emergencia, disponible las 24 horas y los 365 días del año. Aun así, Church logró con el tiempo hacer realidad esa fanfarronada con que, en sus primeros años de casada, respondía a la pregunta de las yeguas viejas que se le acercaban en los cócteles: «¿La esposa número cuál de Norman eras, querida?». La última, aseguraba Church. Y lo cumplió: estuvo treinta y dos años al lado de Mailer, crió los siete hijos de él, más uno que traía ella y otro que tuvieron juntos, lo acompañó a Manila a ver

pelear a Alí y a Moscú a investigar sobre Oswald, le leyó lápiz en mano los originales de *El fantasma de Harlot*, fue el pilar de aquella casa de Provincetown (al cumplir los ochenta, sometido al Cuestionario Proust, en la pregunta referida a su viaje favorito, Mailer contestó: «El de regreso a casa. La visión desde el camino de las luces de mi casa de Provincetown») y le sostuvo la mano cuando él murió, a los 84.

Pero estábamos en el momento en que Church descubrió que su esposo le era infiel, y lo confrontó, y al instante se arrepintió de haberlo hecho porque «fue como si de golpe Norman necesitara vomitar entera una mala comida que le estaba revolviendo las tripas desde quién sabe cuándo». Mailer confesó, y confesó, y confesó. Church dice que la dejó atónita descubrir que más de la mitad de aquellas mujeres tuvieran la edad de Mailer (quien por entonces estaba por cumplir los setenta), o fuesen gordas o feas. «A veces uno necesita ser el más atractivo de la pareja», murmuró el viejo enano simiesco a su escultural esposa sin mirarla a los ojos. Según ella, «Norman creía que, si se acostaba con una mujer que no fuese ni joven ni atractiva, no me estaba engañando realmente». Cuando Norris ya no quería un solo detalle más sobre el asunto, Mailer le pidió que escuchara una última cosa y le aseguró con cara de piedra que todas esas infidelidades tenían un motivo concreto: eran parte indispensable de su investigación para *El fantasma de Harlot*, su monumental novela sobre la CIA. Para entender a fondo a un agente de la CIA, dijo, necesitaba vivir a fondo una doble vida.

Las 1491 páginas de *Harlot* constituyen, en mi opinión, no sólo el mejor libro que escribió Mailer en su vida sino la mejor novela made in USA en los últimos cuarenta años. Déjenme citar dos fragmentos. El primero es una reflexión de su protagonista, luego de ser captado, entrenado y despachado por la CIA al Berlín de posguerra: «¿Y si no solamente tenemos dos ojos, dos oídos, dos brazos y dos piernas sino también dos cerebros, dos corazones, dos almas, que están en perpetua negociación? Las dos mitades de mi alma no podían estar más lejos una de la otra. Debían recorrer millas y millas cada noche para poder juntarse a dormir. De ahí venía mi fortaleza: de la capacidad para lograr la cooperación interna entre estas dos mitades». La segunda cita es más breve. Dice: «La lógica del amor se reduce a una ecuación muy simple: uno debe ponerse en peligro para preservar el amor. He allí el motivo por el cual tan poca gente logra que dure».

Al concluir el episodio de las infidelidades, Church hace una confesión igualmente breve pero de enorme potencia, cuando sus lectores están esperando que conteste la pregunta del millón: «Podría haberme separado, pero decidí quedarme, alejándome un paso de él en mi corazón, amándolo un poco menos. Y alcanzó». Esa clase de fulgurantes momentos hacen que el libro de Church valga la pena. Pero el *NY Times* no piensa lo mismo. El *Times* fue el primero en comentar el libro de Church, antes incluso de que llegara a librerías. Durante treinta años, el *Times* (en la persona de Michiko Kakutani) comentó cada libro de Mailer una semana antes de que saliera a la venta, con críticas siempre lapidarias. Mailer decía: «Ningún otro escritor

americano corre con mi desventaja. Cada libro que publico necesita por lo menos cinco buenas críticas seguidas sólo para equilibrar la balanza». En este caso no es Kakutani quien firma la nota, aunque puede perfectamente ser quien la escribió, porque el texto es de una improbable «Jennifer Senior», quien figura al pie de la nota como colaboradora habitual del diario aunque, según informa la propia web del *Times*, nunca antes firmó otra nota en sus páginas.

Es más bien asombroso que el *NY Times* deje en manos de una colaboradora novata el tema Mailer y que le haya permitido rematar así su primera bibliográfica: «Le auguramos a Norris Church que la mejor parte de su vida será la que tiene por delante». Church tiene hoy sesenta y tres años, lleva diez luchando contra un áspero cáncer digestivo y concluye su libro sobre Mailer con las siguientes palabras: «Siempre dije que no iba a escribir sobre Norman porque nadie iba a creerme. Pero cuando una se acuesta en su cama después de enterrar a su marido, y empiezan a pasarle por la cabeza todas las imágenes de su matrimonio, la única manera de sentirse menos sola es dejarse llevar por ellas, revivir los buenos tiempos y purgar en el papel y eliminar del organismo los malos recuerdos. No se trataba de erigir un monumento ni de exponer a la luz un villano. Se trataba de estar con él un rato más, para despedirme como era debido».

No me hables de amor

En 1922 vivían en Berlín más de 200 mil refugiados rusos. El mito dice que la mitad de los cocheros y porteros y fiolos de la ciudad eran de esa nacionalidad, así como la mitad de las institutrices y modistas y putas. Uno de esos 200 mil rusos, que no era ni cochero ni camarero ni fiolo, se enamoró de una de aquellas rusas, que no quería ser ni institutriz ni modista pero coqueteaba por entonces con la idea de convertirse en puta cara. Ella aceptó el cortejo de él pero en términos despiadados: le prohibió verla e incluso llamarla por teléfono; sólo le permitía escribirle una carta al día. Ni dos ni tres: sólo una. Y, además, esa carta diaria no podía hablar de amor.

