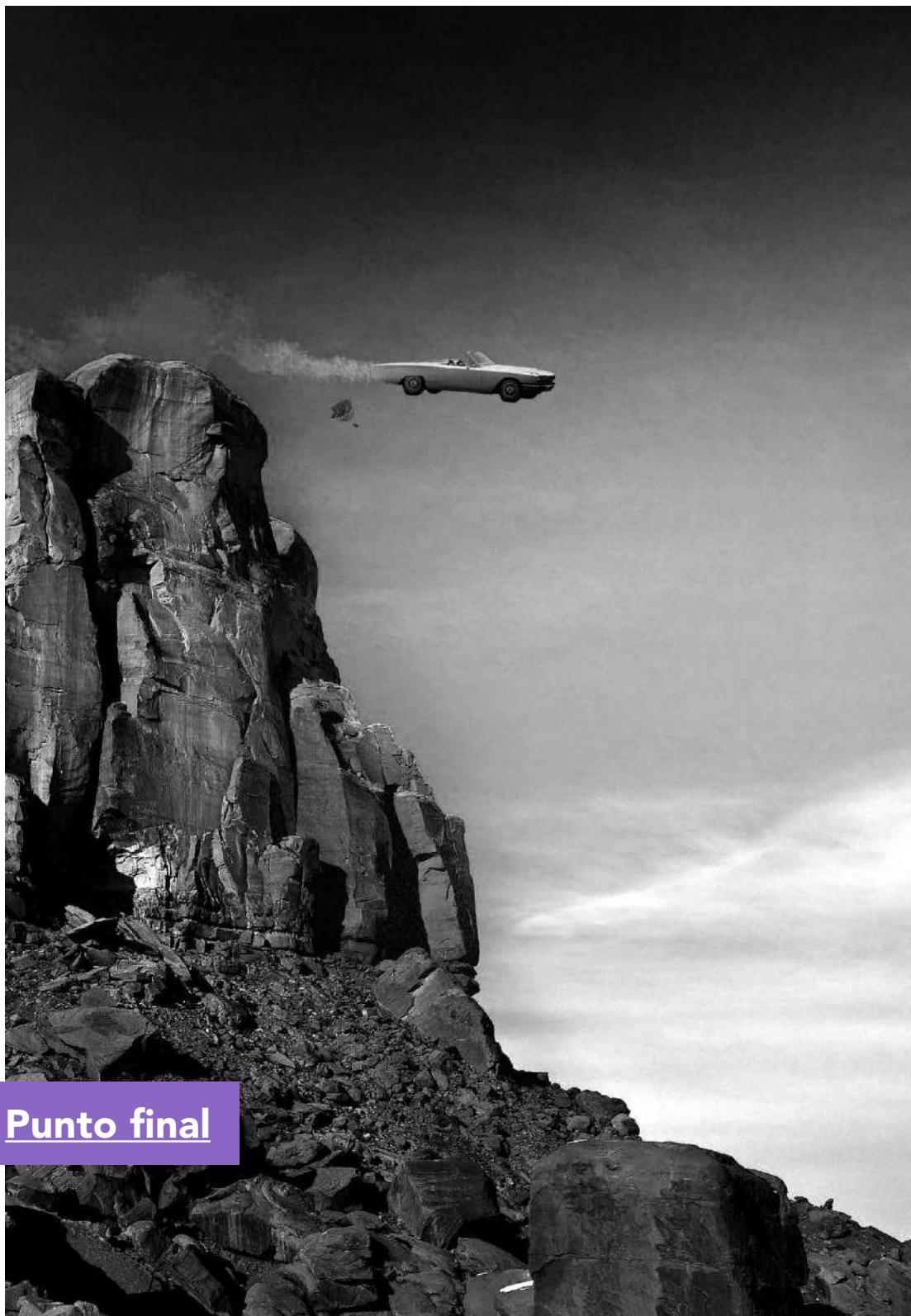

Dossier 24



Punto final



Dossier 24

<u>3</u>	
<u>El punto final</u>	
<u>lo ponen los otros</u>	
<u>Cecilia García-Huidobro McA.</u>	
<u>5</u>	
<u>Rodolfo Walsh, ese hombre</u>	
<u>Rodrigo Hasbún</u>	
<u>10</u>	
<u>Taoísmo, poesía y caldo de cabeza</u>	
<u>Cristián Huneeus entrevista a Nicanor Parra</u>	
<u>17</u>	
<u>A este lado del paraíso: José Donoso en Princeton</u>	
<u>Antonio Díaz Oliva</u>	
<u>25</u>	
<u>Los pasteles envenenados</u>	
<u>José Donoso</u>	
<u>29</u>	
<u>Correr tras el viento</u>	
<u>Las ocho páginas del Eclesiastés</u>	
<u>Daniel Villalobos</u>	
<u>35</u>	
<u>Una cara en el espejo</u>	
<u>Rafael Gumucio</u>	
<u>40</u>	
<u>Otros fines, otras puertas: 826 National</u>	
<u>y la literatura en comunidad</u>	
<u>María José Navia</u>	
<u>45</u>	
<u>Maria en el mar de los Sargazos</u>	
<u>Alejandra Matus</u>	
<u>Dossier: Punto final</u>	
<u>53</u>	
<u>Antes del fin</u>	
<u>Rodrigo Olavarría</u>	
<u>58</u>	
<u>Finales de memoria</u>	
<u>Héctor Soto</u>	
<u>66</u>	
<u>Alerta de spoiler</u>	
<u>Ernesto Garratt</u>	
<u>73</u>	
<u>Nada nunca termina</u>	
<u>Florencio Ceballos</u>	
<u>79</u>	
<u>Cuatro Columnas:</u>	
<u>Pablo Toro, Martín Vinacur, Jorge</u>	
<u>Baradit y Roberto Merino</u>	
<u>83</u>	
<u>El spot: El futuro</u>	
<u>José Ignacio Stark</u>	
<u>84</u>	
<u>Reseñas:</u>	
<u>Quemar los días, Crecer a golpes,</u>	
<u>El semanario Pro Arte, El giro</u>	

Revista Dossier N°24
Junio de 2014
Publicación cuatrimestral

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

Directora
Cecilia García-Huidobro McA.

Editores
Andrea Palet y Javier Ortega

Consejo editorial
Carlos Aldunate

Álvaro Bisama
Javier Cercas

Alejandra Costamagna
Leila Guerriero

Rafael Gumucio
Andrea Insunza

Cristián Leporati
Julio Ortega

Rodrigo Rojas
Alejandro Zambra

Asistente editorial
Cristina Varas

Diseño
Riobeco & Gaggero

Ilustración
Páginas 4, 17 y 45: Gabriel Garvo

Fotografía
Páginas 10 y 12: Gentileza Soledad Marchant
Página 15: Claudio Pérez. Colección Nicanor Parra
Archivo Universidad Diego Portales

Impreso en QuadGraphics
ISSN: 0718-3011
Inscripción registro de propiedad intelectual N° 152.546

El punto final lo ponen los otros

Mi profesora de castellano –una monja, claro está– pasaba horas reforzándonos la importancia de dominar las leyes de la puntuación. Un descuido –decía– y las ideas y la respiración no podrán caminar juntas. Nosotros mirábamos para todos lados con la sensación de que una amenaza peor que la Guerra de las Galaxias se cerniría sobre el mundo, sin tener claro si había que organizar algún tipo de cruzada y menos entender una palabra de lo que se intentaba enseñarnos.

Ajena al sentimiento de angustia de sus estudiantes, la arenga de la monja continuaba con lo que ella llamaba «la autoría del fin», que ocupaba buena parte de la hora de clase. El punto final lo ponen los otros pero el punto seguido y el punto aparte los pone uno, enfatizaba. Ahí es donde se despliega buena parte de los atributos de la comunicación, remataba con voz de complicidad. Normalmente a esa altura de la clase tocaban el timbre y la sala se vaciaba en poco más de treinta segundos, aunque la pobre monja no hubiese terminado de hablar. Efectivamente ese punto final se lo poníamos nosotros.

No sé si el esmero de esta maestra consiguió inculcarme la importancia de la ortografía, pero lo que sí sé es que obtuve una total convicción respecto de lo ambiguo, confuso y relativo que es dar por resuelto cualquier asunto. Desde entonces los finales me aparecen como un problema sin solución. Si es cierto que la realidad es un continuum, entonces todo cierre logrado es más bien temerario. O, como dejó dicho el enorme Leonardo da Vinci, una obra nunca se termina, solo se abandona.

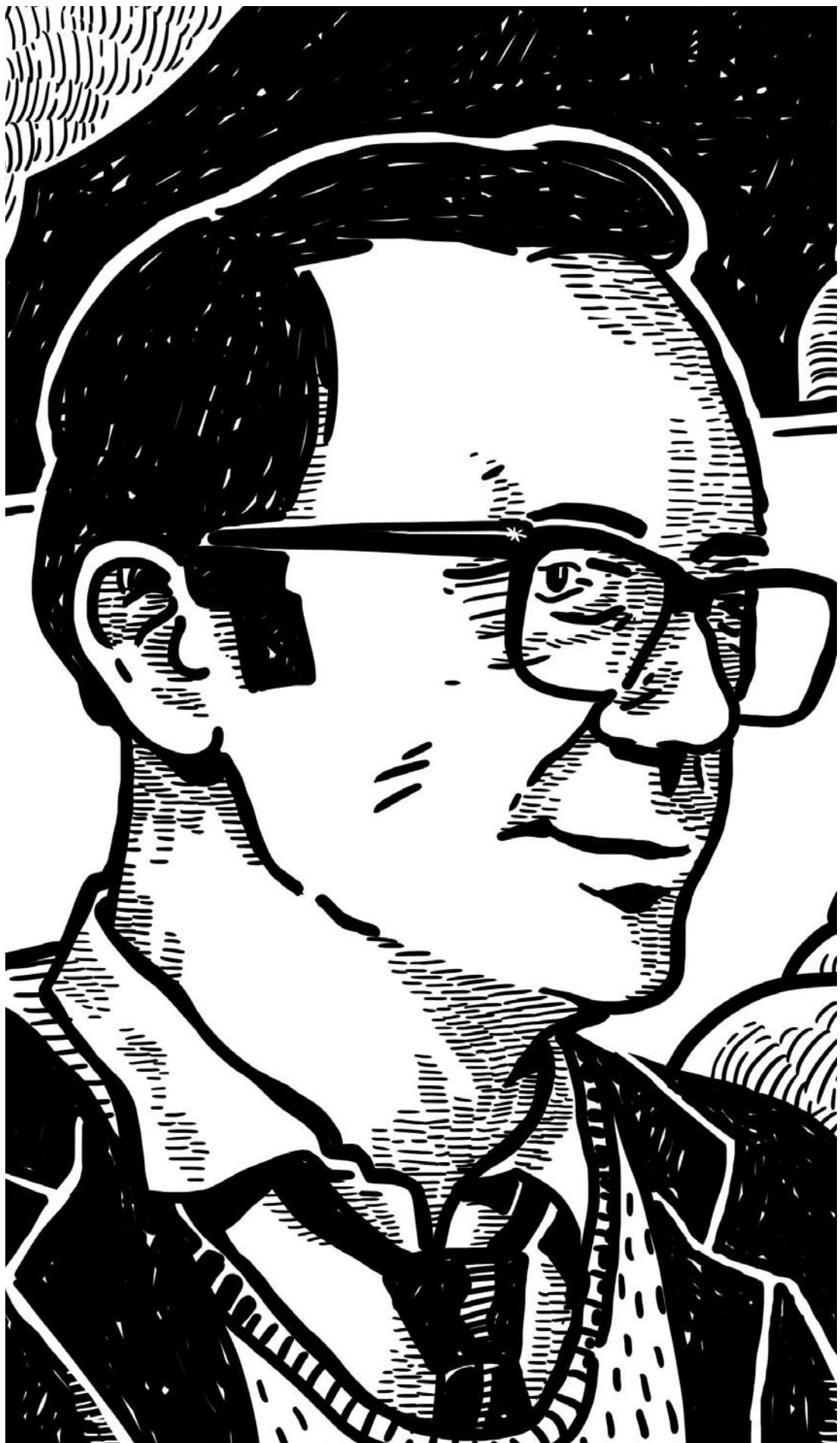
La idea de final, de dar por acabado cualquier emprendimiento, forma parte del deseo humano de certezas. Y de la perpetua necesidad de contención. No es casualidad que en su etimología esta palabreja, *finis*, nos remita al concepto de

fronteras. Los finales son los límites con los que pretendemos domar la existencia. «Todo se va a poner bien al final. Si no está bien, entonces no es final», ironizó Oscar Wilde, como recuerda Ernesto Garrat en su crónica.

Como no es naturalmente así, nos damos el trabajo de fabricar cierres. Alexis de Tocqueville –a quien cita Florencio Ceballos hablando de si es posible dar por concluido un proceso político, como nos hemos preguntado tantas veces en Chile de cara a la transición– llegó a decir que «en una revolución, como en una novela, la parte más difícil de inventar es el final». Hace ya tiempo que la novela se dio cuenta de esta trampa. Henry James fue el pionero del final abierto, tan característico de la ficción moderna. David Lodge ha demostrado que este autor más de una vez puso punto final a sus novelas en medio de una conversación, dejando en el aire una frase, con la resonancia pero también con toda la ambigüedad que eso significa. Pensemos en la desconcertante última línea de *Los embajadores*: «Así, pues, aquí estamos –dijo Strether». Algo similar ocurre con el cine europeo respecto de su par hollywoodense, como explica Héctor Soto en su ensayo sobre los *The End* en el cine. Por algo se suele hablar de «un final de película» frente a algo irreal.

