

Dossier

Revista de la Facultad de Comunicación y Letras - Universidad Diego Portales

Dossier | LÍBRANOS *del mal*



LÍBRANOS *del mal*

19

Dossier19

Revista de la Facultad de Comunicación y Letras – Universidad Diego Portales

EDITORIAL	
Flores del mal	3
PERFIL	
Abelardo Linares, librero y libresco	5
Fernando Iwasaki	
ENTREVISTA	
Junot versus Yúnior	13
José Manuel Simián	
PUNTO SEGUIDO	
Literatura, deriva y espacio en común	18
Cynthia Rimsky	
PUNTO SEGUIDO	
Diez consejos (arbitrarios) para el trabajo de campo en la crónica	25
Alberto Salcedo Ramos	
 LÍBRANOS <i>del mal</i>	
[DOSSIER N°19]	
Dame un malvado y te daré un titular	29
Alberto Luengo	
DOSSIER	
Sentarse con el villano	37
Claudio Fuentes Saavedra	
DOSSIER	
Un padre y una hija	41
Vinka Jackson	
CUATRO COLUMNAS	
Neil Davidson, Pablo Vergara, Mauricio Electorat y Juan Mihovilovich	47
DOSSIER	
En la cancha se ven los malos	53
Esteban Abarzúa	
DOSSIER	
Tráiganme su corazón	59
Manuel Santelices	
CROQUIS	
Ocho villanos	63
Álvaro Bisama	
 EL SPOT DE MI VIDA	
El verano en que fuimos tan felices	70
Josefina Fernández	
RESEÑAS	
Verónica Watt, Carlos Maldonado, Gonzalo Eltesch, Diego Zúñiga	71
RESÚMENES	
Abstracts	76

Revista Dossier N°19

Noviembre de 2012

Publicación cuatrimestral

Facultad de Comunicación y Letras

Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067

Fono 676 2000

revista.dossier@mail.udp.cl

Directora

Cecilia García-Huidobro McA.

Editores

Andrea Palet y Javier Ortega

Consejo editorial

Carlos Aldunate, *Universidad Diego Portales*

Luis Cárcamo-Huechante, *University of Texas at Austin*

Juan Pablo Cárdenas, *Universidad de Chile*

Josep Maria Casasús, *Universitat Pompeu Fabra*

Martín Kohan, *Universidad de Buenos Aires*

Cristián Leporati, *Universidad Diego Portales*

Julio Ortega, *Brown University*

Ricardo Piglia, *Princeton University*

Matías Rivas, *Universidad Diego Portales*

Rodrigo Rojas, *Universidad Diego Portales*

Daniel Titingner, *Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas*

María Inés Zaldívar, *Pontificia Universidad Católica de Chile*

Asistente editorial

Cristina Varas

Diseño

Rioseco & Gaggero

Fotografía

Página 36: Fábula

Impreso en Worldcolor

ISSN: 0718-3011

Inscripción registro de propiedad intelectual N° 152.546

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida o transmitida mediante cualquier sistema electrónico, mecánico, fotocopiado, grabación o recuperación o almacenamiento de información sin la expresa autorización de la Universidad Diego Portales.

Flores del mal

Cecilia García-Huidobro McA.

No deja de sorprender que los niños se sientan tan atraídos por historias de villanos y ogros. Cuentos donde un lobo se come a una niña que se apartó de las instrucciones maternas (Caperucita); padres que frente a la total precariedad deciden abandonar a sus hijos en el bosque o venderlos (Hansel y Gretel, Pulgarcito); las malvadas madrastras que nunca están dispuestas a compartir afectos y bien pueden recurrir a frutas envenenadas (la bíblica manzana, claro está) o a la cuasi esclavitud (Blancanieves, Cenicienta). ¡Y pensar que se les llama cuentos de hadas!

Como sea, quien más quien menos, todos hemos dormido arrojados por estos cuentos durante la infancia. Y aunque siempre aparecen nuevos títulos, algunos de gran calidad, los clásicos siguen siendo los preferidos de los niños y los escogidos por los padres para contarlos a sus hijos. En las proximidades del fogón en la antigüedad, tendidos en mullidas alfombras, o en estos días en comodísimas camas box spring, los mismos relatos han rodado de generación en generación por la memoria colectiva.

Cada tanto surgen advertencias alarmistas respecto de la conveniencia de que los chicos se vean enfrentados a tan crueles experiencias. Las ediciones y películas entonces suavizan estos relatos con un baño de almíbar de pelo. Por fortuna, los esfuerzos no han impedido que en su esencia se mantenga la crudeza ni han conseguido romper el hechizo que imanta a los pequeños lectores.

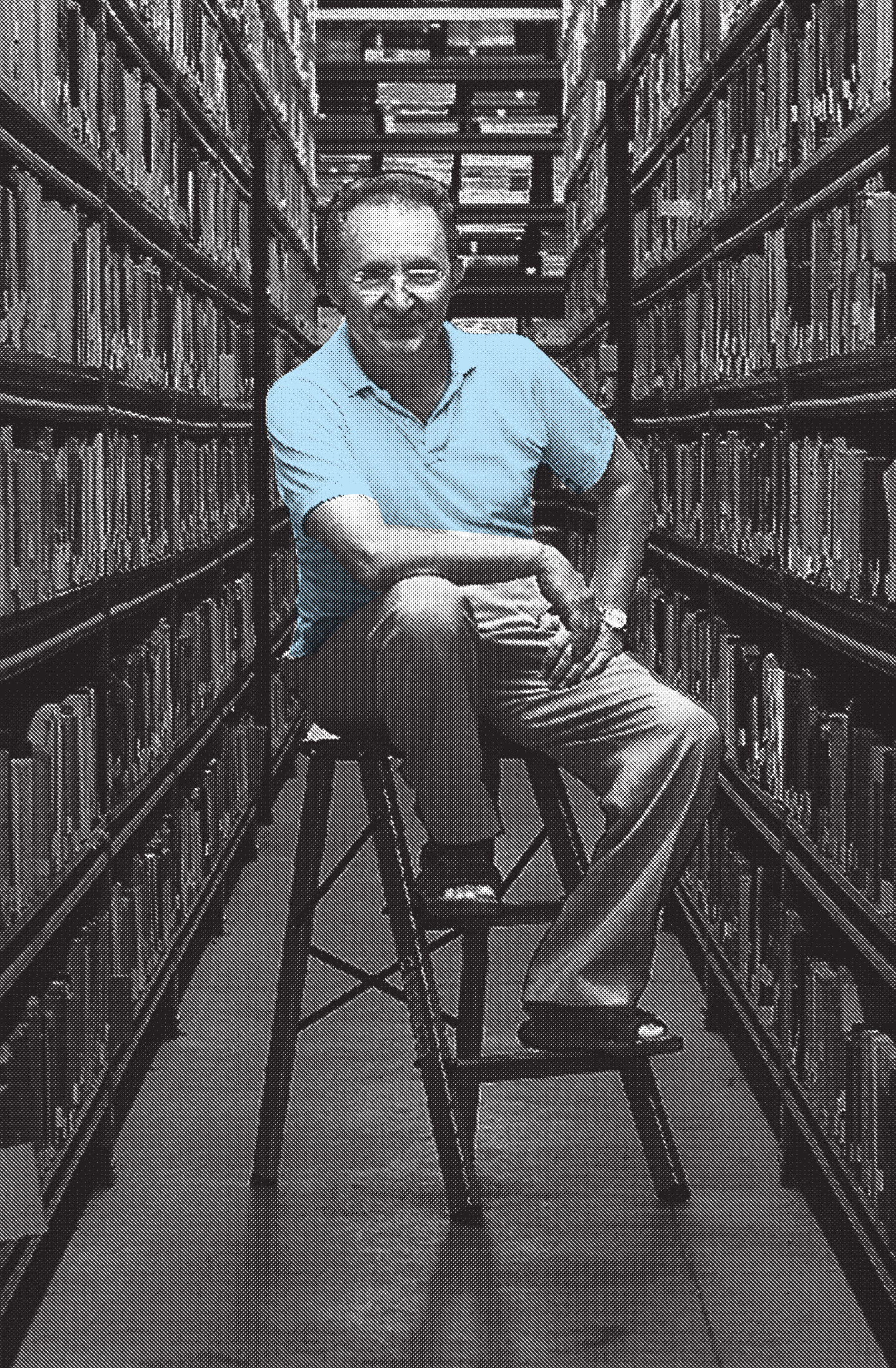
Son historias que tienen la virtud de plasmar de manera simple y directa los oscuros fantasmas que nos habitan. Miedos atávicos son exorcizados permitiéndonos convivir con ellos y sacar presiones de un problema existencial que nos aqueja desde la primera edad, cuando se hace muy difícil expresarlo. En los cuentos infantiles, así como en cada uno de nosotros, siempre están presentes estas flores del mal. Por eso Octavio Paz sostuvo que luchar contra el mal es luchar contra nosotros mismos. Aunque prefiero la forma con que Nietzsche optó por afirmar lo mismo: «Los monos son demasiado buenos para que el hombre pueda descender de ellos».

Héroes y malandrines conforman nuestro imaginario a la manera de un código binario que permite que todo esté contenido allí, en esa contradicción que nos constituye. Los portamos, los padecemos, los tememos, los inventamos, los relatamos, los condenamos, los destruimos, los volvemos a crear.

El gran edificio de la industria cultural se levanta sobre esos polos. No podía ser de otro modo tratándose de un fruto tan presente en las comunicaciones personales y sociales. Los medios de comunicación se nutren a diario de historias de buenos y malos, cuando informan y cuando entretienen. El periodismo de investigación da un paso más allá y busca incisivamente conductas o hechos oscuros donde todo simula estar en armonía.

Pero también los medios le sacan provecho a la sed de estereotipos que manifiestan las audiencias. Plantear el mundo en blanco y negro, como en los cuentos infantiles o las series policiales, da rating. Y facilita mucho el trabajo porque no obliga a decir cosas incómodas. O porque no demanda conocer contextos, buscar versiones discrepantes. Desecha la necesidad de una actitud alerta. O de analizar, explicar y comprender pequeñeces. En otras palabras, no exige un ejercicio crítico. Sin embargo, como lo demuestran los textos de este número, la realidad del mal es porosa, sus fronteras no están bien delimitadas, y si hay algo que puede ayudarnos a combatirlo es precisamente esa actitud alerta, ese ejercicio crítico.

No es la primera vez que *Dossier* aborda un tema que el corsé social etiqueta como políticamente incorrecto. Esperemos que no sea la última. Porque si el mal forma parte de la constitución humana y por tanto de la sociedad, lo peor que se podría hacer es estigmatizarlo, negarlo u obviar sus matices. A todas luces un mal mayor. Frente a esa eventualidad, nuestra publicación ha invitado a destacados articulistas a decir: Líbranos de «ese» mal, amén. ■



Abelardo Linares, librero y libresco

[ABELARDO LINARES, THE BIBLIOPHILE BOOKSELLER]

PALABRAS CLAVE: librerías de viejo, bibliofilia, editorial Renacimiento

KEYWORDS: antique bookshops, bibliophilia, Renacimiento publishing house

Por Fernando Iwasaki

Hay tres Abelardos Linares, el poeta, el editor y el librero de viejo. Es un gran poeta, pero yo creo que no lo ha leído nadie, porque le ha editado el Linares editor, que se caracteriza por sacar los libros de la imprenta, meterlos en cajas y llevarlos a la librería de viejo, donde el Linares librero de viejo no piensa venderlos hasta dentro de cincuenta años, con la esperanza de que los libros valgan algo más de lo que valdrían ahora, si los vendiera.

Andrés Trapiello

Los libreros de viejo son criaturas literarias por excelencia, pues, si a la guardia civil el valor se le supone, a los libreros de viejo uno los imagina eruditos, memoriosos, excéntricos y diletantes, aunque también huraños, quisquillosos, cascarrabias y cachivacheros. Cualquiera que haya tratado a libreros de viejo sabe que los adornan más de uno de los epítetos anteriores, mas si el librero en cuestión fuera poeta, editor y él mismo personaje literario de una o varias ficciones, entonces solo podemos estar ante el sevillano Abelardo Linares: «Abelardo Linares es —aparte de un nombre que suena a zambra y cartel de toros— un bibliófilo, un poeta, un librero anticuario, un coleccionista de discos de blues, un viajero imparable, un experto en juegos informáticos de guerra, un editor filantrópico, un aficionado a las películas de kárate y un coleccionista de chapas de botellas».¹

No es posible saber con certeza cuántos Abelardos Linares existen, pues aparte del poeta, el editor y el librero de viejo —cada uno con media docena de avatares— tenemos los Abelardos Linares que pueblan los diarios, las memorias, los relatos y las novelas de numerosos poetas y narradores de España y América Latina; por no hablar de las dedicatorias que lo celebran, las entrevistas que lo encarnan o los foros que lo denigran en bitácoras poéticas y librescas.

Y sin embargo, Abelardo Linares es alguien que lleva una vida más bien discreta y alejada de los saraos literarios, porque además de tímido —o precisamente por eso— ha renunciado a cualquier tentación de figuración y promoción personal. De hecho, Abelardo es el único poeta que exige que lo retiren de las antologías y que le encanta que lo inviten para poder responder que «no».

Pero una cosa es ser discreto y otra muy distinta pasar desapercibido.

No creo que exista en el mundo de habla hispana otra figura como Abelardo, porque hablamos de alguien que revolucionó el negocio del libro viejo y descatalogado en español, que ha sido decisivo en la formación del canon de la poesía contemporánea en lengua española, que puso en valor a numerosos autores desleídos y olvidados, que ha perdido enormes sumas de dinero en las operaciones editoriales más rocambolescas y cuyo número de enemigos crece tras cada nueva antología de poesía que se le ocurre patrocinar. Juan Bonilla ha resumido así lo que

¹ Felipe Benítez Reyes, «Abelardo Linares, por el mundo», en *Gente del siglo*, Oviedo, Nobel, 1996, p. 25.

representaba Abelardo Linares para los autores de su generación:

Abelardo Linares empezó como buscador de libros, puso un puesto en el Rastro madrileño con los ejemplares que tenía repetidos, luego volvió a su Sevilla natal, en la tienda de sus padres le cedieron un rincón, luego abrió una librería pequeña, empezó a acumular libros, se instaló por fin en Mateos Gago. Es el culpable de que un ejército de poetas menores subieran de precio: su catálogo número 100 es una obra maestra (de hecho, cuando un periódico me pidió hace años que eligiera mi libro favorito no dudé en elegir el catálogo número 100 de la librería Renacimiento). También, desde finales de los setenta, es uno de los editores esenciales de la poesía española. Publicó libros indispensables como *Juegos para aplazar la muerte* de Juan Luis Panero, *Paraíso manuscrito* de Felipe Benítez, *La destrucción o el humor* de Javier Salvago, *Jarvis* de Lorenzo Martín del Burgo, *Europa* de Julio Martínez Mesanza, *El mismo libro* de Trapiello o *La caja de plata* de Luis Alberto de Cuenca. Quienes empezábamos a escribir poemas a finales de los ochenta soñábamos con publicar un libro en la editorial Renacimiento.²

En efecto, Abelardo Linares fue el primer editor de poetas españoles que hoy son imprescindibles, como Amalia Bautista, Luis Alberto de Cuenca, Jon Juaristi, Carlos Marzal, Julio Martínez Mesanza, Felipe Benítez Reyes, Karmelo Iribarren o Javier Salvago. Asimismo, relanzó las obras de otros maravillosos poetas a quienes animó a volver a publicar en Renacimiento, editando así *Ocaso en Poley* de Vicente Núñez (Premio de la Crítica, 1982), *Juegos para aplazar la muerte* de Juan Luis Panero (Premio de la Crítica, 1984), *El otoño de las rosas* de Francisco Brines (Premio Nacional de Literatura, 1986) y *Las tardes* de Francisco Bejarano (Premio de la Crítica, 1988).³ Por otro lado,

más de una vez Abelardo ha prestado ejemplares de su valiosa biblioteca personal para exposiciones bibliográficas de impresos americanos y españoles.⁴ Finalmente, tanto desde la editorial Renacimiento como a través de las exquisitas revistas que lo han arruinado (*Calle del Aire*, *Renacimiento* y *Nadie parecía*), Abelardo Linares ha promovido siempre las obras de Luis Cernuda, Manuel Chaves Nogales y Rafael Cansinos-Assens, así como el rescate de innumerables figuras menores y olvidadas que otros autores contemporáneos como Andrés Trapiello, Javier Cercas, Juan Manuel de Prada o Luis Antonio de Villena han conjurado hasta convertirlas en criaturas novelescas.

Sin embargo, la leyenda de Abelardo Linares se esparció cual eruptiva cuando a comienzos de los noventa trascendió que había comprado en Nueva York la librería del gallego Eliseo Torres: un millón de libros arrumbados en las estanterías de un edificio del Bronx sin calefacción. El primero en contar la historia fue —otra vez— el jerezano Juan Bonilla:

Los dos libreros se conocieron a principios del 92. Abelardo Linares, experto viajero en pos de bibliotecas recónditas y atiborradas de primeras ediciones de olvidados autores españoles de este siglo que luego aparecen en sus catálogos a precios que les restituyen la dignidad, ya había oído hablar de la librería del Bronx, así que, aprovechando una estancia en New York, tomó el metro y, poniendo cuidado en no pasarse una parada (porque en el Bronx pasarse una parada puede ser perjudicial para la salud), se presentó allí, le compró unos mil volúmenes a Eliseo Torres y recibió de este una reprimenda, porque a Eliseo Torres no le gustaba vender libros. Se había convertido en un coleccionista al que la venta de sus tesoros le humillaba. Así que cuando Abelardo Linares desapareció, Eliseo Torres ordenó a sus empleados que si aquel tipo volvía por allí no se le abriera la puerta. Pero aquel tipo volvió. El librero vuelve siempre al lugar del hallazgo. Ya

2 Juan Bonilla, «Libros de viejo, Sevilla, principios de los noventa», en *Un mundo de libros*, edición de Yolanda Morató, prólogo de Juan Manuel Bonet, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, p. 47.

3 El crítico y poeta José Luis García Martín escribió al respecto lo siguiente: «[Abelardo Linares es] uno de esos pocos nombres sin los cuales no podría escribirse la poesía española de estos últimos años». Ver José Luis García Martín: «Mitos, sombras, espejos» en *Cómo tratar y maltratar a los poetas*, Gijón, Llibros del Peixe, 1996.

4 Para muestra sugiero buscar el catálogo de la exposición *Americanos en España / Españoles en América* (Sevilla, Asociación de Editores de Andalucía, 1992), ilustrado con centenares de cubiertas originales y acompañado de estudios de Juan Manuel Bonet, Andrés Trapiello y el propio Abelardo Linares.

no estaba Eliseo Torres para gruñirle su enojo. Había fallecido hacía poco, y la familia pretendía desentenderse de aquel caserón de ventanas permanentemente cerradas, sin letrado que lo identificara y atmósfera evocadora de las cárceles piranesianas, con extrañas mazmorras repletas de letra impresa, perspectivas de metros y metros de plúteos hasta el techo, olor ubicuo a papel viejo y ese cálculo tan mareante que elevaba al millón la cifra de volúmenes que allí se custodiaban. Abelardo Linares hizo cuentas. Negoció con la viuda de don Eliseo. Y al final acordaron el traspaso. El librero sevillano compraría la librería de Eliseo Torres. Permanecería un año en New York gestionando el traslado y tratando de vender lo que pudiera para acortar la cifra de volúmenes que tendría que llevarse.⁵

La vida de Abelardo Linares en Nueva York alimentó rumores divertidos y estrafalarios, porque adquirir un millón de libros se antojaba una compra solo accesible a tarumbas o millonarios (o ambas cosas a la vez), aunque los amigos de Abelardo intuíamos que sus días no serían muy distintos de los de su espertana rutina sevillana:

La vida de A.L. en Nueva York fue también austera. Estuvo todo el tiempo solo, con la excepción de las tres o cuatro semanas en que fue a visitarle Marie Christine, su mujer, que le encontró como si no se hubiese movido del barrio de Santa Cruz.

Empezaron a correr historias peregrinas.

Cuando un hombre tiene una leyenda, las cosas que se cuentan de él son ya descabelladas.

Durante los primeros tiempos se dijo en España: A.L. ha comprado una biblioteca de un millón de ejemplares, ha pagado por ella un millón de dólares, se ha puesto un abrigo de piel de hiena que le llega hasta los pies, se ha afeitado la cabeza, que se enciende sola, y está viviendo en un barrio de negros rastas. Otros fueron más expeditivos: Abelardo se ha vuelto completamente

No creo que exista en el mundo de habla hispana otra figura como Abelardo, porque hablamos de alguien que revolucionó el negocio del libro viejo y descatalogado en español, (...) que ha perdido enormes sumas de dinero en las operaciones editoriales más rocambolescas y cuyo número de enemigos crece tras cada nueva antología de poesía que se le ocurre patrocinar.

loco, se pasa el día con una sonrisa en los labios y su mujer lo ha ido a buscar para traérselo a casa e internarlo.

Al paio de esas leyendas, se formaron otras más. La más singular fue una según la cual A.L. en su juventud había estado en el presidio por intentar asesinar a su primera mujer, mixtificación que definitivamente le pone a la altura de Valle, quien dio muerte, como se sabe, a sir Roberto Young a bordo de *La Dalila*.

La realidad, sin embargo, me temo, fue diferente. Por la mañana acudía al almacén, daba órdenes a los operarios, recibía a libreros y saldistas de todo el mundo, almorzaba un sándwich de pan integral y pepinillos y acababa yéndose de noche a su apartamento, en el que había únicamente cuatro trastos, una cama, una mesa, una silla, un ordenador y un tocadiscos. Allí se comía otros dos pepinillos y un café con leche y se ponía a leer y a escribir. Tenía un fax y en el fax le esperaba un artículo de Moreno Jurado que le enviaban desde Sevilla. Lo leía, le entraba el sueño y hasta el día siguiente. Volvió a escribir poesía. Fueron poemas vanguardistas, a lo Paul Morand, simultaneístas o como quieran llamar-seles. Cuando no leía, jugaba al ordenador.⁶

5 Juan Bonilla, «El hombre del millón de libros», en *Ajoblanco* 87 (julio-agosto de 1996). Ojo: existen otros reportajes sobre Abelardo Linares que repiten el título de Juan Bonilla, como el de Juan Verdú: «El hombre del millón de libros», en *El País* del 12 de agosto de 2010.

6 Andrés Trapiello, «Abelardo Linares, librero de viejo», en *Clarín* 17 (septiembre-octubre de 1998), pp. 18-19.

Durante los primeros tiempos se dijo en España: A.L. ha comprado una biblioteca de un millón de ejemplares, ha pagado por ella un millón de dólares, se ha puesto un abrigo de piel de hiena que le llega hasta los pies, se ha afeitado la cabeza, que se enciende sola, y está viviendo en un barrio de negros rastas.

El escritor José María Conget, quien por entonces dirigía las actividades culturales del Instituto Cervantes de Nueva York, conoció de primera mano el día a día de Abelardo y así lo apuntó en una de sus crónicas:

Durante los años que llevo en esta ciudad he visitado muchas veces, por motivos profesionales que nunca excluyeron el placer, la librería que Eliseo Torres amontonó en el Bronx. Ese caserón de ventanas cerradas y atmósfera que evoca unas *carceri* piranesianas con las extrañas mazmorras de letra impresa, sus perspectivas de metros y metros de estanterías hasta el techo, el olor ubicuo a papel viejo y el cálculo, que marea un poco, de que allí se encierran cerca del millón de volúmenes, constituyeron los primeros elementos de fascinación y, disculpadme, sobrecogimiento que aún no han desaparecido del todo. Murió Eliseo Torres y, al desentenderse del negocio sus herederos, compró los fondos el poeta, editor y librero sevillano Abelardo Linares. Sospecho que si no me sorprendía encontrar en las salvajes praderas comanches del Bronx a este hombre que yo había conocido en su otro reino de papel del barrio de Santa Cruz, se debía a que el contexto en que siempre había yo ubicado a Abelardo no se relacionaba con aquellas calles que inunda el azahar, ni ahora con los basurales y desolación del Bronx, sino con el de un ordenado bosque de libros. Así que nada más natural que volver al antiguo mamotreto de Torres y ser atendido por Abelardo, que se movía por sus nuevas

posesiones como si llevara cincuenta años clasificando volúmenes por millares en aquel recinto perdido más allá de Manhattan.⁷

Aunque Abelardo Linares aparece retratado como personaje de ficción en varias narraciones –como ese librero Arruza de Felipe Benítez Reyes en *Tratándose de ustedes*, como aquel siniestro mafioso que encargaba novelas apócrifas en «El millonario Craven» de Juan Bonilla, o bajo su propio nombre como en *Flor de cananas* de Vicente Tortajada–,⁸ nadie como Juan Manuel de Prada sacó más petróleo novelesco de la operación neoyorquina de Abelardo Linares:

La nave de Leonardo Gago era una celebración del caos: cientos o miles de cajas, la mayoría sin desembalar, se amontonaban sobre el suelo, formando torres titubeantes o demolidas, escaleras interrumpidas cuando apenas alcanzaban media docena de peldaños, zigurats concebidos por algún arquitecto borracho; otras se desperdigaban como escombros de una civilización antiquísima, la civilización de la lectura, anterior al descubrimiento de las imágenes animadas y arrumbada para siempre en esos márgenes donde sobreviven las especies en peligro de extinción. Los libros ya catalogados (apenas un exiguo afluente, frente al océano todavía ignoto) se apilaban al fondo, en cajas numeradas que me recordaban los sillares de una iglesia románica. En mi primera visita a la nave, me acometió un asombro casi cósmico y la certeza de enfrentarme a una tarea que quizá requiriera el concurso de varias generaciones; luego, ese asombro y esa apabullada certeza irían degenerando hacia una especie de aprensión o zozobra, similar a la que debe de sufrir quien atesora riquezas, a sabiendas de que la tacaña vida no le concederá días suficientes para disfrutarlas. Este malestar se agravaba al considerar que aquella inverosímil biblioteca recolectada por el exiliado Irene Cruz era un

7 José María Conget, «Segundo el liberto», en *Una cita con Borges*, Sevilla, Renacimiento, 2000, pp. 93-94.

8 Felipe Benítez Reyes, *Tratándose de ustedes*, Barcelona, Seix Barral, 1992. Juan Bonilla, «El millonario Craven», en *La compañía de los solitarios*, Valencia, Pre-Textos, 1999. Vicente Tortajada, *Flor de cananas*, Sevilla, Renacimiento, 1999.

vasto cementerio en el que cada libro constituía una emanación del espíritu de quien lo hubiese escrito. Una percepción, si se quiere, supersticiosa que ya había experimentado en presencia de otras bibliotecas, sometidas al orden de los anaqueles, pero que, en contacto con aquellos libros que habían cumplido un itinerario de ida y vuelta a través del Atlántico, se hacía más vívida, hasta infundirme un sentimiento próximo al miedo. Las almas migratorias de los libros impregnaban el aire enrarecido de la nave con su aleteo inmaterial (más profundo aun que el aleteo de las golondrinas), tan inmaterial como un remordimiento o una reminiscencia. Mientras desempaquetaba aquellos libros aun marcados por la travesía en barco, me sentía como un profanador de tumbas.⁹

Quiero dejar constancia de que Prada era uno de los mejores clientes de la librería Renacimiento, ya que para escribir su novela *Las máscaras del héroe* y las viñetas de bohemios reunidas en *Desgarrados y excéntricos*¹⁰ tuvo que rebuscar por rastros y baratillos las obras preteridas de toda la poetambre española. De ahí que su retrato novelesco de Abelardo sea uno de los más cariñosos y entrañables:

Era Gago un hombre enjuto y fibroso que apenas paraba en la caseta, ocupado acaso en rematar sus transacciones con los saldistas que lo abastecían desde la otra orilla del Atlántico. Sus periplos por países que ni siquiera figuran en el mapa le transmitían un aire de viajero perpetuo, abstraído y como mareado aún por el jaleo de los cambios horarios y el trasbordo en aeropuertos sonámbulos. Tenía los labios afilados y esquivos y la mirada un poco ensimismada y elegíaca, quizá perjudicada por la falta de un ojo (que suplía por una réplica de cristal), pero cuando interrumpía su mutismo y arrancaba a hablar, su ojo viudo se empañaba de vivacidad e inteligencia, como si de repente afluyesen a él los miles o millones de lecturas que tenía archivadas. A su caseta

Las mujeres le encuentran atractivo, mucho más atractivo que a cualquier hombre que esté a su lado. (...) le preguntan, por ejemplo, ¿tiene usted tal libro?, pero el tono que les sale es otro bien diferente, como si en realidad le dijeran: «¿Me podría usted hacer feliz?».

acudían más clientes que a ninguna otra, atraídos por el prestigio de su negocio, y también una turbamulta de poetastros que aspiraban a colocar sus versos en la revista que Gago publicaba más o menos semestralmente. En su amor a las causas perdidas, Gago había destinado una partida nada roñosa de sus ganancias (así contrariaba su leyenda negra) a la edición de libros de poesía y de una revista exquisitamente maquetada, de los que nunca vendía más allá de veinte o treinta ejemplares, a pesar de que los críticos se los reseñaban ditirámbicamente en los suplementos literarios, supongo que con la esperanza de que Leonardo Gago los recompensase con alguna primera edición de Lorca o Cernuda.¹¹

En realidad, la viñeta literaria de Prada no difiere demasiado de las semblanzas que le han dedicado a Abelardo en algunos dietarios y artículos, como se puede apreciar en las siguientes líneas que le prodigó Andrés Trapiello:

Las mujeres le encuentran atractivo, mucho más atractivo que a cualquier hombre que esté a su lado. Cuando entran a su librería, aunque no sepan que es el librero, se dirigen directamente a él. Le miran fascinadas a los ojos, hipnotizadas. Hace años Abelardo tuvo la mala suerte de que se le muriese un ojo, que fue apagándose poco a poco. Parte de la tristeza de su mirada viene de esa orfandad que le elegantiza como a Valle la manquera. Las mujeres que entran a las librerías de viejo suelen tender a literaturizarlo

9 Juan Manuel de Prada, *Las esquinas del aire*, Barcelona, Planeta, 2000, pp. 216-217.

10 *Las máscaras del héroe*, Madrid, Valdemar, 1996. *Desgarrados y excéntricos*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

11 *Las esquinas del aire*, p. 170.