¿Quién era esa mujer, para imponer semejantes términos? Una damita de la alta sociedad petersburguesa que a los quince años había enamorado a Maiacovski, el poeta de la Revolución, para cedérselo después a su hermana Lili y casarse con un general francés que se la llevó a Tahití, donde ella se había aburrido tanto que desembocó en Berlín en busca de una nueva presa. ¿Qué clase de hombre era él, para aceptar semejantes términos? Primero y principal, era un ruso lejos de su patria. Un joven aspirante a escritor que había sido precozmente futurista y después participó de la Revolución como soldado motorizado en el Ejército Rojo y, entremedio, había inventado en Moscú, con una pandilla de mentes tan brillantes como la suya, una secta llamada ОПОЯЗ (o Conjura para el Estudio de lo Poético), que hasta el día de hoy se estudia en las universidades del mundo con la plúmbea etiqueta de Formalismo Ruso. Pero, como ya he dicho, aquel joven era, por encima de todo, un ruso lejos de su patria. Uno de los tantos que habían celebrado y contribuido a forjar aquel feroz mundo nuevo que los llevaría a todos al futuro y que sin embargo había terminado expulsándolo de Rusia. Difícil imaginar una víctima más idónea para el amor tóxico.

Él sólo quería volver a Rusia; ella sólo quería llegar a París. Él se llamaba Viktor, Viktor Shklovski. Ella, Alia. Su apellido era Kagan, pero todos la conocemos como Elsa Triolet porque así decidió llamarse cuando logró por fin llegar a París, donde se convirtió en la musa y compañera del poeta comunista Louis Aragon, con quien conformaría un dúo casi tan célebre como el de Sartre y Beauvoir. Viktor Shklovski también logró volver a Rusia. Con el corazón roto y el rabo entre las patas, volvió a la patria, donde sufrió veinte años de silencio literario. Con el paso del tiempo, sin embargo, la censura soviética (que no entendió nunca una sola palabra de las cosas

extrañas que Shklovski escribía) terminó concediéndole permiso para reeditar un librito que había publicado en Berlín antes de regresar.

El librito estaba compuesto de 33 cartas: las que él le había escrito a Alia y las pocas que ella se dignó a contestar durante aquel año berlinés. Shklovski era casi un anciano (no tanto en edad como en ánimo) cuando logró reeditarlo. En el prólogo decía: «Tengo setenta años. Mi alma yace ante mí, con los bordes desgastados. Una vez, este libro la dobló. La volví a enderezar. Me la doblaron nuevamente las muertes de los amigos, la guerra, los errores, los insultos. Y la vejez, que a pesar de todo llegó».

Eran tiempos de Kruschev: Shklovski pudo haber dicho «a pesar de Stalin», que era lo que realmente quería decir, pero los largos años de censura le habían enseñado a encriptar sus mensajes. Y el libro llevaba un mensaje, un testimonio, encriptado entre sus páginas. Impedido a hablar de amor en aquellas cartas, Viktor trató de doblegar el corazón de Alia hablándole de Rusia, de la única Rusia que les quedaba: la que conformaban los rusos perdidos como ellos en Berlín. Una locura: ella quería que la llevaran a París y él le hablaba del alma rusa en el destierro. El romance se fue a los caños. Pero, como bien decía Shklovski en aquel prólogo de 1964: «Ahora, este libro tiene un héroe porque ya no habla de mí». El libro habla, por supuesto, del alma rusa, que es lo que en verdad amó Shklovski más que a nada, a lo largo de toda su vida. Por eso insistió tanto para que le dejaran reeditarlo.

En una de esas cartas que no pueden hablar de amor, Shklovski le escribe a Alia: «En un cine, los alemanes hallan divertido que un hombre que cuelga de los pies trate de enderezar su corbata torcida. Todos los rusos nos pasamos la vida tratando de enderezar nuestras corbatas cabeza abajo». En otra: «La literatura rusa procede de una mala tradición. Está consagrada a la descripción de los fracasos amorosos». En otra: «El Berlín ruso no viaja a ninguna parte, no tiene destino. No somos refugiados: somos fugitivos. Nos arrastramos entre los alemanes como un lago entre sus orillas». En otra le cuenta que ha recibido el llamado de un amigo que le dijo «nosotros iremos al teatro», a lo que él contestó: «¿Qué nosotros? ¿Quiénes?». Y agrega a continuación: «En Rusia, nosotros es otra cosa, más fuerte».

Pero la más impresionante de todas las cartas es una que, más que dirigida a Alia, parece un pedido de repatriación dirigido al Soviet Supremo: «No soy capaz de vivir en Berlín. Es un error que yo viva en Berlín. En el extranjero necesité hundirme y encontré un amor que me lo permitiera. He inventado la mujer y el amor y el libro, que trata de la incompreensión, de la gente ajena, de la tierra ajena. Pero yo quiero volver a Rusia. Todo es muy sencillo, directo y elemental. Abajo el imperialismo, arriba la hermandad de los pueblos. Si debemos morir, que sea por eso. ¿Es concebible que por esta perla de sabiduría haya tenido que irme tan lejos?».