Tiene mucho de épica la insistencia en construirle un desenlace a algo que no necesariamente concluye ni va a dejar de estar entrelazado. Una lucha estéril, pues lo que estamos haciendo en realidad es combatir a la muerte, esa pelona que se atribuyó con tanto éxito la propiedad y la asignación del punto final. Sabía la monjita después de todo.

Cecilia García-Huidobro McA.



Rodolfo Walsh, ese hombre Rodrigo Hasbún

«No te olvides de regar las lechugas», le dijo ella —Lilia, su cuarta esposa— desde el otro lado de la calle. Él levantó la mano, sonriendo, antes de perderse entre el gentío.

Era viernes y era marzo y era 1977 y la dictadura de Videla venía diezmado salvajemente a los compañeros de lucha. En un repliegue necesario, los dos vivían hacía meses en una casita que habían comprado en San Vicente, cincuenta y tantos kilómetros al sur de Buenos Aires. Ahí, lejos, él se disfrazaría de profesor jubilado. Ahí, después de tanto, volvería a escribir cuentos —incluso ya había comenzado alguno— y también, ojalá, un libro de memorias o la novela tanto tiempo postergada. Pero ese día había sido convocado y no quiso negarse. Ignoraba que la cita estaba entregada.

En el trayecto despachó a distintos medios algunas copias de su carta a la Junta Militar («La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamiento de mi casa, el asesinato de amigos queridos y la pérdida de una hija que murió combatiéndolos, son algunos de los hechos que me obligan a esta forma de expresión clandestina»), que el día anterior había celebrado su primer aniversario. Todo parece tan ajustado como en sus mejores textos y no cuesta tanto pensarlo a él mismo como su personaje más entrañable.

Era viernes y era marzo y era 1977 y estaban a punto de desaparecer a Rodolfo Walsh.

Hay varias definiciones posibles de ese hombre. Las más extendidas son la del escritor, periodista y militante de izquierda que llevó su compromiso hasta las últimas consecuencias, y la de autor de *Operación Masacre* (1957), un maravilloso experimento donde se entremezclan la investigación rigurosa y las técnicas narrativas más sofisticadas, para muchos el primer libro de periodismo literario no solo en nuestro idioma sino en cualquiera (Capote recién publicaría *A sangre fría* nueve años después). Definiciones alternativas deberían señalarlo como uno de los mejores cuentistas argentinos del siglo xx, como audaz traductor y practicante del género policial, como diarista implacable y como intelectual inquieto que ocupó posiciones encontradas a lo largo de su vida.

Existe la costumbre de leerlo bajo la luz única de los setenta y es difícil, desde ahí, llegar a todo lo que fue Walsh: las partes no siempre cuadran, algunas de sus definiciones terminan anulándose entre sí. Estos apuntes son un intento de acercar al hombre que matiza o contradice la figura heroica y un poco plana que se ha construido en su nombre. Son también una breve aproximación a lo que escribió.

Descendiente de irlandeses, había nacido cincuenta años antes de su última caminata (en Choele-Chuel, «que quiere decir “corazón de palo”». Me ha sido reprochado por varias mujeres», escribe él; en Lamarque, corrige el biógrafo Eduardo Jozami). Su padre, mayordomo de una finca y jugador de cartas contumaz, había decidido independizarse en el peor momento posible y la crisis de los años treinta acercó la desgracia a la familia. Rodolfo y uno de sus hermanos fueron enviados a un internado de monjas donde se iniciaron en el largo y duro aprendizaje de las jerarquías y la autoridad.

En «El 37», un texto precioso sobre ese tiempo, su padre los visita un domingo. «Nos dejaron salir a la quinta contigua, sentarnos en el pasto. Abrió un paquete, sacó pan y un salame, comió con nosotros. Sospeché que tenía hambre, y no de ese día», escribe Walsh, y añade hacia el final: «Hubo otras mudanzas, buenas y malas. La felicidad no estaba perdida para siempre: solo había que tomarla con cautela, sin quejarse cuando se esfumaba de golpe. Empezaba a probar el sabor de mi época, y eso era una suerte.»

Me gusta pensar que en esas líneas aparece

¿Es cierto que ya no circulan sus libros, al menos fuera de la Argentina? ¿Se está volviendo, se ha vuelto ya, un autor de archivo, un espécimen raro en el museo latinoamericano del horror?

cifrada una de las claves de su vida y obra: las intermitencias de la felicidad propia —que se pierde y se recupera y se vuelve a perder sin mayores avisos— no están desligadas de las intermitencias de la época, son zonas que a menudo se condicionan y atraviesan. Esa trama de afectos seduce al niño sin casa (al hombre que lo recuerda y escribe sobre él), al hijo de diez años que se enfrenta al desamparo de su padre, al futuro escritor que, aun sin saberlo, empieza a prestar atención no solo a lo que tiene dentro suyo sino también alrededor.

Tres años después lo enviaron a un internado más brutal, esta vez de curas. Sobre ese tiempo escribiría luego algunos de sus cuentos más hermosos.

Pero volvamos a la escena inicial.

Walsh llevaba meses divergiendo por escrito con la conducción de Montoneros, organización armada a la que pertenecía desde 1973. Los instaba a aceptar la derrota militar para dar paso a la resistencia y a la lucha por otros medios, ya no los de la violencia. Eran llamados a la sensatez, llamados urgentes que la conducción ignoró.

Ese día de marzo de 1977 acudía a la cita por razones personales: quien lo convocaba era la viuda de uno de los chicos caídos junto a su hija Vicki. Esto es más difícil de ver, pero el militante que caminaba hacia su muerte era también el magistral narrador y cronista que no escribía hacía diez años. Esa última caminata resulta aun más trágica porque justo entonces estaba logrando desentenderse al fin del más largo de sus silencios.

Había habido otros. Había habido también un borramiento paulatino de la frontera entre la escritura y la vida. Cuenta Walsh: «La idea más perturbadora de mi adolescencia fue ese chiste idiota de Rilke: Si usted piensa que puede vivir sin escribir, no debe escribir. Mi noviazgo con una muchacha que escribía incomparablemente mejor que yo me redujo a silencio durante cinco

años. Mi primer libro fueron tres novelas cortas en el género policial, del que hoy abomino. Lo hice en un mes, sin pensar en la literatura, aunque sí en la diversión y el dinero. Me callé durante cuatro años más, porque no me consideraba a la altura de nadie. *Operación Masacre* cambió mi vida. Haciéndola, comprendí que, además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior. Me fui a Cuba, asistí al nacimiento de un orden nuevo, contradictorio, a veces épico, a veces fastidioso. Volví, completé un nuevo silencio de seis años. En 1964 decidí que, de todos mis oficios terrestres, el violento oficio de escritor era el que más me convenía. Pero no veo en eso una determinación mística. En realidad, he sido traído y llevado por los tiempos; podría haber sido cualquier cosa. (...) Pienso que la literatura es, entre otras cosas, un avance laborioso a través de la propia estupidez».

Eso, entonces: una vida signada por el silencio, mientras el hombre callado confronta su propia estupidez. Eso: la mirada fría, de una precisión quirúrgica, que ese mismo hombre logra conservar cuando mira hacia sí mismo.

La época en la que escribió ese texto, a punto de cumplir cuarenta, fue la más productiva en términos literarios. Al volver de La Habana, donde había ayudado a fundar y dirigir la agencia de noticias Prensa Latina, se aisló en una casita en el Tigre, a orillas del río Carapachay. Por entonces lo acompañaba su tercera esposa, Pirí Lugones, nieta del poeta, hija del torturador, mejor amiga de Poupée, su segunda esposa, que había sucedido a Elina, madre de sus dos hijas. Aislado, a mediados de los sesenta, Walsh escribió las obras de teatro *La granada* y *La batalla* —sátiras de la vida militar, una anticipación absurda del infierno que se avecinaba— y los libros *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*, que suman diez cuentos en total.

Varios de ellos («Nota al pie», «Fotos», «Esa mujer», «Irlandeses detrás de un gato», «Los oficios terrestres») sin duda merecen la mejor

compañía en la cuentística argentina y latinoamericana, digamos la de Borges y Cortázar, o la de Ribeyro, Lispector y Rulfo. Ahí están el rigor en cada frase y el privilegio de una voz propia que, sin embargo, sabe atenuarse para dejar oír la de otros, la exploración de la vida en la provincia y la de algunos rincones ocultos de la urbe, la empatía por los personajes desposeídos, la rabia y la contención, el lirismo, la intensidad.

Cuando Walsh abandonaba su silencio, eso es lo que invariablemente había, escribiera lo que escribiera.

Y mientras anoto esto me doy cuenta de que nunca tuve un libro de Walsh. Nunca tuve un libro de Walsh, anoto, y la frase me resulta un poco desoladora. Los he leído todos, algunos más de una vez, pero siempre sacados de alguna biblioteca.

¿Es cierto que ya no circulan sus libros, al menos fuera de la Argentina? ¿Se está volviendo, se ha vuelto ya, un autor de archivo, un espécimen raro en el museo latinoamericano del horror? ¿Alguien del que más o menos todos saben algo pero al que pocos han leído? ¿La obra terminó diluyéndose en la vida? ¿Es la última consecuencia del borramiento que practicó Walsh, el reverso inevitable de ese borramiento?

Diez años antes de aislarse en el Tigre, una noche de diciembre de 1956, le dijeron en un bar de La Plata que había un fusilado que vivía. Esa frase, tan resonante en los oídos de alguien que supiera oírla, lo estremeció. Tres días después entrevistó a Juan Carlos Livraga, el fusilado, y dio inicio a la investigación de las operaciones con las que el gobierno de la autodenominada Revolución Libertadora –dictadura cívico-militar que en 1955 derrocó a Juan Domingo Perón– habría buscado aplacar un intento de levantamiento.

La estupenda (y walshiana) cronista Leila Guerriero narra así lo que sucedió entonces: «El hombre, que hasta diciembre había sido periodista cultural y traductor, fue, de pronto, esto: alguien que, para seguir con esa investigación, cambió de identidad, consiguió cédula falsa y un revólver, se fue de su casa. A lo largo de semanas, de meses, Walsh buscó, rastreó, averiguó y encontró a dos, a cuatro, a siete sobrevivientes. Publicó la historia, primero, bajo la forma de artículos, y no en las refinadas páginas de *Leoplán* o *Vea y*

Lea, sino en los únicos medios que se atrevieron a hacerlo: semanarios y hojas gremiales, a veces peronistas, a veces de derecha, en las antípodas de su propio pensamiento (Walsh no era, por entonces, peronista) pero poco le importaba porque lo que Walsh quería era decir: que se supiera».

Operación Masacre demostraría que los fusilados eran en realidad inocentes. Demostraría además que era posible hacer un periodismo que ambicionara tanto como la mejor literatura y que usara todos sus recursos sin necesidad de pedirle permiso a nadie. Juntando una historia inaudita, el manejo de la intriga del escritor de cuentos policiales, la investigación a fondo del periodista experimentado, la sensibilidad del estilista que confía en las palabras y el talento enorme de alguien que sabía oír y mirar, de un hombre que se atrevía, el resultado fue ese libro vertiginoso, que insertaría a Walsh en el presente y lo forzaría a intervenir. Lo hacía bajo los mandatos de una fuerte vocación cívica, siguiendo la figura del periodista justiciero que confronta el discurso del poder, apuntando hacia los culpables y exigiendo un castigo. El Walsh que publica esos artículos, y el que luego arma un libro a partir de ellos, todavía cree que algo va a lograr.

A parte de la transformación personal y del descubrimiento de una nueva forma de escritura –que vuelve a practicar poco después en otra investigación, *El caso Satanowsky*–, no logra nada de nada. Lo dice él mismo en el epílogo de la segunda edición de *Operación Masacre*: «Los muertos, bien muertos; y los asesinos, probados, pero sueltos». Ante eso, claro, sobrevendrían el desencanto y un nuevo silencio.

Solo años después retomaría el oficio perdido de la crónica. Recopiladas luego en *El violento oficio de escribir*, varias de las suyas podrían contarse fácilmente entre las mejores que se hayan escrito en el idioma. De una agilidad y una hondura notables, no solo obedecen al viejo imperativo de hacer visible lo invisible, sino además al de cuestionar los motivos de la invisibilidad y, de nuevo, al de confrontar a los responsables, aunque ahora desde un registro más cotidiano.

Walsh, el Walsh de estas crónicas escritas entre 1966 y 1968, es el cronista que se pregunta por el origen de las cosas y que las investiga a fondo, hasta desentrañar su procedencia. De dónde viene este pedazo de carne, se pregunta por ejemplo

antes de internarse durante semanas en un matadero municipal, donde convive de cerca con los matarifes. De dónde viene la luz de mi casa, se pregunta antes de instalarse en una generadora eléctrica para acercarse a las dificultades que enfrentan a diario los técnicos a cargo de iluminar la ciudad. En todos los casos, su manera de llegar al corazón de esos fenómenos es atendiendo a las personas involucradas, los hombres y las mujeres que permiten que el mundo siga funcionando. Walsh, el Walsh de esta serie, es el cronista que recorre las ciudades debajo de la ciudad, el que descubre los países enterrados en la imagen arbitraria y superficial de un país. Por sobre todo, durante esos viajes se dedica a oír a los otros, a entender el lugar desde donde hablan. Las crónicas de esos años, tan adelantadas a su tiempo y tan inquietantes aún ahora, están llenas de gente: leprosos recluidos («La isla de los resucitados»), agricultores caídos en desgracia («La Argentina ya no toma mate», «Viaje al fondo de los fantasmas»), los que frecuentaron en Misiones a Horacio Quiroga («El país de Quiroga»). Están llenas también de datos siempre contundentes y de una poesía incómoda, difícil, ejemplar.