Sospecho que si no me sorprendía encontrar en las salvajes praderas comanches del Bronx a este hombre que yo había conocido en su otro reino de papel del barrio de Santa Cruz, se debía a que el contexto en que siempre había yo ubicado a Abelardo no se relacionaba con aquellas calles que inunda el azahar, ni ahora con los basurales y desolación del Bronx, sino con el de un ordenado bosque de libros.

todo, así que en la suya quedan, sin saberlo, prendidas en ese ojo de brillos muertos y oscuros, sin sospechar que Abelardo aprovecha el bueno para observarlas con atención y a sus anchas, como si las estudiase a través del ojo de una cerradura. A continuación le preguntan, por ejemplo, ¿tiene usted tal libro?, pero el tono que les sale es otro bien diferente, como si en realidad le dijeran: «¿Me podría usted hacer feliz?». A otro cualquiera el tono y esas mujeres le darían un gran miedo, pero A. L. les responde con suma amabilidad. Tiene una voz bonita, con esos envolventes y poéticas, que las persuaden, y aunque les diga que no, que el libro ese no lo tiene, las mujeres salen de su librería completamente arrobadas para el resto de sus vidas, convencidas de que por una vez habrían podido ser la Eloísa de ese Abelardo. Con esa vida Abelardo debería llevar un Diario, pero es un hombre perezoso, como todos los verdaderos hombres de acción. Yo le digo que debería escribir al menos unas memorias de librero de viejo, pero tampoco lo hará nunca, y es una lástima, porque la vida del librero de viejo está llena, como he dicho, de locos coleccionistas, decadencia, cleptómanos...¹²

Con todo, los mejores homenajes literarios siempre los ha recibido Abelardo de otros poetas, como Vicente Tortajada, Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero, José María Álvarez o Luis Alberto de Cuenca, de quien espigamos un soneto:

SOBRE UN ALEJANDRINO DE ABELARDO LINARES

Madrid y primavera. Mortalmente aburrido,
dejo que poco a poco se muera la mañana,
mientras el carillón de la iglesia cercana
llama a misa a los fieles y tortura el oído.

Llueve en mi corazón y hace sol en la calle.
El día de mi alma y el día de allá afuera
no coinciden. ¡Maldito tedio de primavera,
qué atrapado me tienes en tu doliente valle!
Por cambiar de verdugo, pienso en aquellos ojos
que vida y muerte daban con su mirada hermosa,
los ojos en que puse tantos nobles empeños.

Y la melancolía se transforma en enojos,
pues no puedo olvidar la esquivéz de la rosa
*cuyas lentas espinas hieren aún mis sueños.*¹³

Hasta aquí he procurado dejar más o menos claro que Abelardo Linares es un personaje singular, pues su trabajo como poeta, editor y librero de viejo ha provocado filias y fobias, rechazos y admiraciones, rotundos afectos y odios africanos. Sin embargo, ahora me haría ilusión asumir un tono más personal y reconocer cuánto le debo como lector, amigo y escritor.

Desde que nos conocimos a fines de los años ochenta, Abelardo ha sido una suerte de brújula literaria, pues gracias a él no solo he leído las obras de varios autores españoles de comienzos del siglo XX, sino que además he descubierto la existencia de esquivos escritores latinoamericanos en general y peruanos en particular, como Felipe Sassone, Félix del Valle, Rosa Arciniega y Manuel A. Bedoya, entre otros. El magisterio de Abelardo me ha resultado impagable para leer poesía, moverme por el mundo de las ediciones

12 Luis Alberto de Cuenca, *El bacha y la rosa*, Sevilla, Renacimiento, 1993, p. 49. El alejandrino en cursiva es una línea del poema «Silenciosa memoria» de Abelardo Linares (*Sombras*, Sevilla, Renacimiento, 1986, p. 23).

12 Andrés Trapiello, «Abelardo Linares, librero de viejo», p. 16.

antiguas, descubrir a escritores olvidados en tres lenguas modernas y entablar amistad con algunos de los poetas y narradores que hoy más admiro y aprecio.

Gracias a Abelardo he podido escribir al menos dos capítulos de *El descubrimiento de España* (1996) y el ensayo final de mi *rePUBLICANOS* (2008), así como dos libros que jamás habría concebido sin sus consejos y recomendaciones – *Sevilla, sin mapa* (2010) y *Nabokovia peruviiana* (2011)–; por no hablar de los títulos que el propio Abelardo me ha publicado como editor –*El sentimiento trágico de la Liga* (1995), *Inquisiciones peruanas* (1997) y *Arte de introducir* (2011)– y de la dirección de la revista *Renacimiento*, que me encomendó en 1996 hasta que le pusimos el cerrojo en 2010. No soy, por lo tanto, un cronista imparcial, aunque por eso mismo he querido hacer acopio de citas, referencias y testimonios.

Abelardo es el librero Linares de mi novela *Neguijón* (2005), un capricho barroco y cervantino ambientado en el Siglo de Oro, y aparece también en mi cuento «Los naipes del tahúr», en su doble faceta de cazador de tesoros bibliográficos y defensor del planeta Tierra en los juegos de marcianitos que lo enfrentan una noche sí y otra también contra esos adversarios coreanos, canadienses y polacos que lo desafían por Internet. Sin embargo, la mejor definición de Abelardo es la que estampó Felipe Benítez Reyes como dedicatoria de su poemario *Vidas improbables*: «A Abelardo Linares, poeta surrealista y editor suicida. O viceversa».¹⁴ Nadie podría decirlo mejor. ■

Fernando Iwasaki (Lima, 1961) es narrador, ensayista e historiador. Autor de *Neguijón*, *España, aparta de mí estos premios*, *Helarte de amar*, *Inquisiciones peruanas*, *Una declaración de humor* y *Nabokovia peruviiana*, entre otros libros, vive en Sevilla, donde dirige la Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco.

14 *Vidas improbables*, Madrid, Visor, 1995.



Junot versus Yúnior

[JUNOT VERSUS YUNIOR]

PALABRAS CLAVE: Junot Díaz, literatura de la inmigración, guerras culturales, crónica

KEYWORDS: Junot Díaz, immigration writing, culture clashes

Por José Manuel Simián

La obra de Junot Díaz (1968) es tan breve como exitosa. En dieciséis años ha publicado apenas un puñado de volúmenes: la colección de cuentos *Drown* en 1996 (que apareció en castellano por Mondadori como *Los boys*), la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* en 2007 (*La maravillosa vida breve de Óscar Wao*, Círculo de Lectores y Debolsillo) y los cuentos del reciente *This Is How You Lose Her* (Riverhead, 2012), más una edición española de tres cuentos suyos que habían aparecido en *The New Yorker*: *Nilda. El sol, la luna, las estrellas. Otravida, otravez* (Alfabet, 2009).

Los cuatro volúmenes se cruzan en la figura de Yúnior, el alter ego con que el escritor comparte rasgos biográficos fácilmente verificables: creció en República Dominicana lejos de su padre, emigró con el resto de la familia a Nueva Jersey cuando era todavía un niño, y terminó escribiendo y enseñando literatura en Massachusetts. Resulta tentador suponer que escribir sobre las huellas de la propia historia podría ser un proceso más rápido que publicar 776 páginas en dieciséis años, tranco muy inferior a los estándares de la industria para autores de éxito. Pero su pausa editorial puede explicarse en parte por la naturaleza del proyecto narrativo emprendido: al volver una y otra vez sobre los mismos personajes, cada nueva pieza del rompecabezas tiene que encajar con todas las que le antecedieron. Desde otro ángulo, se trata de un proyecto emparentado con ese género que tanto obsesiona a Díaz y a Yúnior, el cómic: en sus relatos fragmentados, tal como las viñetas hacen en las historietas, Díaz abre y cierra

pequeñas ventanas a un mundo que bien podría ser infinito.

Los nueve cuentos que componen *This Is How You Lose Her* van desde el padre de Yúnior aventurándose en Estados Unidos mientras su familia sigue en República Dominicana («Otravida, Otravez»), al desembarco del clan De las Casas en un departamento de Nueva Jersey situado demasiado cerca de un relleno sanitario («Invier-no»), a cómo un Yúnior convertido en profesor universitario ha llegado a las elites intelectuales del noreste estadounidense pero arruina su vida luego de engañar a su novia («The Cheater's Guide to Love»). Es una historia contada en retazos que recorre dos vías paralelas: el tránsito del inmigrante pobre a una visión inédita del Sueño Americano, y cómo Yúnior enfrenta las exigencias de la masculinidad que le imponen simultáneamente la cultura dominicana y la estadounidense, pasando de ser un niño inocente a un «sucio» como su padre y su hermano.

Conversar o escribirse con Díaz es una experiencia parecida a la que recoge su narrativa: pasamos del inglés al español de un respiro a otro, del Caribe a Harvard Square, del lenguaje de la calle al aula universitaria. A pesar de que su literatura suele asociarse a conceptos como la «diáspora dominicana» y que se le encasille en ciertas ideas sobre la literatura étnica, quizás el mayor mérito de la narrativa de Díaz sea que, partiendo de vivencias y sonidos que para una inmensa mayoría habrían sido marginales e irrelevantes, ha escrito historias que van camino de convertirse en parte del canon estadounidense.

Se trata de una victoria mayor dentro de la guerra cultural que se libra en Estados Unidos, una que quienes conforman el amplio abanico del mundo latino y caribeño sienten como propia. Y también un triunfo que, aunque el autor se esfuerce en disimularlo, lo ha convertido en un héroe literario y cultural, alguien capaz de abarrotar sus presentaciones con lectores de todos los colores.

* * *

¿Por qué has decidido escribir esta suerte de novela por entregas sobre Yúnior en vez de escribir directamente una novela?

Eso es una estrategia, una decisión que tomas como escritor. Lo que a mí me interesaba mucho es que hay una forma híbrida, que no es la del libro o de una antología de cuentos, donde cada cuento es un mundo nuevo, donde en cada cuento conoces personajes nuevos, donde hay una trama que no tiene el mismo tema del cuento anterior. Hay como este híbrido entre una antología de cuentos y una novela..., ¿cómo lo digo?, «típica»; hay este tercer espacio, y a mí ese tercer espacio me interesaba mucho.

Porque este libro tiene esas dos caras, que aunque está hecho de todos estos cuentos se puede leer como una novela, ¿verdad? Cada cuento es como un capítulo. Y tú te quedas en el mundo de estos personajes. Son la misma gente, el mismo mundo, las mismas preocupaciones. Yo creo que se puede ganar algo trabajando de esta otra forma.

En mi caso, creo que esta otra forma me permite extender la discontinuidad, las rupturas, los silencios. Y el tipo de vida que Yúnior vive, el tipo de vida que viven los inmigrantes, tiene mucho que ver con rupturas, discontinuidades y silencios. En mi corazón siento que se puede ganar mucho con una forma que consiente o entra en lo específico y las limitaciones de corto plazo del cuento, mientras simultáneamente se embarca en las meditaciones más largas de una novela. Creo que había algo útil e interesante en todo esto.

Con *This Is How You Lose Her* uno se pregunta inevitablemente si tienes toda la historia de Yúnior planeada en alguna parte; si cuando quieres escribir una nueva historia sobre él debes tener

cuidado de no contradecir algo que escribiste, por ejemplo, hace diez años.

Esa es parte de la razón de que me tome tanto tiempo escribir. Había una suerte de esquema desde el principio. Siempre planeé que *Drown* fuera una especie de manual, de guía de cómo se formó este joven dominicano de Nueva Jersey, inmigrante y de ascendencia africana. Es una especie de plano, de diagrama de flujo de su formación. Y siempre pensé en *This Is How You Lose Her* como una especie de diagrama de flujo o plano de cómo Yúnior se deshace, se destruye, por la historia familiar que acarrea sobre la masculinidad, sumada a sus infidelidades. Tenía este plan desde el principio, y eso hace que un libro como este sea tan odioso, porque todos los cuentos tienen que calzar perfectamente con los que le anteceden.

Es interesante que digas que *This Is How You Lose Her* es sobre cómo Yúnior se deshace o destruye, porque muchos de los cuentos son en cierta forma historias de origen. Por ejemplo, en «Miss Lora», Yúnior se acuesta con la vecina madura, a pesar de que tiene novia, y después de eso dice descubrir que es un «sucio», que no podrá escapar de ser ese tipo de hombre. Esa podría ser una historia de origen. «Invierno» es también el inicio de la vida de Yúnior junto a su madre y su hermano en Estados Unidos. Se puede leer el libro como un mito de origen para Yúnior y muchos otros hombres en situaciones parecidas. Sí, pero para mí es más una meditación sobre las consecuencias. Una de las cosas que pasan es que Yúnior se vuelve realmente consciente del tipo de daño y dolor que causan algunas de sus acciones y decisiones. Y creo que en cierta forma hay un impulso recuperativo. Siempre esperé que al final de este libro el lector pensara que Yúnior se había vuelto el tipo de persona que pensaba: «Bueno, ahora soy mejor persona que antes, ya no tengo que seguir pensando en lo que hice». Porque hay muchos hombres, mucha gente, que cuando cambian piensan: «Bueno, ya yo me he mejorado, ya yo no tengo que pensar en eso». Hay esa tendencia a decir: «Ya no quiero mirar atrás, ya no quiero pensar en eso». Y yo creo que lo que distingue a Yúnior como personaje es que es alguien que

reconoce la importancia de la historia, y reconoce su responsabilidad en eso. No creo que eso sea algo menor. Es algo que yo me propuse lograr, porque es algo completamente inusual para el tipo de hombres con los que Yúnior creció. Ellos nunca miraban hacia atrás.

A ninguno de ellos parece importarles las consecuencias de sus infidelidades. Uno de los temas que atraviesa tu obra es ese conflicto entre el amor y el deseo, o entre la fidelidad y la infidelidad. Y en cierta forma exploras o refuerzas este mito de que el hombre caribeño tiene una tendencia a la infidelidad.

Para mí esa es una visión demasiado reduccionista. Para mí limitar esta afirmación al hombre caribeño es no entender cómo funciona la masculinidad. ¡Somos nosotros los que estamos obsesionados con los límites, con las fronteras! A las grandes fuerzas de la civilización, como la masculinidad, no les preocupan estas cosas.

Siempre he dicho que haber crecido en un universo masculino dominicano me preparó para vivir en un universo masculino estadounidense. Yo diría más bien que el argumento del libro es cómo se plantea localmente la masculinidad, al tiempo que te pide pensar sobre ella en un nivel más amplio. Cuando leo *Hamlet*, no pienso que sea algo que se restrinja a los daneses. No creo que la intención de Shakespeare fuera decir que los tíos daneses siempre se quieren acostar con las mamás. Pero creo que nuestra lógica de pensar en naciones nos hace llegar a este tipo de conclusiones, como decir que los hombres dominicanos no pueden estar en relaciones estables o normales. Lo que estoy planteando es qué es lo que nos dicen sobre la masculinidad en general un cierto tipo de masculinidad dominicana y una infidelidad dominicana. O sea, la última vez que miré, uno de los grandes privilegios de ser hombre en todo el mundo seguía siendo el poder ser infiel. Lo digo en serio: no he visto que en ninguna parte apedreen o les corten la cabeza a los hombres por ser infieles. Aunque probablemente eso sea una generalización: puede que haya algún lugar en Afganistán donde el hombre es ejecutado con la mujer, pero tengo mis dudas.

Creo que parte del problema que tenemos es que de nuestros artistas esperamos lo que esperamos de la farándula corporativa. Queremos esa constante diversión, esta suerte de novedad generada por máquinas. Pero un artista va a hacer el mismo puto dibujo doce veces porque está tratando de llegar a algo, de entender algo.

Pero la madre de Yúnior siempre está perdonándole todo a Rafa, el hermano mayor, y asume que los hombres van a ser siempre infieles.

Esa es una muy buena discusión. El patriarcado no funcionaría si los hombres tuvieran que hacer el trabajo. Pienso que el patriarcado requiere la participación de las mujeres. Pero la mamá de Yúnior es también la mujer que dice, en «Miss Lora», que tú, tu hermano y tu padre son lo mismo, son *fucking sucios*. Y esta es una mujer que termina devastada por lo que hacen los hombres. Así que las contradicciones de su personaje, lo que me interesa a mí, es que simultáneamente puede alentar al hermano mayor a ser un desgraciado, al tiempo que está llena de rabia por lo que le hizo el padre de Yúnior y por cómo ve al padre en su hijo. Creo que hay muchas contradicciones aquí. Y creo que quería llegar al fondo del asunto sin que eso fuera determinante de todo el resto.

A lo largo de tu obra, como decía, exploras el mismo tema —la masculinidad, el deseo versus la fidelidad— en distintos tonos. En el cuento «The Cheater's Guide to Love» la infidelidad se convierte en una tragedia para Yúnior. Pero en el principio de la vida de Óscar Wao, antes de que no supiera cómo seducir mujeres como adolescente y adulto, cuando era un niño, formaba parte de un triángulo amoroso. Ahí ese

¿Yo soy el enemigo público de la República Dominicana? ¿No la pobreza? ¿No el capitalismo depredador? ¿No una elite política cruelmente oportunista sumada a un gobierno violento y no representativo? ¿No las tendencias cleptómanas de nuestros supuestos líderes? ¿No el amplio desposeimiento de nuestro pueblo, su continua pérdida de derechos políticos?

mismo tema es tocado más bien en tono de farsa. ¿Estás de acuerdo?

Esto es algo que me fascina. Es algo a lo que vuelvo una y otra vez. Es uno de mis temas por ahora, si uno puede tener un gran tema. Y no creo que es algo que uno pueda enfrentar con una sola estrategia. Creo, por ejemplo, que el intento de Óscar de encajar en un cierto tipo estricto de masculinidad latina toma mucho trabajo.

Hace un rato hablé con un tipo, un puertorriqueño al que le gusta el heavy metal. Y me dijo: «Leí *Óscar Wao* y fue la primera vez que sentí que tenía un amigo. De pronto sentí que podía entenderme a mí mismo, después de tener a un padre puertorriqueño tradicional que entraba a la casa y me preguntaba —¡a los doce años!— si todavía era virgen. Y cuando le decía que sí, se reía. Y eso fue lo que vi en *Óscar Wao*, y nunca lo había visto antes». Para mí, estas estrategias de escritura tienen que ver con tratar de ajustar cuentas con algo que me fascina. Y sé que una sola estrategia no va a ser suficiente para llegar al fondo del asunto. Creo que es un proyecto de largo plazo.

Hablando precisamente de ese proyecto de largo plazo, hay otro desafío. Cuando empiezas a leer estos cuentos, tras un par de párrafos dices: «Ah, mira, está haciendo lo mismo otra vez: la historia del tipo que engaña a su novia». Pero al avanzar algo hace clic: cuentas la misma historia pero haces que funcione de otra forma.

Creo que parte del problema que tenemos es que de nuestros artistas esperamos lo que esperamos de la farándula corporativa. Queremos esa constante diversión, esta suerte de novedad generada por máquinas. Pero un artista va a hacer el mismo puto dibujo doce veces porque está tratando de llegar a algo, de entender algo. Creo que como artista he encontrado una práctica histórica que incluye la repetición. Y ciertamente, la cultura no nos alienta a reflexionar acerca del largo plazo de cualquier problema o tema. Me siento agradecido de que algunos lectores encuentren algo interesante en mi proyecto. Eso siempre es agradable. Pero como artista solo estás tratando de encontrar tu camino, y simplemente eres afortunado si a la gente le gusta algo de lo que haces.

«Otravida, Otravez» quizás sea el relato más enigmático del libro. Ahí Yúnior no aparece.

Ese cuento es sobre el padre de Yúnior y la mujer por la que casi dejó a la familia. Nuevamente, esto es para el tipo de lectura avanzada de estudiantes de posgrado que casi nunca sucede, pero el nombre del padre es Ramón, y el nombre de la madre es Virta, que es el nombre de la madre de Yúnior. Y también es difícil recordar que en *Drown* y en otras partes Yúnior menciona que su madre perdió hijos antes de que la familia comenzara. Así que ese cuento está conectado con la vida de Yúnior. Sabemos durante todo el libro que Yúnior es un artista, un escritor, y que está tratando de escribir sobre este mundo. Así que la forma en que yo pensé en este cuento —y nuevamente, no es explícito en la historia, espero que los lectores hagan el trabajo pesado, el tipo de trabajo que solo un estudiante de posgrado va a hacer— es que este cuento es la historia de Yúnior (que ya sabemos que es escritor) intentando humanizar a la persona que más había demonizado en su cabeza, la mujer que casi se robó a su padre, la Otra Mujer. En términos de imagen, la Otra Mujer es una vaina rara. Es una vaina bien dura. Y para un hijo imaginar que su padre casi dejó a la familia por esa mujer..., es muy difícil imaginarla como un ser humano. Creo que parte del desafío de ese cuento (nuevamente, para un lector avanzado) es saber si Yúnior hizo un buen trabajo en humanizar a esa mujer, y qué es lo que dice sobre

la capacidad de Yúnior de pensar en las mujeres, cómo ha cambiado esto. Se trata de un gran proyecto *nerd*, pero quizás nadie lo va a notar.

La historia de Yúnior y la tuya son una versión del «sueño americano». Si tú o Yúnior vinieran hoy al país desde República Dominicana, ¿sería más difícil hacer el mismo recorrido?

Es una pregunta que me han hecho muchas veces y nunca sé cómo responderla. Sí, Santo Domingo es excepcionalmente pobre y Estados Unidos excepcionalmente rico en comparación. No hay duda de que en el Norte hay más oportunidades que en nuestra isla. Esa es la contradicción del capital, de la división internacional del trabajo, la historia del colonialismo. Hay también [en Estados Unidos] más control de las autoridades, más transparencia, más protección del ciudadano promedio. Así que tengo que reconocer que habría sido más difícil para un niño pobre de Villa Juana sin conexiones familiares conseguir una educación Ivy League como la que yo logré en Estados Unidos. Pero tampoco hay que engañarse: Estados Unidos no es un lugar fácil. Aquí fuimos pobres durante la mayor parte de mi vida. Mi familia recibía ayuda del gobierno, usábamos cupones de alimentos. Mis hermanos fueron a la cárcel. Cuando pienso en mi «sueño americano» pienso en todos los costos, todas las consecuencias, toda la gente que no consiguió nada, y ellos son tan parte de lo que me sucedió a mí como mi «éxito».

Tu ficción ha generado intensas reacciones de cierto sector de la comunidad dominicana, con comentarios que van desde «Junot Díaz, enemigo público número 1 de la República Dominicana» a ataques mucho más personales. ¿Cómo te lo explicas?

¡Diablo, pero somos exagerados y pico! *Seriously?* ¿Yo soy el enemigo público de la República Dominicana? ¿No la pobreza? ¿No el capitalismo depredador? ¿No una elite política cruelmente oportunista sumada a un gobierno violento y no representativo? ¿No las tendencias cleptómanas de nuestros supuestos líderes? ¿No el amplio desposeimiento de nuestro pueblo, su continua pérdida de derechos políticos? ¿No esa realidad de nuestra clase política donde el ganador se queda

con todo y se perpetúa junto a sus amigos en el poder? ¿No el cinismo sin límites de las clases altas y la brutalización de las clases bajas? ¿No las horribles tasas de femicidios? ¿No la casi completa falta de un estado de derecho, el lamentable estado de los tribunales y la evidente posibilidad de comprar a tantos de nuestros jueces? ¿No los narcodólares que inundan el país? ¿No la violencia, la pobreza, el hambre, el sexismo, el hecho de que nuestro sistema escolar sufra de un terrible desfinanciamiento? ¿No el rápido deterioro que sufre nuestro medio ambiente? ¿No la falta de oportunidades para los jóvenes? ¿No nuestra inseguridad económica, nuestra sobredependencia del turismo? ¡Dios mío! ¡Si un artista como yo es el enemigo público de la República Dominicana, entonces todos los ladrones de las clases altas y los políticos corruptos pueden dormir tranquilos!

¿Estás seguro de que esa gente habla de este mismo Junot Díaz? ¿Realmente tengo ese tipo de poder, uno que me haga un peligro para el país? Yo creo que con suerte puedo poner en peligro un plato de arroz. Pero qué quieres que te diga. Soy un artista, y los artistas estamos acostumbrados a no ser siempre populares. Los artistas no hacemos lo que hacemos para ser alabados o para conseguir amigos. Lo hacemos porque creemos que es necesario para la salud de nuestra sociedad.

Los artistas somos un grupo interesante. Rara vez decimos estar guiando o representando a alguien. Yo ciertamente no lo hago. Pero de vez en cuando ponemos sobre la mesa temas que hacen que la gente se enfurezca. Quizás todo se deba a eso, o quizás se trate de alguien que realmente me odia, aunque no me haya conocido nunca. O puede ser alguien con quien tuve un romance. Quién sabe. ■

José Manuel Simián es periodista y abogado. Vive en Nueva York, donde produce y conduce *Contraportada*, un segmento de entrevistas culturales en el canal NY1 Noticias. Desde 2011 es también editor de About.com en Español.

Literatura, deriva y espacio en común

[LITERATURE, THE DRIFT AND COMMON SPACE]

PALABRAS CLAVE: Pangea, deriva continental, Alfred Wegener, Walter Benjamin

KEYWORDS: Pangea, continental drift, Alfred Wegener, Walter Benjamin

Por Cynthia Rimsky



Wegener fue quien propuso que en la superficie de la Tierra inicialmente habría existido un supercontinente continuo, Pangea, que hace 200 millones de años se separó y cuyos fragmentos comenzaron a moverse y a dispersarse causando la deriva de los continentes. El científico nunca pudo probar su teoría. Los pocos datos que averiguo en Internet señalan que el ejército alemán lo obligó a enrolarse como soldado en la Primera Guerra Mundial, fue herido en combate y pasó a integrar el Ejército del Tiempo, por lo que viajó continuamente entre las estaciones meteorológicas del frente occidental, los Balcanes y los Estados bálticos.

Si estuviera en Berlín podría buscar su casa en un mapa, pagar mi entrada, husmear los muebles, el escritorio donde trabajó su teoría, algún libro que dejó inconsulto en el sillón, el comedor en el que almorzaba, ¿solo?, ¿acompañado? Eso hubiese hecho Sebald si hubiese escogido a Wegener para un capítulo de *Los emigrados*. Pero estoy en Santiago de Chile, un domingo, en la comuna de Recoleta, al otro lado del Mapocho. El sol del poniente lanza los últimos destellos sobre el cerro San Cristóbal, las antenas de los canales de televisión rodean a la Virgen, en la calle Dardignac

no anda nadie, el almacén que abre los domingos tiene la cortina arriba, en un rato más la van a cerrar y no quedará nada abierto. En vez de la casa natal de Wegener, dispongo de Wikipedia y profesorenlinea.cl. ¡Es lo que nos tocó!, diría la escritora Rita Ferrer. Incluso la fotografía de Wegener que encuentro parece una falsa copia de yeso. En Chile existió la costumbre de bautizar las plazas con nombres de otros países, las colectividades extranjeras se sentían obligadas a donar una estatua de algún científico, humanista o político de su país y la plaza quedaba vestida. De Wegener no hay ninguna. Puede que su teoría sea una ficción y del lado de acá creemos que es real. Como no podemos ir a su casa museo, pagar la entrada, husmear en los muebles, construimos nuestro relato sobre la base de una copia.

Ana María Risco pasó largo tiempo empeñada en conseguir datos sobre una historia aparente-

mente irreal de la pintura chilena. A uno de tantos ministros se le ocurrió cerrar la Academia de Bellas Artes y mandar a los aspirantes a estudiar a Francia. Como una retribución al Estado chileno, tendrían la obligación



de entregar al Museo una copia de una obra famosa del Louvre pintada por ellos. No recuerdo si el ministro fue reemplazado o llegó una nueva coalición al gobierno, tal vez despidieron al funcionario encargado o se extravió un papel; lo concreto es que el gobierno dejó de enviarles la suma a la



que se había comprometido. Los artistas pasaron tremendas penurias, aun así hicieron las copias y las entregaron. Al cabo de insistentes visitas al subterráneo del Museo de Bellas Artes, Risco encontró algunas de las copias arrumbadas y en mal estado, pero cuando pidió fondos para historializarlas y probar que la historia ocurrió realmente, se los negaron.

La separación de los continentes, como la separación de las cosas y las palabras, demoró siglos. En «El texto, tierra de nuestro hogar», George Steiner relata una primera escena de ruptura entre palabra y cosa, entre texto y tierra, en el momento en el que Dios habría escogido al pueblo judío como tenedor o guardián de los libros de la comunidad. A partir de allí habría surgido una relación dialéctica, tensa, entre una familiaridad inhóspita del texto, la escritura como morada, y el misterio territorial de una tierra natal. El libro habría quedado a un lado y la tierra del otro.

Cuando llevé a cabo la investigación para *Los perplejos* me encontré con que en los siglos XI y XII los soldados almorávides invadían el sur de España, Portugal y Marruecos; en cada ciudad tenían la orden de quemar las sinagogas y las casas de estudios donde se guardaban los libros. Alertado de lo que iba a suceder, un grupo de jóvenes, seguramente encapuchados —para que los soldados no pudiesen identificar sus rostros—, los sacaban a través de una abertura en el techo construida ex propósito para el día en que algún invasor viniera a quemar los libros. Luego los transportaban entre la mercadería de los comerciantes viajeros; en cada ciudad se les arreglaba alojamiento y los lectores iban diariamente a visitarlos. Aterrados de que ciencia y experiencia, razón

y fe, acción y ética, hombre y libro se fueran a separar para siempre, los lectores volvían su mirada hacia las palabras y les pedían una respuesta que iluminara su entendimiento y les diese consejo para guiar a su comunidad.

Durante años acompañé de mala gana a mi familia a los servicios religiosos del

Día del Perdón y de la huida de Egipto. Recuerdo la sinagoga de Serrano, los pececitos salmones en la pileta de avenida Matta... A pesar de que las mujeres sacaban el abrigo de piel de la funda plástica con quillay, las joyas de la caja fuerte y los perfumes Chanel, cuando lograba abstraerme de las miradas para ver quién lucía qué y en compañía de quién, los ecos de aquella antigua lengua —que me negué a aprender para llenar con mi imaginación los espacios en blanco— me depositaban sobre la huella que conducía a aquel remoto cuarto donde el libro era espacio en común, comprensión y guía.

Las sinagogas de Portugal y avenida Matta fueron demolidas y vendidas para construir allí edificios baratos y masivos; las actuales quedan en el barrio en el que vive el cinco por ciento más rico del país. Menos mal que el viejo cuarto iluminado resistió el traslado y, aunque pasó años sumergido, como las flores del desierto, hubo un hombre que con su amor a las palabras las hizo florecer: Walter Benjamin. En una parte de *El libro de los pasajes*, sus amigos intentan dilucidar qué ocurrió con el manuscrito que Benjamin llevó consigo al cruzar la frontera entre Francia y España. La información hace pensar que en ese texto habría alcanzado algún tipo de comprensión superior acerca de los problemas del ser y del mundo, constituyéndose en algo más importante que su propia vida. Algunos afirman que el manuscrito no estaba con él. La



El silencio que sigue a la separación de los continentes debió ser inconmensurable. Algunos llegaron a pensar que, aun cuando el libro continúa llamándonos, nuestros oídos han perdido la facultad de escuchar en ese tono tan bajo.

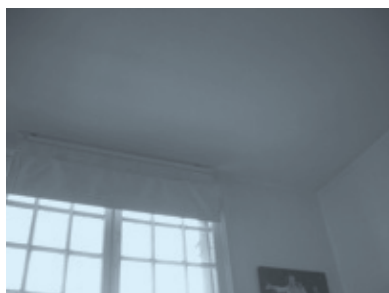
mujer que lo guió por las montañas cuenta que nunca se desprendió de él. Resulta fácil pensar que en un puesto fronterizo como Port Bou, en plena Segunda Guerra Mundial, se extraviara o lo botaran y que por esa razón nunca fue encontrado. El gesto de Benjamin repone, en la frontera entre dos horrores, a la escritura como un espacio en común, donde es posible hallar la comprensión, una comprensión que podría sacar a los seres humanos del error. A pesar de la separación de los continentes, el gesto de Benjamin nos muestra que el libro continúa llamándonos y que alguien acude con su vida a responder ese llamado.