Fue por intercesión de Maiacovski y Gorki que Shklovski pudo volver a la URSS, en 1923. Maiacovski después se suicidó y Gorki se murió poco después, dicen que de pena por el rumbo que había adoptado la Revolución (otros dicen que Stalin lo

envenenó, que viene a ser más o menos lo mismo). También los formalistas rusos se fueron muriendo (algunos en Rusia, como Brik y Tinianov, otros en el extranjero, como Roman Jakobson), hasta que sólo Shklovski quedó vivo. Era el año 1984. Al final de aquel prólogo, dos décadas antes, Shklovski había incluido dos posdatas. La primera decía: «Hace décadas que Alia es una escritora francesa famosa por sus libros y los poemas a ella dedicados». La segunda, inmediatamente a continuación, parecía una profecía (teniendo en cuenta que Shklovski tenía setenta años por entonces y Elsa Triolet seguía viva). Decía secamente: «Alia ya murió. Yo tengo noventa años. Aún no he visto su tumba». Ese mismo año de 1984, Viktor Shklovski murió en Moscú, a los noventa y un años. Nunca había vuelto a pisar el extranjero después de aquel regreso de Berlín. Nunca, desde entonces, volvió a hablar de amor.

El robado a la muerte

Cuando el primer ministro israelí Menahem Beguin estaba en Nueva York, de camino a firmar la paz con Anwar el Sadat en Camp David, mostró interés en conocer a Isaac Bashevis Singer. El encuentro (que, curiosamente, tuvo lugar pocas semanas antes de que ambos ganaran el Premio Nobel, uno el de la Paz y el otro el de Literatura) fue un desastre: Beguin le reprochó a Singer que no escribiera en hebreo, la «verdadera» lengua de los judíos, y le preguntó con desdén cómo se podía hacer funcionar un ejército en iddish. Ofendidísimo, Singer abandonó la reunión después de contestar que una de las razones por las que amaba el iddish era precisamente por tratarse de un idioma que no tenía palabra para «arma» ni para «ejército». El hijo de Singer, responsable de traducir al hebreo los libros de su padre, cuenta que Singer despotricaba en cambio por la escasez de palabras que ofrecía el hebreo para aludir a la lujuria, a diferencia de la casi infinita variedad que le daba el iddish.

Como se sabe, Singer logró ganar el Nobel escribiendo en esa lengua definida alguna vez por el propio Heine como «un mero alemán mal hablado». Llegado a América desde Polonia en 1935, sin un centavo y sin saber una palabra de inglés, Singer estuvo veinte años malviviendo de los tres cuentos por semana que publicaba en el *Forverts*, el diario en iddish de Nueva York, hasta que un día Saul Bellow leyó uno («Gimpel el tonto»), lo tradujo al inglés, lo publicó en el *Partisan Review* y le cambió la vida para siempre: a partir de entonces, los cuentos de Singer se publicaron simultáneamente en el *Forverts* en iddish y en el *New Yorker* en inglés. El *Forverts* le había pagado durante décadas veinticinco dólares la pieza; el *New Yorker* le daba mil por cuento publicado. Aun cuando en inglés se lo celebrara como un nuevo Chejov, gran parte de la comunidad judeoamericana seguía viéndolo como un cuentero licencioso y blasfemo del viejo país. Singer se limitaba a encogerse de hombros y murmuraba socarronamente: «¿Qué puede decir un escritor cuando hablan sus personajes?».

La leyenda dice que se levantaba todas las mañanas a las siete pero se quedaba hasta tres horas rumiando en la cama el cuento que iba a escribir («Puedo ver los Cárpatos desde mi cama, si cierro bien los ojos»); de ahí pasaba a la bañera donde permanecía media hora más ajustando los últimos detalles y, de ahí, envuelto en una bata rotosa, pasaba a la máquina de escribir, donde en menos de una hora tipeaba de un tirón el cuento, con papel carbónico. Una copia iba para el *Forverts*, la otra para

alguna de sus traductoras, que horas más tarde traía el texto en inglés. Singer se abalanzaba entonces sobre las páginas y procedía a corregirlas de tal modo que puede decirse que las reescribía. La dócil traductora pasaba en limpio el texto, con Singer vigilando por encima de su hombro, y partía después a entregarlo al *New Yorker*, previo interludio en la cama, si la esposa del escritor no había regresado aún de Lord & Taylor, la tienda donde trabajaba como vendedora.

Singer quedó agradecido de por vida a Bellow pero nunca más le permitió acercarse a un cuento suyo; prefirió elegir él mismo traductoras más maleables. Era famoso por atender el teléfono nomás sonaba, aun cuando estuviera enfrascado en sus labores literarias o amatorias, porque por lo general eran llamados de lectores del *Forverts*, con alguna buena historia para contarle («¡He visto a Hitler en la cafetería de Finkel y nadie me cree!») o alguna conquista potencial (elegido a los 75 años uno de los diez hombres más sexies de Estados Unidos, Singer adjudicó el secreto de su éxito a que siempre logró que las mujeres casadas no sintieran culpa «por acostarse con tan poca cosa como yo»).

Puede decirse que Singer hasta fornicaba en iddish (quizás era ése el secreto de su éxito). Pero cuando le llegó a su obra el momento de la consagración, de la traducción a otras lenguas, el texto «madre» que exigió que se usara fue la versión en inglés. Es decir que el Singer que conocemos quienes lo hemos leído en castellano, francés, alemán, italiano, polaco, ruso, portugués, el Singer que premió la Academia Sueca por hacer inmortal al iddish, es el Singer mejorado o depurado por él mismo en sus autotraducciones al inglés. Eso no le impidió dirigirse en iddish a la audiencia en su discurso del Nobel: «Escribo en una lengua muerta porque escribo de fantasmas. Y, cuanto más muerta la lengua, más vividos son sus fantasmas», dijo. «Nuestra necesidad de creer sólo puede compararse a nuestra necesidad de sexo», dijo. «Dios ha de estar cansado de nuestras plegarias, a esta altura. Lo que Dios necesita es que alguno de nosotros se decida a preguntarle de qué diablos se ríe», dijo. Y después lo repitió en inglés, para no dar margen a traducciones ajenas, que pasteurizaran su sentido.