A esa escritura de lo social, al mismo tiempo, le antepone otra más secreta, que sucede en las orillas de una tradición opuesta a la de la crónica.

Dice Blanchot que los diarios son el lugar donde los escritores escriben sobre lo que no escriben. Dice Canetti a su vez que «los escritores felices» son aquellos que siempre tienen algo que decir. El diario que Walsh empezó a escribir a sus treinta y tantos revela al escritor infeliz que a partir de cierto momento solo tiene mucho que decir sobre aquello que no puede decir. Intenta explicárselo una y otra vez, pero al final solo hay un hombre hablando a solas, un hombre rumiando en silencio sobre su silencio, intentando convencerse de que en verdad ha dejado de interesarle escribir más cuentos o crónicas o esa novela que tanto se espera de él y por la que ya le han pagado una suma cuantiosa.

En el diario nos acercamos al convencido que duda, al hombre severo que cae en falta, al que también intenta oírse a sí mismo. Walsh se humaniza en esas páginas, cobra espesor: cuando va de putas («Tenía el vientre abultado. Hay pensamientos de placer en la maldad, coger a una niña embarazada de 16 años, empujar hasta el

fondo y sentirse un maldito, que se joda, jodámonos todos»), cuando alguna crítica a su trabajo lo atormenta durante semanas («Me molestó lo que dijo Raimundo, que yo escribía para los burgueses. Pero me molestó porque yo sé que tiene razón, o que puede tenerla»), cuando busca ser distinto («Que alguien me enseñe a cantar y a bailar. Que alguien me desate la lengua. Que yo pueda hablar con la gente, entonces podré hablar de la gente. Que alguien me cauterice esta costra de incomunicación y estupidez»), cuando acepta su vulnerabilidad mientras le escribe a su hija Vicky («Nosotros morimos perseguidos, en la oscuridad. El verdadero cementerio es la memoria. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizás te envíe, querida mía»), cuando indaga con una impotencia enorme sobre la rabiosa confluencia de la literatura y la política, y sobre el lugar de la escritura en una vida de militancia como la que ahora lleva. Su hija Patricia resume lindo el cuestionamiento incansante que para su padre surge en ese cruce: «... cómo se escribe, se escribe igual o se escribe distinto, para quién se escribe, cómo se escribe, cuándo se escribe y finalmente, ¿se escribe?, porque si uno tiene que estar haciendo tantas otras cosas, habría que ver si se escribe, y si se escribe habría que ver si se puede escribir».

La búsqueda de justicia, la lenta transformación ideológica, la suma de desencantos, un nuevo llamado al silencio y el azar coincidieron para que desde 1968 su vida fuera otra cosa y para que Walsh, además de escritor que no escribía, pasara en los próximos diez años a ser creador y director del semanario sindical *CGT* de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (donde publica una tercera y última investigación, *¿Quién mató a Rosendo?*), militante de las Fuerzas Armadas Peronistas y más adelante de Montoneros (donde organiza el Departamento de Inteligencia, del que se hace cargo), creador del diario *Noticias*, de la Agencia Clandestina de Noticias, de una escuela de periodismo en villas miseria y de la Cadena Informativa, que involucra a la sociedad civil en la difusión noticiosa.

Walsh se desentiende por completo de la institución literaria, de su superficialidad, de sus mezquindades, de su elitismo. Quiere llegar a la mayor cantidad de gente posible y estas son iniciativas de gran alcance popular. Mientras tanto, todo va ensombreciéndose alrededor. Los

De dónde viene este pedazo de carne, se pregunta por ejemplo antes de internarse durante semanas en un matadero municipal, donde convive de cerca con los matarifes. De dónde viene la luz de mi casa, se pregunta antes de instalarse en una generadora eléctrica.

últimos son años de clandestinidad y de una pérdida tras otra, hasta llegar a lo del principio: la divergencia con la conducción de Montoneros, el repliegue personal a una casita en San Vicente, algún cuento empezado después de tanto, y esa última caminata por la ciudad.

«No te olvides de regar las lechugas», le dijo ella —Lilia, su cuarta esposa— desde el otro lado de la calle. Él levantó la mano, sonriendo, antes de perderse entre el gentío.

Anota en su diario, en agosto del 69: «Tengo que recrear los hábitos, las circunstancias materiales. Un lugar agradable para trabajar, una división armoniosa entre lo que debo a los demás, y lo que a mí mismo me debo». Anota en diciembre del 70: «No quiero decir que dentro de poco voy a tener 44 años. Pirí se dio cuenta antes que yo: "Has dejado de ser un escritor" dijo la última vez. Era un elogio, eso la emocionaba. ¿He dejado?». Anota en febrero del 71: «Nos vinimos a la quinta donde fantaseaba con escribir al sol, terminar los trabajos empezados, desatarme un poco de las cosas que me traban. Pero en realidad lo más importante que he hecho es dormir y jugar al póker. (...) Si digo que no pude terminar la traducción, proseguir el cuento, escribir algunos artículos, averiguar ciertas cosas, planear mi futuro, ni siquiera mantener una apariencia decente de trabajo, estoy dando una medida de la extensión de mi crisis. Pero no toda la medida».

Hay otros Walsh. El que viaja a Palestina y escribe extensos reportajes en contra de la represión ejercida por el Estado israelí. El que también reportea desde Chile o Bolivia. El que se enseña a descifrar mensajes secretos y lo hace al final de su estadía en Cuba, detectando antes que nadie

los planes de la invasión de Bahía Cochinos. El que publica una crónica al respecto, sin notificarlo antes al régimen cubano, y se mete en problemas que aceleran su salida del país.

Hay, también, el Walsh más personal, el mujeriego, el jodón. El que al volver de Cuba pone un mapa de La Habana en una pared de su casa y un mapa de París, donde nunca ha estado, en otra. El que vende antigüedades, el que intenta aprender japonés. El que llora un día entero al enterarse de la emboscada a su amigo Urondo, según cuenta su amigo Gelman. El que les escribe cartas a los muertos. El que admira a Borges y, más adelante, el que lo desprecia. El dormilón, el que nunca tiene un peso. El que ama el río y la pesca.

Estas son algunas de las cosas que quería ese hombre (lo anota en su diario en marzo de 1972): «Lilia mis hijas el trabajo oscuro que hago los compañeros el futuro los que no obedecen los que no se rinden los que piensan y forjan y planean los que actúan el análisis claro la revelación de lo escondido el método cotidiano la furia fría los títulos brillantes de mañana la alegría de todos la alegría general que ha de venir un día la gente abrazándose la pareja en su amor la esperanza insobornable la sumersión en los otros».

Eso, entonces: Walsh o la literatura (y la vida) como un ejercicio de sumersión en los otros pero también, no olvidarlo, como un avance laborioso a través de la propia estupidez. En esa conjunción inusual es quizá donde sea posible encontrar su mejor definición. Todo parece indicar que fueron una misma cosa para él.

El escritor boliviano **Rodrigo Hasbún** ha publicado los libros de cuentos *Cinco* y *Los días más felices*, y la novela *El lugar del cuerpo*.

**Taoísmo, poesía
y caldo de cabeza**
**Cristián Huneeus
entrevista a
Nicanor Parra**



Nicanor Parra acababa de cumplir los 65 cuando en noviembre de 1978 se dejó entrevistar por el escritor Cristián Huneeus. Eran muy buenos amigos, habían trabajado juntos en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile (que Huneeus dirigió entre 1972 y 1977) y solían reunirse para discutir sobre poesía, arte y otros asuntos.

Huneeus murió en diciembre de 1985, a los 48 años, retirado de la vida académica. En la entrevista, inédita hasta hoy, discute con el antipoeta, que este año cumple un siglo, sobre modernismo, antipoesía y su vínculo con el malestar de la sociedad moderna y la praxis revolucionaria.

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

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

¿Cómo así?

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

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

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

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

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

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

Desde luego que aquí hay un problema de fondo. Aunque evidentemente enunciado tanto por Baudelaire como por Marx, el problema se viene arrastrando desde que el mundo es mundo. Y pienso en este momento en la Biblia, o pienso en Lao Tsé. Vivimos un mundo en que hay bien y mal, en que algunas cosas son lindas, otras son feas, hay frío y calor, luz y sombra. Según Lao Tsé, ese ya es el infierno, y el hombre capaz de distinguir entre el bien y el mal ya es un hombre dividido, un hombre alienado, enajenado. Es un hombre expulsado del paraíso terrenal, el único

lugar donde no hay conflicto. De modo que el sentimiento de frustración no es característico del siglo xix y no es privativo de Europa. Los dos grandes proyectos del xix, dicho sea de paso, y según el propio Lefebvre, han fracasado rotundamente.

La verdad es que yo quería llevar la cosa por otro lado, Nicanor. Yo apuntaba a la especificidad histórica de una situación y de la otra... Pero no importa. Sigamos.

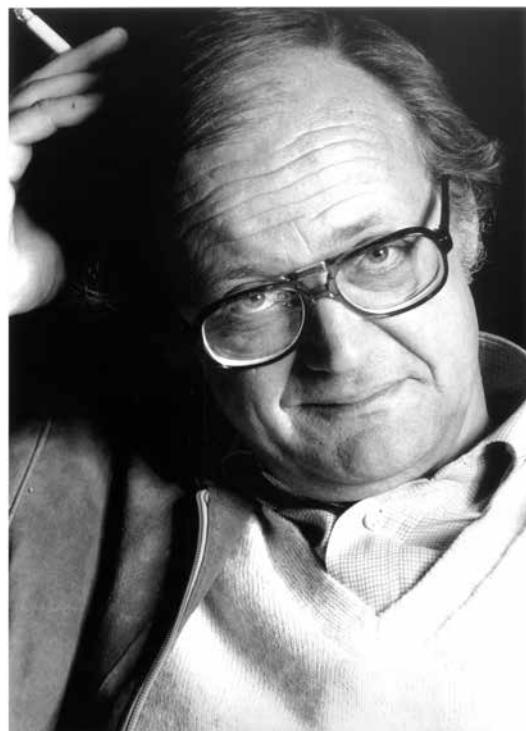
Sigamos y pongámonos de acuerdo, Cristián, en esto: en que la frustración a que estamos aludiendo evidentemente tiene que ver con la cuestión industrial, pero, por otro lado, esta frustración se viene arrastrando desde tiempos inmemoriales y no ha sido resuelta.

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

Bueno, el existencialismo viene de ahí.

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

Hay una idea que me está dando vueltas y que me parece fundamental antes de entrar en una



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

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

A mí me parece que lo que se juega es una cosa mucho más primaria, que es simplemente la recuperación de la unidad del espíritu. De lo que se trata es de hacer desaparecer el dolor. Esa es la función de la droga, la función de un estupefaciente. Desaparece el dolor y solamente queda un espíritu en consonancia con el cosmos. No hay choque, no hay difusión, no hay contrarios, no hay opuestos, esa es la finalidad. Además, en la cocinería del modernismo, piensa en el propio Darío, la droga de hecho y el alcohol estuvieron en primerísimo lugar... O sea, no se trata de llegar al mundo de lo real, sino que de fugarse hacia la realidad metafísica última. Yo no sé si esto pueda llamarse una visión de las ideas...

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

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

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

Creo estar en la razón al decir que, si Pezoa Véliz hubiera vivido, necesariamente habría propuesto la antipoesía.

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

La presencia de Freud cambia bastante las cosas...

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

La imagen visual. Por algo el surrealismo obtiene sus mayores éxitos en la pintura y no en la poesía. Pero el surrealismo también recoge a Marx. Todos los surrealistas son marxistas. O casi todos.
Marxistas en lo que se refiere a la cuestión social, pero surrealistas en la cuestión personal, y sin lograr una síntesis. Conviene subrayar la separación de estas dos cuestiones, creo yo. Es raro encontrar la síntesis. Pero se produce una especie de síntesis en los escritores rusos, en Dostoievski, en los escritores de protesta social.

¿Qué es un escritor de protesta social?

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

¿Puedes ser más preciso?

A comienzos de siglo se empieza a plantear un sentido de la literatura comprometida. Esta sería la integración de los dos planteamientos que se vienen repitiendo en esta conversación. La palabra, no al servicio de un mundo ahistórico, sino al servicio del mundo histórico. No al servicio de un conflicto personal sino al servicio de la

colectividad. El escritor recupera su identidad personal mediante una acción para todos.

Explícate.

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

¿De qué manera?

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

En torno a Pezoa existió otra gente...

Bueno, Magallanes, Urrutia, el propio Bórquez Solar.

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

Bueno, desde luego, el cabeza de serie desde el punto de vista literario era Pezoa. Ya alrededor del año 1900 se dijo que Pezoa era el poeta más grande que había producido el país. Pero aclaremos el problema de fondo, no podemos decir que Pezoa se haya llevado el secreto la tumba ni que haya sido su único poseedor. Veamos lo que ocurrió en otras partes, en un lugar llamado Argentina. Ahí el problema se resolvió en un ciento por ciento, incluso al margen del modernismo. En Argentina, en el año 1871, se publicó el *Martín Fierro*. El *Martín Fierro* es

O sea que en la antipoesía, y perdón por la recomendación, lo que hay en último término es la conjunción del yin y el yang.

una solución. Es una literatura comprometida y al mismo tiempo es una literatura trascendente. Ese tipo canta, está feliz, y al mismo tiempo se están diciendo las cosas pertinentes.

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

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

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

No es el origen lo que cuenta sino el espíritu.

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

De ninguna manera.