¿Cuántos de nosotros estaríamos hoy dispuestos a dar la vida, la carrera, los éxitos, un año de estudios, un examen, una nota, por una narración? ¿Cuál es esa narración que, al separarse los continentes, se fue a la deriva? Jean Luc Nancy retrata esa narración perdida en *La comunidad inoperante*: «... Conocemos la escena, hay hombres reunidos y alguien les narra un relato. No se sabe todavía si forman una asamblea, una horda o una tribu. No se sabe si el que narra es uno de ellos o un extranjero. Decimos que es uno de ellos, si bien diferente, porque posee el don, o tan solo el derecho —a menos que sea el deber— de relatar. No estaban reunidos antes del relato; los reúne el recital... Es la historia de su origen: de dónde provienen, o cómo provienen del Origen mismo —ellos, o sus mujeres, o sus nombres, o su autoridad. Es entonces también, a la vez, la

historia del comienzo del mundo, del comienzo de su asamblea, o del comienzo del propio relato... Por primera vez, en este hablar del relator, su lengua no les sirve nada más que para el arreglo y para la presentación del relato. Dejó de ser la lengua de sus intercambios; ahora es la lengua de su reunión —la lengua sagrada de una fundación y de un juramento. El relator la reparte para que puedan compartirla».

El alumbrado público no alcanza a iluminar el cuarto piso en el que vivo. Tal vez producto del apagón de ayer hay menos voltaje. Cojo lo que tengo a mano: las narraciones que me acompañan, la muerte de mi padre, el temor a que las manipulaciones del gobierno dobleguen al movimiento estudiantil, mis vacilaciones al escribir un texto en el que no creo totalmente, no este texto en particular, sino en la idea de producir, instalar, circular, inaugurar congresos, coloquios. Corto, hilo, mido... Me telefona un amigo, le digo que preferiría estar echada en el sillón mirando el techo sin pensar en nada, que el sillón es el único lugar en el que encuentro paz; no me cree.

A su regreso a Berlín, Wegener encuentra trabajo en la universidad. No debe haber sido fácil para él olvidar las atrocidades que cometieron en las trincheras aquellos buenos ciudadanos con los que se cruza a diario entre su casa y la universidad. No encuentro en Internet que haya escrito sobre su experiencia en el frente, tal vez no pudo escribir sobre el horror, y sentado en su escritorio, con los vivos recuerdos, imaginó el momento anterior a la guerra y, en vez de narrar la deriva del ser, narró la deriva de los continentes. Benjamin desarrolla en *El narrador* esa otra ruptura que se vivió tras la Primera Guerra Mundial y que llamó la crisis de la experiencia y el fin de la narración. Dice que, al volver de la guerra, los desmovilizados se encontraron con que la cotización de la experiencia había caído a cero frente a la tecnología. «Cualquier ojeada al periódico da pruebas de que ha alcanzado un nuevo nivel mínimo, de



manera que no solo la imagen del mundo exterior, sino también la del mundo ético han sufrido, de la noche a la mañana, transformaciones que jamás se consideraron posibles. «¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable...»

Por las mañanas está amaneciendo tibio pero nublado. Si dejo abierta la ventana del baño, que da al patio de atrás, oscurecido por las tres torres que construyó una inmobiliaria con permisos irregulares de un alcalde que, tras ser acusado de corrupción y ser absuelto, ahora prepara su carrera parlamentaria, escucho cantar a los pájaros. Me atrevo a preguntar en Facebook si alguien sabe de qué pájaros se trata; me contestan que en Santiago hay gorriónes y zorzales. La radio informa que más de mil estudiantes marchan por Providencia para protestar contra el alcalde Labbé. Hace veinte años que sabemos que Labbé participó en la CNI cuando la CNI secuestraba, torturaba y mataba, y en veinte años no dijimos nada. Los secundarios demoran menos de 24 horas en salir a la calle y denunciar lo que los adultos callamos. Benjamin estudia el silencio que acontece en los desmovilizados de la Primera Guerra; como Wegener, lee en ese silencio la destrucción de la experiencia.

«Actualmente –dice Agamben en *Infancia e historia*– nadie parece disponer de autoridad suficiente para garantizar una experiencia y tampoco se le pasa por la cabeza basar su autoridad en una experiencia. Por el contrario, la autoridad se basa en lo inexperimentable. No significa que hoy no existan experiencias, pero estas se efectúan fuera de nosotros. Es ese afuera lo que nos dice qué vivimos, qué sentimos, cómo tenemos que vivir.»

Benjamin dice que esencial a la experiencia sería su comunicabilidad. Al entrar en crisis la experiencia se produce otra ruptura, esta vez de la narración. Escucho el canto de los pájaros. Decido ir al baño, entrar a la tina y asomar la cabeza por la pequeña ventana que da hacia el patio trasero para ver si distingo a los pájaros, y me encuentro con que del marco exterior de la ventana del departamento ubicado en el tercer piso del edificio cuelga una jaula. No alcanzo a distinguir

si hay un gorrión, un zorzal o un canario; me quedo observando la jaula suspendida en el vacío.

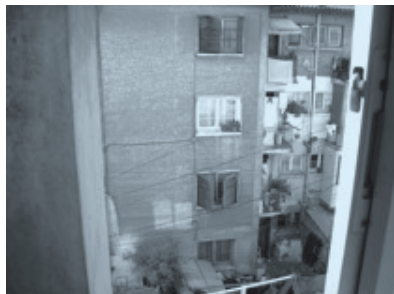
Estudié periodismo en los años ochenta, no creo mentir si afirmo que jamás se me ocurrió pensar en el lugar que deseaba o iba a ocupar en el campo. En vez de eso, nos fuimos a dedo mi novio y yo a Nicaragua. Llegamos al cabo de seis meses, separados. Como en casi todos mis viajes, algo ocurrió y, en vez de entrar por el lugar acostumbrado, llegué a otro. No había buses, hotel, nada. Un soldado me presentó a un campesino que me presentó a otro; a todos los seguía con mi mochila y les relataba que venía desde Chile a conocer la revolución. Desconozco qué impresión causé, era joven y usaba el pelo largo, suelto: llegué a una choza pobre, con piso de tierra, donde una familia ofreció cobijarme esa noche. Aunque hablábamos español, tuve la impresión de que se les volvía difícil entenderme, por ejemplo que hubiese venido de tan lejos a conocer la revolución. Avergonzados de lo poco que tenían para mostrarme, la hija mayor, de unos doce años, abrió un mueble de madera en el que guardaban los objetos de valor, trapos, diplomas, certificados, fotografías y libros. La niña me enseñó los libros que la revolución les había regalado. Eran ediciones baratas, de autores rusos, folletos sobre la producción en la Unión Soviética, no importaba, eran palabras y se podían leer. La madre me indicó que escogiera un libro y encendió una vela. Mientras la niña leía, guardamos silencio. Esto ocurrió hace veinticinco años. Me convertí en escritora para proporcionar a esa niña otras palabras, para que esa niña diera a beber a mis palabras de su agua. Pola Iriarte y Andrea Goic hicieron una investigación sobre la editorial Zig Zag y encontraron muchas historias parecidas, historias de personas a las que la literatura hizo un llamado. Veinticinco años después tengo la sensación de que no es que hoy no exista literatura, pero esta se hace fuera de nosotros. La literatura ha sido expropiada por la industria editorial, por la industria de la entretención, por la industria del conocimiento, de los medios de comunicación, la literatura está en el espacio del lucro. Hace tres años volví en avión a Nicaragua, abordé un bus horrible y viajé doce horas hasta el pueblo en el

Avergonzados de lo poco que tenían para mostrarme, la hija mayor, de unos doce años, abrió un mueble de madera en el que guardaban los objetos de valor, trapos, diplomas, certificados, fotografías y libros. La niña me enseñó los libros que la revolución les había regalado.

que vivía la niña. Ya no hay libros, los niños y niñas ven televisión.

El silencio que sigue a la separación de los continentes debió ser incommensurable. Algunos llegaron a pensar que, aun cuando el libro continúa llamándonos, nuestros oídos han perdido la facultad de escuchar en ese tono tan bajo.

Recuerdo que tras publicar *Poste restante* caí en un momento de gran perplejidad; ya era una escritora y, en vez de ver cómo el mundo de las letras se abría, vi cómo se cerraba. Cayó en mis manos *Las reglas del arte* de Pierre Bordieu. Debiera ser lectura privilegiada para los estudiantes de letras entender por qué Baudelaire opuso la ociosidad al dominio del valor del trabajo útil, por qué se negó a participar del circuito económico que le pagaría por sus servicios literarios. La figura del *flâneur* es la del artista improductivo.¹ Si Woody Allen lo hiciese aparecer aquí, como hace en *Medianoche en París* con Stein, Fitzgerald, Hemingway, de seguro Baudelaire se burlaría del escritor que anda por los pasillos de la universidad como académico taxi, de los congresos, del precio de los libros, de los movimientos que deben hacer estudiantes, profesores, críticos, editores, traductores, para encontrar un lugar de trabajo, para retenerlo, para publicar en revistas indexadas, ganar los puntos de la beca Conicyt, escribir la ponencia para el congreso, conseguir ser escogido en una lista de



los mejores menores de 35 y mayores de 34, escalar posiciones durante ese único año antes de que se venza, producir para la inmortalidad que, en contra de nuestra experiencia cotidiana, proclama la ciencia y la técnica.

«... El tiempo se divide en muchas corrientes —escribe Kawabata en *Lo bello y lo triste*—. Como en un río, hay una corriente central rápida y en otros sectores, lenta; hasta inmóvil en otros. El tiempo cósmico es igual para todos, pero el tiempo humano difiere con cada persona. El tiempo corre de la misma forma para todos los seres humanos, pero cada ser flota de distinta manera en el tiempo.»

Deriva, «perder el rumbo a causa del viento, del mar o de la corriente».

Escribir este texto está siendo más difícil de lo que pensé. Hoy es domingo. Caigo en cuenta que en las primeras páginas escribo que es domingo, ¡es el domingo pasado y sigo en el mismo lugar! Solo me he movido ¡dos páginas! Según Raúl Ruiz, si fuésemos portugueses, al final del día no debiésemos celebrar lo que ganamos, sino lo que perdimos o a lo que renunciamos.

Según Jean Luc Nancy,² «el testimonio más importante y penoso del mundo moderno es el testimonio de la disolución, de la dislocación o de la conflagración de la comunidad...». A pesar de que no creo en la posibilidad de volver a la comunidad o al comunismo literario originario, me identifico con Nancy cuando dice que «habrá que volver sobre lo que hizo surgir la exigencia de una experiencia literaria de la comunidad o del comunismo. Pero todos los términos de esta cuestión piden ser transformados, volver a ser puestos en juego en un espacio distribuido de un modo distinto al de los ordenamientos fácilmente sugeridos. Por ejemplo: soledad del escritor/colectividad, o: cultura/sociedad, o: elite/masas. Y para ello, es la cuestión de la comunidad la que debe ser puesta en juego otra vez, pues de ella depende la necesaria redistribución del espacio...». Y continúa:

1 Silvio Mattioli, «Baudelaire y el artificio de lo moderno».

2 En *La comunidad inoperante*.

«El escritor no es autor, tampoco héroe, y acaso tampoco lo que se llamó poeta, ni lo que se llamó pensador, sino que una voz singular (una escritura, igualmente, una manera de hablar...). Y es esta voz singular, resueltamente e irreductiblemente singular (mortal), *en común*: igualmente no se puede ser nunca “una voz” (“una escritura”) más que *en común*. En la singularidad tiene lugar la experiencia literaria de la comunidad: vale decir la experiencia “comunista” de la escritura, de la voz, del habla dada, representada, jurada, ofrecida, compartida, abandonada. El habla es comunitaria a la medida de su singularidad, y singular a la medida de su verdad de comunidad».

Un amigo me llama para invitarme a una once en casa de su novia; a pesar de que casi no la conozco, voy porque habrá comida. Ojalá no hayan pensado mal, me quedé al lado de la mesa y solo me moví para recostarme en el sillón: desconozco la expresión que tenía, pero la novia de mi amigo me cubrió con un chal. ¿Por qué me cuesta tanto escribir este texto? Viene a mí aquella frase de Benjamin, de que un escritor solo puede decir lo que piensa. Pero qué piensa uno: buena parte de nuestras ideas no nos pertenecen, se despliegan como las ventanas de publicidad al abrir otras ideas comunes, ramplonas; el escritor, parece decir Benjamin, debe construir sus ideas lentamente, madurándolas, dejar en ellas su impronta, como un alfarero, no importa que sea una cuestión importante o trivial, arriesgarse, ir más allá, comprometerse con el pensamiento, dar la vida, una nota, un examen, un curso. Ya sé lo que ocurre: después de tantos años de huraña y solitaria crítica, mis músculos que accionan el compromiso intelectual con y hacia otros están laxos. Aun

así sería ingenuo volver a hablar del *flâneur*, del autor comprometido de los años sesenta, del autor luchador de los setenta y ochenta, o de la figura del escritor como el justo que se encuentra consigo mismo de Benjamin. ¿Y repensar al autor en el espacio que



Un alumno que también conoce la imagen me preguntó si se trataba del cadáver de Walser o de una recreación. Le dije que era real; después pensé que no lo sabía. Tal vez alguien contrató a un modelo, lo vistió como Walser y le indicó que se tumbara sobre la nieve

media entre la escritura como inhóspita morada y el inhóspito estado? El autor sin casa, incómodo, en el lugar del destierro, habitando la casa de la palabra que construyó Jabés, de la palabra y del desierto, observando incrédulo la celebración de la inmortalidad. Devolver a la literatura al espacio en común. Una comunidad —dice Nancy— presenta a sus miembros su verdad mortal. Es la presentación de la finitud y del exceso irremediable que engendra al ser finito, su muerte, pero también su nacimiento: y con ella la imposibilidad para él de volver a franquear su nacimiento, y también su muerte.

Una de las biografías que encontré de Wegener en Internet lo describe como un científico atípico que en vez de trabajar en su laboratorio prefería salir de expedición; emprendió tres expediciones a Groenlandia. En la tercera, su cuerpo fue encontrado bajo la nieve. Montaigne, citado por Agamben, dice que lo que separa a la experiencia de la ciencia, al saber humano del saber divino, es la muerte. «El fin último de la experiencia sería el acercamiento a la muerte, un llevar al hombre a la madurez mediante una anticipación de la muerte en cuanto límite extremo de la experiencia.»

Busco la imagen del cuerpo de Wegener desenterrado de la nieve. Encuentro el de Robert Walser: el escritor se habría internado voluntariamente en un asilo con la condición de que le permitieran salir a dar un paseo diario; lo encontraron tendido sobre la nieve, como si se hubiese quedado dormido, solo el sombrero escapó a la muerte.

Un alumno que también conoce la imagen me preguntó si se trataba del cadáver de Walser o

de una recreación. Le dije que era real; después pensé que no lo sabía. Tal vez alguien contrató a un modelo, lo vistió como Walser y le indicó que se tumbara sobre la nieve, la caída del sombrero hizo pensar al fotógrafo que lo hacía parecer más real. Walser escribió su propia muerte años antes, en la de un personaje que se queda dormido sobre la nieve.

La muerte impidió a Wegener probar para la ciencia que el mundo sí está a la deriva. Tampoco Walser podrá probar que es él y no otro el que murió.

Lunes, feriado. Mi amigo escritor y vecino Ricardo Loebell llega a mi casa con un libro de poemas de Bárbara Délano. Como siempre, el libro viene acompañado de una historia. Dice que cuando Poli supo que él iba a Ciudad de México le encomendó que visitara a sus dos hijas pero sobre todo a una que era muy especial. Ricardo llegó a la colonia Condesa y se encontró con que la puerta del departamento de Bárbara estaba abierta. «¡Pasa!», gritó una voz de mujer. Ricardo no encontró a nadie y avanzó, la última puerta correspondía al baño, golpeó. «¡Pasa!», se oyó. «Le dije que venía de parte de su padre y ella se puso inmediatamente a hablar conmigo desde la tina en la que tomaba desnuda su baño. Poli tenía razón, era una persona especial. Tenía..., no sé cómo decirlo, apertura, una gran apertura. Este libro lo encontraron en su computador cuando fueron a sacar sus cosas de la casa.» Bárbara Délano murió al estrellarse en el Pacífico el avión en el que venía a Santiago. En los poemas que integran *Playas de fuego*, escribió sobre la muerte que encontraría en el mar, no solo la suya, también la nuestra.

Entre los restos de la celebración de la inmortalidad que no fue, tal vez nos ha tocado registrar el trayecto que va de la deriva a la muerte en común. En *Las tres coronas del marinero*, de Raúl Ruiz, el ciego le dice al joven marinero: «El mundo es una mentira, pero ustedes creen en él». ■

Romper el balín

Diez consejos (arbitrarios) para el trabajo de campo en la crónica

[CALLING THE SHOT. TEN (ARBITRARY) TIPS FOR THE WRITER IN THE FIELD]

PALABRAS CLAVE: Alberto Salcedo Ramos, periodismo narrativo, crónica latinoamericana

KEYWORDS: Alberto Salcedo Ramos, narrative journalism, chronicle in Latin America

Por Alberto Salcedo Ramos

1. Serás curioso. La curiosidad es lo que le permite al reportero descubrir pistas reveladoras durante el trabajo de campo y aprovecharlas. El grado de curiosidad que tengas determinará en gran parte los alcances de tu exploración. Recuerda lo que decía Eça de Queirós: de uno depende que la curiosidad sirva para descubrir América o tan solo para fisgonear detrás de la puerta.

2. Serás genuinamente curioso. Un reportero puede programarse para ser curioso durante el tiempo en que realiza su trabajo de campo, pero más le vale que lo sea siempre y de manera auténtica. Que aunque no esté investigando para una crónica sienta una gran curiosidad por el otro. Por los otros. Por lo otro. Por todo lo que esté más allá de sus narices. Hay un proverbio campesino muy sabio: «Quien curiosear el nudo aprende a soltarlo».

3. Continuarás siendo curioso. Es decir, entenderás que cuando un buen reportero satisface su curiosidad no siente ganas de acostarse a dormir sino de seguir indagando. Una curiosidad lleva a la otra, y luego a la otra. El reportero husmeador siempre encuentra motivos para plantearle nuevas preguntas a la realidad. Y como es tan obstinado, a veces descubre puertas donde los demás ven muros.

4. Tirar la punta del ovillo. Una mañana de 2002 un aguacero derrumba en Medellín un árbol centenario de caucho, un árbol que en esa ciudad es un ícono del paisaje urbano. Alertados por el ruido que produce la fronda gigante al chocar contra el pavimento, los curiosos acuden en masa al lugar del suceso. Uno de esos fisgones es el periodista Juan Miguel Villegas, que entonces cuenta apenas veinticinco años. Varios trabajadores de la empresa de aseo aparecen de pronto con seguetas eléctricas, dispuestos a despedazar el árbol para botarlo como simple basura. Los habitantes empiezan a apoderarse de los restos del árbol. Y el periodista tiene la curiosidad de seguirle el rastro a cada trozo de madera. Va a un restaurante chino, al apartamento de una señora, a un taller de carpintería. Ve cómo cada persona de esas utiliza el retazo que le tocó en suerte. Lo que pudo haber sido una nota de registro sobre la muerte de un árbol se convierte en un relato original sobre la influencia del azar en la vida de la ciudad. Volvemos a la necesidad de tirar la punta del ovillo, es decir, a la curiosidad. Esa es la razón de ser del periodismo narrativo: investigamos porque no soportamos la idea de quedarnos con ninguna duda.

5. Intentarás ir más allá de lo evidente. Los hechos y personajes de la realidad son mucho más de lo que se ve a simple vista. Para el reportero

conformista el balón es un punto final, una pequeña esfera de plomo sobre la cual ya todo está dicho. No se puede desmenuzar un balón, no se puede entrar en él. Salvo que aparezca un reportero acucioso, por supuesto. El acucioso hace rodar el balón, se da mañas para romperlo porque necesita averiguar qué tiene por dentro.

6. Intentarás descubrir la totalidad del iceberg.

Hemingway nos enseñó que los datos que aparecen publicados en las buenas historias son una fracción mínima de la investigación que recopiló el autor. La parte del iceberg que sobresale en el mar —nos recordó— es tan solo un octavo de lo que mide en total ese témpano de hielo. Los siete octavos restantes están sumergidos. No se ven pero son los que sustentan la punta que está por fuera, a la vista de todo el mundo. Lo que le permite a uno escribir con solvencia mil palabras es investigar como si fuera a escribir veinticuatro mil. Y no lo olvides: aquí no basta con saber que bajo el agua están escondidas las siete octavas partes del iceberg: hay que conocerlas.

7. Te preocuparás por buscar los datos que no salen en Wikipedia. Utilizarás Google, como hacemos todos hoy, pero tendrás claro que si esa es tu única herramienta para hacer pesquisas estás perdido. Hay mucha información de calidad que no figura en Internet: tu reto es encontrarla.

8. Buscarás datos de calidad. Cuando John Hersey escribió sobre Hiroshima nos contó a qué distancia exacta del epicentro de la explosión de la bomba atómica se encontraba cada uno de sus personajes. Cuando Juan Villoro vivió el terremoto de 8,8 grados en Chile, nos informó que el sismo modificó el eje de rotación de la Tierra y el día se redujo en 1,26 microsegundos. Cuando Leonardo Faccio escribió sobre el futbolista Leo Messi, nos advirtió que solo veinticinco países en el mundo tienen un Producto Interno Bruto mayor que la industria del fútbol. El contador de historias se tropieza con las mismas cifras del reportero que escribe la noticia de primera plana, pero va más allá: sus datos, además de informar, deben sorprender, iluminar los ángulos más inesperados de la realidad.

9. Irás más allá del entrecomillado. Gran parte del periodismo que se hace hoy es rehén de las entrevistas. Hablan los ministros, habla el papa, habla el cantante de moda, habla el embajador, habla el director de la oficina de atención de emergencias, habla todo el mundo, hasta el loro, y los periodistas incluyen en sus titulares la parte de la declaración que consideran más impactante. Cuando nadie habla, no hay noticia. Parece que no hubiera más formas de acercarse a los personajes que a través del diálogo oral. Yo pregunto, tú respondes, y ya está: pan comido. La crónica es un género narrativo y, por tanto, va más allá de eso que Alma Guillermoprieto llama «el síndrome del entrecomillado». Contar historias —decía Robert Louis Stevenson— es escribir sobre gente en acción. De modo que nuestra indagación trasciende las entrevistas: acompañamos a los personajes, aprendemos a oírlos incluso cuando no están respondiendo a nuestras preguntas, procuramos verlos desenvolverse en sus espacios habituales. En una palabra, intentamos ser testigo de escenas, de muchas escenas.

10. Te acercará a los cuernos del toro. La crónica no es un género para periodistas aburguesados, de esos a los que ya les da pereza recorrer leguas de camino y untarse de barro. Volvamos a Hemingway: «La distancia entre el toro y el torero es inversamente proporcional al dinero que el torero tiene en el banco». No tengo nada contra tu cuenta bancaria pero sí contra el hecho de que ya no quieras acercarte a la zona de candela. La realidad es un toro al que hay que agarrar por los cuernos. **D**

El periodista colombiano Alberto Salcedo Ramos, Premio Internacional de Periodismo Rey de España, ha publicado *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011* (2011) y *El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé* (2005), entre otros libros de crónicas.



LÍBRANOS *del mal*

[DOSSIER N°19]

Dame un malvado y te daré un titular
Alberto Luengo

Sentarse con el villano
Claudio Fuentes Saavedra

Un padre y una hija
Vinka Jackson

CUATRO COLUMNAS
El malo de la obra
Neil Davidson

Hablar con los malos
Pablo Vergara

Céline: jinete del Apocalipsis
Mauricio Electorat

En los pasillos del tribunal
Juan Mihovilovich

En la cancha se ven los malos
Esteban Abarzúa

Tráiganme su corazón
Manuel Santelices

CROQUIS
Ocho villanos
Álvaro Bisama



Dame un malvado y te daré un titular

[GIVE ME A VILLAIN AND I WILL GIVE YOU A HEADING]

PALABRAS CLAVE: periodismo, prensa chilena, prensa internacional, villanos

KEYWORDS: journalism, Chilean press, international press, villains

Por Alberto Luengo

A mediados de los años ochenta, cuando muchos periodistas sobrevivíamos a duras penas en el gris horizonte de la prensa chilena, fui corresponsal durante varios años para el diario español *El País*, por ese entonces un verdadero faro de la prensa democrática en español. Cobraba por cada artículo que me aceptaban, así que cada vez tenía que buscar algún tema de interés para los españoles. Un día en que no sabía qué despachar, llamé desesperado a mi editor en Madrid y este me dio una fórmula salvadora: «Tú pon en la primera línea la palabra “Pinochet” y te garantizo que cualquier cosa que sea te la compramos».

Esa fue mi primera revelación acerca del valor del villano en el periodismo.

A la gente le gusta vivir en un mundo de malos y buenos, de héroes y villanos. Son los dos arquetipos básicos en cualquier relato, sea real o de ficción. Si el periodismo tiene el deber de simplificar un tema lo suficiente para que cualquier persona lo pueda entender, entonces construir la estructura de la información en torno a la idea de un villano, así como la de un héroe, es la piedra angular para captar la atención del público.

Alguien a quien odiar y alguien a quien admirar: esa es la base de toda estructura dramática.

Puestos a elegir, la mayoría de los periodistas prefiere tener un buen villano que a un héroe, entre otras cosas porque el primero tiene más

desarrollo dramático y la atención del público se sostiene por más tiempo que aquella dispensada a los buenos. Una campaña para echar de la banca de la selección chilena a un mal entrenador, convirtiéndolo en un villano nacional, es mejor negocio para la prensa que defender a uno bueno, porque a este será difícil justificarlo ante una derrota. Por la misma razón, seguir las andanzas macabras de un asesino en serie es más negocio para la prensa que cubrir los esfuerzos que hace la policía para capturarlo.

Amin, Pinochet, Orrego

El primer villano universal del que tengo recuerdo en mi vida profesional fue el dictador africano Idi Amin Dada, que simbolizaba todo lo que se podía despreciar en la esfera del poder. Si bien había otros dictadores o líderes mundiales detestables, muchos de ellos eran malos para algunos y buenos para otros, como Fidel Castro o Richard Nixon. Pero Idi Amin era negro, violento, grosero, corpulento y feo, y no tenía el apoyo de ninguna de las potencias de la Guerra Fría. Sobre él se podía escribir cualquier cosa terrible impunemente. Así que se convirtió en el villano universal. El «aprendiz de Hitler» o el «carnicero de Kampala», como fue llamado por una prensa encantada de atacarlo, gobernó Uganda con mano brutal entre 1971 y 1979, causando un estimado de 500.000 muertes. En pocos años se labró tal

Si el periodismo tiene el deber de simplificar un tema lo suficiente para que cualquier persona lo pueda entender, entonces construir la estructura de la información en torno a la idea de un villano, así como la de un héroe, es la piedra angular para captar la atención del público. Alguien a quien odiar y alguien a quien admirar: esa es la base de toda estructura dramática.

reputación de villano que hasta se le atribuyó, sin mucha confirmación, el rótulo de caníbal que se comía el corazón de sus víctimas.

Derrocado Amin, el mundo volvió sus ojos a nuestro villano particular, quien encarnó el prototipo del brutal general sudamericano, un militarote de lentes oscuros que había derrocado a sangre y fuego a un socialista romántico y carismático. Sin defensores posibles fuera de Chile, su nombre en un titular era sinónimo de morbo político y la justa indignación de los lectores permitía lavar conciencias en el llamado Primer Mundo.

Desde el mismo día del golpe, la dictadura no tuvo problemas en regalar imágenes dramáticas a la prensa internacional que contribuyeron a estigmatizarla, como el bombardeo de La Moneda, los cuerpos en el Mapocho, los estadios convertidos en campos de concentración o la quema de libros en las torres de San Borja. ¡Y esos lentes oscuros! «Tú dame la foto y yo pondré la guerra» es una frase que se le atribuye a William Randolph Hearst, el magnate que prácticamente inventó la prensa sensacionalista de Estados Unidos. Y con fotos como esas de Pinochet, con cara de perro y anteojos de sol, era casi imposible no convertirlo en el villano preferido de la prensa mundial. «Dame un malvado y yo te daré un titular» podría ser una variante de la máxima atribuida a Hearst.

En casos como los de Pinochet o de Idi Amin, el periodismo tenía todos los incentivos para

fortalecer el mito en lugar de matizarlo. Durante muchos años, los corresponsales extranjeros instalados en Chile daban inicio a sus crónicas incluyendo el nombre de Pinochet en el título, con lo cual garantizaban editores encantados y lectores seguros. Hubo en esos años grises —en los que el gran cuco masivo era el «chacal de la trompeta», del programa *Sábados Gigantes*— un gran éxito periodístico basado en un villano cuyo rostro el público solo conoció tiempo después. El diario *La Tercera* publicó una serie de reportajes titulados «La cárcel por dentro», una historia testimonial del periodista Rubén Adrián Valenzuela que se introdujo en un penal y relataba por capítulos sus vivencias entre delincuentes y gendarmes. Paradójicamente, el animal más bestial, el individuo de peor calaña en esa historia no era un reo sino un vigilante con uniforme, el «cabo Orrego», un individuo que se convirtió rápidamente en un villano nacional. Nadie le vio la cara durante la publicación de los reportajes dominicales de Valenzuela, pero era tal la capacidad de proyección del personaje que las mamás asustaban a sus hijos con que iban a llamar al cabo Orrego si se portaban mal. Tal vez la historia de ese hombre de uniforme que violaba los derechos humanos más básicos, publicada en un diario de amplia tirada nacional, fue un espejo involuntario de todo lo que estaba sucediendo de verdad en esos días en las cárceles secretas y que ningún diario osaba siquiera investigar. Lo cierto es que la historia nacional de la infamia no estaría completa sin las fechorías que se atribuyeron al «cabo Orrego», al amparo de su uniforme y de la impunidad que le daba el poder.

El fin de la dictadura fue pródigo en villanos que encarnaban todo lo reprobable para el imaginario popular: Manuel Contreras, Michael Townley, Álvaro Corbalán y muchos otros se forjaron a pulso una fama que hasta hoy los persigue. Impunes durante muchos años, llenaron el espacio mediático que les dejó la frágil transición, durante la cual la figura de Pinochet todavía era intocable.

Un personaje modélico en ese sentido fue Osvaldo Romo, más conocido como «el Guatón Romo», que desde la cárcel donde estaba

condenado por crímenes contra los derechos humanos dio en 1995 una entrevista para la cadena Univisión tan brutal como sus sesiones de tortura. Sin medir sus palabras, medio ciego y debilitado por la diabetes, el Guatón Romo recordó cómo a los cuerpos les cortaban los dedos con un napoleón, cómo ponían electricidad en pezones y vaginas a las mujeres y, lo que es peor, aseguró que lo volvería a hacer y esta vez no dejaría «periquito vivo». Una de las entrevistas más fuertes de la historia.

Durante la larga transición fueron apareciendo otros nombres más contemporáneos que odiar, como ocurrió por ejemplo con Paul Schaeffer, el líder de la Colonia Dignidad que cayó en desgracia entre los mismos medios que antes lo elogiaban, al conocerse la larga lista de sus abusos sexuales con niños de la Colonia. El reportaje del programa *Contacto*, de Canal 13, que en 2005 lo ubicó siendo un prófugo en Argentina, es tan modélico en la persecución de un enemigo público como lo fue la captura del pedófilo Zacarach ante las pantallas del mismo programa.