Quienes han tenido oportunidad de leer los cuentos de Singer en las amarillentas páginas del *Forverts* dicen que lo que más tendía a suprimir después en la traducción al inglés eran esos soliloquios dirigidos por sus personajes a la divinidad: las blasfemias que sólo en iddish lograban conservar la aspereza que era necesaria, según Singer, en el trato con Dios. La astucia de Singer consistía en eliminar esas frases y lograr que su espíritu quedara flotando e impregnara todo el cuento. En sus memorias cuenta que lo bautizaron con el nombre de un hermanito que murió antes de alcanzar el mes de vida. Por esa razón, su madre lo envolvió en una mortaja en la cuna: para despistar a la muerte y lograr que no se lo llevara. De ahí provenía su descaro insobornable. Un robado a la muerte tiene derecho a decirlo todo («Por supuesto que creo en Dios. Aunque yo diría que, más que creer en Él, lo odio»), a probarlo todo («Casi todas las desgracias de este mundo son el resultado del temor a la alegría. Tan

herética parece la alegría que la gente arriesga su vida para escapar de ella») y a decirlo todo también, a su inimitable y a veces espeluznante manera (en el final de *La familia Moskat*, uno de sus personajes anuncia amargamente, en la Varsovia a punto de ser invadida por Hitler, que ésa será la venida del Mesías tan esperada por todos los judíos: «La muerte es el Mesías. Esa es la pura verdad»).

Alguna vez dijo que los escritores no mueren de infartos sino de erratas. Él se murió en Miami, a los ochenta y nueve años, cuando el Alzheimer lo dejó sin recuerdos. La calle donde vivía en South Beach hoy lleva su nombre. Supo tener un graffitti que reproducía una de sus frases más célebres: «Cuando un hombre y una mujer se besan es el comienzo de un asunto espiritual, no sólo físico. La cama no es más que una continuación horizontal de la conversación». Ignoro si el graffitti sigue ahí, pero puedo apostar a que el Isaac Singer Boulevard sigue siendo la calle preferida de las putas del barrio.

Mariposa negra

Hace diez años conocí a una mujer que debía estar muerta según los cánones de la medicina. Tenía cuarenta, la misma edad que yo, cuando la conocí. A los veintiocho le habían descubierto por puro azar que la absurda cantidad y variedad de enfermedades que había sufrido desde su infancia eran en realidad una sola: una maldición llamada lupus, que en la jerga médica se conoce como «mariposa negra», porque el menor aleteo que dé en cualquier rincón del cuerpo que la alberga puede generar una catástrofe en el resto de ese organismo. Hasta entonces, los médicos le habían tratado por separado todas las flaquezas de su sistema inmunológico, porque aparecían en momentos distintos, con períodos considerables de normalidad en el medio. Pero a los veintiocho, un chequeo de rutina desembocó en una batería interminable de análisis y el diagnóstico final (lupus sistémico) explicó retroactivamente cada uno de aquellos síntomas y comenzaron a tratarla en consecuencia, con muy pocas esperanzas.

En los doce años siguientes había perdido un riñón, después parte del útero, más tarde se le secaron los conductos lagrimales («Sí, no puedo llorar; hace ya tres años de eso, al final te acostumbrás») y en cualquier momento podía sobrevenirle una septicemia, un aneurisma o un episodio cardíaco, me contó la noche en que la conocí. Según los parámetros médicos, era una incongruencia en movimiento. La reacción de su organismo al lupus era tan infrecuente que la tomaron como caso testigo y llevaba desde entonces más de diez años yendo una vez por mes a la Academia de Medicina para que los especialistas intentaran especular qué era lo que la mantenía entre nosotros.

Bastaba tener delante a esa mujer para sentir que estaba viva de una manera que uno jamás había visto. Era como si estuviese enferma de vida. Y contagiara a quien tuviera enfrente. No hay mujer hermosa que no tenga conciencia de su belleza, pero hay algunas pocas, poquísimas, que eligen no ofrecer esa información al público: la conservan para una segunda instancia de intimidad. Son mágicas, desde el momento en que dejan de ser invisibles. Hasta que reparamos en ellas parecen hechas para no llamar la atención, para que las sorteemos inadvertidamente en nuestro camino. Y, de golpe, no podemos parar de mirarlas, no queremos otra cosa que tocarlas, sólo nos importa mantenernos a su lado el tiempo que nos sea posible.

Había algo entre ella y la vida que era hipnótico. Como esos cantos rodados que

el mar deposita en la playa, esas pequeñas piedras sometidas durante quién sabe cuánto tiempo a la abrasión marina, hasta que su forma, su textura, su color (es decir, la suma de su hermosura) es efecto de ese desgaste, así era ella. Esa sensación producía: todo lo hermoso en ella había sido tallado por la enfermedad, por su resistencia a esa enfermedad. Y uno sentía que iba a ser cada día iba más hermosa, hasta el último. A su lado, el desgaste de la vida no roía: pulía. A su lado, no había lugar para el miedo.

En su *Diario*, Gombrowicz escribe, después de leer un libro de Simone Weil: «Contemplo a esta mujer con estupor, y me pregunto de qué manera, por qué magia, logró el ajuste interior que le permitió enfrentarse con lo que a mí me destroza. Y me encuentro con ella en una casa vacía, por así decirlo, en un momento en que tan difícil me es huir de mí mismo». Quiero decir que, cuando la conocí, yo era una piltrafa. Venía de zafar por mero azar de un coma pancreático. Técnicamente hablando era un sobreviviente, pero me sentía de manteca. La orden médica era que tenía que limitarme a vivir de manera literalmente opuesta a la que había vivido hasta entonces (es decir, aprender a parar antes de sentir el cansancio; no dejarme llevar nunca; y lo único que yo sabía hacer era dejarme llevar: por los pálpitos, por la adrenalina, por la prepotencia de la voluntad, por el equívoco candor de crearme inmune o al menos lejísimos de la muerte). Mi interpretación de esa maldita consigna médica era una catástrofe: para decirlo mal y pronto, tenía tanto miedo a morirme como a vivir. Eran casi una sola cosa, y eran mucho más que una sola cosa. Recién cuando uno puede separarlas empieza a volver, fui entendiendo con el tiempo, y no voy a abundar en el tema por razones supersticiosas muy profundas. No se habla de eso sin volver ahí.