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

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

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

Quisiera decir un poco más sobre la antipoesía; quisiera decir que esta justificación a posteriori no proviene del análisis que acabamos de formular nosotros, o sea, a partir del modernismo. El pensamiento de Lao Tsé ilumina mucho mejor el camino de antipoesía en el siguiente sentido:

la antipoesía no es otra cosa que la poesía de los contrarios, en la antipoesía tiene cabida simultáneamente lo bello y lo feo, el humillado y el aplaudido, la luz y la sombra; el sujeto no se pone a priori de parte de nada, lo que interesa es integrar a los contrarios. O sea que en la antipoesía, y perdón por la recomendación, lo que hay en último término es la conjunción del yin y el yang. El nacimiento dialéctico de la antipoesía estaría en el reconocimiento dialéctico de la naturaleza. Yo creo que ahí está la gracia y ahí está la fuerza de la antipoesía.

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

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

Y de traerle cosas de otras partes, ¿no?

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

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

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

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

Desde luego, yo tengo en muy alta estima el planteamiento y la realización del «exteriorismo».

A mí me parece que tenemos que dejar de ver el problema literario como problema de originalidad y de influencia.

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

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

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

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

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

El problema del pensamiento utópico estaría en que no entiende el pensamiento a-utópico o

anti-utópico, y si no lo entiende no puede más que castigar.

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

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

En esa jaula estamos encerrados todos. Pero el problema de la crítica de izquierda está en que los políticos se interesan solamente en forma tangencial en la literatura, y solamente en la medida en que la literatura les puede servir para llevar agua a su molino. El problema político es fundamentalmente un problema de poder, en cambio para un poeta el problema político es un



problema filosófico. No es fácil que se entienda un poeta con un político.

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

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

Yo opero casi solamente en el plano general, hago mis excursiones en lo real inmediato pero sin pérdida de generalidad, o sea, sin olvidarme de las coordenadas generales. Existen los llamados problemas existenciales y los otros. Yo creo que los dos problemas tienen derecho a la vida, y evidentemente que la obra maestra ideal sería aquella en que los dos problemas se integran de acuerdo con el pensamiento taoísta. Hay ejemplos, modelos. Vuelvo a tocar el *Martín Fierro*. El *Martín Fierro* me parece que es la solución total. Podría agregarse que todo esto que hemos estado haciendo hasta este momento es caldo de cabeza. Estoy situado en un pensamiento concreto, en el taoísmo. Desde ahí estoy hablando en este momento. En el taoísmo todo análisis está de más, todo análisis resbala sobre las cosas y no penetra nunca en el meollo del conflicto. Nosotros hemos estado analizando, o sea hemos estado haciendo caldo de cabeza; por otra parte, desde el taoísmo se puede decir también que la literatura es una frivolidad, así como la ciencia también es una frivolidad. Yo no me atrevo a ser tan categórico, pero no dejo de simpatizar con este planteamiento, o sea, lo que quedaría en pie

sería solamente una aproximación por el olfato, que es en realidad el responsable por el trabajo último. No gana nada el escritor con echarse a la cabeza todas las teorías imaginables si no dispone de una fuerza inicial y si no tiene unas narices monumentales.

Tu trabajo último, Nicanor...

Sí, yo estoy trabajando un libro que se llama *Cachureo*. Van a este libro todos los escombros que quedan después de una construcción. Yo no sé si he escrito sobre las terminaciones de ese edificio que es la *Obra gruesa*. Supongamos que *El Cristo de Elqui* lo sea. Ahora hay que despejar el terreno, hay que sacar los escombros, los restos de materiales que no se usaron, y aprovechar de paso algunos para construcciones menores, colaterales, y en eso estoy ahora trabajando con mucho gusto. Cada vez estoy más libre en lo que hago, cada vez me atrevo a decir las cosas más abiertamente y de una manera menos literaria. Cada vez me encuentro más cerca de una expresión hablada inmediata. O sea, cada vez estoy más cerca de la lengua de la tribu y en ese sentido me acerco cada vez más de nuevo a Pezoa. El trabajo que hago consiste fundamentalmente en olvidarme de todas las martingalas que aprendí en el surrealismo y en todo lo que vino a continuación; pretendo trabajar exclusivamente con un lenguaje vivo, con un lenguaje social, y reproducir, entonces, en la poesía simplemente momentos, momentos vivos, experiencias que a uno le ha tocado tener, juegos de experiencias, ya no se trata de crear realidades ajenas a las experiencias concretas. Para esto yo estoy trabajando en el libro que, además, tiene un título que me parece pertinente como es *Cachureo*; me atrevo a usar esa palabra, tan pobre, tan humilde, tan misérrima. O sea, estoy trabajando en una poesía que es a base de desechos.

Santiago, noviembre de 1978



A este lado del paraíso: **José Donoso **en Princeton** **Antonio** **Díaz Oliva****

Nunca he preguntado por qué, pero a mi abuela, a mi abuela materna, le decimos Nana. En verdad su nombre es María Angélica, pero siempre le hemos dicho así: la Nana, con mayúscula. Cuento esto para narrar una anécdota relacionada con José Donoso. O con la forma en que leo a Donoso.

Hace tiempo, mucho tiempo, mi familia materna tenía una casa en Las Cruces. Y alguna vez, hablando con la Nana no sé de qué, me contó sobre sus veraneos cuando joven. En verdad no recuerdo si era en Las Cruces o Cartagena, pero bueno. Entonces Chile no era muy distinto que ahora: las élites se juntaban en un balneario y sus hijos se relacionaban entre sí. No es mucho lo que la Nana me cuenta. José Donoso era parte de ese ambiente. Ella era menor, pero aun así lo recuerda. Hablaba mucho, se veía bastante lampiño con el traje de baño y era hijo del médico José Donoso Henríquez. Punto. Y así, cada vez que he intentado sacarle más información, repite lo de arriba o vuelve a una anécdota que a estas alturas he escuchado un millón de veces. Resulta que durante gran parte de su infancia y juventud la Nana fue gorda. Gorda-gorda. Y pasó gran parte de su adolescencia con vergüenza, traumatizada y atacada por la timidez. Cuando se iban de vacaciones, por ejemplo, no se atrevía a bañarse y se resguardaba bajo un quitasol, con capas de ropa sobre el cuerpo, mientras Donoso y los otros jóvenes se bañaban.

Mucho tiempo después, a principios de los noventa, cuando Donoso era Donoso, en la época de los talleres en Galvarino Gallardo y todo eso, la Nana se acercó a hablarle, en una feria del libro. Entonces mi abuela había perdido mucho peso. Estaba flaca. De hecho, en todas las fotos que conozco de ella sale flaca, como si su gordura fuera una mentira con la que cuando chico intentaba convencerme de que no comiera tanta comida chatarra. Pero volvamos a la Estación Mapocho. Imaginemos la situación: José Donoso en el stand de Planeta, una fila no tan numerosa, pero sí una buena línea de gente detrás de ella, mientras la Nana se acerca con su ejemplar de *Casa de campo*. A Donoso, se sabe, le gustaba hablar con la gente en las ferias de libros, hacer preguntas, comentar, reírse, etc., así que me imagino que, como acostumbraba, en aquella ocasión se tomó su tiempo con cada persona. Hasta que llegó el turno de mi abuela.

—¡María Angélica! —le dijo Donoso apenas la vio.

—Pepe —le respondió mi abuela—, ¿te acuerdas de mí? Pensé que iba a tener que recordarte quién soy.

—Pero claro que me acuerdo de ti, mujer. Cómo te voy a olvidar si eras tan gorda cuando éramos jóvenes.

El comentario de Donoso no ayudó mucho. Al contrario. Revivió el trauma juvenil de la Nana. Y ese ejemplar de *Casa de campo* —que ahora está en algún lugar de mi biblioteca en Santiago— no tiene ninguna dedicatoria.

No mucho tiempo después de esos veranos, en 1949, luego de casi tres años en el Pedagógico de la Universidad de Chile —infelices años, al parecer—, José Donoso viajó a Estados Unidos para terminar sus estudios de pregrado en la Universidad de Princeton. El sistema universitario estadounidense dicta que en primer año uno es *freshman* y en el segundo *sophomore*, después *junior* y por último *senior*. Donoso, a los veinticinco, era *junior*, algo extraño frente a la realidad de sus compañeros: la mayoría con suerte alcanzaba los veintiún años. Y no solo eso: el escritor chileno ya tenía ciertas experiencias de vida que asombraban a los otros estudiantes, que en su mayoría ni siquiera habían salido de Estados Unidos, como el trabajo

que hizo de ovejero en Magallanes o su viaje por Argentina.

Es inevitable vincular a Donoso con los temas de su obra, temas que él instauró y de los que se hizo cargo como las casonas, las abuelas moribundas y el ocaso de un Chile decimonónico. Lo atípico es hablar de un Donoso joven. Casi nadie habla, o ahonda, en el Donoso de formación, el viajero empedernido, el que intentaba encontrarse a sí mismo. En mi cabeza, en cambio, posiblemente porque he escuchado tantas veces esa anécdota familiar, porque he imaginado tantas veces a Donoso con traje de baño (y a la Nana gorda), aquello es lo que primero aparece al abrir cualquiera de sus libros. O porque mi lectura no está distorsionada por las lecturas educacionales obligatorias: fui a un colegio Waldorf y me salvé de leerlo a la fuerza. Así que, a partir de esa anécdota familiar, y pese a que sus libros parecen ir en contra de esta idea, me imagino a un Donoso joven. A ese Donoso que durante sus veintitantos viajó por el sur de Estados Unidos y México a dedo (un par de años antes que Kerouac y compañía). O el que le puso a su segundo libro de cuentos *El charlestón*, un título energético y muy en sintonía con Francis Scott Fitzgerald, quien, en *Este lado del paraíso*, su novela de iniciación, sobre un joven con aspiraciones literarias que estudia en Princeton, escribió: «No quiero repetir mi inocencia. Quiero perderla de nuevo».

Más de sesenta años después, Princeton parece haberse congelado. No solo por el duro invierno del hemisferio norte que no quiere irse; también porque sus edificios lucen intactos desde hace siglos. Caminar por Princeton es como caminar por Hogwarts, la escuela de Harry Potter. Acá los estudiantes no usan varitas, pero puede ser por el espíritu *ivy league*, o porque todo está nevado y hay chimeneas humeando, que todos parecen jóvenes magos. Es una escena muy propia de Nueva Inglaterra, en todo caso, porque esta área de Estados Unidos parece siempre estar en otoño o celebrando la Navidad. El mismo Donoso, en una crónica que publicó en *El Sol de México* («Breves encuentros con la fama»), narra algo similar al recordar el ambiente de la universidad durante el invierno: «Los edificios neogóticos cubiertos de nieve. Garrafas de sidra que dejábamos para que se enfriaran en los

«Un día noté que había una larga pila de camisas sucias en una de las esquinas de la pieza de José. Cada vez que necesitaba una camisa limpia, iba a la tienda de la universidad y compraba una nueva...»

alféizares de nuestras ventanas, de modo que a la luz de la tarde se veían como glóbulos de ámbar suspendidos en las fachadas de nuestros colegios. Ardillas. Muchachos embozados en larguísimas bufandas de franjas negras y naranjas transitando por el paisaje cuya blancura absorbía los sonidos».

Fue gracias a una beca de la Fundación Doherty que Donoso pudo ingresar a Princeton. Muchos pintores y artistas visuales chilenos obtuvieron u obtendrían la beca (entre ellos Carlos Faz, Pablo Burchard Aguayo y Nemesio Antúnez). Y si bien lo oficial es que Donoso partió a Estados Unidos gracias al dinero de la Fundación Doherty, ya en Princeton el escritor se encargó de echar a correr un rumor diferente. Robert Keeley, uno de sus compañeros y amigos durante esos dos años, recuerda en *MSS revisited*, un librito autopublicado sobre sus recuerdos de esos años: «Contó que era un destacado estudiante de una universidad en Santiago y que había obtenido una beca de una millonaria que se había casado con un chileno prominente. La beca consistía en dos años de estudio en cualquier universidad estadounidense».

Más allá de las posibles exageraciones, lo cierto es que, según el mismo Donoso, algo de ayuda económica recibió de Inés «Momo» del Río, la famosa mecenas y protectora de variados artistas y literatos chilenos. Lo divertido, finalmente, es que en gestos como estos se nota que Donoso entendió que la mejor forma de convertirse en escritor era crear un mito alrededor suyo. Desde su primer día de clases se presentó como un ser extravagante, a lo que le ayudaba el hecho de ser mayor, venir de un país tan lejano y desconocido como Chile y, pese a tener un manejo del inglés impecable (obra de sus años como estudiante en el colegio The Grange), su particular acento. Sobre su padre se limitó a decir que era médico. Pero sobre su madre elaboró un poco más: «Su madre era una mujer formidable que alguna vez pensó en postularse como alcaldesa de Santiago,

o tal vez así lo hizo. Cuando me contó sobre este gesto, José lo atribuyó a la menopausia», escribe Keeley, quien dice haber escuchado a Donoso en variadas ocasiones rememorar sus meses en Magallanes cuidando ovejas y leyendo y releyendo *En busca del tiempo perdido* (en francés). «Aprendí a apreciar las historias de José –dice Keeley–, aunque nunca las creí enteramente.»

Donoso vivía en una pieza en el Edwards Hall, un edificio dormitorio para estudiantes construido en 1879 y con fama de ser un lugar oscuro y excéntrico. Antes de entrar a la biblioteca y encerrarme un día entero para revisar papeles y manuscritos, me detengo en el edificio. Sin identificación de estudiante no se puede entrar. Espero que salga alguien para colarme. Ya adentro, subo por las escaleras hasta la parte sur, habitación 24, donde Donoso y Keeley se conocieron. En este sitio empezaría una amistad literaria. Tanto el chileno como el estadounidense habían escogido la literatura como área de estudio, pero en el fondo querían ser escritores. Por un momento incluso planearon una novela a cuatro manos sobre el *dorm* en que vivían, aunque la idea no prosperó. El título, de hecho, sería *Edwards Hall* y la idea consistía en crear un fresco sobre los personajes que entraban y salían de este edificio dormitorio, una serie de *sketches* acerca de «la amplia gama de excéntricos, neuróticos y primitivos que habitaban este edificio».