«Busquemos al responsable»

Todos los grandes sucesos que conmueven nuestra agenda mediática suelen tener un personaje que permite concentrar las iras de la población.

Cuando el avión CASA 122 se desintegró sobre el mar frente a las islas de Juan Fernández, los periodistas supieron desde el primer minuto que entre los veintinueve muertos tenían a un héroe, el animador Felipe Camiroaga, y que había que identificar lo más pronto posible al villano: primero fue el piloto del avión, de quien se exhibieron rápidamente sus malas calificaciones como alumno; luego fueron los oficiales de la Fach que no habían reparado unos pernos (aunque esos pernos luego nada tuvieron que ver con el accidente); más tarde los altos mandos de la Fach, que no habían previsto que el avión podría estrellarse, hasta que, al final, la historia se fue diluyendo sin grandes culpables. Pero cada vez que la prensa encontraba un nuevo objetivo se elevaban los *ratings* de los noticieros y subía el interés por la noticia, confirmando una vez más —como si fuese necesario— la tesis de que los malos venden más que los buenos.

«Tú dame la foto y yo pondré la guerra» es una frase que se le atribuye a William Randolph Hearst, el magnate que prácticamente inventó la prensa sensacionalista de Estados Unidos. Y con fotos como esas de Pinochet, con cara de perro y anteojos de sol, era casi imposible no convertirlo en el villano preferido de la prensa mundial.

Lo mismo con el otro gran momento mediático de los últimos años: el derrumbe en una mina del norte de Chile, con 33 mineros atrapados a 700 metros bajo la superficie. Había que buscar al villano y ahí apareció el dueño de la mina, Alejandro Bohn, con credenciales impecables para convertirse en el despiadado culpable de turno: apellido raro, empresario sin mayores redes, escaso manejo comunicacional y cubierto de multas anteriores. Incluso en una de sus primeras entrevistas llegó a decir que no era «el momento de buscar culpas ni pedir perdones». Mientras su socio y tan responsable como él Marcelo Kemeny se mostraba nervioso y huido, Bohn transmitía frialdad y distancia, justo lo contrario de lo que se necesitaba en un momento tan emocional. Justo lo necesario para volverse personaje: el del villano de turno.

Lo cual nos lleva a las elegantes oficinas de las agencias de relaciones públicas, empresas encargadas de dulcificar el rostro de los villanos a cambio de bien remuneradas cuentas. En estas empresas de embellecimiento de personajes repelentes existen manuales tácitos o explícitos que explican cómo evitar convertirse en el villano de turno. O, en el peor de los casos, cómo dejar de serlo. Lo primero que enseñan esos manuales es que la prensa es efímera y que los periodistas son como perros que se entretienen con un hueso hasta que ya no le sale jugo y entonces lo abandonan y buscan otro hueso. Es decir, que se puede

En las salas de prensa casi nunca se pregunta algo de tan mal gusto como «¿quién es el villano?». La orden de rigor es «busquemos al responsable». Es una ley del periodismo en Chile que ante cualquier accidente o catástrofe se busque al responsable, aunque sea evidente que se trató de lo de siempre: un accidente, una mezcla de azar, fuerzas de la naturaleza y pequeños errores humanos amplificadas por la tragedia.

ser villano por un rato, pero no por siempre. El juego consiste en quién aguanta más tiempo sin abandonar.

Entre las recomendaciones profesionales se encuentran consejos prácticos. No se pelee con los periodistas, por mucho que usted se sienta injustamente acorralado; empatice con las víctimas, ya que es preferible pasar por cínico que por insensible; pida perdón lo antes posible, aunque sea de los dientes para afuera; repare con abundante publicidad el mal causado; busque victimizarse, porque es mejor inspirar lástima que odio.

En las salas de prensa casi nunca se pregunta algo de tan mal gusto como «¿quién es el villano?». La orden de rigor es «busquemos al responsable». Es una ley del periodismo en Chile que ante cualquier accidente o catástrofe se busque al responsable, aunque sea evidente que se trató de lo de siempre: un accidente, una mezcla de azar, fuerzas de la naturaleza y pequeños errores humanos amplificadas por la tragedia. Así pasó ante la mayor catástrofe ocurrida en Chile en los últimos años: el terremoto y tsunami del 27-F. Durante meses el Shoa, la Onemi y hasta la ex Presidenta Michelle Bachelet desfilaron ante el imaginario colectivo como responsables de las

mueres tras la falta de alerta de tsunami. ¿Cómo iba a quedar esa catástrofe gigante sin su correspondiente villano?

Periodistas al banquillo

Por cierto, los periodistas también hemos sido los malvados. Cada vez que una sociedad completa comete un error de juicio y desea redimirse, acude a los periodistas como el chivo expiatorio de sus excesos. Ocurrió por ejemplo con el caso de Gemita Bueno, que ensució el nombre de un senador ante el regocijo desembozado de una buena parte del país, la misma que al final culpó a los periodistas de haberle dado valor a un testimonio que se reveló falso. «¿Quién mató a Marilyn? La prensa fue, la radio también», cantábamos todos con Los Prisioneros.

Periodistas villanos hay. Corruptos, falaces, tramposos y traidores al oficio. Son la escoria de la profesión y se presentan a sí mismos como adalides de la libertad. En gran parte debido a su infame cometido, los periodistas en general somos vistos más como villanos que como héroes. Inmorales, desvergonzados e inescrupulosos. Se nos encarna en aquella frase apócrifa y cínica que espeta: «No dejes que la verdad te estropee una buena historia». El cine —que también muchas veces ha convertido a reporteros en héroes— ha sido pródigo en retratos de periodistas cínicos, desde *Ciudadano Kane*, que satiriza a un periodista-empresario con más poder que muchos políticos, pasando por *El gran carnaval* de Billy Wilder, donde un reportero mantiene atrapado a un hombre en una mina para lograr la exclusiva, hasta *Network*, donde los periodistas de un canal no trepidan en sacrificar la verdad en el altar del *rating*.

Recuerdo por ejemplo el *affaire* del Presidente Bill Clinton con la becaria Mónica Lewinsky, durante el cual la prensa norteamericana trató de ser fiel a su historia de vigilancia del poder, pero al final salió trasquilada ante una opinión pública a la cual le pareció que los periodistas se ensañaron con un Presidente que había cometido un simple desliz de alcoba. Mientras los periodistas creían ser los héroes que desenmascaraban a un mandatario mentiroso, la ciudadanía molesta los relegó al papel de simples entrometidos.

Este caso puede ilustrar los problemas con que se puede topar la prensa cuando quiere convertir un héroe en villano, como ocurrió en Chile cuando muchos periodistas se subieron sin mayores cuestionamientos al carro del presunto hijo no reconocido de Don Francisco, el principal rostro mediático del país. Cuando la justicia dictaminó su inocencia, las voces críticas desaparecieron de la prensa tan rápido como pudieron.

Ángeles en el fango

Pero, ¿puede un villano reconvertirse en héroe? ¿O al menos retomar su vida anterior y volver a la escena pública sin mayores daños a su imagen? Pienso por ejemplo en Evelyn Matthei, quien alguna vez aceptó su culpa en una operación contra Sebastián Piñera, reconoció ante el país haber mentido en un tema crucial y su futuro lejos de la vida pública pareció sellado. Hoy de ese episodio pocos se acuerdan y ambos políticos se dan la mano en los consejos de gabinete donde la primera es ministra y el entonces indignado Piñera es el Presidente. Otro caso representativo es el del empresario José Yuraszek: vapuleado hasta el cansancio por la prensa durante la «Operación Chispas», hoy es un reconocido dirigente de uno de nuestros clubes de fútbol más populares y exitosos.

Pero si a los periodistas nos encantan los villanos, lo que nos desata el delirio son los ángeles caídos, aquellos personajes que gozaban de una posición relevante y que se revelan como delincuentes o inmorales. El cura Karadima es el ejemplo perfecto en los últimos años. Océanos de tinta de periódico, horas de radio y televisión, varios libros y un puñado de fotos han convertido al otrora poderoso sacerdote de la clase alta en el señor de los infiernos, como lo bautizó uno de los gruesos volúmenes periodísticos que se han escrito con sus fechorías. Marcel Maciel, el fundador de los Legionarios de Cristo, con su doble vida, sus secretos deliciosamente expuestos, es otro ejemplo clásico.

El ángel caído es maná de los cielos para la prensa. Vende mucho y vende bien. Son historias que rezuman morbo, que es el combustible primordial a la hora de encender la hoguera del

El ángel caído es maná de los cielos para la prensa. Vende mucho y vende bien. Son historias que rezuman morbo, que es el combustible primordial a la hora de encender la hoguera del interés ciudadano sobre un tema. Si alguien a quien todos tomaban como un modelo se hunde en el fango, esa es una gran historia.

interés ciudadano sobre un tema. Si alguien a quien todos tomaban como un modelo se hunde en el fango, esa es una gran historia.

Por eso muchas veces la prensa busca con denodado afán «botar» a un ministro o a una alta autoridad, descubierta en una mentira o en una actuación reprochable. La autoridad, entonces, debe morder el polvo de los medios de comunicación, los mismos que alguna vez lo adulaban por su poder y lo buscaron como fuente relevante. Cuando el ministro del Interior del gobierno de Frei, Carlos Figueroa, trató de votar con su licencia de conducir y fue sorprendido por la TV intentando saltarse una regla válida para todo el resto del país, la de que solo se puede votar con el carné de identidad, la prensa supo de inmediato que había encontrado una presa de caza. Lo mismo pasó con un ministro de Vivienda que había encontrado de lo más normal recibir de regalo un caballo de raza de parte de uno de los mayores empresarios de viviendas sociales del país. Admitirlo en público fue su perdición, y así se convirtió en el primer ministro derribado de su cargo por un caballo.

Se funden en estas historias todas las frustraciones y furias del ciudadano común, que espera de los periodistas que actúen como justicieros de la buena conciencia. Se trata de una verdadera epifanía para la prensa: se pueden enfocar los cañones libremente sobre ciertos poderosos caídos, porque eso es lo que las audiencias quieren. Ahí

La prensa policial está llena de giros idiomáticos que identifican sin lugar a dudas a los «malos»: son los «sujetos» o «antisociales» que atacaron «a sangre fría», dispararon «a quemarropa» o golpearon «sin piedad» a las víctimas. Un relato policial neutral con las palabras, que no cargue de intención la línea narrativa, sería sospechoso de complicidad con el delincuente.

se amalgaman el afán carroñero clásico del periodismo —no olvidemos que el ser más íntimo de los periodistas es ser buscadores de basura— con el ansia de venganza de las masas, que quieren desquitarse de quien les metió el dedo en la boca, quien violó su inocencia. Como ocurre con «Dos caras», el villano clásico de Batman, se trata de mostrar el rostro desfigurado del ángel que alguna vez fue adorado.

¿Será por eso que Pinochet ha sido por décadas la mejor historia periodística salida de Chile? Pinochet no solo fue un villano universal durante toda su larga dictadura. También fue un héroe para aquellos que lo consideraban un salvador de la Patria. Y por eso su destino final, tras revelarse sus manejos de dinero a nombre de Daniel López, lo convirtió para sus antiguos admiradores en un ángel caído. Un bocado para la prensa que todavía mantiene el viejo truco de poner su nombre en la primera línea para vender más.

Villanizando al villano

La peor noticia para un periodista es que no haya noticias. Y aunque pocos llegan al extremo de inventarlas, muchos manejan a la perfección otro de los trucos del oficio: convertir hechos relativamente comunes en noticias que venden. Destacar los aspectos negativos de alguien es uno de ellos.

La prensa policial está llena de giros idiomáticos que identifican sin lugar a dudas a los «malos»: son los «sujetos» o «antisociales» que atacaron «a sangre fría», dispararon «a quemarropa» o golpearon «sin piedad» a las víctimas. Un relato policial neutral con las palabras, que no cargue de intención la línea narrativa, sería sospechoso de complicidad con el delincuente.

Hasta hace poco, además, se podían agregar impunemente descriptores raciales, sexuales o de nacionalidad para añadirle más color al villano de turno. Así, un «peruano que abusó de un menor» o «un sangriento crimen homosexual» eran formas comunes del léxico periodístico. Felizmente eso está cambiando, debido a la aprobación de leyes antidiscriminación y a la imposición de manuales de estilo más cuidadosos en las redacciones profesionales, así como a la mayor vigilancia que ejercen las personas a través de las redes sociales.

Recuerdo que hace años pululaba por los cafés del centro de Santiago un personaje que gritaba a voz en cuello quiénes eran, según su afiebrado juicio, los responsables de todos los males del país: los detectives. Se acercaba a la puerta de un café abarrotado de parroquianos y comenzaba a enumerar los problemas sociales: pobreza, prostitución, drogas, delincuencia, y de todo esto, ¿quiénes tenían la culpa? «¡¡Los detectiiiiives!!», gritaba sin freno. Desconozco qué fue de él, pero sospecho que hoy día lo llevarían detenido por vulnerar la ley antidiscriminación.

Odiado o admirado, nunca ignorado

Pero hay quienes buscan deliberadamente el rol de villanos, bajo la premisa de que en la vida pública, si no se puede ser admirado, es mejor ser odiado que ignorado. En los jurados de los concursos, en los paneles de debate, en los partidos políticos, en casi cualquier organización masiva hay algunas personalidades a las que les acomoda hacer de «malos», llevarse las pifias del respetable, hacer enojar a la audiencia, porque saben que en definitiva ese papel los convierte en imprescindibles del espectáculo.

Los villanos de toda la vida cumplen una función que la psicología ha definido bajo el concepto de «proyección». De acuerdo con la definición

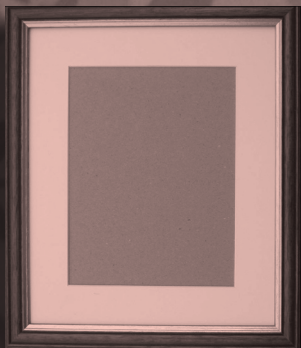
estándar, «la proyección es un mecanismo de defensa que opera en situaciones de conflicto emocional o amenaza de origen interno o externo, atribuyendo a otras personas u objetos los sentimientos, impulsos o pensamientos propios que resultan inaceptables para el sujeto». De esta manera se proyectan hacia algún personaje externo los sentimientos negativos que todos tenemos en alguna medida, como el obstruccionismo, la envidia, la crueldad; pulsiones inconscientes que no terminan de aceptarse como sentimientos propios porque producen angustia o ansiedad.

Hay personajes que aceptan más o menos conscientemente este juego mediático y asumen el papel de villanos en una sociedad necesitada de personajes que se destaquen de entre la mediocridad. Si la televisión es espectáculo, habrá malos y buenos, y ambos serán necesarios para la construcción del drama. «No importa si me odian, mientras me sintonicen», es el lema de este perfil, cada vez más necesario. En los *realities*, por ejemplo, hay personajes que optaron desde el comienzo por esta veta y lograron permanecer en pantalla mucho más tiempo que los predecibles «buenitos» sin carácter. Por eso, el de villano es el más apetecido en los juegos de rol y en las telenovelas.

En la vida real, sin embargo, es cada vez más difícil encontrar villanos que gocen de buena salud periodística, personajes sin matices ni atenuantes. Podemos hallar personajes que calcen con el perfil durante un tiempo, pero al final todo se banaliza y el que era enemigo público número uno recibe un castigo menor y desaparece o se convierte en un malo de pacotilla, alguien que nos hace reír antes que temblar.

Y ahí surge una inquietante lección que me han dado varias décadas de ejercicio del periodismo: el verdadero mal no tiene cara. ■

Alberto Luengo es periodista. Fue redactor internacional en *El País* de España, director del diario *La Nación* de Chile y editor del programa *Tolerancia Cero* de Chilevisión. Hoy está a cargo del departamento de prensa de un proyecto de nuevo canal de TV.



Sentarse con el villano

[BESIDE THE ENEMY]

PALABRAS CLAVE: transición política, Pinochet, derechos humanos

KEYWORDS: political transition, Pinochet, human rights

Por Claudio Fuentes Saavedra

En la película *NO*, de Pablo Larraín, el protagonista decide colaborar con la campaña en contra de Pinochet antes del plebiscito de 1988. En la misma oficina de publicidad, su jefe está comprometido con la campaña del SÍ, que defiende la permanencia de Pinochet en el poder por ocho años más. Ambos saben lo que el otro está haciendo. En una escena, que quizás pasa inadvertida en medio de tanta emotividad, el jefe amenaza al protagonista aludiendo a su familia: «Ándate a la casa y cuida a tu hijo mejor». El protagonista y su familia habían sido objeto de amenazas directas en su domicilio por parte de las fuerzas de seguridad del régimen.

Lo interesante de la trama es que al final de la película, una vez que Pinochet es derrotado en las urnas, los dos publicistas vuelven a su rutina de trabajo en la misma agencia. No hay resentimiento, ni rencor, ni recriminación. Un silencio algo cómplice une a estos dos personajes que vuelven a vender productos de mercado. Simbólicamente, el devenir de ambos actores ilustra lo que fue la transición democrática en Chile. «Buenos» y «malos» que estaban en trincheras opuestas abruptamente se sentaron juntos a conducir el proceso político chileno. Eso abrió fuertes interrogantes sobre la ética y la moral de lo ocurrido en el pasado y el presente. Al tornar la mirada hacia atrás, los protagonistas se preguntaban si era necesario abrir las heridas del pasado, si fueron necesarias las violaciones a los derechos

humanos, o si en realidad una epidemia de crueldad se había apoderado de los actores políticos y militares. Al observar ese presente de 1988, aquellos mismos actores se interrogaban sobre el límite de lo éticamente correcto para democratizar el país: ¿aceptamos convivir y legitimar las acciones y omisiones de quienes nos torturaron, de quienes hicieron desaparecer a nuestros familiares, compañeros, camaradas y seres queridos? ¿Aceptamos la justicia en la medida de lo posible?

No podemos hablar de maldad sin referirnos al golpe de Estado y sus consecuencias inmediatas en la violación de los derechos humanos. La división dictadura /democracia no solo marcó a una generación, sino que define hoy gran parte de nuestra memoria y de lo permitido /no permitido en nuestra sociedad. Durante muchos años, los militares y sus colaboradores civiles negaron la existencia de aquellas aberraciones. En la medida en que las investigaciones y sobre todo la televisión nos fueron develando los restos de los cuerpos sepultados y los barros lanzados al mar, los uniformados pasaron de la negación a la justificación. En 1991, el Ejército declaraba oficialmente que lo sucedido en 1973 había sido producto de una guerra y que «por su naturaleza, el uso de la fuerza legítima puede afectar la vida de las personas y su integridad física». Agregaban que «desde el punto de vista de cualquier institución armada sería, cuando se enfrenta una guerra solo cabe como propósito la victoria total».

¿Qué responsabilidad les cabe a quienes llamaron a los militares para dar un golpe de Estado pero luego se arrepintieron? ¿Qué responsabilidad tiene ese soldado que cometió crímenes simplemente porque un superior le ordenó asesinar? ¿Y qué responsabilidad tienen los que aceptaron renunciar al ideal de justicia por un reacomodo democrático que fuera pacífico?

¿Qué tipo de maldad explica la decisión de exterminar a opositores, de torturarlos, violarlos, de ocultarlos en los cerros, o de arrojarlos al mar? ¿Qué tipo de mente entiende por victoria total el exterminio del «enemigo»? ¿Fue un momento de locura infinita de un grupo de generales o se trata más bien de la propensión humana a romper con imperativos morales? Kant habla del «mal radical» para referirse a esta inclinación innata de las personas a desviarse de los imperativos de la razón. Hannah Arendt en cambio alude a la «banalidad del mal», esto es, a una maldad que no es producto de la locura, de la debilidad o de la monstruosidad de un individuo. Después de presenciar los juicios a los exjefes nazis y atender a sus argumentaciones, Arendt se forma la convicción de que en dicho régimen se llegó a un estado de irreflexión en el que se naturalizaron ciertos comportamientos y se hizo imposible distinguir entre el bien y el mal. Los represores y sus cómplices estarían en un estado de ausencia de reflexión, un estado en que las atrocidades son enmascaradas bajo un velo de superficial normalidad porque el sistema de valores y creencias de ese momento lo estableció de aquel modo. El mal banal implica sujetos no empáticos, irreflexivos, que establecen una distinción entre «nosotros» y «ellos», otorgándoles a los primeros ciertas virtudes de las cuales los otros carecen.

En los últimos veinte años hemos asistido en Chile a un intenso debate sobre el pasado. De la negación por parte de los perpetradores de crímenes se pasó a una etapa de justificación de aquellas barbaridades, basada precisamente en la distinción entre un «nosotros» (héroes) y un «ellos» (extremistas, comunistas). A estos últimos se les había despojado de humanidad —recuerden al almirante Merino llamándolos nada menos que «humanoides»—, por lo que no merecían respeto. La naturalización de la maldad se instaló así en el centro de las disputas sobre el pasado. Recordemos que mientras el Informe Rettig de abril de 1991 entregaba una primera revisión del pasado en materia de violación de los derechos humanos, los militares y los civiles que defendieron el régimen convirtieron a los institutos castrenses en víctimas de las circunstancias que rodearon al golpe. La amenaza a la supervivencia del Estado justificaba aquella maldad.

El retorno a la democracia y la modalidad del pacto de la transición marcó un segundo dilema, ahora sobre el presente. ¿Podemos sentarnos en la misma mesa junto con los perpetradores de crímenes de lesa humanidad? ¿Dónde establecemos el límite entre defender los principios universales y conducir esta transición sin violencia? Si la política es la administración del poder, «buenos» y «malos» iniciaron un largo camino donde se tensionaba el límite de lo posible. En el contexto de transición, la Concertación de Partidos por la Democracia, que luchó contra la dictadura, se transformó en la coalición política que encabezaría este ideal de retornar a los principios morales y éticos que una sociedad democrática debiese tener. Pero las ataduras institucionales y políticas de la dictadura limitaban su acción. ¿Qué debe hacer un representante cuando busca la justicia, el restablecimiento del Estado de Derecho, pero sabe que el proceso podría tener un efecto desestabilizador? ¿Se desconocería la Constitución impuesta ilegítimamente por Pinochet? ¿Se desconocerían las leyes y normas emanadas de la dictadura? ¿Se encarcelaría a todos los perpetradores de crímenes? ¿Se identificaría a los civiles que colaboraron con el régimen y se les condenaría al ostracismo?

Las soluciones principistas se descartaron. Se haría todo lo posible por alterar normas y énfasis, pero la lucha de poder se haría dentro de un marco que ya estaba impuesto. Patricio Aylwin ya en el año 1984 había declarado que la única posibilidad para avanzar en la transición era «evitando deliberadamente referirse al problema de legitimidad de la Constitución». Una vez restablecida la democracia, el ministro Edgardo Boeninger, uno de los principales asesores de Aylwin, sostenía que el contexto político imponía la necesidad de avanzar en ciertos acuerdos con la derecha en el Congreso que eran de particular trascendencia, como la reforma tributaria. Si se daba prioridad a las reformas que eliminaban los enclaves autoritarios o que presionaban por justicia por las violaciones de los derechos humanos, el clima en el Congreso se polarizaría y sería confrontacional. Por eso, para obtener éxitos políticos de beneficio social, se optó por reducir las tensiones con la derecha y sus aliados los militares.

«Ética de la responsabilidad», se lo llamó. La defensa de los principios (justicia, verdad) solo se justificaba cuando no afectaba a otros (gobernabilidad) que podrían amenazar al propio sistema político. Se aceptaría entonces que aquellos que fueron responsables de un régimen que violó masivamente los derechos humanos pudiesen seguir formando parte del sistema político. La condena al ostracismo tardaría en llegar; para muchos, nunca llegó.

Al transcurrir el tiempo, las nociones de maldad y bondad emprenden nuevos rumbos; los dilemas se matizan y una escala de grises nos rodea. Incluso surgen revisiones y contrarrevisiones del pasado cercano. ¿Qué responsabilidad les cabe a quienes supieron de violaciones pero no las denunciaron en su momento? ¿Qué responsabilidad les cabe a quienes llamaron a los militares para dar un golpe de Estado pero luego se arrepintieron? ¿Qué responsabilidad tiene ese soldado que cometió crímenes simplemente porque un superior le ordenó asesinar? ¿Y qué responsabilidad tienen los que aceptaron renunciar al ideal de justicia por un reacomodo democrático que fuera pacífico? El drama de nuestra transición es que en un mismo escenario

El acuerdo, el pacto, forma parte del engranaje que da vida al proceso político y que es el que finalmente permite transformar la realidad. Gracias a una serie de pequeñas y no tan pequeñas transacciones tuvimos transición, seguramente muchas vidas fueron salvadas, y muy probablemente obtuvimos una mejor vida.

conviven víctimas y victimarios, delatores y delatados, cómplices y acusados.

Y luego está la disputa por la «superioridad moral» de aquellos que defendieron la democracia. Con el pasar de los años, la derecha política —aquella que un día defendió al régimen— cuestionó la superioridad de la centroizquierda en materia de defensa de los derechos humanos. Todo se torna aun más complejo cuando las nuevas generaciones movilizadas cuestionan a esa clase política que realizó el pacto de la transición y que —según ellos— renunció a la lucha por ciertos principios y optó por el camino de la «compromenda», de «transacciones» basadas en ganancias de corto plazo. La nueva épica social nacida en la calle se idealiza y se le adjetiva como «pura» y «buena», mientras se denosta a la política en tanto ejercicio de transacciones «vacías», «espurias» y que solo buscarían la satisfacción de intereses personales y no sociales. A los luchadores e idealistas de antaño se les transforma en mercenarios de la política. Se juzga crudamente a quienes arriesgaron su vida en el pasado si a renglón seguido aceptan el camino de lo posible.

La política vive esta constante tensión entre el ideal y la materialidad del poder. El acuerdo, el pacto, forma parte del engranaje que da vida al proceso político y que es el que finalmente permite transformar la realidad. Gracias a una serie de pequeñas y no tan pequeñas transacciones tuvimos transición, seguramente muchas vidas

Muy pocos dictadores llaman a un plebiscito y lo pierden. Pinochet fue uno de ellos. Qué impactante es entonces recordar y presenciar la creatividad de un grupo humano, la estupidez de otro, y el poder de vencer a un poderoso dictador solo con un lápiz.

fueron salvadas, y muy probablemente obtuvimos una mejor vida. Pero la política también requiere de ideales, de principios morales que guíen nuestra conducta, que impongan el marco de lo intransable. La paradoja es la siguiente: el acento en la materialidad del poder fue desvalorizando la política como ideal, la fue alejando de la defensa heroica de ciertos ideales. Sentarse junto a Pinochet implicaba muchas cosas: violación de los derechos humanos, Constitución, modelo neoliberal. Ciertamente que sentarse junto a él para negociar su ocaso no convertía a los demás en villanos, como si solo por hacerlo compartiesen su maldad, pero sí los hacía convivir con ella. No aclarar aquella convivencia forzada era erosionar los ideales que algún día se prometió defender.

Por eso hoy es tan necesario el retorno al problema del origen, la Constitución de Pinochet. Cuando se quiere cambiar la Constitución de Pinochet no es solo por modificar algunas instituciones, redefinir derechos o permitir la participación de un grupo de ciudadanos en el establecimiento de un escrito, de un papel. Lo que se busca es romper con la atadura original, romper con la maldad. Se retorna al origen para intentar restablecer un imperativo ético y moral trascendente.

Volvamos a la película del *NO*. En ella pasamos revista a una campaña épica que terminó con una dictadura. Muy pocos dictadores llaman a un plebiscito y lo pierden. Pinochet fue uno de ellos. Qué impactante es entonces recordar y presenciar la creatividad de un grupo humano, la estupidez de otro, y el poder de vencer a un poderoso

dictador solo con un lápiz. Sin embargo, Larraín no se queda allí. Una segunda lectura aborda los códigos de lo que fue nuestra transición: la brutal convivencia de víctimas y victimarios, la poderosa fuerza del mercado que penetró hasta en los más íntimos espacios de la solidaridad, las traumáticas trayectorias de personas que creyeron en la insubordinación como única salida. La forma en que se desplegó la transición fue relativizando el bien y el mal. La reacción frente a ese exceso de pragmatismo ha sido lenta y recién hoy podemos hablarlo, a propósito de una película. Es el tiempo de retornar a los principios, a los ideales, a la búsqueda necesaria de la bondad. ▢

Claudio Fuentes Saavedra es doctor en ciencia política de la Universidad de Carolina del Norte (Chapel Hill). Es el director del Instituto de Investigación en Ciencias Sociales de la Universidad Diego Portales. Prepara la publicación de *El pacto*, un libro sobre la forma de hacer política en Chile.

Un padre y una hija

[A FATHER AND A DAUGHTER]

PALABRAS CLAVE: abuso sexual infantil, relación víctima-victimario, incesto

KEYWORDS: child abuse, victim-aggressor relationship, incest

Por Vinka Jackson

Si comenzáramos a acusarnos, pidiendo perdón, de todos los crímenes del pasado contra la humanidad, no quedaría ni un inocente sobre la tierra —y por lo tanto nadie en posición de juez o de árbitro. Todos somos los herederos, al menos, de personas o de acontecimientos marcados, de modo esencial, interior, imborrable, por crímenes contra la humanidad.

Jacques Derrida

All, all my friends, they say love, love is hard.
So I hold onto the soft parts.

Rose Polenzani

Padres. Hijas.

En Estados Unidos conocí a un padre y una hija a quienes jamás podré olvidar. El hombre abusó sexualmente de su niña cuando esta tenía entre siete y ocho años de edad. Siempre por las noches; casi todas las noches de un año.

La secuencia incluía la lectura de un cuento, compartir las anécdotas del día, y luego un *in crescendo* de caricias sexuales que iban del padre a la hija, primero, y luego de la niña (que no sabía de adjetivos, solo de caricias) al padre.

No medió intimidación; tampoco hubo instrucciones o siquiera sugerencias sobre secretos y silencios. Estos solo fueron. Quizás porque lo inenarrable les corría a padre e hija por la sangre. A él, por lo inconfesable de sus actos; a ella, por

la juventud de voz y escasez de nombres para traducir lo vivido: el tránsito de la ternura hacia una relación sexual entre dos cuerpos improbables, indebidos. Como solo pueden ser cuando uno de ellos ha nacido del otro.

Concedo que es difícil aceptar que el buen cariño haya existido alguna vez. Pero ese padre acunó, entibió mamaderas, consoló llantos, llevó a su niña de meses al pediatra. Ternura hubo. Luego ya no.

En alguna parte de la trama es como si hubiesen pasado veinte o más años. Los acercamientos del hombre a la niña eran propios del galanteo adulto en muchas especies; también en la humana. Los regalos que debieron ser para mujeres grandes los recibió la hija en versión pequeña: flores, chocolates, joyas de juguete, lindos vestidos. Hija «especial», «única»; princesa de una comarca donde ella jamás habría reconocido fracturas ni perversión. Solo cariño por un hombre esencial para su supervivencia. El más importante de su mundo a los siete u ocho años.