Lo cierto es que, hasta el momento en que ella me dirigió la palabra, yo no la había registrado siquiera. Podría alegar que en mi estado de entonces no estaba precisamente para andar mirando minas. Pero no sería cierto: incluso entubado en la sala de terapia intensiva del hospital había sentido esa reverberación tan familiar en cuanto se acercaba a mi cama una enfermera mínimamente atractiva. Pero con ella fue otra cosa. Hay algo peor que nos digan cobarde: que tengan razón. Y la noche en que la conocí, ella se acercó porque me olió el miedo. Hay una hermandad de los enfermos, una hermandad de la desgracia, y desde que pasé por ese trance yo creo fervientemente en ella. A veces nos toca dar, a veces nos toca recibir, en esa hermandad. Y aquella noche yo tuve la suerte de que esa mujer me contara su historia. Nunca más nos volvimos a ver. Muy de tanto en tanto recibo un mail de ella y me llena de dicha poder decir que sigue viva, tantos años después, viva como sólo ella sabe estar viva. Pero no hemos vuelto a vernos, y dudo de que lo hagamos. Ella vive en un mundo y yo en otro. Como me dijo aquella noche: «Con escribirlo te lo vas a sacar de adentro; lo tuyo se reduce a eso. Yo, mi niño, estoy en otra película, función continua».

Estuve años penando pero escribí ese libro, y ella fue el comodín que me dio la

clave, y terminó siendo el personaje central y el sostén emocional de todo lo que pude decir. Por haberla conocido pude escribir ese libro y por escribir ese libro pude desembocar en el que soy. Cuando lo terminé pensé llamarlo «La mala sangre» porque de eso trataba: de mi familia, de mi enfermedad (bilis significa mala sangre en griego, el páncreas es el que se encarga de que la bilis no envenene nuestro organismo), de los secretos familiares que envenenan a las familias. Pero después entendí que en toda familia hay también un talismán que las salva, y ella es mi talismán y mi familia, y supe que el libro debía llevar su nombre, el que le puse para hacerla sangre de mi sangre, el que sigo usando para convocarla en momentos de zozobra: María Domecq, María Domecq, María Domecq.

Dejemos hablar al viento

Al principio toda era unidad y quietud hasta que sopló un viento. Al girar, las cosas se convirtieron en ellas mismas, y cada una contuvo algo de todas las demás, y eso es el mundo. Y, por supuesto, a eso se deben nuestras vicisitudes en el mundo: a lo mucho que nos confunde que cada cosa contenga algo de las demás. Por eso dicen los yoguis que *chitta* es mente en reposo y *vritta* significa viento de la mente, es decir pensamiento. El yoga detiene los vientos de la mente. Quizá era por eso que el viejo Chuang Tzu decía que todo marcha bien cuando está quieto (uno de esos koan zen perfectos: marcha y está quieto, el sonido del aplauso de una sola mano). Aunque ya sabemos que Chuang Tzu no tenía claro ni siquiera si había soñado que era una mariposa o en realidad era una mariposa que soñaba ser Chuang Tzu.

Me fui un poco por las ramas. A ver si logro retomar. El gran Hiroshige pintaba árboles usando al mismo tiempo uno de sus dedos y un pincel con las cerdas enteramente desgastadas: el dedo para la materia viva, el pincel roto para las ramas secas y las hojas caídas. Los mandeos, que se definen como mitad hombre y mitad libro, y no son ni judíos ni musulmanes ni cristianos (y por eso están por extinguirse, si es que no se extinguieron ya) no beben agua de tanque ni de botella, porque sólo el agua que fluye está viva. En los códices nahuatl, la misma palabra significa dar vueltas y dar vida. Los derviches de Gurdjieff en la cima del Ararat entraban en trance dando vueltas sobre sí mismos con la palma de una mano vuelta hacia arriba para recibir del cielo y la palma de la otra mano vuelta hacia abajo para transmitir a la tierra. ¿Transmitir qué? Lo que no se puede nombrar.

El chino Liu Hsieh, en su libro *La razón de la literatura y los dragones*, dice que para expresar las emociones se necesita viento y para organizar las palabras se debe tener hueso. Veintidós generaciones de chinos desde entonces no han logrado ponerse de acuerdo en qué significa exactamente viento y qué quiere decir hueso en la ilustre frase. No es forma y contenido, no es apolíneo y dionisiaco, o quizá lo sea y no lo sea al mismo tiempo. Lo que todos los chinos entienden sin el menor inconveniente es que la combinación o equilibrio perfecto de viento y hueso (es decir, la metáfora del poema ideal) es un pájaro. Y, como bien se sabe, los chinos se comen a los pájaros.

En otoño, antes de que el mar se congele, en Groenlandia soplan unos vientos desde el polo que producen el *pibloktoq*, o histeria ártica. Para esquivar los efectos del *pibloktoq*, tres amigos decidieron partir con rumbo sur en un kayak, navegaron

hasta que se toparon con un gran iglú cuyo interior parecía no tener fin. Se adentraron en él y caminaron durante semanas, que se fueron haciendo meses. Llegó el momento en que dos de ellos no pudieron más y se dejaron caer y murieron. El tercero siguió, encontró la salida, afuera vio el kayak, en el preciso lugar donde lo había dejado. Volvió a su pueblo y le dijo a su gente: «El mundo no es más que un enorme iglú». Su gente lo arrojó y le dio aguardiente de beber hasta recuperarlo del *pibloktoq*.