Lo que sí prosperó fue *MSS*, la revista literaria en la que Donoso debutó como escritor. Y en inglés.

En ese entonces existían varias revistas literarias en Princeton. La más famosa era *Nassau Literary Magazine*, con una larga historia. *MSS* llevaba poco tiempo, apenas un número. A Robert Keeley le ofrecieron ser director de la revista. Lo primero que hizo fue poner a Donoso como su brazo derecho, y luego comenzaron a

«Me acercaba a alguna dama de aspecto crédulo y con mi más culto acento inglés le decía que yo era estudiante de psicología (falso) en Princeton y que me hallaba capacitado para hacer un estudio de su carácter por las líneas de sus manos.»

pensar qué cambios hacer y a quién les gustaría publicar. Tuvieron que interrumpir sus planes: el semestre se acababa y la mayoría de los estudiantes volvía a sus hogares. Keeley pasó junio, julio y parte de agosto en Martha's Vineyard. Donoso partió a viajar a México, siguiendo su espíritu trotamundos. A su regreso, meses más tarde, cuando cruzaba la frontera en Texas, se dio cuenta de que había olvidado sus documentos en su pieza, en el Edwards Hall. Por poco no consigue volver a Princeton y, de hecho, se hizo pasar por ciudadano estadounidense para no tener problemas más graves, como que le quitaran la visa y lo mandaran a Chile.

De vuelta en la universidad, Keeley se sorprendió al ver a Donoso instalado afuera del gimnasio, con una mesa, ofreciendo suscripciones. El plan consistía en asegurar económicamente la revista antes de editar el segundo número. Vender cuatrocientas suscripciones era la meta. Sin mucho éxito, decidieron ir de puerta en puerta, a través de los edificios de estudiantes y profesores. Donoso resultó ser el mejor vendedor. Además de su acento y su apariencia llamativas, el escritor chileno usaba un argumento infalible: presentarse como un empobrecido estudiante de un país tan remoto como Chile. Por último, les aseguraba a los posibles suscriptores que los escritores que *MSS* publicaba sin duda serían famosos. Keeley: «Pero el elemento más efectivo de su capacidad de venta era su persistencia, su habilidad para convencer a cautelosos estudiantes de años superiores que cometerían un grave error si es que la rechazaban. Generalmente se invitaba solo a la pieza, sin preguntar; tomaba posición en algún asiento desocupado y daba la impresión de que no podía irse de la residencia hasta que le colaboraran. Un dólar no es tanto dinero cuando se necesita para conseguir paz y calma. De esa forma José vendió más de doscientas suscripciones, mucho más que los otros

miembros de *MSS* juntos. Alcanzamos un total de trescientas cincuenta y decidimos continuar».

Hay algo fronterizo en la forma en que Donoso escribe en inglés. No usa un inglés estadounidense, sino uno cercano a la tradición inglesa de fin de siglo, del siglo XIX. Nada raro: son años de descubrimientos literarios. En Princeton Donoso lee en profundidad a Henry James, algo que se nota en la prosa de sus dos primeros cuentos, en el constante uso de la coma, de frases intercaladas, ciertos tiempos verbales (como el *have*) y la figura de los padres y los espacios físicos de las casas y las ciudades. Parece que pensaba en castellano y luego acomodaba el inglés.

Con fecha de noviembre de 1950, en el segundo número de *MSS*, «The Blue Woman» es el primero de los dos relatos que Donoso publicó en Princeton. Cuenta la historia de Myra, una frágil mujer en sus cuarenta años que trabaja en una agencia de publicidad en Nueva York. Sin pareja ni familia, y con apenas un par de amigos que visita de vez en cuando, Myra pasa sus fines de semana en estado de bovarismo: con frecuencia asiste a las funciones dobles del cine para evadirse. Entonces, aburrida de su vida y de su apariencia, decide operarse la nariz. Su cambio facial comienza a aterrorizarla una noche que conoce a un par de extraños en un bar; en diversos espejos y vidrios ve a una mujer azul que le recuerda su rostro anterior.

El hecho de que el primer relato que Donoso publicó tuviera a una mujer de protagonista es clave. «José estaba enamorado de las novelistas mujeres. Tenía planeado escribir su tesis sobre Jane Austen», escribe Keeley. Antes que Austen, eso sí, manejaba la idea de investigar la obra de Virginia Woolf, otra de sus escritoras favoritas, y a quien, como él mismo reconoció en muchas entrevistas posteriores, le debió

técnicas narrativas como el monólogo interior. Pero cuando pidió permiso para trabajar sobre Woolf su guía de estudios se lo negó rotundamente: «No existe un corpus crítico serio sobre su obra», le dijo. Finalmente escribió sobre Jane Austen.

Princeton, como la mayoría de los pueblos universitarios en Estados Unidos, es un territorio finito. En una tarde es posible recorrer las calles comerciales y ya sentirse en un estado de *déjà vu* turístico. Empiezo en la tienda oficial de la universidad, donde venden *merchandising* de Princeton. Hay varios ejemplares de *A este lado del paraíso* y de *El gran Gatsby*, libros de Einstein, quien enseñó acá, y un volumen donde se destacan los alumnos famosos que han pasado por Princeton: no aparece Donoso. A un par de cuadras está Labyrinth Books, la mejor librería en toda el área. Voy a la letra D y encuentro algunos, pocos, libros de Donoso, todas traducciones al inglés. Abro los libros y veo que son de colecciones de profesores, avejentados y con sellos que se han ido diluyendo. A una cuadra doy con la calle Witherspoon donde, según Keeley, lavaban ropa: «Un día noté que había una larga pila de camisas sucias en una de las esquinas de la pieza de José. Cada vez que necesitaba una camisa limpia, José iba a la tienda de la universidad y compraba una nueva. Luego de decirle que eso era estúpido y una pérdida de dinero, le presenté a la señora que me lavaba la ropa, una italiana inmigrante que vivía en Witherspoon Street».

Se ha creado un mito en torno a los papeles y manuscritos de Donoso. La mitad, se sabe, está en Iowa, y el resto en esta universidad. Me paso dos días buscando sobre su relación con Princeton; cartas a amigos que conoció acá, apuntes y otros textos. Pero en el camino me entretengo y divago. Entrar en la vida personal de Donoso es entrar en la historia de la narrativa de América Latina. Así que lo obvio sería buscar su correspondencia con los otros autores del *boom*: García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes y Cortázar. Pero en vez de eso me pongo a buscar vínculos con las generaciones posteriores.

Hay cartas de Alberto Fuguet, Edmundo Paz Soldán y una de César Aira en la que el escritor argentino se queja de que haya cancelado su

visita a Buenos Aires («¡Qué bajón inmenso que no venga a la Feria del Libro! Me había hecho la ilusión de verlo, y como me tomo tan en serio mis ilusiones, realmente lo vi por anticipado, y estuvimos charlando... Cuando me dijeron que no vendría fue como si me expropiaran, y me hirvió la sangre. No me adapto a cosas así»).

Hay una carpeta que contiene los originales de los dos relatos publicados en *MSS*, «The Blue Woman» y «The Poisoned Pastries». También dos traducciones de estos que, parece, nunca se publicaron. Los autores son María y Hugo Achar, el segundo un académico uruguayo. En la misma carpeta se encuentra la única reimpresión, hasta la fecha, de estos relatos (en *Chasqui*, la revista de estudios latinoamericanos de la Universidad de Wisconsin). Así, los cuentos permanecen más bien inéditos. Donoso nunca se sintió muy cómodo con ellos. En una nota al final, de hecho, se ve un comentario, con una letra apenas legible: «Profundizar más la armonía de la prosa».

Hay una carpeta llena de fotos. Muchas fotos. Parto con las del *boom*: Donoso con Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez en distintas situaciones, todos sonrientes y abrazados. Encuentro cinco imágenes de su tiempo como estudiante en Princeton. En una está sentado en el borde de una ventana, lleva el corte de pelo que esta universidad hizo famoso (*the Princeton haircut*), camisa blanca, corbata oscura, y está sin zapatos y de brazos cruzados alrededor de las rodillas. Mira a la cámara, pero sus lentes –ya gruesos en ese entonces– no dejan ver sus ojos. Atrás dice: «Princeton 1949». Otra imagen de la misma serie lo presenta con una pipa, en un salón de la universidad, también descalzo. Parece un personaje de un relato de John Cheever antes que un futuro escritor de casas señoriales. Hay una más de esos años: sentado con una camiseta blanca y un gorro de safari. El lugar podría ser México perfectamente; tal vez un pueblo de clima árido. Y hay, al final, una foto de una foto. Es de José Donoso y su madre, Alicia Yáñez. Fecha: 1926. Donoso tiene el pelo rubio y ruliento. Parece una niña, vestido de blanco. Le toma la mano a su mamá, y ella, sonriente, lo mira.

Fabián Casas lo dijo: «Las parejas y las revistas literarias duran casi siempre dos números». En el tiempo que Donoso estuvo en Princeton, *MSS* tuvo tres ediciones. Dos con relatos del escritor

«Mi guía de estudios me preguntó sobre mis malas notas. Le respondí que estaba enamorado. Protestó que sin duda yo no era el único princetoniano enamorado. Cuando respondí a su protesta con un “pero, señor, comprenda, yo soy latino”, me hizo salir, seguramente para reírse».

chileno. «The Poisoned Pastries» fue incluido en la edición de mayo de 1951. Parte con un hombre rememorando su infancia y las pesadillas surrealistas que tenía con su padre (un sueño en el que el narrador se hincha como un globo rosaldo gigante hasta reventar y, desde su interior, una moneda cae al pavimento). Luego pasa a la aparición de una extraña señora que ofrece unos pasteles al niño y a su hermana, quienes se niegan a probarlos. Hay varios elementos que adelantan pistas de por dónde avanzará la narrativa de Donoso, como el personaje de la abuela religiosa y enferma que el narrador y su hermana deben visitar cada noche, y la presencia de los padres. Incluso en esta etapa inicial Donoso es donosiano. Según Keeley, el escritor chileno le comentó que se había inspirado en un episodio de su niñez.

«Es una historia bien planeada, pero el escritor ha tenido dificultad en desarrollarla, la clásica dificultad de intensificar una anécdota y hacerse cargo de ese tono de reminiscencia con que se presentan los personajes. Cuesta evocar a la repelente y patética mujer», escribió Robert Fitzgerald, profesor de la universidad, al reseñar el número de *MSS* para el periódico de Princeton. Aunque a Donoso no le dolió tanto la crítica: «Por lo menos no dijo que estaba imitando a otro escritor», le comentó a Keeley.

El autor de *Coronación* nunca fue un estudiante ejemplar. Ni en el colegio, ni el Pedagógico, menos en Princeton («resulté ser un alumno deplorable»). Siempre estuvo más interesado en vivir o en leer que en estudiar. Ahora, además, tenía a su disposición a todos los autores que siempre había querido, y en su idioma original. De ahí que su paso por Princeton lo ayudara a confirmar su condición de escritor y que como estudiante era irregular. En uno de los archivos

que hay en Princeton, una autobiografía, Donoso recuerda una ocasión en que lo citaron:

«Mi guía de estudios me preguntó sobre mis malas notas. Le respondí que estaba enamorado. Protestó que sin duda yo no era el único princetoniano enamorado. Cuando respondí a su protesta con un “pero, señor, comprenda, yo soy latino”, me hizo salir, seguramente para reírse».

De todas maneras, el sistema universitario estadounidense daba libertad a sus estudiantes. Muchos exámenes y evaluaciones eran bastante autónomos. En enero de 1951, iniciando su último semestre en Princeton, le escribe a la «Momo»:

Yo cada día más interesado por la pintura. Tengo ahora el curso más maravilloso del mundo, que se llama The Northern Renaissance. Tres clases y una discusión cada semana. El examen final es lo siguiente: nos dan la *quotation* de Eckhardt «What is man that thou art mindful of him?», y uno puede hacer lo que se le dé la real gana con ella. Un amigo mío escribió solo un soneto; otro, un cuento de cuarenta mil páginas; Waring Bidle hizo un film; John Elliot pintó un tríptico moderno; Bob Belknap escribió una cosa que él llama «Interplanetary Pastoral», totalmente genial e insano; Tony Devereux, un diálogo entre él y Lutero; Art Windels, un diálogo entre tres bolas de billar blancas, etc. Yo escribí una cosa larguísima llamada «The Private Collection of J. M. Donoso», en la que hago con palabras un grupo de diez pinturas imaginarias de pintores del Renacimiento.

Y luego narra la recepción que tuvo su proyecto en la clase, tanto con el profesor como con sus compañeros:

Tuvo un *success* feroz, pues en el estilo del inglés traté de imitar el estilo de pintura, y las ideas

eran siempre las mías, no las del pintor; tratando de poner cada cuento —es en realidad una serie de diez cuentecitos de más o menos cuatro páginas de largo cada uno— fuera del tiempo.

El fin del paso de Donoso por Princeton coincidió con el matrimonio de su amigo Robert Keeley. Apenas terminó el último día de clase, el escritor chileno tomó un tren a Nueva York. Su plan era absorber la cultura cosmopolita de la Gran Manzana e ir a la mayor cantidad posible de museos y librerías, o simplemente recorrer las avenidas y los parques.