La seducción afectiva envolvió completamente a la hija (una niña con la capacidad de consentimiento que podría tenerse ante una camisa de fuerza o una anaconda). Poco a poco, la emboscada sería además corporal, sexual. A pulso de gestos insidiosos y cotidianos, el padre tejería la red de una complicidad imposible de traducir en palabras, aunque sí en urgencias de latidos: agitación

Al comienzo, la tensión se estableció sutilmente. Luego seguirían insinuaciones más hostiles, amenazas veladas: «Si quieres llamo a tu jefe y le explico para quién es el préstamo. Seguro entenderá». Siempre en el subtexto, la acusación posible. El circuito sin fin donde la sola sospecha justifica una condena.

en la hija que se sentía «querida» y preferida; agitación también, pero corrosiva y destemplada, en el hombre que alguna vez juró cuidarla.

Contra la urdiembre de cariños confusos y oscuros, eran obscenamente nítidos los cuerpos del adulto y de la niña. En las psiquis, el límite era mucho menos claro.

El padre se comportaba, en muchas esferas, como un ser humano de edad inferior. Sus formas de relación —de sustraerse del mundo, más bien— y de enfrentar conflictos —o las mínimas exigencias propias de su edad— eran poco sofisticadas, pueriles. Tímido y frágil de apariencia, su autoestima no se dejaba sentir, ni su peso sobre la tierra. Contar con un empleo y actuar como el proveedor principal de su familia eran las únicas señas evocadoras de adultez. Víctima él mismo de abuso sexual en la infancia (por parte de su padre), es como si se hubiese quedado congelado entre los seis y los nueve años.

La hija, que sí era una niña de pleno derecho, entendía de gratificaciones y recompensas. Nadie más las disfrutaba en ese hogar: ni la madre, ni el hermano cuatro años menor. Cuando el padre fallaba en llegar con los regalos que la hija había pedido, la frustración se expresaba sin tregua. Negativas a comer, estallidos emocionales o agresiones contra quien se le cruzara en el camino. La madre llegaría a preguntarse, demasiado tarde, ¿qué le pasa a esta niñita? Silencio del padre, y reclamos de la hija por la interrupción de ese

diario carnaval de objetos que por último, solo en virtud de argumentos relativos a la crianza, la madre —o alguien más— podría haber cuestionado, o al menos notado.

Los niños son niños: se crean expectativas, disfrutan de los mimos. Para asegurarlos, la pequeña esbozaría una modalidad de intercambio, ahora en sus términos: solo si traes lo que te pedí me puedes leer el cuento, te hablo, me tocas. Ya no era un salto de veinte años sino de siglos. Para la hija —y el padre se dio cuenta— la rotura de límites había sido flagrante. No hubo violación, pero como si la hubiese habido. La dinámica condicionada del acceso corporal, propia de ciertas parejas adultas. Lo erógeno emplazado fuera del hogar. La niña de casi ocho años, apenas reconocible en el parque, el colegio o las casas vecinas, donde el tono sexual de sus acercamientos a otros niños y otros adultos se hizo evidente.

«*Erbarne dich, mein Gott.*» *Ten piedad, Dios mío.* El universo sonoro de la infancia de su hija, de su cuerpo alterado, se revelaba al padre como a Bach debe habersele revelado la *Pasión de san Mateo*. Lleno de remordimientos, algunos dirían hasta de amor (exánime, pero todavía capaz de algún sacrificio), fue él quien develó la verdad. Primero a su esposa, luego a la policía, los abogados, el juez.

El incesto terminó y con él todos los calendarios compartidos: emocional, familiar, social. Se sucedieron exclusiones, arresto, condena y restricciones que no ameritan mayor deliberación cuando se trata de separar a un victimario de su víctima, y de restituir alguna semblanza de protección sobre un hogar, o un mundo. Porque algo suma y cruza el corazón de completos extraños (que jamás rozarán las vidas de las víctimas) cuando hay escarmiento para un padre incestuoso u otros responsables de abuso sexual infantil. Una ráfaga de alivio que puedo entender, y sentir también. Aunque no me resulta tan sencillo asimilar esa satisfacción colectiva que parece desbordar la cota de lo justo y queda con el aliento en suspenso, no sé si deseando algo cercano a la barbarie (contra el abusador, donde sea que esta pueda asolarlo): algo que no puedo precisar bien, pero que nos arriesga a perder ese sentimiento de humanidad que haría difícil, si

no imposible, llegar a justificar nuevos saqueos. Contra quien sea.

Pasaron doce años. Doce años de silencio; de padre e hija en lugares distantes de un país inmenso. También fueron años de terapia: para la niña, de reparación del abuso, y para el padre, de rehabilitación obligada por el Estado, y luego, de psicoanálisis por cuenta propia.

Cuando la hija cumplió la mayoría de edad, restableció contacto con él. Además de las indemnizaciones vigentes y mandatarias por ley —que fueron muy superiores a la realidad patrimonial y salarial del padre—, la hija necesitaba dinero para un emprendimiento junto a socias igual de jóvenes que ella. En menos de un día recibió el depósito por la suma requerida.

A esa primera llamada siguieron otras, con una demanda económica siempre mayor. En un país donde la capacidad de endeudamiento es enorme, no fue difícil para el padre conseguir una tarjeta de crédito, dos, y más, para apoyar a la muchacha en el financiamiento de un nuevo automóvil, viajes, mudanzas y cambios completos de mobiliario y decorado, luego para tecnologías de última generación: computador, equipo de música, cámaras, televisión. El *déjà vu* en el carnaval de objetos y las exigencias de otrora.

Ante cualquier mínima demora en conseguir el dinero, la hija le recordaría al padre su deuda moral imprescriptible y la posibilidad, siempre latente, de sumar a otros a la extorsión. Porque ese era el pulso: un intercambio sombrío que nada tenía que ver con pedir ayuda, o incluso exigirla, para calibrar una balanza que, por lo demás, siempre se sentiría defectuosa e injusta.

Al comienzo, la tensión se estableció sutilmente. Luego seguirían insinuaciones más hostiles, amenazas veladas: «Si quieres llamo a tu jefe y le explico para quién es el préstamo. Seguro entenderá». Siempre en el subtexto, la acusación posible. El circuito sin fin donde la sola sospecha justifica una condena, y la condena una sospecha mayor, y así.

Más adelante, con pulso firme, la humillación pública y a viva voz; gritos del otro lado del teléfono, insultos, amedrentamiento: «Es lo menos que me debes. Deberías agradecer que no vaya

¿Cómo infligir a otro los mismos daños que se han sufrido en carne propia; cómo? Me cuesta imaginar la más mínima cercanía con el mismo arsenal que alguna vez nos desintegró. Sexual o no, el abuso es abuso.

y le cuente a medio mundo lo que hacías doce años atrás, viejo degenerado, *fucking loser*. Más te vale que me ayudes». El argumento de gracia sería la convocatoria de terceros al registro de una violencia que, por tenue o merecida (como algunos podrían pensar), no deja de ser violencia. Aunque venga de parte de la víctima. Y quizás sea más grave por venir de ella. ¿Cómo infligir a otro los mismos daños que se han sufrido en carne propia; cómo? Me cuesta imaginar la más mínima cercanía con el mismo arsenal que alguna vez nos desintegró. Sexual o no, el abuso es abuso.

La hija, piedad. Por ella, por su genética forzada al estupor, a no tener dónde guarecerse en un silencio lleno de gritos. Y ese alarido único y desgarrador, siempre ahogado, de la no pertenencia que una bien conoce (porque también, alguna vez, fui hija de alguien).

El padre, piedad. Por el humano que vino a ser y no pudo, por su falta inexpiable, y por los dos extremos de su sometimiento: él, que también fue hijo de alguien; él, ahora, víctima de su víctima.

No sé, nunca sabré, cómo es que cuerpos solamente humanos pueden sostener, convivir, o llegar a asimilar tanto abandono de Dios, tanto amor malversado. Pero pasaría por el incesto de nuevo, me clavaría yo misma a sus uñas, a cambio de absolverme de la crueldad de ejercer o invertir la supremacía y el daño; de transmutar en victimario. No querría jamás estar en el lugar del padre.

En algún momento el padre intenta establecer, por primera vez en años, una relación de pareja. Es una mujer de su edad, no tiene rasgos juveniles ni infantiles, su cuerpo es maduro, y también su devenir. Todo un logro para un hombre que

**«Erbarme dich, mein Gott.»
Ten piedad, Dios mío. Habrá
quienes pensarán que ante el
incesto, cualquier penitencia
es siempre de tono menor.
Más de alguien aventurará
que el suicidio, o la muerte, es
una salida quizás lamentable
pero efectiva para resolver
el problema sobre el destino
de los abusadores sexuales.
Unas pocas personas
llamarán a la reflexión ética;
y a alguna compasión.**

siempre tuvo miedo de su inadecuación e incompetencia para vincularse con adultos. La hija, molesta por la demora de un depósito, llama a la mujer y comparte su historia con ella. Abandono inmediato del hombre a quien llegó a considerar como un buen compañero o un aliado, al menos, en la proximidad de la vejez.

«Yo te lo advertí. Tú te lo buscaste, papá.»

Los límites pueden eludirnos, y podríamos debatir si constituyen o no violencia: la denigración, el hostigamiento, las amenazas, la demolición pública de un prójimo o la exigencia inclemente que supera toda capacidad de respuesta del otro (material, psíquica, moral). Pero cualquiera sea la localización de dos humanos en una relación, me parecen acciones violentas las que de forma explícita o soterrada, y en razón de la debilidad o la indefensión de un prójimo, lo fuerzan al sometimiento.

«De violencias tuvimos más que suficiente», dijo una sobreviviente de incesto, violación y abuso sexual infantil a quien conocí en Chile, no hace mucho. Lo dijo con solemnidad y también con miedo, reflexionando sobre aquellas personas —algunas en posición de autoridad moral o material, y otras, queriendo hacer como que la tienen— que alimentan, deliberadamente o no, la

turba del alma, de las opiniones, o de puntos ciegos para nuevos abusos, ahora sobre el victimario.

Nunca mencioné la diferencia de edad que tenían este padre y esta hija. Veintisiete años. A los cuarenta y ocho, él no tiene las ventajas de otrora: en tamaño, poder, ni tiempo. El pasado para un responsable de incesto es siempre presente (lo dice su hoja de antecedentes, además). La hija lo sabe y el padre también: aunque haya transcurrido más de una década, aunque la condena se haya cumplido, aunque los terapeutas testificaran la conclusión exitosa de la rehabilitación, y aunque el índice de reincidencia correspondiente al incesto sea el menor en el territorio del abuso sexual infantil: cercano a cero.

Soledad y rendición del padre. Es hospitalizado por un intento de suicidio. La terapeuta del Estado insiste en el arrepentimiento del hombre, sus esfuerzos de restitución, sus logros, y el castigo mayor de vivir en la autoacusación y en el duelo, también, por un hijo menor al que jamás volvió a ver. Como padre, nunca se permitiría perdón. De olvido, ni hablar. La hija escucha, pero no se rinde. Tampoco reduce el acoso, aun en días de hospital.

«Erbarme dich, mein Gott.» Ten piedad, Dios mío. Habrá quienes pensarán que ante el incesto, cualquier penitencia es siempre de tono menor. Más de alguien aventurará que el suicidio, o la muerte, es una salida quizás lamentable pero efectiva para resolver el problema sobre el destino de los abusadores sexuales. Unas pocas personas llamarán a la reflexión ética; y a alguna compasión. Entre tantas vertientes, acaso el único cauce donde todos podemos encontrarnos sea el desconcierto. Las decenas de preguntas que, frente a una experiencia superlativa, no sabemos cómo, o no nos atrevemos a responder.

Sigue siendo lacerante, cualquier día, aceptar la posibilidad de perversión en vínculos esenciales para la vida, y la más elemental supervivencia. ¿Cómo llegar a sentirnos seguros sin ser capaces de reconocer peligros inequívocamente; sin poder discernir dónde y con quiénes estamos a salvo, y dónde y con quiénes no?

Distinciones que son orgánicas se vuelven éticas. Como si en nuestros siglos de historia

humana, la búsqueda —reverente o tiránica— de respuestas sobre el bien y el mal, lo justo e injusto, lo recto o desviado, no fuera sino hija de un impulso vital, mamífero, por orientarnos sin error hacia el refugio donde podamos evitar el descampado y la muerte. Al fin y al cabo, son las distinciones del amparo y el desamparo, irrecusables para conservar y entender la integridad, o su pérdida.

Enfermedad perversa del desamparo, el incesto. Fracaso del padre; descuido de su prole, y abandono elegido, sabido, consciente, vejatorio, cargado de miedo, confusiones, mentiras. El padre victimario se dibuja contra cualquier historia de incesto, en trazos gruesos e indelebles. La víctima también. Pero esa unanimidad moral no nos inmuniza, no debería. No, cuando los límites entre victimario y víctima se vuelven difusos, o se invierten sus lugares.

De las víctimas de incesto poco se habla y poco se pregunta. Existe solidaridad, compasión, por supuesto, pero se tiende a olvidar que no por ser víctimas dejan de ser humanas, y responsables de sus vidas en la adultez. Como si en la experiencia terrible de desamparo hubiesen heredado una suerte de superioridad o inmunidad ética que a lo menos dificulta reconocer en cada una, como en todo ser humano, la coexistencia de benevolencias, mezquindades, esfuerzos nobles y abyectos también.

Es abyecto el exterminio del otro. Y también lo es no hacer nada por evitar su autoaniquilación.

Después del segundo intento de suicidio, la hija todavía no puede, o no quiere, reaccionar. Lo que pase con el padre poco o nada importa: a ella no, ¿por qué debería?

Pero importa. Me juego la vida a que importa, a riesgo de ser ingenua o elemental. No puedo dissociar la condición humana que, queramos o no, nos es común a todos; también a víctimas y victimarios. Recordar esa condición no exonera al perpetrador de un crimen, ni equivale a amnistía o complicidad moral con su persona. Pero sí es una forma de resguardo, incluso interesada y hasta egoísta (aunque prefiero confiar en impulsos más generosos), ante la desesperanza más grave y letal: cuando dejamos de ver personas, y cuando la

crueldad se permite o avala en nuestra convivencia.

Con su voluntad terminal, el padre vende lo poco que tiene, asume la quiebra y se exilia del sistema: muy lejos, en una comunidad que depende de la industria avícola. Un lugar deprimente que hiede día y noche e impregna el contenedor donde él vive (una versión norteamericana de la miseria), aunque se alce en las montañas. Solo la Seguridad Social le reconoce existencia a este hombre mediante un seguro de desempleo y estampillas para comida. Los funcionarios del Estado juzgarán con mayor o menor severidad su vida precaria (quizás, hasta de «ocio») pero el padre no llegará a hacer descargos por su parálisis. ¿Quién le creería, además?

Otros hombres semejantes a él, en su país, suman huestes de mendigos y suicidas cuyas ausencias pocas personas advierten. Las jerarquías en la sensibilidad del sentido común permiten reconocer otras violencias; a otras víctimas, primero. Pero hay quienes son capaces de doblar la mano a lo invisible.

Conozco a mujeres que han gastado años valiosos entre preguntas mudas y palabras que debieron ser suyas, pero que se volvieron imposibles de pronunciar (papá, padre, papito). Mujeres que, para rescatarse, perdonaron. Aunque para muchas personas, y hasta para ellas mismas, fuese un acto incomprensible o casi tan reprochable como el daño que lo hizo necesario.

Será que existen pérdidas de memoria imposibles; que las pieles de las hijas nunca dejan de ser las pieles de sus padres, de sus madres. Desde esa urdimbre primigenia, cómo explicar a otros que a veces el perdón es tan irrenunciable como inescapable. Perdón no como disculpa ni absolución: solo como punto de término de una historia, por horadante que sea o cuesta arriba que se haga, y como acto final de aceptación de la condición humana, una que compartimos más allá de biología y ética, al punto de que en cualquier empeño por salvaguardarnos resulta inseparable e inevitable el rescate de otros, incluso de quienes nos han causado los mayores sufrimientos.

Misteriosas elecciones las del sufrimiento. Las palabras que vocalizan su impotencia, su lucidez. El padre lee horas, semanas ininterrumpidas.

Poco más puede hacer. Así aprende que «desastre» vendría del italiano *disastro* (su origen en los 1500): sin estrellas, sin su auspicio; a merced el hombre de la calamidad y el infortunio causados, muchas veces, por su propia mano. *Desastre, disastro*: la impiedad del incesto y de su itinerario. Sus cuerpos desamparados. Todos ellos.

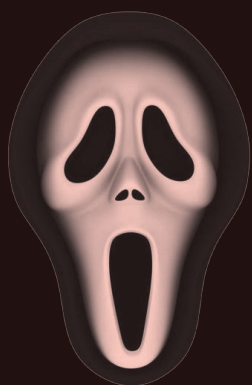
La resignación no siempre es capitulación. A veces es solo postración, humilde o majestuosa (nunca sabremos), ante la cualidad inapelable de ciertas verdades. Tantas historias de padres e hijas necesitadas de un final; de esa caducidad que el castigo, la justicia, el perdón, juntos o por separado, pueden prodigar.

No la venganza. No el estado de sitio.

Hijas que perdonaron, padres que fueron castigados, jamás volvieron a verse; otros se encontraron en el cuidado de enfermedades o agonías de la vejez (aunque sin exponer a nietos o bisnietos); y solo unos pocos pudieron conservar proximidades, aunque siempre vigilantes. Ejercicios humanos, en ausencia o presencia, sin condiciones ni segundas finalidades. Ajenos a turbas y sometimientos de unos sobre otros. Aquí no será posible. La indigencia del padre no da lugar a armisticios y la hija pide su parte de nada y vacíos como si estos se guardaran en un cofre, en un antiguo joyero.

El padre cae en la cuenta de que su última invocación a Dios por amparo fue a sus siete, ocho años de edad. Sus heridas de niño eran sólidas. Lo demás, vapor. Antes de partir (a otra comunidad paupérrima, o a la muerte), se obliga a la pregunta sobre su hija y la escribe: si habrá tenido esa misma sensación, a sus años, o si aún la tiene. Y reza por los dos, una última vez, bajo un cielo sin estrellas. ■

Vinka Jackson es autora del libro autobiográfico *Agua fresca en los espejos. Abuso sexual infantil y resiliencia*. Psicóloga y columnista de El Post.cl y de Momwo.com, se ha especializado en la prevención y el tratamiento del abuso sexual infantil.



4 columnas

¿Pueden ser atendibles las razones de un malo? ¿Es defendible que un reportero lo cultive como fuente? ¿Qué ocurre cuando es el propio autor quien termina satanizado? ¿Aplicar la ley ayuda a dirimir sobre justos y villanos? Dos escritores, un periodista y un juez de la República reflexionan en torno de estas y otras interrogantes.



El malo de la obra

Neil Davidson

1

Releer una obra después de tres décadas sirve al menos para percatarse de lo que uno ha cambiado en ese lapso. Leí *El mercader de Venecia* en el colegio, y recuerdo la decepción que me provocaron las célebres frases en que Shylock afirma su humanidad. «¿Que no tiene ojos un judío? ¿Que no tiene un judío manos, órganos, dimensiones, sentidos, afectos, pasiones? —reclama—. ¿Si nos pican, acaso no sangramos? ¿Si nos hacen cosquillas, no nos reímos? ¿Si nos envenenan, no nos morimos? ¿Y si nos ultrajan, no nos vengaremos?» Yo tenía una pregunta: ¿por qué se insistía en lo de los ojos y las manos, si el punto era que los judíos son cagados? El profesor, buen hombre y venerable entusiasta de la literatura, se quitó los anteojos y me contestó dulcemente: «Ahorrativos, Davidson. No cagados, ahorrativos». Para el lugar y la época —un colegio rural de Dorset en 1982—, fue una gran refutación de los prejuicios ancestrales.

También recuerdo que los chistes de los payasos de Shakespeare —Launcelot Gobbo en este caso— me parecían insoportablemente pueriles. Ahora me dan risa. Pero volvamos a Shylock, el usurero a quien el mercader de la historia, Antonio, termina debiendo una libra de su propia carne tras faltar al pago de un préstamo. Para efectos publicitarios, Shylock era el malo de la obra, como consta en la portada de la edición de 1600: «La excelente historia del mercader de

Venecia, con la extrema crueldad del judío Shylock para con dicho mercader, al cortarle una justa libra de carne». Pero en los hechos Antonio se salva, y Shakespeare, sea porque sabía que su audiencia era más reflexiva de lo que los publicistas creían, sea para no aburrirse él mismo, matiza el argumento dándole a Shylock excelentes motivos para odiar al mercader. Antonio, ese «caballero tan auténtico», como lo describe su amigo Lorenzo, le había escupido en la barba y lo había sacado de su casa a patadas: por usurero, en la versión de Antonio; por judío, en la de Shylock.

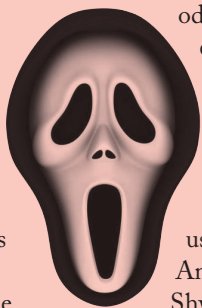
Cuanto más coherentes sean los personajes de una obra, más verosímiles. Pero Shakespeare rechaza esa lógica literaria. Antonio es cortés y grosero; y Shylock, sensible y terco, reivindica la humanidad común a la vez que se niega a compartir una comida con sus vecinos cristianos. Son las contradicciones de la vida misma, donde toda combinación es posible, pero llevadas en *El mercader de Venecia* a un nivel cuántico por la bufonada y el final feliz, además de una serie de discrepancias en la mecánica del argumento mismo. Lo que hace que esa maraña prospere es la intensidad de cada escena en sí, el poder del lenguaje.

Shakespeare no rebate los estereotipos raciales, como lo hubiera querido quizás mi profesor, sino que los retrata con una divina indiferencia, y lo mismo hace con su refutación, en una retórica que nos lleva desde detalles

físicos de ojos y manos hasta esa gran frase culminante: «¿Y si nos ultrajan, no nos vengaremos?».

Nunca falta el estudioso que explique el «mensaje» de Shakespeare, apoyándose en datos biográficos. Y de hecho, algo se sabe del contexto en que se escribió la obra. James Burbage, el financista de la compañía, había construido un teatro con préstamos usurarios, para luego verlo inhabilitado por orden de las autoridades: Shylock sería una versión de los tiburones londinenses que trataron de recuperar una inversión que no rendía. Y otra cosa que se sabe es que Shakespeare volvió unos años después a su pueblo natal de Stratford, donde se dedicó, con sus ganancias teatrales, a prestar dinero a tasas exorbitantes. **D**

Neil Davidson es inglés y desde 2001 vive en Chile. Escritor y traductor, ha sido columnista de *El Mercurio* y *Las Últimas Noticias*. En 2010 publicó su primer libro, *The Chilean Way*.





Hablar con los malos

Pablo Vergara

2

¿Debemos hablar con los malos? La pregunta es incómoda porque supone que en alguna parte hay buenos y en otra malos; y que los periodistas tenemos poder o derecho para entregar esas patentes.

Pero no solo eso la hace incómoda. Por lo general ambas palabras se usan sin comillas, porque las comillas suponen relativizarlas y ese verbo no se puede usar cuando lo que queremos es contar una historia con un malo y con un bueno. Las comillas son demasiado matiz. Prueben escribir así: «Bueno»; «Malo».

Eso, en lo abstracto. Porque basta colocarle a cualquier historia un malo-malo para que la sola idea de los matices suene a traición. O, peor: a complicidad. Por poner un ejemplo extremo: el libro del argentino Ceferino Reato *Disposición final*: nada menos que la transcripción de veinte horas de conversaciones con ese genocida católico que se llama Jorge Rafael Videla, líder de la junta militar argentina de los setenta. En el prólogo, Reato reflexiona sobre por qué hablar con personajes como Videla. Cita a un periodista argentino que le aconseja: «Tenés que entrevistarlos todo lo que puedas y escribir un libro. Hay que entrevistar a todos. Si Hitler viviera y te diera una exclusiva, ¿no irías acaso? Y si se aparecieran el Diablo o Dios, ¿no sería el sueño de cualquier periodista hacerles aunque sea un par de preguntas?».

Ese es un caso extremo. La mayor parte del tiempo nos

debatimos entre malos que han quedado en la picota por un escándalo: financiero, sexual, político, deportivo, lo que sea; nuestros malos duran lo que dura el comentario del informe de una comisión investigadora de la Cámara de Diputados. Pocazo.

Los malos. No saco nada con decir que cambian según las épocas. Pero pongamos que estamos en los tiempos en que la sociedad norteamericana de los años treinta decidió que la marihuana era malvada. Y que los marihuaneros eran propensos al estupro, el asesinato y la violación. Y que eran mexicanos. Para qué hablar del opio. Los ingleses hicieron una guerra para poder comerciarlo en China; después, los estadounidenses lo prohibieron porque no podían prohibir a los chinos en sus ciudades.

¿Se podía llegar a saber qué pasaba con esas drogas sin hablar con los drogadictos? No. Tampoco hoy, que el tráfico en América Latina se convierte en guerra irregular. No se podría tampoco retratar la Alemania nazi sin sentarse un rato con el Führer o alguno de sus sicarios. Lean a William Shirer, que escribió metido en la boca del lobo.

Shirer. Buen ejemplo, porque hoy por hoy lo que a la mayoría de los lectores se le vendrá a la mente al hablar de mal y de malos es el poder. Quien se sienta a hablar con un poderoso participa de su mal. Casi por osmosis. Sea un malvado político o un abogado o un narcotraficante, que por lo menos hace las cosas más fáciles de contar: el tipo trafica.

Es un malo a secas.

¿Se puede escribir algo sin hablar con ellos? Imposible. Eso lo sabe cualquier periodista. El punto es el cómo. Con respeto, es un buen consejo. Pero eso es algo aplicable a cualquier entrevistado. ¿Qué puede hacerlo especial? No ir a jugar. Y eso será aplastarlos con preguntas, rociarlos con curiosidad real. Encontrar la historia humana entre la historia inhumana cuando viene el caso, como dice el periodista inglés Ioan Grillo en su libro *Narco*.

Un ejemplo que se me viene a la cabeza es la entrevista de John L. Spivak a Royal Scott Gulden en los años treinta. El primero, periodista de una revista de izquierda; el otro, pronazi y millonario. Debe ser de las mejores entrevistas hechas en el mundo. Obviamente no la voy a citar.

Tarea para la casa.

Muajajá. **D**

Pablo Vergara es egresado de periodismo de la Universidad de Chile. Es editor general de la versión en papel del semanario *The Clinic* y coautor de *Spiniak y los demonios de Plaza de Armas* (2008).





Céline: jinete del Apocalipsis

Mauricio Electorat

3

Agosto de 1944: Louis-Ferdinand Céline llega a Sigmaringen, ciudad termal en las orillas del Danubio, en donde Hitler ha decidido recluir al «gobierno amigo» de Pétain y Laval ante el avance de los aliados en Francia. Céline, con su mujer y su gato, arriba a Sigmaringen tras un largo y penoso viaje de más de dos meses, la mayor parte del tiempo caminando de noche para evitar ser reconocidos, aunque era bien improbable que alguien hubiese podido reconocer en los caminos devastados por la guerra al autor de *Viaje al fin de la noche*, uno de los libros más aclamados de los años treinta.

En la vida real, perdónese el pleonismo, Céline es Ferdinand Destouches. Profesión: médico. Especialidad: infectólogo, con vasta experiencia en policlínicos suburbanos. Conoce bien la miseria de las «poblaciones» que en aquellos años rodean París: gonorrea, sífilis, tuberculosis; Céline, el escritor, retrata magníficamente bien la miseria humana a la que desde muy joven está acostumbrado. Esto, y su francés hablado, directo, violentamente nihilista, explican el éxito del *Viaje*, como le llaman los franceses al *Viaje al fin de la noche*. Sartre lo entroniza; Elsa Triolet, la mujer de Aragon y cuñada de Maiakovski, lo traduce al ruso. El mundo lo aclama.

¿Después? Nada. Otra novela. A mi juicio, aun mejor que el *Viaje*. Título: *Muerte a crédito*. ¿Tema? La infancia de un hijo de pequeños comerciantes

—pobrísimos, arribistas, antisemitas ya— en el París de 1900. Un retrato vitriólico de Francia al despuntar el siglo. ¿Ventas? Insignificantes. Críticas: pésimas. Ahí comienza quizás el malentendido de Céline con Francia: es difícil decirle a un país que es sombríamente siniestro, que sus clases proletarias son taradas y sus clases pudientes asesinas, venales, concupiscentes... en época de nacionalismo heroico.



Para arreglar las cosas, con ese sentido de la catástrofe tan particular, Céline le entrega a su editor, en 1937, el primero de tres panfletos antisemitas: *Bagatelas para una masacre*. Poco después vendrán *La escuela de los cadáveres* (1938) y *Sábanas limpias* (1941), textos que hasta el día de hoy no se han vuelto a editar. Entre otras perlas, en ellos escribe que «15 millones de judíos se culearán a 500 millones de arios», y también: «... el ruso es un carcelero nato, un chino torturador fracasado (...) solo el judío está a su altura, basura de Asia, basura de África, están hechos para casarse...».

Así se transforma en un monstruo el autor que Sartre ensalzaba como un humanista lúcidamente desencantado, aquel que Aragon y Triolet presentaban como la revelación de la literatura francesa en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, en agosto de 1934, y que suscitó el violento rechazo de Gorki, quien afirmó: «La literatura burguesa está destinada a desaparecer, prueba de ello es

Viaje al fin de la noche, de Louis-Ferdinand Céline».

Durante el verano de 1944, en Sigmaringen, mientras espera poder llegar a Dinamarca, donde ha mandado a guardar unas monedas, la única fortuna que le queda, el doctor Destouches atiende a los miembros del gobierno de Vichy en el exilio. Pétain, Laval y otros nazis franceses sufren de espantosas diarreas provocadas por la dieta: los alemanes les dan de comer lo único que queda, betarragas. Una experiencia que podemos leer en la más importante novela sobre el infierno, *De un castillo al otro*, que Céline publicará tras salir de la cárcel de Copenhague, donde pasa dos años, acusado de colaboracionismo. **D**

Mauricio Electorat es escritor y profesor de la Escuela de Literatura de la Universidad Diego Portales. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona, su novela *La burla del tiempo* recibió el premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 2004.



En los pasillos del tribunal

Juan Mihovilovich

4

Nadie se hizo
perverso súbitamente.
Juvenal

Un día se asoma un cansado rostro campesino a las puertas de un tribunal rural y exige castigo para quienes han robado sus animales. Otro aparece esposado ante el estrado, acusado de comerse un perro y no exclusivamente por hambre o necesidad. Un tercero, con la mirada desafiante, enfrenta la acusación de pedofilia como si se tratara de una incriminación destinada al fracaso: ¿quién lo hará desistir de su inclinación aberrante, más fuerte que cualquier intención sincera de cambio? Una mujer violada en la niñez no puede aceptar que su hija de siete años fuera violentada por su pareja actual. Descree de la niña; ella miente y la mentira alejará a «su hombre», única esperanza de salvación. ¿Dónde luego discernir sobre el injusto proceder si la progenitora desmiente a la víctima y su relato le resulta del todo irracional? ¿No ha sido aquella madre víctima también de una situación análoga tan atroz que su actual repetición es otra cosa que el sino de su desamparo material y espiritual? Si los seres humanos están hechos a la medida de las circunstancias, ¿cómo exigir comprensión a una madre en cuyo subconsciente perdura como oculto mecanismo de defensa un hecho tan bestial como el que ahora se niega a aceptar? Luego, el mal, ¿dónde ha anidado? ¿En



el pasado o en el presente o en ambos a la vez?