El día en que nació Mahoma todos los reyes del mundo descubrieron que sus tronos habían amanecido apuntando para atrás. De Mahoma se decía que caminaba como si fuera siempre por una pendiente: llevaba el viento adentro, el mismo viento que había dado vuelta los tronos de todos los reinos del mundo el día en que nació. Según Mahoma, cuando Dios ordenó al espíritu de Adán que entrara en el cuerpo que le había dado, el espíritu se quejó de que la entrada era demasiado estrecha, así que Dios decretó que el hombre siempre entraría y saldría con aversión de su morada mortal.

El escocés Bruce Chatwin se hizo nómada porque se estaba quedando ciego de mirar de cerca: era marchand en la casa central de Sotheby's en Londres. El médico le dijo: «Lo que usted necesita son horizontes abiertos donde perder su mirada. Quizás así recupere la vista». Chatwin dijo que un nómada es aquel que va adonde lo lleva el viento y reemplazó la pregunta «quién soy» por la perplejidad del «qué hago yo aquí». Según Chatwin, regresar equivale a encontrar lo más importante que se haya perdido o dejado en el camino. «El regreso ofrece una plenitud de sentido que la ida sola no tiene, pero no siempre se tienen ganas de regresar», dijo.

El revolucionario francés Louis Auguste Blanqui, durante uno de sus muchos encarcelamientos, se sentó a escribir sus reflexiones sobre la eternidad. Su idea era hablar científicamente, pero cuando se quiso dar cuenta estaba en honduras que superaban todo materialismo dialéctico. Escribió famosamente Blanqui: «Cada ser humano es eterno cada segundo de su existencia. El universo se repite a sí mismo sin cesar para volver a tocar el mismo sitio». El mundo era plano hasta que se curvó: cuando se curvó, pasó a ser un relato. En un buen relato, el final se toca con el principio. Si nuestra vista fuera lo suficientemente buena, podríamos alcanzar a vernos la nuca cuando miramos a la distancia, y sospecho que eso era lo que veía Blanqui cuando miraba los muros de su calabozo.

Quizá por eso, un poeta árabe del año mil escribió: «Las flores deben tener mariposas. Las montañas, arroyos. Las rocas, musgo. El océano, algas. Los árboles viejos, enredaderas. Y la gente, obsesiones». El viejo Empédocles dijo que todo hombre está convencido únicamente de lo que ha aprendido por casualidad: ésa es la clave de su felicidad y el consuelo en su desdicha. Las cosas aprendidas por casualidad nos entran tal como se transmitían en la antigüedad los nombres secretos de Dios: se los escribía en la arena y después se esperaba hasta que los borrara el viento.

¿Qué sabemos del viento? Que trae la lluvia y la sequía, el polvo y la langosta, el

frío y el calor, y que también se los lleva. Que impulsa los barcos y crea las olas que los hunden. Como dice Eliot Weinberger en un glorioso libro llamado *Algo elemental*, el viento sopla y las generaciones son sus hojas. Su brisa nos alivia, su aullido nos da pavor. Las enfermedades entran por las ochenta y cuatro mil cavidades del cuerpo humano, correspondientes a cada uno de los puntos de la acupuntura, tal como el viento cuele polvo por todas las hendiduras de una casa. Viento en chino se dice *feng*, que también significa canción. Como el gobierno mandarín se enteraba a través de las canciones de lo que pensaba el pueblo, *feng* pasó a significar también «estado de ánimo». De ahí el gran refrán milenario: escucha al viento y conocerás al viento. De ahí que para los chinos no haya mayor elogio que el que se dijo de Confucio: él sabe de dónde viene el viento. Pero yo sigo prefiriendo lo que dijo Mano de Piedra Durán cuando le preguntaron si no estaba muy viejo para volver al ring: «Viejo es el viento y todavía sopla».

La ceremonia del adiós

Hubo que avisarle a mi madre que acababa de morir la única hermana que le quedaba viva, y no era asunto fácil. Mi madre está muy viejita, sigue lúcida pero ha quedado casi ciega a causa de un glaucoma. Un asunto hereditario: su hermana estaba en la misma, y ya postrada en cama permanentemente a causa de otras dolencias, así que las visitas que se hacían en los últimos tiempos eran casi todas telefónicas, de una punta a otra de la ciudad.

Eso no redujo el nivel de comunicación entre ellas, que se caracterizó siempre por una beligerancia apenas visible debajo del cariño animal que se tenían. Mi madre y su hermana no podían ser más diferentes, pero hacían como que eran iguales. Sus diálogos consistían básicamente en esperar que la otra parara a tomar aire para poder meter baza en la conversación, y mientras tanto acompañar el monólogo con una batería de gestos faciales, que parecían reservar sólo para esas ocasiones. Pero algo empezó a cambiar cuando se fueron quedando ciegas las dos. Mi madre aprendió a escuchar a su hermana cuando ya no podía verla. Hasta ella misma se daba cuenta, y espero de corazón que la cosa haya sido mutua. La hermana de mi madre era un par de años mayor que ella, se casó muy joven (como correspondía), con un buen partido (como correspondía) y tuvo una parva de hijos y de personal de servicio a su alrededor desde entonces (como correspondía). Mi madre prefirió trabajar, y rechazar pretendientes mientras tanto, en una época en que estaba mal visto que una chica casadera trabajara, y mucho peor visto que siguiera rechazando pretendientes al llegar soltera a los treinta. Pero mi madre quería casarse por amor. Trabajar, mantenerse sola, fue la manera instintiva a la que apeló para legitimar ese derecho.