«Llegó tarde, justo para la cena», escribe Keeley sobre el día del matrimonio y la aparición de Donoso. «Le trajo a la novia un regalo en la bolsa de la tienda donde la había comprado, ya que no tuvo tiempo de envolverlo. Era una hielera de aluminio rojo con la forma de una manzana gigante.» Adentro tenía una tarjeta con la inscripción «Para Eva de la serpiente».

Esa noche Donoso no prestó atención a las atractivas mujeres que bailaban y buscaban compañía. En vez de eso estuvo con la madrasta de Keeley, entonces treintona. Conversaron largamente y brindaron un par de veces. «Típico de José», recuerda Keeley, porque Donoso ya tenía un historial al respecto. «Le gustaban las mujeres en general. Pero José no salía en citas durante sus años de estudiante. No lo necesitaba. Tenía dos amigas en el pueblo, aunque no eran chicas. Eran mujeres. Una era una viuda cuarentona, la secretaria de uno de los departamentos académicos. La otra era la esposa de un doctor, un psiquiatra en realidad, treintona. José regular y seriamente dormía con ambas mujeres, en las camas de ellas, nunca en su dormitorio. Cuando le pregunté por qué le atraían las mujeres “adultas”, me explicó que tenían tres ventajas. La primera es que eran “serias”. Segundo, eran “experimentadas”. Y, la más importante, eran muy “agradecidas”».

Si lo que Keeley asegura es cierto, puede ser entonces que Donoso frecuentara a la mujer de un matrimonio que vivía en el pueblo de Princeton. Un matrimonio de amigos que había conocido en la universidad y que lo recibieron una Navidad. En el artículo «Breves encuentros con la fama», el escritor chileno lo recuerda: «Yo me había hecho amigo, entre tanto, de un médico y su mujer que vivían en Princeton. Esa

Navidad, cuando la mayoría de los estudiantes partieron a sus hogares, yo permanecí en la universidad y el doctor Howland y su mujer me invitaron a pasar la víspera en su casa. Oiría o podría tomar parte, me dijeron, de un concierto de flautas verticales. Alrededor del fuego y del ponche se reunió un grupo de grandes y niños tocando las viejas melodías de esas latitudes».

La noche del matrimonio de Robert Keeley el alcohol corrió y se bailó mucho. Horas más tarde Donoso apenas caminaba. El mismo Keeley se encargó de llevarlo al hotel y registrarlo en el *lobby*. Cuando terminó, vio que el futuro escritor chileno dormía en uno de los sillones.

Luego de esa noche, y con el tiempo en contra (su visa expiraría pronto), Donoso comenzaría su retorno.

«Al terminar mis estudios en Princeton emprendí mi regreso a Chile en autostop cruzando lentamente el sur de Estados Unidos y México, donde permanecí varios meses. Partí desde Washington, donde fui a despedirme de don Juan Ramón Jiménez, a quien veía con cierta frecuencia. Vivía en una de esas casitas horribles y oscuras, por no decir sordidas, que los escritores españoles en el exilio tienen ese don especial para encontrar.»

Pero no solo pretendía despedirse del poeta español, también quería pedirle una carta de recomendación. El plan de Donoso era ir a México, a Xalapa, donde vivía Gabriela Mistral. Jiménez, a regañadientes, le escribió una carta. Y así, meses más tarde, el autor chileno se presentó frente a la Premio Nobel en tierras mexicanas: «Le conté mi procedencia princetoniana y mi obligado regreso a Chile. Le relaté mis peripecias mexicanas, donde vivía hacia casi un mes sin dinero, manteniéndome con un “trabajo” insólito: flaquéísmo (entonces), con *crew cut* y *bermuda shorts*, casi negro de tanto estar al sol, me iba en las mañanas al castillo de Chapultepec a esperar que llegaran los autobuses llenos de turistas norteamericanos. Me acercaba a alguna dama de aspecto crédulo y con mi más culto acento inglés le decía que yo era estudiante de psicología (falso) en Princeton y que me hallaba capacitado para hacer un estudio de su carácter por las líneas de sus manos».

Luego de unos días junto a Gabriela Mistral (quien se negó a que ese joven chileno que

hablaba tanto le leyera la mano), Donoso siguió su recorrido por América Latina. La llegada a Santiago sería un golpe. Luego de estos dos años en el extranjero, sintió que el país, más que nunca, se estrechaba y lo asfixiaba. En Princeton se sentía al otro lado del paraíso. Pero ahora le tocaba retornar. «Mi regreso a Chile marcó el comienzo de años áridos para mí, duros, sin dirección, insatisfactorios, prolongadísimos, en que iba a escribir y no escribía, en que enseñaba y no me gustaba enseñar, en que pensaba volver al extranjero sin lograr emprender el viaje, recordando con nostalgia Princeton, o a Gabriela Mistral en Xalapa».

Pese a los viajes, el paso del tiempo y los libros publicados, Donoso nunca perdió contacto con Princeton y sus compañeros. A lo largo de los años intercambió cartas con Robert Keeley, quien se convirtió en diplomático, viajó por diversos países y terminó viviendo en Washington D.C.; se alojó con John Elliot en Nueva York reiteradas veces; y con Walter Clemons Jr., otro compañero que no escribió ficción pero sí desarrolló carrera como periodista y reseñó *El obsceno pájaro de la noche* para *Newsweek* («con este libro se ha transformado en un novelista de categoría mundial»).

En 1973, Donoso le escribió a Keeley desde Calaceite, en Aragón, donde mantenía a su familia con trescientos dólares al mes. La vida allí no era cara. Pero Donoso se lamentaba de no ofrecerle a su familia una estabilidad financiera. Especialmente ahora que Pilar, su hija, cumplía seis años:

«No quiero dejar esta simple y sencilla vida para conseguir un trabajo en Madison Avenue. Aunque me gustaría pasar un año en una universidad estadounidense, pero ya veremos. Estoy hablando con tu hermano, y me dijo que le escribiera el año entrante, pero Dios sabe qué sucederá. Es difícil dejar esta solitaria, simple vida por algo que uno no está seguro que le gustará. Aunque Princeton, especialmente Princeton, es tentador. ¿Ha cambiado mucho?».

Así fue como Donoso regresó a Princeton como profesor invitado durante los años 74-75, gracias a la gestión de Edmund Keeley, el hermano de Robert. Ya tenía camino recorrido: en Iowa había sido profesor de varias generaciones de jóvenes escritores estadounidenses –entre los

cuales se cuenta a John Irving–, además de entablar amistad con Kurt Vonnegut. También sería tiempo de saldar deudas. Pese a la beca de la Fundación Doherty y las ayudas de la «Momo», Donoso se había graduado y dejado una deuda de varios dólares con Princeton. Ya reconocido como un escritor internacional, llegó a un trato: ceder papeles y manuscritos para no seguir moroso.

Le escribo un correo electrónico a mi madre mientras espero el tren de regreso a Nueva York. En el mensaje adjunto las fotos de las fotos de Donoso que saqué en la biblioteca. Tal vez se las puedes mostrar a la Nana, le digo, si es que la vas a ver pronto. Luego reviso mis apuntes y transcripciones. Me quedó un texto de Donoso sobre su infancia y juventud. No hay mucha información sobre dónde se publicó.

«Princeton me dejó marcado con cosas importantes, como el hecho de que la literatura no estaba desprovista de encantos, ni tampoco era la fuente de culpabilidad y miseria que me había advertido mi padre que era, diciéndome que me convertiría en paria, sino, por el contrario, me di cuenta de que para mí por lo menos encerraba un gran placer.»

El texto continúa con un tono nostálgico. Donoso recuerda a sus profesores, compañeros y el ambiente cultural de la universidad; sus fines de semana en Nueva York y sus visitas a museos; y repite que fue un pésimo estudiante, pero eso, aclara, no importa. Fueron años decisivos no solo porque lo pusieron en contacto con escritores fundamentales para su futura obra, sino también porque se mantuvo vital; viajando, leyendo y escribiendo.

«Allí se me dieron a conocer las grandes obras del arte universal, con las cuales siempre había anhelado tomar contacto. Esas obras las vi en compañía de amigos nuevos e interesantes, en nuestros viajes de fin de semana a Nueva York. Durante las vacaciones me dediqué a hacer un viaje por México a pie, publiqué los primeros cuentos y me di cuenta de que, para bien o para mal, era escritor.»

Antonio Díaz Oliva es autor de *Piedra Roja: El mito del Woodstock chileno* (2010) y de la novela *La soga de los muertos* (2011). Estudia literatura creativa en español en la Universidad de Nueva York.

Los pasteles envenenados

José Donoso*

Cuando era muy pequeño soñaba con frecuencia que Padre me agarraba repentinamente de una pierna mientras yo intentaba escapar de él. Una vez atrapado, comenzaba a soplarle el dedo gordo con tanta fuerza que me hinchaba y me hinchaba como un enorme globo gigante rosado hasta flotar sobre su cabeza. Pronto reventaba con un estallido, y desde algún lugar de mi interior una moneda caía sobre el pavimento, causando un agudo tintineo que me despertaba. Entonces, sentado en mi cama, lloraba y con el corazón palpitando en mi pecho observaba la oscuridad de nuestra pequeña habitación. Pasado un momento, los pliegues de la cama de mi hermana se iban separando, y en medio del silencio, sentía el movimiento de su sutil respiración. Luego saltaba desde mis sábanas, y todavía llorando me deslizaba al lado de Melissa, abrazándola y sintiendo el calor de su cuerpo. Ahí me callaba, durmiéndome casi al instante.

Los días que sucedieron a este sueño recurrente hice todo lo posible para evitar a Padre. Pero si me lo topaba no me atrevía a escapar de él, ni a mirarlo a los ojos cuando me daba una palmadita en la cabeza. Mi cara quedaba a la altura de sus enormes manos. Me costaba retirar la vista de sus venas y sus poderosos huesos. Era doctor, por lo que normalmente olía a formaldehído. Escapaba tan pronto podía, y ya fuera de su vista corría hacia la parte más recóndita del patio, donde intentaba olvidar esos pelos cobrizos que hacían de la corpulencia de sus manos algo terrorífico, junto con ese olor que siempre parecía tener adherido.

Recuerdo claramente cómo dejé de temerle y cuándo se acabaron los sueños.

Creo que tenía seis años. Vivíamos con la abuela en una casa amplia de un piso, en un sector antiguo de la ciudad. La fachada era de una piedra verde grisácea y quedaba cerca de un parque, en una silenciosa calle con tilos que crecían

por entre los hoyos de las veredas de baldosas.

Nada nos entretenía más a mi hermana y a mí que sentarnos junto a la ventana, en el salón, desde donde se podía ver la vida de la calle. Aquella ventana daba directamente a la vereda; si estirábamos las manos era posible tocar las cabezas de los transeúntes, y quedábamos levemente levantados por un balcón que tenía, en su barandilla, la forma de dos dragones besándose entremedio de hojas de parra y racimos de uva. Conocíamos a todos. Tres casas más abajo que la nuestra vivía un niño inválido que a menudo su madre o nana lo sacaba a dar una vuelta en silla de ruedas; era simpático y nos alegraba cuando paraba en nuestra ventana para intercambiar unas palabras, mientras tímidamente nos inclinábamos desde nuestro balcón. A finales de la primavera una de las sirvientas de la casa de enfrente sacó una escalera. La puso debajo de uno de los tilos y se encaramó en la oscuridad del follaje con una canasta en el brazo; permaneció ahí durante un tiempo y bajó con la canasta rebosante de fragantes flores, las cuales, al estar secas, se usarían como infusión invernal para los enfermos. De camino al parque, muchos niños pasaban debajo de nuestra ventana en sus bicicletas, seguidos por sus nanas, que los llamaban en caso de que se fueran muy lejos o cruzaran la calle sin detenerse a mirar que no viniera algún vehículo. Rara vez nos sacaban al parque: nuestra nana era vieja y gorda, y nunca nos llevó a caminar con el pretexto de juntarse con un amante porque no tenía ninguno. No es que quisiéramos realmente salir; éramos felices mirando desde nuestro bastión, y mientras yo me entretenía recortando imágenes de revistas viejas o dibujando bigotes y anteojos sobre las ilustraciones, Melissa cantaba suavemente a la vez que se pasaba el peine por su largo y lacio pelo, el cual brillaba con los medallones de luz cambiante que caían sobre el follaje. A veces se amarraba un lazo rosado en el cabello, como Alicia en el País de las Maravillas: ella era dos años mayor que yo y por lo tanto sabía mucho más acerca del mundo.

Era una tarde de primavera: lo recuerdo vívidamente. Estábamos sentados en nuestros lugares, y la nana nos había dejado con la clásica súplica de que nos portáramos bien. Melissa miró la casa de enfrente, y me dijo:

—Mira, los Duval están cambiando las cortinas del salón. Las nuevas son azules. Me gustan mucho más que las antiguas, ¿y a ti?

* Publicado en inglés en *MSS*, revista de escritura creativa de la Universidad de Princeton, mayo de 1951.

Ni siquiera desvié la vista de lo que estaba haciendo. Tampoco respondí. De hacerlo, sabía que ella me hablaría a mí en vez de hablarse a sí misma, y yo prefería seguir en silencio.

Debe haber sido un martes o viernes, porque esos eran los días que Padre tenía consulta en la casa. Muchos pacientes pasaban por nuestra puerta. Escuchábamos el timbre en uno de los patios interiores y la criada, vestida de un blanco almidonado para la ocasión, abría la puerta con diligencia. Todo tipo de gente venía a ver a Padre, y nos enorgullecía especialmente cuando una señora hermosa o un caballero de traje llamaban a la puerta. A veces, cuando eran amigos de la familia, se detenían en la ventana antes de salir, para comentarnos lo mucho que habíamos crecido desde la última vez que nos vieron.