Pero no hay tiempo para estudios sociológicos. El que a hierro mata a hierro muere. Dejad que las cárceles se llenen de indeseables para que el mundo libre viva emancipado. Esta idea se percibe a menudo entre quienes se transforman en usuarios de un sistema que requiere estar acorde con la modernidad a ultranza. Y se continuará legislando sobre la marcha. Los acontecimientos no se prevén: el hombre es malo por antonomasia. Hay que recuperar a como dé lugar el perfil acuñado por Lombroso, instaurar en el centro de la estupidez civilizada a los estereotipos criminales. Gastar recursos públicos o privados en rehabilitar a un extraviado social es un gasto innecesario, un despilfarro incompatible con la modernidad. El encierro del mal es la única alternativa.

Los pasillos de los tribunales son apenas una expresión concentrada del conflicto mayor que circula bajo las capas ciudadanas, aquel que hace que un ser humano pierda el sentido de las proporciones e, inserto en el estrecho espacio de la confusión, se enfrente a otro de manera irremediable. El malo ha de ser ajusticiado apenas intente perjudicar a quienes yacen a la vera de sus miedos y desconfianzas. Pero, ¿qué es el mal, quién lo determina y quién lo sanciona? ¿Es acaso la ley de la oferta y la demanda, que hace de la vida humana un eslogan sobre la

eficiencia y la eficacia?

Situados, quizás por qué acto de birlibirloque, en una posición privilegiada, nos felicitamos por no ser como el publicano pecador, cuyo cercano arrepentimiento nos parece deleznable. Pero, ¿quién nos ha exculpado de nuestra implícita corresponsabilidad social o comunitaria? ¿De dónde sacamos peaje para baipasear el lado oscuro de la existencia, como si nuestro destino no tuviera otro norte que la pureza original desprovista de cualquier contingencia maliciosa? ¿Somos el símbolo de la decencia ciudadana por no estar sentados en el banquillo de los acusados, mirando con gesto extraviado el propio destino asociado a otra voluntad, una voluntad humana y omnipresente que decidirá entre «buenos y malos»? ¿Y quién determina verdaderamente cómo y cuándo las acciones humanas son merecedoras de una sanción ejemplar cada vez que el hecho censurable aparece multiplicado al infinito por la pantalla del televisor?

¿No estamos acaso esperando, como el campesino ante la puerta de la ley, que el guardia kafkiano nos indique que esa puerta que ahora cierra nos estaba exclusivamente destinada? ■

Juan Mihovilovich es escritor y juez. Ha publicado las novelas *El contagio de la locura*, *Grados de referencia* y *Desencierro*, y el libro de relatos *Restos mortales*. Vive en Puerto Cisnes, Aysén, donde es juez de letras, garantía y familia.



En la cancha se ven los malos

[SPORTS TO MEET YOUR MATCH]

PALABRAS CLAVE: fútbol, rugby, boxeo

KEYWORDS: soccer, rugby, boxing

Por Esteban Abarzúa

La situación dramática del deporte ha sido capaz de producir cimas de incuestionable valor patrimonial, como la siguiente frase del futbolista chileno Luis Chavarría después de un compromiso contra Uruguay, en noviembre de 1996: «Estoy contento por mi debut, lo hice bien y, gracias a Dios, Francescoli salió lesionado». Chavarría, natural de Monte Águila, un hombre salido del Chile profundo, describió de esta manera un hecho que además resume su palmarés deportivo: en su primer partido por la Roja le pidieron bajo cuerda que le hiciera una futbolera demostración de cariño al mejor hombre de los rivales, y él cumplió con creces. Francescoli abandonó el juego por un golpe suyo y, lejos de ser reprobada, su conducta quedó tipificada como objeto de culto en aquel narcisismo nacional hipertrofiado que se viste con los colores de la Selección. Chavarría es un héroe del género picaresco, pedrourdemaliano y atarantado si se quiere, pero héroe al fin. El discurso acomodaticio de los medios de comunicación favorece el modelo: eso que no se hace, si es un poquito, no le hace mal a nadie. En el uso del lenguaje la malicia sustituye a la maldad sin mojar la camiseta.

La lógica del bien y del mal en el imaginario deportivo, cuando saca sus trapitos al sol, abunda en estas dualidades espurias, indeterminadas y vacilantes. En primer lugar, el Estado-nación exige una lealtad muy fuerte, detonante y exclusivista, tanto en la actividad ejecutiva como en el proceso

de identificación que la circunda. En Argentina, después de Maradona, los goles con la mano también valen, y en Chile, durante el caso Rojas, las teorías conspirativas llegaban poco menos que a la Casa Blanca. En el fútbol, la figura del rival como enemigo de la patria suele durar lo que dura un partido, pero a veces va más allá y a nadie le extraña demasiado cuando ocurre: la postal de los chilenos apedreando la embajada de Brasil en 1989 ya es un ejemplo clásico de estas perversiones.

En este punto es justo preguntarse si estas condiciones, propias del fútbol, se reproducen en los demás deportes. En el rugby, por ejemplo, junto con la normativa se inventó el *third half* (tercer tiempo), una antigua tradición en la que los rugbiers de los dos equipos en disputa se reunían para disfrutar una cerveza y una comida, con el fin de controlar las pasiones y los sentimientos negativos que genera el enfrentamiento. En las islas británicas, por cierto, hay un dicho alusivo a las obligaciones morales del rugby y el fútbol, que tienen el mismo origen: «El fútbol es un juego de caballeros jugado por villanos y el rugby es un juego de villanos jugado por caballeros».

Entre estos deportes de contacto, el que en principio tiene más violencia simbólica (el fútbol) supera en agresiones explícitas al que desarrolla en mayor medida la violencia física (el rugby). Hay un trasfondo histórico y social muy claro a partir de estas diferencias. Ambos deportes surgieron de una práctica medieval llamada

En el fútbol, la figura del rival como enemigo de la patria suele durar lo que dura un partido, pero a veces va más allá y a nadie le extraña demasiado cuando ocurre: la postal de los chilenos apedreando la embajada de Brasil en 1989 ya es un ejemplo clásico de estas perversiones.

mob football o fútbol de carnaval, en la que villas y pueblos enteros se medían en multitudinarios duelos cuyo objetivo de llevar la pelota hacia una de las porterías, separadas a veces por kilómetros de distancia, solo excluía el asesinato voluntario como regla fundamental. Casi siempre moría alguien: el único árbitro era Dios y sus castigos, si los había, eran sumamente interpretables. En realidad, es posible que los ateos hayan sido los primeros grandes zagueros en la historia del fútbol. El fin entonces también justificaba los medios: el triunfo aseguraba la prosperidad colectiva, los favores divinos y las buenas cosechas. Con el tiempo se fueron agregando restricciones y administradores de justicia deportiva (ya difundido por Europa, en el calcio florentino redujeron el número de jugadores a veintisiete por lado). Pero el lema «solo quería pegarle a la pelota, señor árbitro» nunca desapareció como posibilidad de aniquilar al contrario por la vía rápida.

La aparición del deporte moderno en Gran Bretaña, en la primera mitad del siglo diecinueve, supuso una reglamentación a gran escala en todas las disciplinas. El multitudinario fútbol de los tiempos oscuros se partió en dos: unos adoptaron las reglas de Sheffield y Cambridge, que restringían notablemente el contacto físico y el uso de las manos, y otros siguieron los métodos impuestos en Rugby. El fútbol rugby, así llamado en sus comienzos, es el auténtico heredero del fútbol de carnaval en su *modus ludendi*, pero las universidades en Inglaterra decidieron dotarlo de un estricto código moral para evitar la violencia y con eso ahuyentaron a las clases trabajadoras de

su práctica. El fútbol, que se jugaba con los pies y privilegiaba la habilidad frente a la fuerza física, recibió a un montón de gente que se comprometió desprecupadamente a respetar las normas y al mismo tiempo mantuvo en el aire el espíritu libre y permisivo del antiguo *mob football*.

El juego que los marineros ingleses embarcaron en sus naves ya contenía la dosis de malicia necesaria para hermanarse en Sudamérica con la «picardía criolla». Sin la culpa victoriana de los estudiantes británicos, los futbolistas del Río de La Plata, fundamentalmente, se formaron su propia opinión moral acerca de la competencia. Estos valores tienen su espacio garantizado en la cultura popular y las clases trabajadoras se apropiaron de su lenguaje belicista que alimenta el afecto por los clubes y actualiza las rivalidades entre las comunidades que estos representan. El héroe en el fútbol siempre es malo para los adversarios, un instrumento de castigo, y el daño que provoca puede ser simbólico (un delantero que anota goles) o real (el defensor que lesiona al delantero estrella de la trinchera contraria).

En la práctica, sin embargo, asistimos a gran parte de la teatralización del deporte como espectadores de otros partidos y otras competencias, cuando nuestros colores no están en juego. Y si el «contra quién» nos granjea enemigos, la neutralidad nos dura hasta que empieza el partido o, como mucho, hasta antes de que termine: las masas se mantienen congeladas en un rictus de economía emocional, a la espera del lado en que caerá la moneda del bien y del mal. El triunfo favorece la elección desde su sobredosis emotiva, pero no resuelve todos los dilemas.

Las convocatorias ecuménicas, como los Juegos Olímpicos y los mundiales de fútbol, tienden a desarrollar dichas expectativas. Uno puede remitirse a la epopeya de Jesse Owens en las barbas del amenazante Tercer Reich, en Berlín 1936. El nombre de Owens, ganador de cuatro medallas de oro frente al Führer, fue inmortalizado pese a que nunca terminó de convertirse en héroe nacional de Estados Unidos: «Cuando volví a mi país, después de todas las historias sobre Hitler, no pude viajar en la parte delantera del autobús. Volví a la puerta de atrás. No podía vivir donde

quería. No fui invitado a estrechar la mano de Hitler, pero tampoco fui invitado a la Casa Blanca a dar la mano al Presidente».

El racismo hizo previsible el destino de Owens y, simultáneamente, ocultó la tragedia de Luz Long, el campeón alemán de salto largo que debía vencer al estadounidense en aquella prueba. Long, además de ser considerado un perdedor por los suyos, quedó como una especie de traidor por aconsejar a su rival para que pudiera clasificarse a la final del salto tras dos intentos anulados por los jueces. Owens después llegó mucho más lejos, con récord olímpico incluido, y Long, segundo, se convirtió en el villano de turno: cuando comenzó la guerra fue enviado al frente, resultó herido de gravedad en Sicilia y murió en un hospital controlado por las fuerzas británicas, el 13 de julio de 1943. «Yo no sé si Luz Long creía en Dios, pero de lo que estoy seguro es de que Dios creía en Luz Long», escribió, años después, Jesse Owens en sus memorias. La prisa por adjudicar roles en el deporte, a la par con los resultados, suele incurrir en este tipo de injusticias. Long, el rubio doblemente malo de la película nazi, recibió una medalla póstuma por su deportividad. Treinta años después de su decepción.

Por el mismo camino, la frase «Ali, bumayé» (Ali, mátalo) resume un duelo que muchos han definido como la gran batalla de todos los tiempos en la historia del deporte. Es el triunfo de Muhammad Ali frente a George Foreman por el título mundial de los pesos pesados en Kinshasa, el 30 de octubre de 1974. La devoción de las masas por Ali, sobre todo luego de sus episodios de rebeldía con el gobierno de Estados Unidos, transformó a Foreman en un ogro sin pretenderlo, condescendiente con los poderosos y antipático a ojos del vulgo. Campeón mundial invicto en cuarenta peleas y tan negro como El Más Grande, Big George cayó en la trampa del antihéroe y aquel día, el de su primera derrota, las hordas efectivamente querían que Ali lo matara. Foreman tardó veinte años en recuperar los favores del público, cuando recuperó en la misma pasada la corona de la categoría madre del boxeo ante Michael Moorer. Tenía 45 años: su papel de abuelo campeón reivindicó sus credenciales en el mercado de los afectos.

En la práctica, sin embargo, asistimos a gran parte de la teatralización del deporte como espectadores de otros partidos y otras competencias, cuando nuestros colores no están en juego. Y si el «contra quién» nos granjea enemigos, la neutralidad nos dura hasta que empieza el partido o, como mucho, hasta antes de que termine: las masas se mantienen congeladas en un rictus de economía emocional, a la espera del lado en que caerá la moneda del bien y del mal.

Estas inversiones de sentido corresponden a una manifestación típica del resultadismo en el deporte. Según el sociólogo Rodrigo Figueroa, la victoria y la derrota mantienen entre sí la misma distancia que hay entre 99 y 100, pero la necesidad de oficializar un relato hegemónico tergiversa esas condiciones de producción. El protagonista está condenado a asumir roles opuestos como quien se cambia de traje. Es el paso indiscriminado de villano a héroe (y viceversa): un lugar común de la crónica deportiva que en su interpretación valorica de los hechos, simplificada y mercantilista, sostiene que el triunfo es redención, aunque, por el contrario, la derrota ha sido desde siempre la gran fuerza liberadora en la historia del espíritu humano. El éxito obliga y el fracaso alivia la carga. La vida del deportista es un derrotero, una novela por entregas en la que cada capítulo podría empezar con el clásico «érase una vez».

Lo que hace que los buenos sean los buenos y que los malos sean los malos en el deporte tiene una cuota decisiva de mediatización, apariencia y arbitrariedad, salvo, claro está, cuando la figura central de las sospechas es el encargado del arbitraje. Ken Aston, el hombre que debía impartir justicia en el partido de Chile contra Italia en el

Gumboath Smith, el árbitro que le fracturó un tobillo al Tani Loayza cuando este tenía el título al alcance de sus puños en el combate contra Jimmy Goodrich en el Madison Square Garden, es el eventual responsable de un supuesto destino trágico del deporte chileno que, de acuerdo a la creencia generalizada de los propios chilenos, ha hecho de la palabra casi una religión.

Mundial de 1962, fue el culpable de «la más estúpida, horrorosa, repulsiva y vergonzosa exhibición de fútbol posible en la historia del juego», como fue presentado el encuentro en la retransmisión posterior de la BBC. Gumboath Smith, el árbitro que le fracturó un tobillo al Tani Loayza cuando este tenía el título al alcance de sus puños en el combate contra Jimmy Goodrich en el Madison Square Garden, es el eventual responsable de un supuesto destino trágico del deporte chileno que, de acuerdo a la creencia generalizada de los propios chilenos, ha hecho de la palabra casi una religión.

El discurso que articula una narrativa común a los duelos Chavarría-Francescoli, Owens-Long y Ali-Foreman recalca unas coordenadas que se pueden replicar hasta el cansancio, por ejemplo en el cabezazo de Zinedine Zidane a Marco Matarazzi, la retórica de José Mourinho contra el resto del mundo o, incluso, el dopaje de Ben Johnson en Seúl 1988. En su libro *Fútbol y conciencia nacional*, el argentino Enrique José Blanco estableció en 1971 la posibilidad de construir de manera artificial un correlato maligno de una hazaña deportiva. Blanco acusó al periodismo bonaerense de conjugar alrededor de Estudiantes de La Plata un mito del antifútbol que, a ojos del extranjero, acabó identificando durante varios años a todo el fútbol de Argentina. Se intentó renegar

del valor anímico y físico del jugador, que fue la característica esencial innovadora en Estudiantes en la mirada de Blanco: «Se llega por la vía del absurdo a suponerse que cuando está presente el espíritu de lucha no puede existir la habilidad como elemento integrador». Ese equipo, tres veces campeón de la Copa Libertadores entre 1968 y 1970, tuvo que cargar con la controversia y una leyenda negra que persigue hasta el día de hoy a sus integrantes: entre otras tácticas, usaban alfileres para pinchar a los rivales durante los partidos.

La trampa, como usufructo de las reglas del juego, es uno de los capitales simbólicos menos reconocidos del deporte: lo que no se debe hacer también nos remite a un contenido ritual, dramático y simulado. Es una forma de equivocarse que forma parte del juego, un tipo de error que se puede traducir como acierto si logra salirse con la suya y que a través de sus falsos atajos esconde la mayor de las contradicciones: en el deporte lo único más difícil que ganar es ganar con trampa. En esta línea hay que descartar las conductas delictuales que surgen del hooliganismo, los sobornos y las apuestas clandestinas. Lo anterior es evidente en el caso de Tonya Hardin, la campeona de patinaje artístico sobre hielo en Estados Unidos que conspiró para que su enemiga número uno en la pista fuera golpeada con una barra de metal en las rodillas. La investigación policial demostró que ella estaba implicada y la federación de patinaje la suspendió de por vida.

Lo ilegal es parte de la sociedad civil y lo antirreglamentario solo le incumbe al juego. Esto tiene consecuencias, en especial para la situación dramática en el deporte, donde la trampa y el error sirven para medir las capacidades de los aspirantes a la gloria. El punto también debería influir en una concepción menos solemne del relato: la crónica deportiva a menudo olvida el contexto lúdico en que se genera la cuestión ética del deporte. El Chita Cruz funciona como un factor de superación adicional cuando le baja los pantalones a Pelé en plena carrera hacia el gol. El héroe es un villano posible y el villano es un posible héroe en cada estación del juego.

La globalización del deporte en los últimos años, más que eliminar el fraude y la falla humana,

ha sobredimensionado la urgencia de un consenso ético sobre la práctica. La histeria en el mercado y en los medios de comunicación articuló, en ese sentido, una discusión inédita en la historia del deporte a raíz de los homéricos duelos entre el Barcelona de Josep Guardiola y el Real Madrid de José Mourinho. Un apasionado debate en el que lo táctico se volvió ético: cómo se juega también puede forzar una interpretación maniquea, al borde de la caricatura, que nos obligaría a tomar de antemano una opción entre el bien y el mal. La teoría de las buenas artes incluiría, *in extremis*, el juego abierto, con las cartas vueltas para arriba y encima de la mesa, sin importar que las vea el oponente, lo cual transformó por defecto a Mou en el villano mediático más famoso de la década. Existe una sospecha mundial de que el segundo mejor equipo del mundo contrató al mejor entrenador del mundo para jugar los partidos más importantes de la historia con una impronta que también quedó en la historia: jugaron como unos cagones.

El romanticismo y el pragmatismo, enemigos de toda la vida en la cruzada sentimental del deporte, ahora vienen a verse las caras en el terreno de la moralidad en un escenario que puso al mundo de cabeza. La disyuntiva Barcelona-Real Madrid, por añadidura, insinúa una elección de alcance universal en los dos niveles participativos del deporte. Partiendo por los de adentro: en los juegos de equipo hay que optar entre ir de frente o esperar atrás. Y sin dejar de lado, ni mucho menos, a los de afuera: deben preguntarse si los buenos son tan buenos y si los malos son tan malos antes de tomar partido o incluso quedarse en un punto intermedio para hacer leña del árbol caído por turnos. El espectador que solamente existe para reprobar, en vez de garantizar adhesiones, es una representación figurada de la perfidia.

El conocimiento de sí mismo, las mejorías que de este emanan y las consecuencias de su ignorancia, también están involucrados en la comprensión moral del fenómeno. Si el deporte tiene un para qué, esto debería constituirse como la principal tabla de medición entre el esfuerzo del deportista y los resultados que obtiene por su desempeño competitivo. Hacer deporte es mirarse al espejo: quererse un poco o mucho, odiar lo que

La crónica deportiva a menudo olvida el contexto lúdico en que se genera la cuestión ética del deporte. El Chita Cruz funciona como un factor de superación adicional cuando le baja los pantalones a Pelé en plena carrera hacia el gol. El héroe es un villano posible y el villano es un posible héroe en cada estación del juego.

haga falta, luchar hasta el límite de lo posible, hacerse ilusiones, actuar de buena fe hasta donde se agota la buena fe y pensar mal de otros si no hay más remedio. Un titular de portada en el diario *La Tercera* de 1994, a raíz de un partido de tenis en el que un joven y prometedor Marcelo Ríos perdió con Pete Sampras, por esos días número uno del mundo, redondeó desde un modesto rincón la lógica del vaso medio lleno: «Triunfal derrota». Otro, de *Las Últimas Noticias* en 1996, por un empate sin goles ante Venezuela que eliminó a una selección chilena de un torneo sudamericano, también le apuntó pero por el lado del revés, con ironía y humor negro en la hora del vaso medio vacío: «Somos malos». El equilibrio entre ambos estados de ánimo nos ofrecería un resumen histórico del deporte chileno: ni tan buenos ni tan malos; ni tan héroes ni tan villanos. Sin embargo, también opera aquí la conciencia autoflageladora de los convocados y los convocantes, cuando, por falta de espíritu deportivo y voluntad de superación, se quiere ganar la competencia que parece más fácil: entre los malos, quedar como los peores, los primeros desde abajo para arriba. El deporte chileno es una crisis de pánico permanente que parafrasea de contrabando a Whitman: «Me canto y me chaqueto a mí mismo». **D**

Esteban Abarzúa es subeditor de Deportes en *Las Últimas Noticias*. Ha publicado *Secretos de camarín*, *Chilenos de oro*, *Me pongo de pie* (con Pedro Carcuro) y, este 2012, *Las pelotas*.



Las villanas de Disney

Tráiganme su corazón

[BRING ME HER HEART]

PALABRAS CLAVE: Disney, cine, largometrajes animados

KEYWORDS: Disney, movies, animated movies

Por Manuel Santelices

Bótox, divorcios escandalosos y portadas en la edición especial *Estrellas y celulitis* de algún tabloide no son los únicos tormentos que una actriz de cierta edad debe sopor-tar en Hollywood por estos días. En una entrevista reciente con la National Public Radio en Estados Unidos, Meryl Streep recordó, todavía algo molesta, que al cumplir cuarenta años recibió tres llamados para encarnar a diferentes brujas en la pantalla, una oferta poco halagadora y hasta maleducada que ella rechazó pero que en el último tiempo ha llevado a Nicole Kidman a interpretar a la Hechizada en *Bewitched*, a Charlize Theron y Julia Roberts a hacer de la madrastra de Blancanieves en dos nuevas versiones cinematográficas, y a Angelina Jolie a ponerse una capa negra y un par de cuernos como Maléfica, la aterradora bruja de *La bella durmiente*, en la película del mismo nombre que se estrenará en algún momento del próximo año.

En cierto modo se puede considerar un rito natural del cine estadounidense: la pérdida de la inocencia y el *sex appeal* de la juventud, la llegada de la experiencia, la sabiduría y la astucia de la madurez cuando, como en *Cenicienta*, el reloj comienza a dar las primeras campanadas de las cuatro décadas y se acaba la fantasía. Que la actriz en cuestión termine convertida en bruja es un tropezo hollywoodense inevitable y hasta conveniente. Marca una nueva etapa en la carrera de la starlet otoñal: la entrega de la antorcha, y

la portada de *Us Weekly*, a una nueva generación.

La regla, por supuesto, corre solo para actrices. Cuando se trata de estrellas masculinas los años se van acumulando y todo sigue como si nada; continúan siendo el galán, el héroe, el bombón distinguido, el símbolo de toda virtud y decencia hasta que sus piernas se trizan en el set y Clooney, Cruise, Pitt, los inmortales Connery e Eastwood quedan convertidos en un montoncito de ceniza estelar. La injusticia del panorama es tan obvia que no merece discusión. Podríamos hablar de tradición, machismo, misoginia, política y hasta religión, pero en cambio hablaremos de Disney, porque si alguien sabía de brujas y princesas era el muy recordado Walt.

Blancanieves y los siete enanitos, de 1937, el primer largometraje animado en la historia del cine, fue responsabilidad suya y sirvió para establecer la ruta. Las princesas, decretó Walt, serían jóvenes, casi adolescentes, y deberían incluir en la corta lista de sus talentos la cocina, el planchado y el lavado de platos, la comunicación directa o indirecta con pájaros, roedores y otras especies animales, y la capacidad para dormir largas horas hasta ser despertadas por un beso de amor. Eso es todo lo que dicta este patrón puritano y algo flojo de perfección femenina.

Blancanieves es «la mujer ideal del patriarcado», aseguran las autoras Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic*, una «joven pasiva y obediente que no hace nada para

El padre es a menudo una figura ausente en estas historias infantiles de terror, asesinado, envenenado o degollado por una mujer que primero lo seduce, luego lo traiciona y finalmente lo hace desaparecer como por arte de magia.

salvarse a sí misma aunque se encuentre frente a los más horribles peligros».

La falta de iniciativa y de carácter de estas candidatas a Miss Disney se traslada a lo físico. Cambie el color de pelo de Blancanieves, Cenicienta o Aurora, la princesa encantada de *La bella durmiente*, y no encontrará mayores diferencias entre ellas. Al ojo, todas mantienen una perfecta talla 36, y todas podrían fácilmente ser encarnadas por alguna actriz con parálisis facial. Las brujas y villanas, en cambio, constituyen un variado y delicioso festín femenino.

Aparte de la edad (cuarentonas y cincuentonas) y su evidente maldad (¡terrible!), a primera vista nada las une, ni siquiera sus intenciones. Úrsula busca almas perdidas en *La sirenita*, Maléfica busca revancha en *La bella durmiente*, lady Tremaine busca un marido apropiado para sus horribles hijas en *Cenicienta*, y Cruella DeVil busca un abrigo de piel en *Los 101 dálmatas*. Algunas son atractivas, como la Reina Malvada de *Blancanieves*, y otras no, como la Reina de Corazones de *Alicia en el país de las maravillas*, un portento de mujer con debilidad por el cricket y la decapitación.

Todas son mujeres, claro, o al menos eso creemos. La certeza absoluta sobre este punto es imposible, porque Walt, el buen Walt, despojó a todas sus villanas de cualquier signo aparente de femineidad o sexualidad. Ni siquiera la madrastra de Blancanieves, tan vanidosa y siempre frente al espejo, es capaz de lanzar aunque sea un suspiro de sensualidad y permanece durante toda la película enclaustrada en un traje negro de pies a cabeza, como una monja, una aslama, una esposa ortodoxa, una de esas mujeres encadenadas al más

oscuro destino por la decisión de un hombre que, ya sabemos, tiene poder absoluto sobre ellas. Un hombre que en este caso lleva el apellido Disney. Maléfica luce un atuendo parecido, y para que no queden dudas sobre su maldad —como si el nombre no fuera suficiente—, Walt decidió agregarle unos diabólicos cuernos. Aun así, alguien podría discutir que se trata de una villana sexy, más aun con la llegada de la Jolie. Pero si es así, se trata de la sexy mala, la sexy peligrosa, la sexy que en cualquier momento puede convertirse en dragón y dejar a su víctima (¿pareja?) convertida en carbón con un solo fogoso aliento.

Quizás se deba a que, así como el aspecto de la pulpo-villana Úrsula de *La sirenita* se inspiró en el célebre travesti Divine, el de Maléfica guarda un sospechoso parecido con Joan Crawford, una actriz encajonada en el arquetipo de mujer fatal que no por nada fue protagonista de películas como *La indomable*, *Cuando el diablo asoma*, *Possessed* o *This Woman is Dangerous*. Ambas comparten las cejas negras y en arco, las prominentes hombreras y la sonrisa perfecta pero sarcástica, igual que la ambición, la decisión y su casi maníaca perseverancia. Maléfica lanza su conjuro como venganza después de no ser invitada a la fiesta de bautizo de Aurora y luego espera dieciséis largos años para asestar su fatal estocada. La Crawford, cuenta la leyenda, lanzó su propia maldición —de solo cuatro letras, sospechamos— al ser despedida sin ceremonia de los estudios Metro Goldwyn Mayer, donde había sido hasta entonces la estrella más popular y mejor pagada, y esperó casi dos décadas por su revancha, la que llegó en 1946, cuando ya tenía cuarenta años, o un siglo en el calendario hollywoodense, y consiguió su primer y único Oscar por *Mildred Pierce*.

En *Wicked. Memorias de una bruja mala*, el escritor Gregory Maguire defiende la reputación y dignidad de la bruja verde de *El mago de Oz* recontando la historia desde su perspectiva y mostrándola como una víctima, una técnica que reitera en *Confessions of an Ugly Stepsister* para sugerir que las hermanastras de la Cenicienta no eran tan malas después de todo, sino simples mártires de la ambición de su madre y de la belleza extraña, casi sobrenatural, de la admirada princesa.

Como diría Maguire, toda historia tiene dos caras. Así, la crueldad de estas villanas de cuento puede entenderse no necesariamente como un rasgo de su tortuoso temperamento o su venenoso carácter sino como una forma de supervivencia, de defensa personal y, quizás, de abierto feminismo.

«Incluso aunque asesinen —escriben sobre las villanas Gilbert y Gubar en su libro—, están usando la única cuota de poder disponible para una mujer en la cultura patriarcal.»

Ese parece ser el mensaje de Ravenna, la bruja malvada de *Blancanieves y la leyenda del cazador*, interpretada con deliciosa frialdad por Charlize Theron. «Las madrastras del pasado han sido monstruos de narcisismo femenino autogenerado, pero Ravenna parece una mujer que mantiene un legítimo rencor hacia un mundo de violencia sexual y autoritarismo patriarcal dominado por los hombres», escribió A.O. Scott en su crítica de la película para el *New York Times*. «Con un pequeño cambio de énfasis, *Blancanieves y la leyenda del cazador* podría haber sido un relato centrado en ella, la historia de una víctima convertida en vengadora. Quizás la negación de ese estatus alimenta el resentimiento de Ravenna. Su ira está dirigida principalmente hacia otras mujeres: aquellas adolescentes cuya juventud y belleza ella roba para mantener el hechizo que le evita envejecer, y la inocente princesa que se convierte en amenaza simplemente porque es joven y está viva.»

Las coincidencias con el Hollywood de hoy son evidentes. Basta con observar el retoque de Julia Roberts en la publicidad de algún cosmético o los labios de Meg Ryan en sitios como Awful-PlasticSurgery.com para entender que Ravenna tiene abundante compañía en su desesperación. No se trata de simple vanidad. Se trata de fama, carrera, dinero y poder. Se trata de mantenerse vigente en un universo donde un par de arrugas son el anuncio inequívoco de la ruina y el olvido. Que Ravenna sea interpretada en la pantalla por Charlize Theron, una de las mujeres más hermosas del cine y rostro exclusivo de las fragancias de Dior, solo agrega sal a la herida. Después de todo, Charlize ya se empuja por los treinta y siete años.

La crueldad de estas villanas de cuento puede entenderse no necesariamente como un rasgo de su tortuoso temperamento o su venenoso carácter, sino como una forma de supervivencia, de defensa personal y, quizás, de abierto feminismo.

El destino no luce prometedor para las villanas de Disney, aunque en un principio parezcan tener todas las de ganar. En ese mundo el poder nunca está asegurado, especialmente si se trata del poder femenino. Princesas en cuna de oro pierden sus coronas con una rapidez abismante y antes que alcances a decir abracadabra ya están convertidas en exiliadas, en el mejor de los casos, o esclavas, en el peor, como heroínas de una de esas telenovelas mexicanas de los años setenta, donde la sirvienta pobretona enamorada del patrón termina siendo la dueña de la estancia.

El padre es a menudo una figura ausente en estas historias infantiles de terror, asesinado, envenenado o degollado por una mujer que primero lo seduce, luego lo traiciona y finalmente lo hace desaparecer como por arte de magia. Eso deja la historia centrada en dos mujeres: la princesa malograda y la cruel madrastra, la juventud y la madurez, la ingenuidad y la experiencia, la inocencia y el cinismo, el bien y el mal.