Recién a los treinta y cuatro supo que mi padre era el hombre de su vida (y que ella era la mujer de su vida para él: una cosa le resultó tan obvia como la otra, y así se lo hizo saber inequívocamente a él). Pero no por casarse dejó de trabajar: nos tuvo a mi hermana y a mí trabajando, y siguió trabajando cuando nos fuimos de casa, cuando enviudó e incluso cuando le llegó la edad de jubilarse. Yo la he admirado siempre por eso. Pero para su hermana, y me temo que también para ella misma, había algo inquietante, profundamente equivocado, en esas dos decisiones (y, por extensión, en las demás decisiones que tomaba en su vida). Ese fue el tema subterráneo de cada conversación entre ambas durante sesenta años: que mi madre no supiera ser como su hermana; que no pudiera.

La opinión general (y convenientemente disimulada) de la familia ha sido básicamente ésa, siempre. En todas las familias hay una letra chica que todos pueden leer y simular a la vez que no existe. Hay, sin embargo, una faceta por la que mi madre es especialmente valorada en su clan: por ser un auténtico bastión en los velorios, en las ceremonias del adiós. No es una llorona, no lo ha sido nunca. Es que por algún extraño designio, intensificado desde la muerte de mi padre, hace casi treinta años, tiene el don de decir o transmitir lo verdaderamente indispensable en esas circunstancias. En cualquier otra circunstancia de la vida es la cautiva de las emociones, la víctima de sus emociones, pero en esos trances sale de ella algo que sólo en esos momentos —y ese algo es, según me han dicho muchas personas a lo largo de los años, balsámico.

Uno piensa estupideces cuando teme por el otro. Yo pensé que mi madre estaría en terreno seguro mientras durara el velorio: lo que me importaba era después. Desde que llegué de Gesell paso cada tarde con ella en la residencia. El primer día me pidió que le leyera las necrológicas que salieron en el diario, asintiendo y murmurando el sobrenombre con que se conoce en la familia a cada pariente que expresaba sus condolencias. El segundo día me dijo: «No quiero que nos emocionemos», un eufemismo nuevo en su vocabulario, emocionarse como sinónimo de quebrarse, ella que ha vivido emocionada toda su vida y nunca pero nunca se quebró, al menos en mi presencia. El tercer día, dijo, para mi sorpresa, que no quería hablar del velorio (ella que me ha contado por teléfono velorios enteros, interminables, a lo largo de los años). Sólo dijo que no vio a nadie, un poco porque ya no ve nada pero esencialmente porque se pasó la noche sentada al lado de la cama donde velaban a su hermana.

Incluso los hijos de la difunta entendieron lo que estaba pasando aquella noche. Por primera vez en treinta años, mi madre no era la que daba consuelo: era el deudo principal. Y no había nadie como ella para acompañarla, para decirle las cosas que sólo ella sabe decir en esas circunstancias. Ayer me pidió que cuando pudiese le rescatara de casa de su hermana un álbum de fotos de su infancia que quedó allá. Dice que quiere mostrárselas a sus nietos. El álbum está desde tiempo inmemorial en casa de la hermana de mi madre. Y, como dije, mi madre ya no ve nada. Pero uno le describe la foto y ella sabe enseguida quiénes son los que están y qué hacían en ese momento y en dónde estaban. Desde que perdió la vista, mi madre ya no mira a los ojos al que le habla: se pone sin darse cuenta levemente de costado, para escuchar lo que antes veía en uno. Así nos cuenta cada foto que le describimos. El álbum queda en sus manos, ella pasa distraída los dedos por el borde de la foto mientras habla, con la mirada perdida. Se habla a sí misma, aunque siempre hay uno de nosotros a su lado. Así pasan las tardes. Va a ser una larga, y muy íntima, ceremonia del adiós, y ella está encontrando por fin las palabras balsámicas que alguien tiene que pronunciar en esas circunstancias para que empiece a ocurrir lo que debe ocurrir.

El mar

(autorretrato)

En el fondo de Gesell, pasando los campings, antes de llegar a Mar de las Pampas, hay que subir un médano importante para llegar a la playa. En plena subida pasé a una familia evidentemente cordobesa, que arrastraba con esfuerzo heladeritas, sombrilla, sillas plegables y un par de nenes que se quejaban de que la arena quemaba. Llegué hasta el agua, me di un buen chapuzón y cuando salía, pasé junto al padre y al hijo de esa familia, un nene que tendría cinco o seis años y que evidentemente era la primera vez que veía el mar. Le estaba diciendo al padre, con ese asombro que es tesoro privativo de la infancia: «¿Y toda esa agua es salada, papá?».

Otro día, hará de esto unos cuantos años, cuando llevaba poco viviendo en Gesell, me crucé caminando por la playa con un surfer recién salido del agua. Era uno de esos días gloriosos de octubre, que te sacan de los huesos el frío del invierno con sólo apuntar la cara al sol, cerrar los ojos y dejarse invadir de luz. Pero yo era reciénvenido y había bajado a caminar por la playa en un camperón de cuero negro que había sido compañero de mil batallas en mis tiempos porteños. El surfer me miró pasar y me dijo, con sus rastas morochas aclaradas de parafina y una sonrisa de un millón de dientes: «Yo, en Buenos Aires, también era dark. Pero acá soy luminoso, loco».

Otra vez bajé a leer a la playa. Me faltaban menos de treinta páginas para terminar el libro cuando empezó a levantarse tanto viento que era para irse. Pero yo quería terminarlo como fuera y terminé guarecido contra los pilotes de la casilla del guardavidas, dando la espalda a la tormenta de arena, con el libro apoyado contra las rodillas y apretando fuerte las páginas con cada mano para que no flamearan. Así estaba, cuando el guardavidas se asomó desde arriba por la ventana de la casilla y me dijo «Eh, flaco, ¿qué lees?». Una biografía de un escritor, le contesté. El tipo se quedó mirándome y después comentó: «La biografía de un escritor vendría a ser como la historia de una silla, ¿no?».