Esa es la razón por la que, en un inicio, aquella tarde apenas notamos la pequeña figura que se acercó a nuestra ventana. La miramos cuando ya estuvo cerca, listos con una sonrisa de saludo que se nos congeló al darnos cuenta de su peculiar apariencia. Era muy vieja, y muy pequeña, y obviamente muy pobre. Vestía ropa negra y bien cuidada, una falda que le llegaba hasta los tacones, y sobre su cabeza un chal negro y pesado del mismo material: en este, su arrugado rostro resaltaba, parecía como una pieza de marfil finamente tallada, inmóvil e imperturbable encima de una almohadilla de terciopelo oscuro. Sus igualmente avejentadas manos sostenían un paquete blanco que parecía estar vivo y respirando; de toda su apariencia era el único punto lumínoso. Cuando se detuvo debajo de nuestra ventana, Melissa me dijo:

—Qué mujer más extraña... Qué querrá...

Nos llamó la atención su ropa, del tipo que ya casi nadie usaba, y también que llevara un chal negro sobre la cabeza en estos días ligeramente soleados. Yo me asusté un poco y continué con lo que hacía, pero Melissa se asomó al balcón, lista para que le preguntaran algo.

—Buenos días, señorita —dijo la anciana con una voz que parecía una tos delicada.

—¿Cómo le va? —respondió Melissa cortésmente, y agregó de inmediato: —¿Qué desea? Somos los hijos del doctor y nos tienen prohibido hablar con extraños.

—Supongo que tienen razón, señorita —dijo la anciana de negro, mientras desde nuestro lado del balcón Melissa se pasaba el peine por el pelo, que se le iba electrizando y esponjando. La

anciana continuó: —He venido a ver a su padre, el doctor, que es tan amable, tan atento...

Una nota en su voz, como de otro tiempo, me hizo desviar la vista del castillo de naipes casi finalizado. Le sonréi desde donde estaba, como para anticiparme a las cosas feas que Melissa probablemente diría.

—Sí, pero no la conocemos, y no podemos hablar con extraños —argumentó Melissa.

Me paré y me asomé por el balcón para observar a la delicada figura que aguardaba debajo de nosotros. Justo entonces, a través del enrejado, se coló una brisa y desmanteló mi castillo de naipes, dispersando sobre la vasta alfombra de la pieza los rectángulos rojos y azules. Me enfadé; me había tomado muchas molestias y era un castillo realmente hermoso. Le dije a la anciana:

—Es verdad, no podemos hablar con extraños, especialmente si no están bien vestidos. Eso nos dijo nuestra nana.

Parecía como si se hubiera agregado una gota de crema en cada uno de sus iris oscuros.

—Pero, señor —dijo—, su familia me conoce bien. Su madre, Dios la bendiga, no se enojaría, estoy segura. Soy la madre de Paul, tal vez lo recuerden. Fue conductor del coche de caballos y luego chofer. Murió. Ustedes apenas eran guaguas entonces.

Ella parecía segura de que esa conversación nos acercaría. Pero nosotros apenas habíamos escuchado el nombre Paul una o dos veces en las charlas de nuestros padres: el único atributo con que lo asociábamos era la edad, como si perteneciera a una época distante. Nos parecía increíble estar hablando con su madre ahora.

—Usted debe ser muy vieja —dijo delicadamente Melissa—, de por lo menos cien años.

La madre de Paul rió sutilmente, y luego soltó un tisido casi inaudible. Melissa se echó para atrás con una mueca de disgusto; el otro día había preguntado sobre los microbios.

—No todavía, señorita. No cien, aunque tampoco estoy tan lejos de ese número.

La miramos en silencio por un momento, esperando que nos dijera qué deseaba. Fantaseé con la idea de que era una bruja, pero parecía muy indefensa y triste. Repentinamente, como si hubiera tomado una decisión crucial, alzó sus desconsolados ojos y nos dijo:

—Por favor... —se detuvo y comenzó a desenvolver con gran habilidad el pequeño paquete que sostenía. La miramos expectantes—. Señorita...

—dijo, mostrándole a Melissa el contenido del paquete—, acá hay unos pasteles que le traje a su padre, un pequeño gesto...

Vimos cuatro pasteles redondos con un glaseado rosado, probablemente de los más baratos.

—Es lo único que le pude traer. Su padre es tan buena persona, pero no los quiso.

Le temblaron las retorcidas manos mientras sostenía los delicados pasteles sobre el papel. Melissa se asomó por encima del balcón hasta casi poder tocarlos.

—¿De qué son? —preguntó con interés.

—No lo sé —respondió la mujer—, pero se veían tan bien en la vitrina de la tienda, y quería agradecerle, aunque sé que nunca, nunca, podré pagarle por todo lo que ha hecho por mí...

Le sonréí a la anciana porque los pasteles se veían muy bien, y porque era vieja y estaba marchita. En eso Melissa preguntó:

—¿Por qué no los aceptó?

—No lo sé, señorita, no lo sé.

Apenas podía escuchar lo que decía. Si se ponía a llorar, tal como me temía que iba a suceder, me avergonzaría y la tendría que odiar. Comencé a alejarme desde la silla de la ventana para evitar la agonía que sin duda traería la próxima escena.

—Pero, por favor, por qué no los toman... No sé qué voy a hacer con ellos, son tan lindos, me sentiría tan mal si tuviera que botarlos...

—Deben estar envenenados —dijo Melissa luego de reflexionar un instante—, de otra manera mi padre los hubiera aceptado. Él es doctor y sabe de eso.

La anciana era como un bulto de ropa y todo sobre ella parecía muerto; estaba parada, abstracta y quieta. Vi un mechón gris extraviado bajo su chal, moviéndose por el todavía apacible aire de la tarde, y me atreví a sonreír una vez más y decirle:

—Yo quiero uno, no creo que estén envenenados.

Su anciano rostro rejuveneció, y noté que sus mejillas y la punta de su gruesa nariz enrojecieron. Apenas tuvo tiempo de estirar las manos con los pasteles cuando Melissa la detuvo en seco, y me encaró:

—Sabes que no deberías. Padre no los aceptó, así que no creo que nosotros debamos.

La cara de la madre de Paul perdió color y movilidad. Nos miró seria y silenciosamente. Entonces comenzó a envolver los pasteles con destreza y cuidado; con la cinta hizo un círculo y los enlazó. Recién en ese momento noté que le

faltaba la mitad de un dedo. Sentí en mi espalda un escalofrío de repugnancia y aparté la vista. Al finalizar nos miró. No había expresión en su cara; sus ojos estaban completamente secos.

—Creo que debería marcharme. Tal vez los acepten de vuelta en la tienda. Bueno, adiós, señorita, ha sido un gusto verla. Adiós, niño...

—Adiós —dijo Melissa.

—Adiós —dijo yo.

Nos sentamos y Melissa comenzó a tararear suavemente. Reparé en que se estaba poniendo gorda. Pronto el sol primaveral se iba a poner, y la luz ya no era lo suficientemente fuerte para hacer visibles las cosas en la sala de estar. Desde la calle de enfrente, los hijos de los Duval nos saludaron antes de entrar a su casa: apenas cabeceamos de vuelta. Había tenido suficiente con la construcción del castillo de naipes por esa tarde y decidí recortar de una revista la imagen de un caballo que me gustaba. Sin embargo, pronto la dejé de lado y observé los ángulos y rincones profundizarse, a la vez que la fachada del castillo se volvía más plana, y avanzaba hacia el sol en retirada.

Poco después, la nana entró para llevarnos a nuestra habitación y así poder lavarnos y cambiarnos. Ya que no había compañía y tampoco iban a salir, esa tarde cenaríamos con nuestros padres. Listos, y como siempre sucedía antes de la cena, tuvimos que darle el beso de buenas noches a la abuela. Ella rezaba el rosario en su cama, y su débil voz se mezclaba con los padrenuestros de las dos o tres criadas que generalmente la acompañaban arrodilladas en la pieza con abalorios en las manos. Abuela no dejó de rezar el rosario cuando nos acercamos en puntillas, y solo sonrió cuando besamos esa frente que parecía de papel delicado debajo de sus falsos rizos grisáceos: la piel, bajo el puente de la nariz, se le puso pálida y tirante por el esfuerzo que sonreír le implicaba. Su frente siempre estaba fresca y translúcida, y al inclinarme, en el momento del beso de buenas noches, quedé fascinado con el mapa de venas azules por las que aún parecía circular algo de sangre. Había estado muy enferma y por años postrada en cama. Pero en las mañanas de domingo, luego de celebrar una misa en una habitación amoblada para ese propósito, la trasladaban en silla de ruedas al rincón más soleado del primer patio, mientras el cura desayunaba copiosamente en el

comedor. Ella esperaba que saliera para hablarle antes de despedirse. Durante esa espera, sonreía sutilmente a los sirvientes o a nosotros mientras avanzábamos en silencio, de vez en cuando tirando una migaja sobre las baldosas para que su casi despelajeado perico la picoteara. Cada noche nos traían para besarla, y cada noche debíamos rezar el rosario con la servidumbre. Me hubiera gustado hablarle, pero no creo haberlo hecho en más de una o dos ocasiones.

De las habitaciones de abuela nos llevaban al comedor, donde nana nos dejaba en la puerta. Madre y Padre estaban en la mesa, y en dos de las sillas con respaldo alto había dos cojines grandes especialmente para nosotros. Desde las murallas, la enormidad de los muebles ensombrecía aun más el área de la pieza, ni siquiera el brillo de la lámpara de luz baja llegaba.

Esa tarde nuestros padres parecían bastante cansados, y aun más raro en ellos, no hablaban mucho. Después de besarlos, nos sentamos en nuestros sitios y comimos en silencio. De pronto Melissa preguntó:

—Padre, ¿quién era esa señora?

Madre, que se encontraba a punto de decir algo a Padre, miró con sarcasmo a Melissa y la interrogó:

—Qué pregunta más graciosa, querida. ¿Qué mujer?

—Esa mujer rara con los pasteles envenenados.

Padre iba a decir algo, pero no lo hizo. Le pusieron la carne humeante enfrente y él se paró para trozarla. Apenas podía verle la cara en la penumbra.

—A quién se puede referir, Edward? —preguntó Madre, divertida—. Esto suena terriblemente siniestro.

—No tengo idea —contestó Padre, ocupado con el cuchillo.

—¿Qué dices, Melissa? Explícanos —apuró Madre, casi riendo—. ¿Qué es todo este sinsentido sobre una hermosa mujer con pasteles envenenados? Esas cosas no suceden así como así...

—No era hermosa —respondió Melissa. Y, más bien enojada con Padre, ya que él negó entender lo que estaban hablando, le dijo: Tú lo sabes, Padre. Esa anciana dijo que los había traído para ti, pero que no los aceptaste porque estaban envenenados.

—No dije nada parecido, Melissa —afirmó Padre, y se enrojeció tan profundamente que incluso en la penumbra se hizo evidente. Se

concentró todavía más en cortar la carne, a la vez que el pelo rojo en la parte de atrás de su mano se erizó, me pareció, con más descarga que nunca—. ¿Y cómo es que sabes?

—Entonces, había una mujer y unos pasteles —dijo Madre, echándose hacia atrás y luego riendo—. Quiero escuchar la historia entera. En serio, Edward, ¿de qué están hablando ustedes dos?

En ese momento Padre titubeó y dejó caer el cuchillo de carne. Se agachó para recogerlo, y al asomarse por debajo del mantel se le veía enrojecido y enfadado. Melissa, haciéndose la importante, le contaba a Madre la historia entera. Me las arreglé para quedar fuera del brillo de la lámpara con flecos verdes que colgaba del enorme candelabro. Mientras me inclinaba hacia la oscuridad, se me hizo imposible no mirar las manos de Padre; parecían flojas e incompetentes. El vello exterior ya no lucía como nítidas virutas de cobre sino como lacias fibras de seda.

—Pero por qué, por qué los rechazaste, Edward? —dijo Madre—. No lo entiendo. Debes haber lastimado tanto a la pobre mujer.

—Oh, no sé. Me imagino que fue algo tonto de mi parte, pero toda la situación era absurda, y de todas maneras no me habría sorprendido si tuviera tuberculosis.

Sabía que él mentía.

—No seas así, Edward —se burló Madre—. Reconoce que tu gigantesco corazón se derretía de sensiblería, que esa simple muestra de gratitud te avergonzó y te tocó tan profundo que no supiste qué hacer.

—No, no lo creo...

La conversación siguió de esa forma durante toda la cena; Padre defendiéndose, Madre burlándose y riendo, mientras Melissa tomaba parte activa de lo que se decía. Me recliné en la oscuridad y miré a Padre. Nunca más soñé con él.

La abuela murió el invierno siguiente y luego de vender la casa nos mudamos a los suburbios. La casa nueva tenía un amplio jardín a la entrada, y ventanales modernos con cactus en lugar de un asiento. Rara vez regresó a la parte vieja de la ciudad, aunque algunos amigos nos contaron que los Duval se mudaron poco después que nosotros, y que el espacio donde estaba nuestra ventana se demolió para convertirlo en una suerte de almacén.

Correr tras el viento

Las ocho páginas del Eclesiastés

Daniel Villalobos



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

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

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

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

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

Incluido en el grupo que tradicionalmente se conoce como los Libros Poéticos (Job, Salmos, Proverbios), el Eclesiastés es uno de los textos más breves del Antiguo Testamento. Abre con la famosa introducción seudojudicial «Palabras del Predicador, hijo de David, rey de Jerusalén», lo que ha hecho que generaciones de cristianos le atribuyan la autoría a Salomón. Pero no hay hasta ahora ninguna prueba histórica de que Salomón se haya tomado el tiempo –entre labores que iban desde dirimir la maternidad de un bebé hasta vender botellas con genios rebeldes– para

escribir esas ocho páginas. Y si lo hizo, es bastante probable que haya sido al final de su vida.