La solidaridad de género, por supuesto, lleva a confusiones. En una pirueta que pone a Disney a la altura de Hitchcock o Polansky en el podio de los cineastas psicológicamente embrollados, sus víctimas suelen defender a sus victimarias: el síndrome de Estocolmo se traslada al Bosque Encantado. Blancanieves no puede creer que sea su propia madrastra la que contrata a un sicario para que le arranque el corazón. Su relación no era la más cálida, es cierto, ¿pero el corazón?, ¿arrancado así de cuajo?, ¿en serio, señor cazador?

Cenicienta también se lleva una sorpresa cuando su propia madrastra, la misma que le demuestra tanto amor exigiéndole desayuno en cama

Es sin embargo una violencia que no incita a la imitación, y sería imposible imaginar a una de estas villanas sirviendo de inspiración para un verdadero asesino, como ocurrió con el trágico Guasón durante la reciente masacre en Colorado.

todos los días, no cumple su promesa de dejarla ir al baile en el palacio real. Y para Anita, la inocente dueña de casa británica de *Los 101 dálmatas*, la sola idea de que su tía Cruella (descrita en una ocasión en el *New York Times* como «una *auntie Mame* sádica, dibujada por Charles Addams y con la voz grave de Tallulah Bankhead») busque robar sus cachorritos para convertirlos en abrigo le parece ridícula e increíble. «*Please, George* –le dice a su marido compositor en una escena–. Ya sé que Cruella es excéntrica, pero no es una salvaje.»

¿O sí?

Por supuesto que es una salvaje, igual que sus antecesoras en el repertorio Disney, la mayoría provenientes de aterradoras leyendas folclóricas medievales recuperadas por Charles Perrault, Hans Christian Andersen y, especialmente, los siniestros hermanos Grimm. El material original pone los pelos de punta, como explica Joan Aco-cella en un reciente ensayo en *The New Yorker*, historias que hablan de «mutilación, desmembramiento y canibalismo, sin mencionar el ordinario homicidio a menudo ejecutado en niños por sus propios padres o guardianes. Les cortan los pies, los dedos salen volando por los aires...». La violencia es a veces explícita –¡Que le corten la cabeza! ¡Tráiganme su corazón!– y otras sugerida, como cuando Cenicienta entra en la oscura guarida que lady Tremaine llama dormitorio, solo para encontrarse con un par de ojos que parecen arrancados del mismísimo Belcebú. Es sin embargo una violencia que no incita a la imitación, y sería imposible imaginar a una de estas villanas sirviendo de inspiración para un verdadero asesino, como ocurrió con el trágico Guasón

durante la reciente masacre en Colorado durante una función de estreno de la última película de la saga de Batman.

Ni siquiera la feroz grandilocuencia de Maléfica en las últimas escenas de *La bella durmiente* es comparable a la lluvia de balas y explosiones que utilizan con tanta frecuencia sus contrapartes varones en el cine actual. En su recuento de la tragedia, las víctimas de Colorado repitieron una y otra vez que los disparos en el cine parecían «de película», «irreales», un curioso y muy estadounidense recurso para definir cualquier catástrofe, incluyendo el 9/11.

La maldad y la violencia en Disney es distinta y apunta no a los ojos o los oídos, sino al corazón y el inconsciente, desatando un terror que es demasiado real para ser descrito como cinematográfico. Es el terror al desamparo y la soledad, a la traición, a la oscuridad, a la idea de que el espíritu más diabólico puede estar ahí, en la pieza continua o escondido debajo de la cama, sin que nos hayamos dado cuenta. **D**

Manuel Santelices es periodista y escritor. Radicado en Nueva York, es corresponsal de la revista *Cosas* y de *Vogue México & Latinoamérica*. En 2006 publicó la novela *Qué sabe nadie*.

Ocho villanos

[EIGHT VILLAINS]

PALABRAS CLAVE: cómics, Chuck Palahniuk, Heath Ledger, Naoki Urasawa, *seinen*

KEYWORDS: comics, Chuck Palahniuk, Heath Ledger, Naoki Urasawa, *seinen manga*

Por Álvaro Bisama

UNO

Cassidy, el vampiro alcohólico.

Hace casi veinte años, el guionista Garth Ennis (1970) era una estrella en ascenso. Había revitalizado el título de horror *Hellblazer*, de DC Comics, gracias a una mezcla improbable de satanismo callejero y realismo social. En manos de Ennis, que era irlandés, el cómic se había vuelto profundo y melancólico, sin eludir la violencia como atributo de la identidad británica. Lleno de momentos bestiales (el héroe le cortaba las alas al arcángel Gabriel con una sierra eléctrica), también estaba lleno de conversaciones de barrio y anotaciones sobre la política inglesa. Ennis y el dibujante Steve Dillon se afianzaron como dupla creativa de tal modo que cuando en 1995, Vertigo, el sello adulto de DC, les pidió una serie original ellos venían pensando desde hacía tiempo en la respuesta. *Predicador*, la obra maestra del dúo, duró 66 números y se alargó por más de media década para contar las desventuras de Jesse Custer, un párroco de pueblo que tiene en la cabeza una entidad (el hijo de un ángel y un súcubo) que le permite hablarle al resto con la palabra de Dios. En el primer capítulo, cuando la entidad poseía a Custer, arrasaba una iglesia llena de acólitos. Western contemporáneo, *Predicador* es una reflexión sobre el horror y la grandeza de la cultura norteamericana, vista a través de un

escritor irlandés y un dibujante inglés. Visceral, conmovedora y casi siempre sorprendente, su relato hace deambular a una delirante corte de los milagros compuesta de antagonistas y secundarios: caben acá desde un pervertido llamado Jesús de Sade hasta un fan de Nirvana que se voló la cabeza tratando de imitar a Kurt Cobain y quedó con la cara con forma de ano (Arseface, que luego se vuelve estrella de rock). Hay ángeles cocainómanos, un pistolero cuyas armas son capaces de matar al diablo y el dueño de un matadero que se acuesta con mujeres hechas de charcutería. Entre medio aparece Dios —que le teme al héroe— y un tal Starr, militar alemán que conforme avanzan los capítulos es violado, mutilado y castrado de modos tan crueles como estrambóticos. Pero entre todos ellos destaca Cassidy, el vampiro irlandés que se hace el mejor amigo del protagonista y que satiriza cualquier idea gótica que se pueda tener del género. Cassidy es el villano principal del cómic aunque no lo parezca, y crece hasta niveles insospechados conforme avanzan los números: se enamora y abusa de la mujer de Custer, se pierde en la América profunda, arrasa con todo a su paso porque es incapaz de controlar su inclinación a la violencia. Compuesto a partir de la imagen de Shane McGowan, el vocalista de The Pogues, el vampiro es un misterio complejo que sirve a los

autores para bocetear postales del siglo XX: en algún punto se menciona que aparece en *Yonqui* de Burroughs, o que acompaña a Dylan Thomas en alguna borrachera. Casi siempre es entrañable y Ennis y Dillon narran sus peripecias con ternura e incluso compasión, al punto de que en una serie llena de fenómenos es quizás el personaje más humano. Así, antes que un estudio sobre la maldad, Cassidy se presenta como una reflexión sobre la forma en que la cercanía entre violencia y fragilidad constituye la condición humana. La épica de *Predicador* no funcionaría sin él. Como en los westerns clásicos, partimos viéndolo como comparsa cómica pero al final se nos revela como alguien que huye de sí mismo, que se esconde en la violencia mientras mistifica la camaradería masculina como único lazo de sangre. Como las canciones de los Pogues que cita ocasionalmente el cómic, está en Cassidy el relato de una caída que no termina, que se vuelve cada vez más angustiante, que es quizás el corazón oscuro de la historia, algo que se nota en el modo en que Dillon lo dibuja. Cuando la historia comienza, lo describe de modo abigarrado, casi como un monstruo. Cuando termina, decenas de números más tarde, la línea de tinta es más clara y precisa y detalla de modo traslúcido la ferocidad y el resentimiento del personaje, pero también su cercanía: no hay nada que lo separe de un ser humano.

dos

Tyler Durden, la fantasía del oficinista. Es mejor la película que el libro. David Fincher filmó *El club de la pelea* (1999) de Chuck Palahniuk como una especie de delirante manifiesto generacional que hubiera sido imposible concebir después del ataque de las Torres Gemelas. La novela data de 1996 y es cuasi autobiográfica. Un ejecutivo insomne de una agencia de seguros se enamora de Tyler Durden, su otra personalidad. El narrador es tímido y vive de la contemplación morbosa de enfermedades y síndromes varios; Durden se presenta como un terrorista carismático que no teme acercarse al dolor y la violencia como modos de iluminación personal. El resultado de aquel encuentro —de la dialéctica feroz del narrador con una ficción que se revela como una parte de sí mismo— comienza

en la trastienda de bares de mala muerte y termina como la descripción detallada de la edificación de una célula terrorista. Palahniuk escribe de modo acelerado y documental, con párrafos cortos (el editor debió intervenir los pasajes donde describía cómo hacer explosivos, que bien podían corresponder al mítico *The Anarchist Cookbook*), y enfatiza la extraña relación amorosa entre el narrador y su otro yo. *El club de la pelea* es así una eficaz novela *trash* que ayudó a cimentar el mito de su autor, que en adelante se presentará como una especie de héroe deforme de la literatura norteamericana: gay, hijo de un padre asesinado por un psicópata, fanático del fisiculturismo. Lo interesante es que Durden excedió con creces la imaginación de su autor: cuando le tocó a David Fincher filmar la novela, usó a Brad Pitt para el personaje y puso a Edward Norton como el narrador sin nombre. El resultado es inquietante. La película se parece al libro pero es mucho más exacta a la hora de plasmar el patetismo y la violencia irónica que era la principal virtud del relato. En manos de Pitt, el villano que era Durden se convirtió en una especie de proxeneta que viste con ropa de desecho, vive en una casa a punto de ser demolida y trata de acabar con la sociedad occidental. Pitt ya era uno de los actores fetiches de Fincher: había salido en *Los siete pecados capitales*, estaba de novio con Jennifer Aniston y decía, en la *Rolling Stone*, que no era tan tonto como la gente creía. En la cinta, parece haber nacido para interpretar a Durden. Vulgar, idiota y entrañable, carece de melancolía y su rebeldía luce tardía y desfasada, como si se tratase de una colección de instantáneas cuyo único lazo es una venganza cuasi infantil. Fincher, lector atento de la novela, explota ese lado catártico. Durden es un villano cuyo principal mérito es exhibir las fantasías de aniquilación inmediata de los trabajadores de corporaciones que conforman la clase media o baja ilustrada norteamericana. La maldad de Pitt y Durden radica en darle glamour a ese apetito de destrucción presentándolo como una respuesta casi automática a la alienación del sistema. Así, el mismo relato sirve para dos versiones opuestas. Lo que Palahniuk escribía en una novela sobre un amor homosexual imposible, Fincher lo filma

detallando el espectáculo fantástico de un apocalipsis al alcance de la mano. Durden y Pitt son los maestros de ceremonias de ese desastre. Norton, que no tiene nombre pero sí un rostro perplejo, es el testigo. La película subraya su triunfo final con aquellas bombas explotando y el gesto extraño de convertir a Durden en una sombra omnipresente, en un cuerpo que termina vuelto una consigna. El final de la cinta supera al de la novela y es un comentario feroz sobre el mundo antes de Bin Laden y el 11/9: los edificios se caen a pedazos pero suena una canción de los Pixies. En esos minutos terminales, Durden ha vuelto a la cabeza de Norton, para quizás fundirse con él y quedarse ahí, como si el relato de Palahniuk escapara a su propia parodia, como si la destrucción de la civilización occidental solo pudiera ser descrita como un juego gozoso, una liberación de energía sexual, una fiesta explosiva.

TRES

Mauricio Doval, el hombre de sangre. En uno de los momentos más incómodos de *Resistiré* (2003), la tele-serie argentina, varios buses se estacionan afuera de un búnker. Las puertas se abren. De los camiones empiezan a bajar indigentes. Suena una canción de rock cantada en portugués. Los indigentes cruzan la puerta: van a vender su sangre, van a convertirse en una especie de ganado que está detrás del culebrón, del folletín, de las buenas maneras de la ficción televisiva. Escrita por Gustavo Belatti y Mario Segade, y protagonizada por Pablo Echarri y Celeste Cid, en ella Fabián Vena interpretaba a Mauricio Doval, uno de los villanos más imborrables del culebrón latinoamericano: traficante de sangre y órganos, enfermo de un mal incurable, simpático como pocos. Rey oscuro de un relato lleno de recovecos delirantes, Doval era uno más en una serie llena de asesinos y fetichistas, de cuerpos desmembrados, de agentes dobles de su propia perversidad. Ahí, el único consuelo que encontraba el espectador era la casa de barrio del protagonista, donde los padres preparaban mate y tomaban vino con soda. Fuera de ese lugar, Doval reinaba con un carisma intachable. Monstruo simpatiquísimo, la interpretación de Doval rozaba una comedia que el resto de la

Una delirante corte de los milagros compuesta de antagonistas y secundarios: caben acá desde un pervertido llamado Jesús de Sade hasta un fan de Nirvana que se voló la cabeza tratando de imitar a Kurt Cobain y quedó con la cara con forma de ano (Arseface, que luego se vuelve estrella de rock).

trama no podía permitirse. Esa comedia estaba construida sobre un horror literalmente hecho de vísceras: Doval mataba casi sin razón, controlaba el detalle de la vida de los que lo rodeaban, traficaba cuerpos, zurraba la ley a su antojo. Tal vez tal acumulación de horrores solo era posible en una Argentina que leía ahí, en esas ficciones, la resaca del menemismo que había hipotecado el país. Capaz que Vena estuviera interpretando a Menem y su peculiar forma de abrazar el poder, de arrojarse en él. Había algo ahí, una tensión, una especie de palpito. Porque Doval era un vampiro pero no en el sentido clásico, aunque en el último capítulo terminara explotando como un manchón de sangre. Más bien era un empresario, un político, un maestro torcido de la palabra. Fabián Vena lo interpretaba desde el reverso exacto de la moral que proponían sus acciones, haciendo de su carisma un enigma. Quizás por eso *Resistiré* resultaba tan adictiva, porque aquel horror era próximo a nosotros, el público: sus atributos eran exactamente iguales que sus vicios.

CUATRO

El Joker, la sonrisa hiperreal. Para hablar del Joker habría que hacer una pequeña lista solamente: masacró a Robin con un diablito; le quebró la espalda y lo dejó morir en medio de una explosión; fue a la ONU como embajador de Irán, delegado por el ayatolá Jomeini, y gaseó a los miembros de la Asamblea General; le disparó a una muchacha en la columna y le sacó fotos desnuda en un charco

Creado por Jerry Robinson, Bill Finger y Bob Kane a partir del recuerdo de *El hombre que ríe*, la novela decimonónica de Victor Hugo, el Joker se fue densificando y cambiando, volviéndose cada vez más atroz; quizás porque estaba vacío, porque era un reflejo de su tiempo.

de sangre; raptó al comisionado de policía, lo desnudó, lo vistió con cuero y cadenas y lo subió a una montaña rusa donde se proyectaban fotos *snuff* de esa misma muchacha, que era su sobrina; le pidió a un asesino que le arrancara la piel del rostro; le pegó un agarrón en el culo a Batman; violó a Gatúbela, la amarró y la vistió de Mujer Maravilla; arrasó con todo un set de televisión, incluido el público; voló un hospital vestido de mujer. Alguien dijo que no estaba loco, que encarnaba la manera de percibir el mundo contemporáneo como una colección de estímulos aleatorios, como una realidad cambiante que no se detenía nunca, como un horror constante. Quienes escribieron de él casi nunca supieron qué hacer. Como villano les quedaba grande, como un traje que no sabían ponerse. Creado por Jerry Robinson, Bill Finger y Bob Kane a partir del recuerdo de *El hombre que ríe*, la novela decimonónica de Victor Hugo, el Joker se fue densificando y cambiando, volviéndose cada vez más atroz; quizás porque estaba vacío, porque era un reflejo de su tiempo. Podía ser un delincuente, un terrorista y un anarquista. A veces, incluso, parecía una especie de héroe torcido. Los dibujantes que se hacían cargo de él se perdían en su mueca. Para la mayoría era una sonrisa estática que dibujaban como una caricatura definida por la franquicia. Pero para unos pocos (Dave McKean, Brian Bolland, Frank Miller) ese gesto siempre fue un problema, un desafío a sus capacidades como ilustradores. Heath Ledger lo comprendió mejor que todos

ellos al interpretarlo antes de morir, en *The Dark Knight* (2008), de Christopher Nolan. Ledger compuso al personaje a partir de la herida que definía su mueca característica. Por alguna razón —y a diferencia de Jack Nicholson— no tuvo temor de perderse en ella: le quitó toda pompa al personaje, lo hizo vestir harapos, lo dispuso en un margen concreto, el mismo que habitaban los pistoleros y guapos de *Plata quemada* de Ricardo Piglia, quienes, como él, no tenían problemas en destruir el capital y quemar todo el dinero. Por supuesto, es mérito de Ledger, quien incluso en el contexto de un *blockbuster* pudo intuir el abismo sin fondo que era el personaje, y supo que a fin de cuentas lo que debía interpretar no era una máscara sino una cara deformada. Así, antes que una fuerza natural, nos presentó al Joker como un invunche que retorció una y otra vez su propio relato hasta volverlo jirones, exhibiendo un horror desprovisto de sentido, hecho de pura violencia, un gesto mecánico que confundía la libertad con la muerte.

CINCO

Johan Liebert, el monstruo.

Naoki Urasawa se hizo conocido por *Monster*, el *thriller* más perfecto que el género japonés del *seinen* ha dado en mucho tiempo. *Monster* tiene más o menos 4 mil páginas y se publicó entre 1994 y 2001. Ambientado en Alemania, describe cómo un doctor japonés va en busca de un asesino serial a quien él mismo salvó la vida cuando niño. A partir de un lugar común, entonces (para los japoneses, Alemania es el país de la ciencia médica por excelencia), el autor compone un viaje hecho de crímenes: Urasawa narra la odisea de un héroe a la deriva en un país que sufre los shocks de la caída del Muro de Berlín, los recuerdos no verbalizados de la Segunda Guerra Mundial y el espíritu vehemente de una Europa unificada. Obra monumental e inevitable, *Monster* se desvía en infinidad de líneas paralelas con forma de relatos mínimos de miseria, egoísmo, paternidades confusas y epifanías secretas pero también de ataques xenófobos, experimentos sociópatas y corrupción política. Es una larga lista de hechos de sangre, pero también un sinuoso camino hecho de ciudades que no soportan la

propia modernidad, de mansiones vacías, secretos domésticos y suburbios en llamas. Detrás de todo eso está Johan Liebert, el asesino: el niño que creció para volverse un monstruo. En el cómic apenas lo vemos pero contemplamos su influencia alargada en las acciones de los personajes, en orfanatos abandonados donde abusaban de los niños, en los cuentos infantiles que solo podían convocar el horror. Pero lo verdaderamente inquietante de la historieta es lo que tiene que ver con aquella sensación que provoca el estar ante un texto mayor: Naoki Urasawa puede dialogar sin problemas con el W.G. Sebald de *Austerlitz*; como si el género —el cómic, el policial, el tópico del *serial killer*— no fuera más que una excusa intercambiable para tensar las probabilidades de la narración como una disciplina metafísica o religiosa sobre las identidades que quedan en disputa después de un trauma político. Ahí Tenma, el doctor, y Liebert, el asesino, se persiguen y se encuentran en medio de una Europa que es como un patio de juegos abandonado. Urasawa cuenta todo amablemente, con un trazo redondeado, evitando la ampulosidad y el descalabro del *seinen* más radical. Ese dibujo amable vuelve el cómic una obra maestra porque amplifica la sinuosidad moral de sus personajes, todos habitantes de una Europa demolida tras la caída de la Unión Soviética. *Monster* narra al villano como virus, como una fuerza coercitiva que define a los personajes y sus pecados. Esa sombra es quizás la hipótesis del relato de Urasawa. Escribir sobre Johan Liebert es acceder al modo en que se revela un secreto, a los fragmentos de un discurso ominoso que revela al lector los mecanismos invisibles que dan cuerda al mundo.

ΣΕΙΣ

P.B. Jones, el traidor. Se llama P.B. Jones y llevó a Truman Capote a la tumba. Quizás esto no sea del todo exacto, pero es lo que uno piensa al leer *Plegarias atendidas*, la novela que Capote dejó inconclusa y que hundió su escritura. Narrada en primera persona por Jones —bisexual, prostituto y arribista fracasado—, la novela habla de la alta sociedad de la posguerra estadounidense, y es demoledora. Capote cuenta intimidades del mundo al que

accedió como escritor, cuando era amigo de la familia Kennedy y hacía que Nueva York pareciese un barrio de dos cuadras lleno de fiestas en el que se refugiaba del tedio y el pavor que le significó escribir *A sangre fría*. Un mundo que iba a trazar su destino. Hecha de materiales aparentemente desechables como rumores, mitos de la vida social o simplemente un *name dropping* descarado, en la novela Jones, escritor fracasado cuyo arribismo lo define desde un *horror vacui* que no tiene desperdicio, redacta sus memorias alojado en un hotel barato. Allí se venga de todo el mundo, amigos, conocidos, amantes, con una prosa afilada que eleva la frivolidad al rango de máscara monstruosa. Anota Jones, sobre su exesposa: «Al poco de casarnos, descubrí que había una excelente razón por la que sus ojos tenían aquella maravillosa serenidad de retrasada mental. Era una retrasada mental». O sobre un exeditor: «La verdad es que en casa de Boaty se encontraban cantidades notables de personajes célebres. Actores tan distintos como Marta Graham y Gypsy Rose Lee, todo género de lentejuelas salpicadas con una colección de pintores (Tchelitchev, Cadmus, Rivers, Warhol, Rauschenberg), compositores (Bernstein, Copland, Britten, Barber, Blitzstein, Diamond, Menotti) y gran abundancia de escritores (Auden, Isherwood, Wescott, Mailer, Williams, Styron, Porter y, en varias ocasiones, cuando se encontraba en Nueva York, Faulkner, a veces buscando Lolitas, pero por lo general serio y cortés bajo el doble peso de una nobleza incierta y una resaca de Jack Daniel's (...)) Para todas esas personas, las que aún vivan, en estos momentos debo serles el más somero recuerdo. Como mucho. Boaty, por supuesto, se hubiera acordado de mí aunque no con alegría (me imagino perfectamente lo que diría: "¿P.B. Jones? Ese vagabundo. No tengo ninguna duda de que anda por los zocos de Marrakech vendiendo su culo a viejos moros sodomitas", pero Boaty ya no está entre nosotros, murió en su casa de caoba, víctima de los golpes que le propinó un puto puertorriqueño enloquecido por la heroína. Le dejó con los dos ojos desencajados, colgándoles por debajo de las mejillas». Capote habló de *Plegarias atendidas* por años, pero nunca la terminó. Era la novela que

Capote cuenta intimidaciones del mundo al que accedió como escritor, cuando era amigo de la familia Kennedy y hacía que Nueva York pareciese un barrio de dos cuadras lleno de fiestas en el que se refugiaba del tedio y el pavor que le significó escribir *A sangre fría*.

iba a cambiar la narrativa en inglés, la que lo iba a devolver a la literatura después de su paso demodador por el periodismo. No lo fue y Jones quedó como una voz perdida y cortada, un fragmento genial pero a la deriva porque el libro le explotó a su autor en las manos. La historia es conocida: cuando en 1976 publicó un fragmento en *Esquire* («La Cote Basque 1965») sus amigos le quitaron el saludo, lo consideraron un traidor, lo declararon una peste. Hasta su muerte en 1984, Capote alimentó versiones contradictorias mientras se volvía una sombra de sí mismo, impostando quizás la voz rota de Jones.

ΣΙΕΤΕ

El asesino de Santa Teresa, o nadie dijo nada.

Es interesante ver cuando un género fracasa, cuando ya no tiene nada que decir. Los relatos de *serial killers* tienen en 2666 su cierre. En la novela de Roberto Bolaño, en una ciudad de la frontera mexicana llamada Santa Teresa (y que bien puede ser Ciudad Juárez), el crimen machista o femicidio se vuelve una epidemia: hay cadáveres de cientos de mujeres en el libro, pero el asesino nunca es descubierto. Bolaño compone la historia de la ciudad a partir de estas muertas, cuyos cuerpos describe con el fraseo del forense. Perturba la invisibilidad del victimario, esa condición elusiva que lo define como si se tratase del lenguaje del libro. Es el fin de *CSI*, de las novelas policiales, de la idea —eficaz, simétrica y justa, hasta ahora— de que la ficción es capaz de reparar simbólicamente lo que la vida real deja inconcluso. Para aumentar la sensación de desprotección, el libro

ofrece un montaje caleidoscópico y agobiante. La trama se dispara, se abre a más y más desvíos. Policías, sicarios, sospechosos, periodistas, víctimas y testigos se entrecruzan en un relato cuyo eje va cambiando y desplazándose, manteniendo como único signo de puntuación la enumeración del hallazgo de más de cien mujeres asesinadas en sitios baldíos, solares, basureros y rincones de Santa Teresa. Eso es lo único que se repite en 2666: la aparición de los cadáveres como marca de la respiración del texto; la consignación del estado de descomposición o mutilación de los cuerpos; las preguntas infructuosas que no llevan a nada. Un ejemplo: «El mismo día en que encontraron a la desconocida de la carretera Santa Teresa-Cananea, los empleados municipales que intentaban remover de sitio el basurero El Chile hallaron un cuerpo de mujer en estado de putrefacción. No se pudo determinar la causa de la muerte. Tenía el pelo negro y largo. Vestía una blusa de color claro con figuras oscuras que la descomposición hacía indiscernibles. Llevaba un pantalón de mezclilla de la marca Jokko. Nadie se personó en la policía con información tendente a aclarar su identidad. A finales de septiembre fue encontrado el cuerpo de una niña de trece años, en la cara oriental del cerro Estrella. Como Marisa Hernández Silva y como la desconocida de la carretera Santa Teresa-Cananea, su pecho derecho había sido amputado y el pezón de su pecho izquierdo arrancado a mordidas. Vestía pantalón de mezclilla de la marca Lee, de buena calidad, una sudadera y un chaleco rojo. Era muy delgada. Había sido violada repetidas veces y acuchillada y la causa de la muerte era rotura del hueso hioides. Pero lo que más sorprendió a los periodistas es que nadie reclamara o reconociera el cadáver. Como si la niña hubiera llegado sola a Santa Teresa y hubiera vivido allí de forma invisible hasta que el asesino o los asesinos se fijaron en ella y la mataron». Con estas descripciones repitiéndose incesantemente, no hay culpable, todos son culpables. Es la constatación de un horror que multiplica el misterio hasta volverlo imposible: las mujeres muertas de Santa Teresa son un obstáculo a la mecánica del asesino serial como lugar común de la cultura contemporánea. Esa multiplicación

es la conformación de una raza sin nombre, un *zeitgeist* cotidiano que reemplazaría, sin ir más lejos, la voluntad mítica que las novelas policiales tenían como brújula orientadora ante el lector, como señal de ruta de un sentido –la verdad, la justicia, el rostro del mal– que acá desaparece por completo.

ocho **Frank Booth.** Dennis Hopper contó alguna vez que toda la marihuana que fumaba su personaje en *Easy Rider* era real. Un dato importante: como pocos, Hopper borró las fronteras entre él mismo y sus personajes. Cuando en *Apocalipsis ahora* interpretó a un periodista que se pierde en la selva asiática para abrazar la oscuridad que proponía el Kurtz de Marlon Brando, uno podía pensar que lo mismo le había pasado a él en la vida real y que Coppola solo se había limitado a registrarlo. Años después, cuando David Lynch lo reclutó para *Terciopelo azul* (1986), ese infierno se había hecho aun más terrible. Hopper había estado perdido por décadas y su mirada torcida registraba lo que había visto: el infierno de la droga pero también el purgatorio de tomar cualquier clase de trabajo alimenticio que se le presentase. Lynch, que venía de estrellarse con *Dune*, había pactado con Dino de Laurentiis hacer *Terciopelo azul* por un presupuesto mínimo a cambio de cierta libertad creativa. Ya tenía fama de experto en monstruos y supo que ahí, en la mirada torva de Hopper, había algo inexplicable que era esencial para la película. El casting de *Terciopelo azul* es mínimo (Kyle McLachlan, Laura Dern, Isabella Rossellini, Dean Stockwell) y tiene su centro en el personaje de Frank Booth, interpretado por Hopper: el líder de una mafia local que tiene corrompida a la policía de Lumberton, el pueblo donde se despliega la trama. Booth secuestra al marido de Rossellini, le corta una oreja y procede a violarla a ella. El terciopelo del título alude a un trozo de tela que él se introduce en el sexo, pues es impotente. Entre las escenas sexuales y el frenesí de la violencia espástica de la cinta, Hopper interpreta a Booth con un cierto delirio místico. Se nos presenta como un emisario del infierno, pero es también un personaje iluminado por el

mal que en sus momentos de mayor excitación saca un tanque de oxígeno y aspira de una mascarilla para no quedarse sin aire. Un villano ridículo y deforme. Lynch filma *Terciopelo azul* con una extraña parsimonia que detiene los momentos de horror, estirándolos para volverlos el reverso de las postales que Norman Rockwell compuso sobre la Norteamérica de la posguerra. Hopper lo ayuda: el horror de la cinta es el horror helado que surge cuando lo cotidiano se vuelve amenazante. De hecho, el último tercio de la cinta es casi irrelevante. No nos importa la resolución de la trama ni que al final Booth muera, que el héroe se quede con la muchacha virginal o que la felicidad se encarne en dos pájaros mecánicos sobre un árbol de utilería. Eso es accesorio, pues una vez que Booth ha llevado al héroe al centro del infierno, le ha pintado los labios y –fuera de cámara– lo ha violado para dejarlo abandonado en un camino, importa bien poco lo que pase. Lynch ha filmado la pérdida de la inocencia de McLachlan pero también se ha solazado en los detalles *kitsch* que dan profundidad a aquella maldad. Así inicia su colección de monstruos insoportables que merodean en las esquinas de una Norteamérica donde toda melancolía es irrelevante: el Willem Defoe sin dientes de *Corazón salvaje*, el extraño hombre sin cejas de *Carretera perdida*, la familia deforme que habita tras el espejo en la habitación roja de *Twin Peaks*. Hopper es el padre de todos ellos porque esboza sus contornos y sugiere el arquetipo de una nacionalidad inusitada, la del mal que carece de palabras para atraparlo mientras se apropia de esos lugares oscuros que son la verdadera frontera entre el día y la noche. ■

Álvaro Bisama es escritor y profesor de la Escuela de Literatura de la Universidad Diego Portales. En 2011 obtuvo el Premio de la Academia Chilena de la Lengua y el Premio Municipal de Literatura de Santiago por *Estrellas muertas*. En 2012 publicó *Ruido*.

El spot de mi vida

El verano en que fuimos tan felices

Josefina Fernández

Tenía dieciséis años y, aunque la década ya estaba despidiéndose, en el verano del 89 el estilo ochentero seguía campeando en Chile. Eran los días de los colores chillones, de la chasquilla alta, de los anteojos oscuros de marco blanco y de un galopante liberalismo económico que se respiraba en calles, vitrinas y sobre todo en la televisión.

El recital de Rod Stewart se acercaba y parecía ser la culminación de un verano inolvidable.