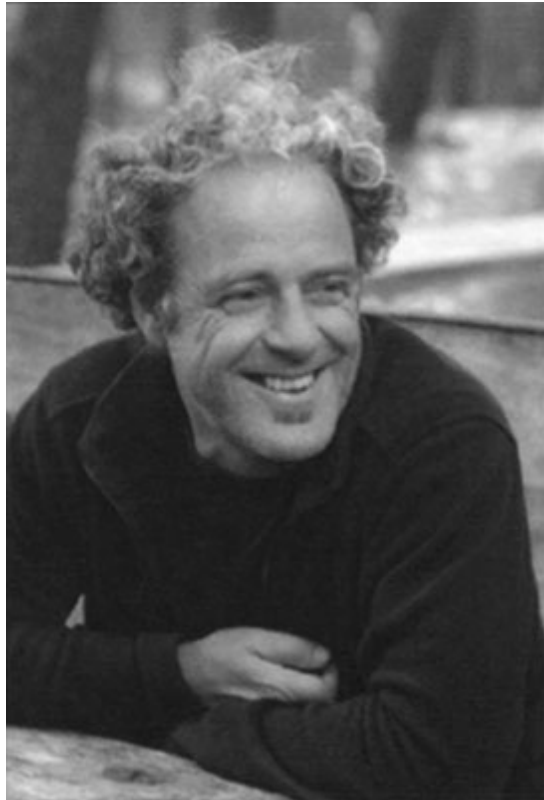
El mar tiene esas cosas. La capacidad de generar los poemas más horribles y las frases más inspiradas. Todo depende de la entonación, de la sintonía que uno haga con él. Hay quien dice que demasiada cercanía con el mar te lima. A mí me limpia, me destapa todas las cañerías, me impone perspectiva aunque me resista, me termina

acomodando siempre, si me dejo atravesar, y es casi imposible no dejarse atravesar. Cuando viene el invierno, cuando el viento impide bajar a la orilla y hay que curtir el mar de más lejos, es como si se pusiera más bravío para acortar la distancia, para que lo sintamos igual que cuando lo curtimos descalzos y en cueros. Llevo ocho años bajando cada día que puedo a caminar por la orilla del mar, o al menos a verlo, cuando el viento impide bajar del médano. En las últimas ciento cincuenta semanas, cada contratapa de los viernes que hice, la entendí caminando por la playa, o sentado en el médano mirando el mar. Por dónde empezar, adónde llegar, cuál es la verdadera historia que estoy contando, de qué habla en el fondo, qué tengo yo (o ustedes y yo) que ver con ella, qué dice de nosotros.

En mi vieja casa había una especie de repisa angostita, a la altura de la base de las ventanas, a todo lo largo del comedor. Sobre esa repisa fui dejando piedras que encontraba en mis caminatas por el mar. Piedras especialmente lisas, especialmente nobles, ésas que cuando uno las ve en la arena no puede *no* agacharse a recoger. Esas que parecen haber sido hechas para estar en la palma de nuestra mano, para que uno las palpe con los dedos y los cierre hasta entibiarlas y después a palparlas, a leerlas como un braille otra vez. Esas cuya belleza es precisamente lo que la abrasión del mar hizo con ellas —y lo que no les pudo arrebatarse—. Esas que parecen ofrecer compañía y pedirla a la vez, cuando se cruzan en nuestro camino. Que establecen con nosotros un contacto absoluto, responden a nuestra mano como si fueran un ser vivo y, sin embargo, al rato no sabemos qué hacer con ellas y las dejamos caer sin escrúpulos, al volver de la playa o incluso antes.

Por tener esa repisa providencialmente a mano, en lugar de soltarlas empecé a traerme de a una esas piedras, de mis caminatas por la playa. Nunca más de una, y muchas veces ninguna (a veces el mar no da, y a veces es tan ensordecedor que uno no ve lo que le da). Así fueron quedando esas piedras, una al lado de la otra, a lo largo de las paredes del comedor. Era lindo mirarlas. Era más lindo cuando alguien agarraba una distraídamente y seguía conversando, en una de esas sobremesas que se estiran y se estiran con la escandalosa languidez con que se desperezan los gatos.

Me gusta pensar así en mis contratapas, en esto que vengo haciendo hace tres años ya y ojalá dé para seguir un rato largo más. Que son como esas piedras encontradas en la playa, puestas una al lado de la otra a lo largo de una absurda, inútil, hermosa repisa, que rodea un comedor en el que unos cuantos conversan y fuman y beben y distraídamente manotean alguna de esas piedras y la entibian un rato entre sus dedos y después la dejan abandonada entre las copas y los ceniceros y las tazas con restos secos de café. Y cuando todos se van yo vuelvo a ponerla en la repisa, y apago las luces, y mañana o pasado con un poco de suerte volveré con una nueva de mis caminatas por el mar.



JUAN FORN (Buenos Aires, 5 de noviembre de 1959). Escritor, traductor, editor y periodista.

Corazones (1987) es su primera novela. Escrita a los 27 años, fue unánimemente celebrada por la crítica, que encontró aquí las marcas de un estilo. Ha publicado *Nadar de noche* (cuentos, 1991), *Puras mentiras* (novela, 2001), *La tierra elegida* (crónicas, 2005), *María Domecq* (novela, 2007) y *Ningún hombre es una isla* (crónicas, 2009). Ha sido editor de Emecé y de Planeta y director del suplemento **Radar**. En 2007 ganó el premio Konex de platino por «su labor como periodista cultural». Actualmente vive en Villa Gesell, y escribe las contratapas de los viernes en **Página/12**.

Ha traducido a Yasunari Kawabata, John Cheever y Hunter Thompson.