Yo pasaba a cuarto medio y sentía que los noventa serían la década más importante de mi vida,

los años en que forjaría una carrera profesional, me casaría y tendría hijos. Una proyección ingenua y completamente alejada de la realidad, pero que en ese momento me parecía tan lógica y natural como que Stewart llenara el Nacional.

Los últimos días de calor antes de entrar a clases los pasaba viendo tele, probablemente la teleserie del momento que ahora no recuerdo. Lo que no se me olvida es un comercial de helados Savory. Escuchaba el sonido de unas gaviotas con que comenzaba y no podía dejar de mirar la pantalla. «Algo nuevo, el verano y mucho sol / algo nuevo, bajo el sol / del verano que fuimos tan felices / solo Savory», cantaba una mujer de voz sensual, mientras pasaban imágenes cuidadosamente trabajadas que

vendían el relajo de una tarde estival: el tintinear del heladero cruzando una carretera achicharrada por el sol, jóvenes mochileros con una guitarra, un bebé en pañales caminando con su helado por la arena...

No sé si era el montaje rápido, los colores reventados, el desca-potable antiguo o el amable relajo de sus personajes. Pero algo en ese spot me recordaba a la franja del NO, que unos meses antes

había marcado mi memoria visual para siempre. Tal como el arcoíris y «La alegría ya viene», todo en ese comercial de helados olía

a promesa. Atrás quedaban la infancia, el colegio y la dictadura. El color, la juventud, los noventa, estaban tan al alcance como el helado que salpicaba el escote de una rubia.

Poco tiempo después el comercial salió del aire. Para mi pesar en esa época ni se soñaba con la masificación del VHS, si no lo habría grabado y mirado hasta cansarme. Como hice con la canción «Eternal Flames» de The Bangles, que la tenía en un cassette repetida hasta la infinidad, para no tener que rebobinarla y así ahorrar pilas en mi *personal stereo*.

Simplemente el comercial desapareció y solo me quedó la nostalgia de esas imágenes, que terminé confundiendo con mis propios recuerdos del verano del 89. Después vino el invierno y la

pantalla se llenó con la campaña presidencial. Emergieron Büchi, Fra Fra y Patricio Aylwin, y con ellos un bombardeo de programas políticos que anunciaban un nuevo tiempo de discusión y apertura.

Un año después de que el *jingle* del verano que fuimos tan felices me hiciera soñar, Augusto Pinochet llegó al Congreso en Valparaíso, con uniforme de gala, para entregar sin muchos deseos la banda presidencial a un flamante Patricio Aylwin, quien ingresó al salón entre vítores, como un héroe de la democracia. La mañana del 11 de marzo de 1990, mientras observaba la transmisión del solemne momento a través de las pantallas de Televisión Nacional de Chile, algo me decepcionó. No sabía qué era, hasta que Pinochet le extendió la mano al nuevo Presidente y este se la devolvió con firmeza. El solo gesto, protocolar pero definitorio, me hizo darme cuenta de lo obvio. Habíamos ganado la democracia, pero a cambio de un precio.

La promesa del verano en que seríamos tan felices tenía un pequeño truco. Los helados nunca son gratis. **D**



Josefina Fernández es periodista, guionista y creadora de la serie de televisión *Los archivos del cardenal*.

Donde duele

Verónica Watt

Javier Moscoso. *Historia cultural del dolor*. Madrid, Taurus, 2011, 383 páginas.

Ambicioso, sorprendente, revelador, intrigante y agotador (¿cómo podría no serlo un tratado sobre el dolor?). Javier Moscoso, doctor en filosofía, ha escrito un libro que a primera vista podría ser inabarcable incluso como apuesta. Porque el tema es tan antiguo como el mundo y porque abordarlo requiere tomar decisiones radicales, riesgosas. Solemos pensar el dolor en términos de enfermedad —ese que alerta, sintomatiza—, pero hay más: el dolor de las prácticas punitivas para fomentar la obediencia, el del ejercicio de la violencia gratuita, el que se ejecuta por el placer de hacer daño. El que parece irracional y desmedido, el dolor ligado a la maldad. Entonces, ¿cómo se cuenta el dolor? ¿Dónde partir? ¿Cuál es la relación entre la expresión del dolor y el estímulo doloroso? ¿Qué sucede con los dolores que no tienen un correlato fisiológico? Y la pregunta quizás de mayor actualidad hoy: ¿es posible confiar en el relato del que lo padece?

La decisión del autor fue comenzar por considerar el carácter cultural de una experiencia que solo en principio es personal, pues su expresión es en parte heredada, histórica, modulada por los eventos y los ajustes culturales que se han hecho en los intentos de enfrentarlo, dominarlo, paliarlo.

Moscoso sostiene que a lo largo de la historia es posible identificar diferentes retóricas que transforman esta experiencia subjetiva en una verdad social: la representación, la imitación, la simpatía, la adecuación, la confianza, la narratividad, la coherencia y la reiteración. El ensayo se ordena en torno de estos tópicos, comenzando con las representaciones pictóricas del sufrimiento físico de santos y mártires de la Edad Media, haciendo hincapié en la inexpresividad de los rostros, en comparación con el suplicio al que se someten los cuerpos; esta observación pone en entredicho el supuesto de que la expresión del dolor es proporcional al daño, afirmación a la que se volverá una y otra vez.

Luego se analiza el quiebre entre las palabras y las cosas durante el siglo XVII, tomando al Quijote como hilo para describir la nueva política de visibilidad basada en la mimesis: se teatraliza el dolor de los otros como si fuese sentido por uno mismo. La simpatía es el requisito para observar el sufrimiento, pues supone una estimación social y por lo tanto una expresión ligada a pautas y expectativas culturales. Avanzando en la historia, Moscoso se adentra en los muy victorianos intentos de medición uniforme del dolor, y luego en el giro fundamental en el tratamiento de la experiencia lesiva que constituyó la invención de la anestesia, pues comienza a integrarse la conciencia (y por lo tanto la identidad, la subjetividad) a la discusión.

Desde ese momento se toma en cuenta la dimensión psicológica del dolor y el ensayo adquiere un tono más conclusivo: pareciera que al ritmo del cambio relatado el autor se vuelve más introspectivo. Un pasaje excepcionalmente escrito y documentado es el que se refiere a la experiencia del deseo masoquista —¿hay maldad en querer sentir dolor?—, donde Moscoso se detiene en la singular posición existencial del masoquista. También hay espacio para el dolor psicogénico (sin correlato físico) y la importancia de que el conocimiento científico valide al paciente mediante la apropiación de su testimonio.

La situación actual se parece a un escenario en el que hemos comenzado a nombrar los elementos (diferenciando y reconociendo los dolores agudos de los crónicos, por ejemplo) y a hacernos cargo de la experiencia del daño —con intentos de la farmacéutica, del mercado cultural y de las instituciones por acogerlo o combatirlo—, pero que no siempre podemos intervenir con decisión, pues un dolor masivo nos resulta difícil de dimensionar: «[N]osotros, los posmodernos, contamos nuestros muertos por millones, por lo que, tanto en relación con el contenido como en lo que concierne a su dimensión, la industria cultural del daño ha adquirido tintes pornográficos».

El texto está escrito de forma muy cuidada y recurre a una cantidad de fuentes admirable. El recorrido se centra en instantáneas por área de conocimiento —fragmentos de procesos definidos—, estrategia funcional pero que sacrifica una

continuidad que a veces se echa de menos. Los pasajes más atractivos son aquellos en que se desmenuza la experiencia del dolor a través del relato de aquellos que lo han vivido: soldados, monjas, masoquistas, enfermos. Los protagonistas de la construcción del dolor. Un libro para detenerse, asustarse, dejarlo y volver a él.®

La extravagancia, la violencia y todo lo de en medio

Carlos Maldonado

Darío Jaramillo Agudelo, ed. *Antología de crónica latinoamericana actual*, Madrid, Alfaguara, 2012, 650 páginas.

En su muy erudito prólogo a esta antología, el poeta, ensayista y novelista colombiano Darío Jaramillo Agudelo (que ha publicado también una antología de letras de bolero) dice que «los grandes capítulos de la crónica latinoamericana son la violencia o la extravagancia». Dice, por supuesto, muchas otras cosas: cita, espiga, parafrasea y discute, y podría ese prólogo transformarse en un curso sobre qué es eso que llamamos crónica —muchas veces a falta de mejor nombre— en América Latina, hoy.

Pero quedémonos, de momento, con la violencia y la extravagancia. Ambas, y sus combinaciones posibles, recorren las 650 páginas de este libro en diferentes dosis, terapéuticas a veces, ponzoñosas la mayoría, como impulsos eléctricos que cada cierto rato se traspasan del papel con tinta al espinazo del lector. Cuando ello ocurre, dan ganas de conceder carta de ciudadanía al género de la crónica tal como lo concibe cierta módica industria que ha proliferado en torno de ella.

Violencia: la masacre desalmada con agravante de cumbiamba en un pueblo perdido de Colombia, el tráfico de mujeres, la prostitución infantil en Acapulco (aterradora), la sobrevivencia tenaz del juez que investigó el asesinato de monseñor Óscar Arnulfo Romero, el relato de cómo se subiste en Medellín con el sueldo mínimo.

Extravagancia: «Viaje al fondo de la biblioteca de Pinochet», de Cristóbal Peña, un clásico instantáneo del periodismo narrativo, la historia de un

prestidigitador manco contada por Leila Guerriero, las conjeturas sobre la inexistencia de Jorge Luis (o José Luis) Borges, la visita de Gabriela Wiener a un club *swinger* de Barcelona por encargo de *Etiqueta Negra*, y su correspondiente *making of*.

Y así, por páginas y páginas. E incluso donde manda lo literario y la primera persona (hay, por ejemplo, un muy bello texto de Josefina Licitra sobre el cuerpo y sus cicatrices), lo que el lector encuentra en este libro son dosis portentosas de realidad. Realidad ajena, extraña, desconocida, para mal de nuestros pecados y para regocijo de quienes disfrutan de asomarse a otredades radicales. Pues la mayor parte de las veces lo que sucede es que una buena crónica (muchas, la mayoría de las que se incluyen aquí, en total nada menos que 61) es sobre todo buen periodismo, un buen relato que no desprecia aquello que solía conocerse como «los hechos» (y tanto peor para los hechos).

Se dice que hay un *boom* de la crónica en el continente. Y hay aquí cierto afán por reubicar a América Latina (paréntesis tardío: si la antología es «latinoamericana», ¿dónde está Brasil?) en el mapa de las tendencias literario-narrativas de hoy, cuando los grandes autores de los sesenta y setenta ya están muertos (Cortázar, Fuentes), jubilados (García Márquez) o tramitando la jubilación (Vargas Llosa). Es difícil no acordarse de la bella metáfora del brasileño Idelber Avelar, que en *Alegorías de la derrota* sugiere o afirma que el acta de defunción del *boom* latinoamericano fue firmada por los Hawker Hunters que bombardearon el Palacio de La Moneda en septiembre de 1973. Si una tragedia política, el punto final para el último intento de autonomía política y social en el continente, pone su sello mortuario a un movimiento literario, no es tan extraño que de esa tumba se levante esta suerte de Frankenstein que en los ochenta se llamó «testimonio» (y ahí estaban desde Poniatowska hasta Rigoberta Menchú, desde los libros sobre Víctor Jara y Violeta Parra hasta *Los zarpazos del puma*) y hoy se llama crónica.

Del más de medio centenar de textos que Jaramillo pone a circular, ocho son crónicas sobre la crónica y forman un apartado especial: hay ahí al menos tres piezas succulentas y fascinantes, dos de

Martín Caparrós («Por la crónica» y «Contra los cronistas») y una de Leila Guerriero («Sobre algunas mentiras del periodismo»). Reflexiones sólidas, inteligentes y divertidas, destruyen clichés, se burlan un poco del género y dejan flotando la idea de que, como siempre, importan más las preguntas que las respuestas, aun si las respuestas ayudan una que otra vez.

Aunque abundan la desgracia, la injusticia, la infamia, en estas crónicas no falta el humor, y cuando aparece siempre es una manera de mirar de nuevo, de mirar dos veces lo que de otro modo podría ser carne de lugar común. Lo hace por ejemplo Gabriela Wiener con su inmersión total en el ambiente *swinger*, en la que evita con ironía, pero sin necesidad de poner distancia, repetir vaguedades o ensalzar supuestas libertades. Todo es un poco incómodo, todo es un poco ridículo, y el lector agradece ese ligero fuera de foco. Porque, como dice Caparrós en otra parte, la crónica —o como se llame— es una forma de pararse en el margen, «no para adornar historias anodinas, no para lucir cierta destreza discursiva o sorprender con pavadas». Que así sea.®

Censura, libros y personajes

Gonzalo Eltesch

Xavier Moret. *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona, Destino, 2002, 400 páginas.

La industria editorial española es indudablemente una de las más importantes del mundo. *Tiempo de editores* es una investigación apasionante sobre el mundo editorial desde 1939 hasta 1975, y estas dos fechas no son fortuitas: una marca la asunción al poder de Francisco Franco luego de la cruenta guerra civil; la otra, la muerte del dictador. Fue en ese período, repleto de dificultades, en que nace una serie de editoriales que todavía hoy son esenciales para explicar el mundo del libro en España y también en Hispanoamérica.

Terminada la guerra, el panorama era el siguiente: autores e intelectuales exiliados, una represión brutal, censura férrea, crisis económica y desabastecimiento, incluida la falta de papel.

Pero había una historia. La historia de un pasado editorial fecundo que se resistía a desaparecer de la noche a la mañana. Es verdad, el panorama era desolador, la literatura para el régimen imperante debía seguir una serie de normas estrictas que rayaban en lo fútil: autores prohibidos como Rousseau, Voltaire, Zola, Balzac, Salgari, sin hablar de muchos españoles; valoración de la religiosidad frente al realismo, y un detallismo en el control que impedía avanzar. Los editores se dieron cuenta de que para seguir viviendo había que acomodarse. Y este acomodo —siempre en la cuerda floja y de carácter obligatorio— tuvo mucho que ver, en esta primera etapa, con figuras tan relevantes como José Janés, Luis de Caralt, los hermanos Noguer, Manuel Aguilar, la familia Bruguera o José Manuel Lara. Ellos comprendieron que había que convivir con el régimen. Y que sus límites podían franquearse, pero con astucia. Por ejemplo, Aguilar descubrió que el papel biblia no estaba sujeto a control, por lo que imprimió de todo con ese elegante papel. Otro ejemplo: a los autores de novelas populares se les recomendaba ponerse nombres anglosajones para sortear la censura.

De la mano de estos personajes la industria volvía a crecer. Sus apellidos se convirtieron en marcas: Editorial Janés, Editorial Noguer, Editorial Bruguera... Sería el inicio de premios como el Nadal y después el Planeta, creado por José Manuel Lara, o de la novela popular, que debía ser simple, caricaturesca y conservadora para no incomodar a los censores de Franco. Pronto los frutos fueron evidentes.

Luego, en los cincuenta y sesenta, además de Lara, un nuevo editor dejaría su sello: Carlos Barral, quien se atrevió a buscar una literatura más arriesgada en lo formal. Él abrió las puertas al *boom* latinoamericano, a la crítica social y a la colaboración con editores de otros países. Luego Carmen Balcells revoluciona el mercado con su nuevo estilo para negociar derechos por montos nunca vistos para sus autores. Escritores de la talla de Goytisolo, Vargas Llosa y García Márquez comienzan a alzar la voz. Los cambios se acrecientan. El riesgo también. Junto con el crecimiento económico vienen las grandes transacciones, las

fusiones entre editoriales y el traslado de autores. El dinamismo se siente.

Y así llegamos a fines de los sesenta e inicios de los setenta, cuando editores como Jorge Herralde comienzan su brillante andadura sobre la base de lo logrado por otros en las décadas pasadas. La crítica se toma el ambiente cultural español, junto con la esperanza de una sociedad más justa y democrática.

Tiempo de editores es un libro de referencia no solo sobre la mecánica comercial de una industria, sino también sobre las personalidades que le dieron forma, sin las cuales este oficio sería simple y llanamente impensable.®

Correspondencia norteamericana

Diego Zúñiga

William Faulkner. *Cartas escogidas*. Madrid, Alfaguara, 2012, 648 páginas. Saul Bellow. *Cartas*. Barcelona, Alfabet, 2011, 720 páginas.

Solo sabemos sus nombres y que pasaron un buen tiempo de sus vidas leyendo cartas ajenas. Los imagino ahí, revisando y revisando papeles, tardes enteras, dejándose sorprender por lo desconocido. Mientras leo las *Cartas escogidas* de Faulkner, y las *Cartas* de Bellow, pienso en aquellos hombres que las recopilaron –Joseph Blotner y Benjamin Taylor, respectivamente– y en cómo su trabajo es algo que se extinguirá en este siglo XXI, cuando ya nadie, o casi nadie, escribe cartas.

No sé si se conocieron, pero los imagino encontrándose en un café y conversando sobre el ejercicio que significa leer algo prohibido, algo que no tenían por qué leer. Es la misma sensación que puede tener el lector de estos libros: sabemos que no debemos, que no deberíamos, pero entrar en la intimidad de otro es, casi siempre, algo fascinante. Más si ese otro es alguien de quien sabemos algunas cosas. Y mucho más si se trata de dos escritores tan ambiciosos y únicos como fueron Faulkner y Bellow. Norteamericanos, ganadores del premio Nobel, incansables, distintos, obsesionados, autores de novelas cómicas, perturbadoras, arriesgadas.

Las cartas, fragmentos perfectos de una autobiografía involuntaria, nos muestran su universo: Hemingway y Scott Fitzgerald, Hollywood, el whisky, Chicago, John Cheever, los premios, el sur de Estados Unidos, las colaboraciones en revistas, más premios, el judaísmo, mujeres, amigos, editores, deudas, inseguridades, familias que a ratos no son familias, críticas y críticos, libros, libros y más libros.

«Las personas necesitan preocupaciones, inquietudes, un poco de frustración para agudizar el espíritu, templanlo. Los artistas lo hacen; no quiero decir que tengan que vivir en un cuchitril ni en el arroyo, pero tienen que aprender a ser fuertes, resistentes; solo los vegetales son felices», escribía Faulkner, en 1950, a su amante Joan Williams, una veinteañera que quería ser escritora.

«No lo creí posible. Probablemente pensaba que estaba demasiado dañado, o dañado por mí mismo, para esto. Fueran cuales fueran las razones, no esperaba que toda mi alma se abriera a alguien de este modo. Que me acostaría y me despertaría por amor en vez de por el sonido del reloj», escribía Bellow, en 1966, a su amante Margaret Staats.

Leemos la correspondencia ajena como si estuviéramos cometiendo un delito, pero no nos detiene nada. Leemos con avidez, con la ansiedad, quizás, de encontrar momentos epifánicos que solo ocurren en la intimidad, en silencio, en algún fragmento dedicado a la amante, al amigo, al hermano. Buscamos, también, la fragilidad; esos instantes donde nos olvidamos de que estos hombres escribieron novelas brillantes y entramos en sus inseguridades, en los tiempos difíciles antes de ganar el Nobel, en el alcoholismo de Faulkner, pero también en la generosidad de un Saul Bellow escribiendo para que la Academia sueca le dé el premio a Philip Roth.

No siempre, eso sí, encontramos esa intimidad. A veces estamos a punto de naufragar entre tantas cartas a editores cobrando cheques y derechos de autor. Por eso se celebran tanto los momentos en que se les hace inevitable hablar de ciertas cosas que los han afectado, que los complican. «Mi hermano ha escrito una novela. No la he leído, en este momento estoy muy ocupado para hacerlo»,

escribió Faulkner acerca de su hermano John, quien de pronto, ya mayor, quiso ser escritor. O esas cartas en las que el autor de *Mientras agonizo* habla de su mujer Estelle, de quien nunca quiso separarse a pesar de tener varias amantes. O los amigos de Saul Bellow: su distanciamiento de Delmore Schwartz —figura que inspiraría *El legado de Humboldt*— y ese momento terrible en que John Berryman, un poeta brillante y desquiciado, se tiró de un puente: «A menudo me pregunté si lo haría. Supuse que no lo haría. Pocas veces supongo bien. No quedan muchos de su clase, y era un amigo querido», escribió Bellow semanas después.

Una sola vez parece haberse cruzado la correspondencia entre ambos novelistas. La carta la escribió Saul Bellow el 7 de enero de 1956, después de haber ido a una reunión de un comité de escritores y editores que se oponían a la propaganda soviética y que deseaban promover los valores estadounidenses en el extranjero. Ese comité lo presidía Faulkner: «... escribo esta carta para darle mi opinión sobre su propuesta, hecha, asumo, después de que yo me fuera de la reunión, de que pidamos la liberación de Ezra Pound. (...) Pound no está en prisión, sino en un manicomio. Si estuviera cuerdo habría que volver a juzgarlo por traición (...). En sus poemas y en sus emisiones radiofónicas Pound aconsejó la enemistad hacia los judíos y predicó a favor del odio y el asesinato. ¿Me pide que me una a usted para honrar a un hombre que pidió la destrucción de mis parientes?».

No hubo respuesta.

Seis años después moriría Faulkner y tiempo después Bellow ganaría el Nobel. Cuando este murió, en 2005, Philip Roth dijo: «La columna vertebral de la literatura estadounidense del siglo XX la forman dos escritores: William Faulkner y Saul Bellow».

Aquí, en estas cartas, está la médula de esa columna vertebral.®

Resúmenes

Abstracts

Abelardo Linares, librero y libresco
<i>Abelardo Linares, the bibliophile bookseller</i>
Fernando Iwasaki
Páginas 5-11

El escritor peruano Fernando Iwasaki delinea un retrato a varias voces del admirado librero, bibliófilo, editor y poeta español. *The Peruvian author Fernando Iwasaki sketches a portrait in many voices of the admired book keeper, bibliophile, editor and Spanish poet Abelardo Linares.*

Junot versus Yúnior
<i>Junot versus Yúnior</i>
José Manuel Simián
Páginas 13-17

El escritor dominicano Junot Díaz habla en esta entrevista de su nuevo libro de relatos, *This Is How You Lose Her*, y de la curiosa reacción de los dominicanos ante su obra. *The American fiction writer of Dominican descent, Junot Díaz, comments his new short story collection This Is How You Lose Her. In this interview Díaz also reflects on the peculiar reaction to his books in the Dominican Republic.*

Literatura, deriva y espacio en común
<i>Literature, the drift and common space</i>
Cynthia Rimsky
Páginas 18-24

En la inauguración del coloquio Pangea de estudiantes de literatura de la UDP, Cynthia Rimsky leyó este texto sobre la deriva continental, el compromiso intelectual y la idea de devolver a la literatura al espacio en común. *In the Pangea colloquium organized by the undergraduate students of Literature, Cynthia Rimsky read this piece on continental drift, intellectual commitment and the idea of turning literature into a common space.*

Romper el balín. Diez consejos (arbitrarios) para el trabajo de campo en la crónica
<i>Calling the shot. Ten (arbitrary) tips for the writer in the field</i>
Alberto Salcedo Ramos
Páginas 25-26

El galardonado cronista colombiano Alberto Salcedo Ramos cocina un decálogo para periodistas que no se conforman con hacer rodar un balín, sino que necesitan saber cómo está hecho por dentro. *The renowned Colombian writer Alberto Salcedo Ramos stirs up a decalogue for journalists that are not satisfied by just finding a bullet but need to know of what it's made.*

Dame un malvado y te daré un titular
<i>Give me a villain and I will give you a heading</i>
Alberto Luengo
Páginas 29-35

La construcción de villanos en el periodismo actual se ha transformado en uno de los más poderosos ganchos noticiosos. Citando varios ejemplos, el autor explica por qué un malvado suele vender más que un héroe. *The making of a villain in today's journalism is one of the most powerful eye catchers. The author goes over a series of examples and explains why a villain is more profitable than a hero.*

Sentarse con el villano
<i>Beside the enemy</i>
Claudio Fuentes Saavedra
Páginas 37-40

La transición democrática chilena obligó a que «buenos» y «malos» se sentaran a conducir este proceso, forzándolos a relacionarse. Según este cientista político, ello abre fuertes interrogantes éticas y morales sobre lo ocurrido en el pasado y el presente. *The Chilean transition to Democracy forced the «good» and the «evil» to sit side by side and cooperate in order to see the process through. According to Claudio Fuentes, a political annalist, this forced relation sparked moral and ethical questions about the country's past and present.*

Un padre y una hija
<i>A father and a daughter</i>
Vinka Jackson
Páginas 41-46

La sicóloga y escritora Vinka Jackson se vale de un caso escalofriante para reflexionar sobre la maldad, la condición de víctima y victimario, el perdón y la piedad.

The psychologist and author Vinka Jackson revisits a frightening case and meditates on the nature of malice, the condition of a victim and the aggressor, on forgiveness and compassion.

En la cancha se ven los malos
<i>Sports to meet your match</i>
Esteban Abarzúa
Páginas 53-57

La lógica del bien y del mal en el imaginario deportivo, donde la figura del rival como enemigo de la patria suele durar lo que dura un partido. Aunque a veces se va mucho más allá y las consecuencias son imprevisibles.

The logic of good and evil is common to the social dynamics of sports, where the figure of the rival as the sworn enemy lasts until the end of the match. When that situation is taken further the consequences are often unpredictable.

Tráiganme su corazón
<i>Bring me her heart</i>
Manuel Santelices
Páginas 59-62

Un repaso de las más emblemáticas villanas de Disney y de sus implicaciones culturales, desde la Reina Malvada del *Blancanieves y los siete enanitos* de 1937 hasta la última versión de Maléfica, la bruja de *La bella durmiente*.

This is a review of Disney's most notable female villains and their cultural effects. From Snow White's evil Queen to Maleficent, the evil fairy in Sleeping Beauty.

Ocho villanos
<i>Eight Villains</i>
Álvaro Bisama
Páginas: 63-69

El escritor chileno ofrece una selección personal de algunos de los más retorcidos villanos del cine, la literatura, la televisión y el cómic. Bajo su maldad, varios de ellos muestran un lado entrañable.

The author's personal selection of the most distorted villains in cinema, literature, television and comics. The Chilean writer Álvaro Bisama finds an affectionate side under their wickedness.

Cómo publicar

Normas generales

Revista Dossier recibe colaboraciones de artículos, ensayos, perfiles, entrevistas y reseñas originales e inéditas. Los textos deben enviarse a revista.dossier@mail.udp.cl. En caso de entregas impresas, deben enviarse tres copias a nombre de Revista Dossier, Facultad de Comunicación y Letras, Universidad Diego Portales, Vergara 240, piso 6, Santiago de Chile.

Los artículos no publicados no serán devueltos.

Los artículos y ensayos tienen una extensión máxima de 3.000 palabras. Se deben incluir título y resumen en español e inglés y un máximo de cuatro palabras clave.

Los perfiles tienen una extensión máxima de 4.000 palabras. Se deben incluir título y resumen en español e inglés y un máximo de cuatro palabras clave.

Las entrevistas tienen una extensión máxima de 3.000 palabras. Se deben incluir título y resumen en español e inglés y un máximo de cuatro palabras clave.

Las reseñas tienen una extensión máxima de 900 palabras. Se deben incluir título y resumen en español e inglés y un máximo de cuatro palabras clave.

Todos los trabajos deben adjuntar los siguientes datos: nombre completo, e-mail, teléfono de contacto, breve reseña personal que incluya grados académicos, actual filiación académica o institucional y últimas publicaciones.

Revista Dossier evalúa los artículos recibidos enviándolos de forma anónima a un árbitro especializado en dicha materia, quien puede aceptar, rechazar o solicitar modificaciones al artículo recibido. Si el artículo es rechazado se evaluará con otro árbitro. Si ambos rechazan el artículo, Revista Dossier no publicará el artículo. Si el segundo árbitro considera que el artículo debe ser aceptado, se solicitará las observaciones de un tercer evaluador que decidirá la publicación del artículo.

Revista Dossier puede solicitar artículos a investigadores especialistas sobre un tema específico para su sección monográfica, con previa autorización del comité editorial. Estos artículos no se someterán a arbitraje.

Los trabajos se evaluarán dentro de los tres meses siguientes a su recepción.

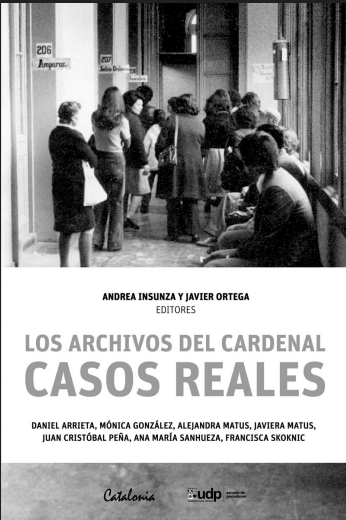
Revista Dossier informará por correo electrónico de la resolución a sus autores.

Una vez aprobados, los trabajos se publicarán en uno de los tres siguientes números de Revista Dossier (excepto en el número especial).

Al enviar sus artículos los colaboradores dan cuenta de la aceptación de estas normas generales.

Centro de
Investigación
y Publicaciones

El rescate patrimonial y la investigación periodística sobre temas de actualidad son parte de las líneas de trabajo del CIP. Gracias a su equipo de investigadores y a un convenio con el Centro de Investigación Periodística (Ciper), el CIP cuenta con más de 10 títulos publicados en sus siete años de existencia. Los siguientes son los tres últimos, lanzados en conjunto con la Editorial Catalonia y bajo el sello de la colección Tal Cual:



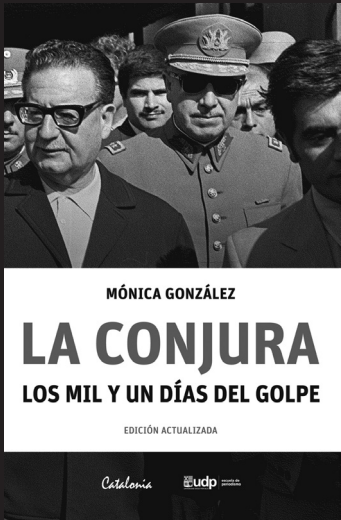
**Los archivos del cardenal.
Casos reales**
Andrea Insunza y Javier Ortega
(editores)

La serie *Los archivos del cardenal* se convirtió en una de los hitos televisivos más aclamados de 2011, con cuatro premios Altazor y una muy buena acogida en México. A través de 18 reportajes periodísticos acompañados por los DVDs de la serie, este libro reconstruye los casos más emblemáticos de violaciones a los derechos humanos que inspiraron la obra de ficción, cuya segunda temporada ya comenzó a prepararse.



Lo mejor de Ciper 2
Centro de Investigación Periodística
(Ciper)

Desde su fundación, en mayo de 2007, el Centro de Investigación Periodística (Ciper) se ha transformado en sinónimo de periodismo incisivo y de calidad. Esta segunda entrega de sus mejores reportajes aborda temas como los errores del SHOA y la ONEMI tras el terremoto del 27-F, la dictadura de los narcos en La Legua y el escándalo de la multitienda La Polar, entre otras investigaciones de impacto.



**La conjura.
Los mil y un días del golpe**
Mónica González

La más completa versión sobre cómo se tramó el derrocamiento de Salvador Allende y cómo el Mandatario intuía este desenlace como inevitable, lo que compartió íntimamente con sus más cercanos. En esta edición definitiva de la obra lanzada en 2000, la periodista Mónica González aporta más de 100 páginas con nuevos antecedentes sobre una conspiración que partió incluso antes de que Allende llegara a La Moneda.