El hombre que habla en el Eclesiastés es viejo. Sus opiniones son las de alguien que ha visto lo bueno y lo malo de la vida, alguien que tal vez escribe desde un cómodo sillón en medio de un jardín, con una jarra de vino a la mano (un amigo decía que el Eclesiastés tiene el tono de un tipo muy borracho y muy solo), pero que no ignora que esos lujos le serán arrebatados tan pronto le llegue la muerte.

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

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

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

Estamos en las manos de un poder superior, nos dice el Predicador. Que ese poder a veces nos conceda felicidad y larga vida y en otras ocasiones nos humille y nos castigue no tiene relación con nuestros actos. Porque vivir en justicia tan solo por buscar recompensa divina también es vanidad o cosa vana. Porque este autor no solo ha llegado a la conclusión desoladora a la que

más tarde llegarían numerosos autores modernos («si hay un Dios, no le importamos»), sino también porque otra de sus grandes conclusiones –quizás la más grande de todas las que nos ha legado– es que buscar la sabiduría tampoco sirve de nada.

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

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

Nada de lo que podamos aprender del mundo o de las palabras de Dios nos hará mejores ni más libres. Es una afirmación que rebate las quejas de Job –quien no solo sufre por el daño a su familia y a su cuerpo sino además por no entender la voluntad divina–, y que de hecho le da razón al Jehová cruel e impetuoso del Jardín del Edén: efectivamente la Primera Pareja habría sido más feliz en su inocencia si no hubieran comido del árbol de la ciencia del bien y el mal.

El Predicador ha leído los libros y conoce las leyendas. Pero también ha visto pasar una y otra vez las mismas tragedias y miserias afuera de su puerta («Generación va y generación viene; mas la tierra siempre permanece»), de una manera que sugiere algo más que un simple individuo. Da la sensación, a veces, de que el Predicador es un grupo, una genealogía de hombres o un inmortal desengañoso de las ambiciones de su raza, como lo estaban los trogloditas que encuentra el Marco Flaminio Rufo descrito por Borges.

«El tiempo es un círculo plano», le dice un hombre al policía Rust Cohle en la serie *True Detective* (una obra de ficción que parece haber sido ambientada en el mundo que el Predicador viera desde su ventana), y de hecho es dentro de ese círculo plano donde nuestras vidas

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

transcurren, donde el Eclesiastés adquiere pleno sentido. No es un libro que encaje con las leyendas de origen del Génesis o con la épica libertaria y fundacional del Éxodo, y menos con las historias de liderazgo (los primeros manuales de *management*) que son Reyes o Jueces.

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

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

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

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

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

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

Eso también es lo que entendieron quienes a lo largo de la historia de las artes han vuelto al texto buscando no solo una estructura de trabajo sino también un tono y una perspectiva del mundo. El crítico cultural Greil Marcus menciona la influencia abierta del estilo del Predicador en una hermosa canción de Bob Dylan llamada «Blind Willie McTell» (1983), centrada

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

en la única certeza que el cantante ha ganado tras presenciar la historia de su país como si fuera un cuento de horror.

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

Sin embargo, Marcus no menciona una canción que Dylan grabaría dieciocho años después, llamada «Things Have Changed», donde el tono del Predicador ya no habla del país, ni siquiera de la ciudad, sino tan solo de la propia decadencia espiritual del narrador («Solía preocuparme, pero las cosas han cambiado»). Esa certeza devinida en cinismo –un cinismo que no está en el Eclesiastés, el que sigue siendo, a pesar de todo, un texto de enseñanza– también se asoma en otros lugares inesperados, como la letra de «Life Kill Ya», de Warren Zevon, que recaptura el hilo de las repeticiones del versículo 9.2ⁱ para reírse de su pompa:

Desde el Presidente de los Estados Unidos a la menor de las estrellas de rock
 el doctor está en su consulta y te verá ahora, no le importa quién eres
 A algunos les tocan las horribles enfermedades a otros el cuchillo, a otros la pistola

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

Algunos llegan a morir durante el sueño a la edad de ciento un años.

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

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

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

del mundo ven desde todos los puntos arder la Babilonia que veneraban.

¿Qué sentido tiene la vida entonces si no encontraremos en ella ni justicia ni orden? No hay trascendencia, dice el Predicador, por lo tanto solo quedan los pequeños goces de la vida sencilla, lejos de la ambición. Aprovechar nuestro paso por la Tierra y luego desaparecer. Es curioso, pero esa actitud del autor del Eclesiastés –que brilla solitaria en medio del frenesí nacionalista del Antiguo Testamento– tiene más sentido hoy, en esta época de ciencia y duda. Durante una charla que ofrecía junto a Richard Dawkins en septiembre de 2010, el científico Neil DeGrass Tyson fue interpelado por un espectador: ¿qué haría él si supiera que estaba en la víspera de su ejecución y que todo lo que tenía era su saber científico y práctico, sin asomo de fe en un Creador? DeGrass Tyson contestó sin vacilar: «Pediría que mi cuerpo no fuera cremado sino enterrado, para que así la tierra y la naturaleza se alimentaran de mí tal como yo me he alimentado de ellas durante toda mi vida».

A flat circle indeed.

Tal vez el círculo plano está formado por los que rodean el lecho de muerte del Predicador, que a estas alturas ya está por expirar y decir las que yo creo que son sus últimas palabras («Y el polvo vuelva a la tierra, como era, y el espíritu vuelva a Dios que lo dio»), y en ese círculo Faulkner, Drogueut, Parra, González, Zevon, Dylan y otros cientos de miles escuchan y aprenden. Y luego se van, antes de toparse con los últimos versículos del Eclesiastés, aquellos que tan claramente son el epílogo mentiroso y timorato que alguien agregó al texto para hacerlo digno de entrar en la antología que conocemos hoy como la Biblia:

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

Mentira.

Sé que hay excelentes análisis y comentarios que indican que el Eclesiastés forma parte de una antigua tradición de conocimiento y sabiduría judíos que encajan perfectamente con la visión de mundo de quienes escribieron y estudiaron los otros libros del Antiguo Testamento

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

Parpadeas y te la pierdes.

Daniel Villalobos es escritor, periodista y crítico de cine. Ha publicado *El sur* y textos suyos han aparecido en antologías como *Todo es cancha*, *Volver a los 17* y *Cuentos chilenos de terror*.



Una cara en el espejo

Rafael Gumucio

Recuerdo el día en que empecé a tener cara de adulto. Tenía veinticinco años. Muerto de sed, me levanté a medianoche y fui al baño de la casa de mis padres, con los que vivía todavía. Chile-España con Holanda, Ñuñoa, un pasaje de ladrillos casi nuevo en medio de casas, productoras de televisión y conventos de monjas. La reproducción exacta de unas viviendas sociales belgas. En estas se habían refugiado escultoras, periodistas y exiliados de oposición, que para ese entonces, 1995, ya eran parte del gobierno. Sin encender la luz me miré a la pasada en el espejo y no me reconocí. No quedaba nada de mi cara de tragedia, de hambre, de espera; de cuando era puro hueso y ojos enormes coronados con un pelo rizado de inmigrante, pálido como una película en blanco y negro, siempre trágico, siempre solo, sentado entre los *jumpers* de mis compañeras que solían someterme a largas sementas de ley del hielo.

Ya no era el mismo. Perfectamente instalado en mi falta de cuello, era ahora un diputado de Renovación Nacional, un dueño de fundo tranquilo que arrastra por su cara los restos de sus ancestros. Una cara cómoda y acomodada que podía leer a Rimbaud o a Baudelaire pero que no sería ya nunca más un poeta maldito. Enfundado en mis mejillas más redondas aun que mi peso, aunque solo tomara agua y comiera pura espinaca seguiría siendo en adelante y para siempre redondo de cuello. Profundamente chilena en esa redondez saludable, mi cara confirmaba lo que decía mi carné de identidad, que era un profesor de castellano, pero negaba que

tuviera solo veinticinco años. La ropa de Carlos Ominami, mi tío ministro, que heredaba a pesar de medir él treinta centímetros más que yo, mi pelo que expulsaba por todas partes caspa, mis opiniones, mis dedos siempre manchados, podían permanecer en una pubertad infinita, pero mi cara a los veinticinco había decidido ya tener treinta, cuarenta, cincuenta años.

Era un aprendiz de adulto que ya no tenía cómo retroceder hacia los huesos de su pecho, como un pájaro que vuelve a su jaula. Mucho antes de que lo hiciera mi mente, o mi estado civil, mi cara se asentó en una versión inesperadamente tranquila de mí mismo. Era un marido sin esposa, era un funcionario sin trabajo estable; era, sin pesar un kilo de más, un gordo; sin escribir más que críticas de televisión en la feneccida revista *APSI*, era un cronista chileno. Era eso también, chileno. Llevaba solo diez años en Chile, mi infancia entera la había pasado lejos de aquí, pero mi cara de repente fue completamente chilena.

Para ese entonces, los años noventa del siglo xx, la palabra «burgués» había dejado de ser un anatema con el que nadie quería cargar. Todo era tan burgués que resultaba redundante decirlo. Se buscaba entonces ser algo más, empresario bohemio, emprendedor insomne, especulador nietzscheano. Se había aprendido de la revolución de los setenta a vivir en perpetua guerrilla; se había aprendido también, de esa incomodidad, el amor al lujo sin calma ni voluptuosidad que lo atenuara. La rutina, la normalidad, la mediocridad eran un enemigo tanto como la pobreza, la enfermedad o la debilidad. Los miles de condominios que se construyeron por ese entonces en Chile jugaban a ser mansiones con nombres que recordaban La Dehesa o Lo Curro, aunque todo sucediera en Maipú. La ropa usada americana que llegó por kilos acabó con la uniformidad que caracterizaba a los chilenos hasta entonces. Todo el mundo quería ser distinto de la misma manera. Nunca había sido más triste ser profesor de castellano, y más vergonzoso parecer un funcionario.

Ni feo ni buenmozo; mi cara era una despedida a cualquier fuego, a cualquier locura, a cualquier heroísmo. Mi cara, como la máscara de hierro que le ponen al príncipe en la novela, limitaba la posibilidad de la fama, porque no sería ya cantante de rock, artista plástico o modelo de Calvin Klein. Ni siquiera sería el actor cómico que decía

Lihn peleaba, como yo no peleé, contra su destino de chileno medio (de clase media alta), contra la falta de estilización, de tragedia de nuestras caras de ciudadanos de ciudad. Su cara era, a diferencia de la mía, un campo de batalla.

querer ser cuando chico. Era normal en medio de la fiebre posmoderna, esa posmodernidad que en Chile fue nuestra normalidad. Ese pequeño desfase que lo explica todo, el romanticismo latinoamericano que llegó en pleno posromanticismo europeo, los borbones que impusieron su poder cuando se acabaron en España, la Edad Media que llegó disfrazada de Renacimiento. Chile, que fue moderno, que construyó carreteras, edificios, instituciones cuando todas esas cosas en el mundo desarrollado se asumían como efímeras, anaranjadas, escenografías de un programa de televisión eterno.

Después de años de coquetear con la locura mi cara había decidido tener sentido común, cubrirme con ese velo de razonable redondez que ocultaba mis dientes tan desastrosamente descuidados. Justo cuando llegaron a Chile los gimnasios decidí ser gordo. Justo cuando también llegó la obesidad mórbida, decidí ser solo redondo. Justo cuando los chilenos empezaron a medir un metro ochenta yo me asenté en mi metro sesenta y tres. Dejé de ser fotogénico justo cuando aparecí por primera vez en la televisión y en los diarios. Dejé de parecer joven, como quería sin atreverme a pedirlo, cuando empecé en el canal Rock and Pop, donde estaba prohibido tener más de treinta años. Con esa cara, que había renunciado a cualquier aura de seducción, perdí la virginidad, o lo que perdimos los hombres cuando nos acostamos por primera vez con una mujer. Justamente con esa cara de profesor alejé de mí el peligro de serlo realmente, aunque es lo que soy ahora que escribo esto, profesor universitario que soporta con sorpresa que sus alumnos hayan nacido casi todos ese año 1995.

Ese año también nací yo. Eso nos hace, de un modo raro, contemporáneos. Tengo veinte años más que mis alumnos y la edad de ellos. En medio de esa noche contemplé el final de una metamorfosis, una cara nueva que era mi

cara, un traje de baile como el de Cenicienta hecho de jirones, un carroaje de calabaza y caballos que eran ratones y el zapato de cristal quedándose detrás de mí en la escalera para denunciarme. Mi cara en el espejo tenía algo de la de Enrique Lihn en el puente Pío Nono, la única vez que lo vi. Sin cuello como yo, con una cara cuadrada y mediterránea como la mía, y como la mía definida hacia el destino de señor chileno, pero también con una desproporcionadamente grande y detallada mueca de disgusto y sospecha que lo atravesaba por entero, el pelo salvajemente negro y joven, la falta absoluta de corbata o chaqueta. Lihn peleaba, como yo no peleé, contra su destino de chileno medio (de clase media alta), contra la falta de estilización, de tragedia de nuestras caras de ciudadanos de ciudad. Su cara era, a diferencia de la mía, un campo de batalla donde seguía peleando eso que quedó resuelto de una vez en el espejo de mi baño, el cabo de Buena Esperanza, la transición de la adolescencia a la adultez. Lihn, que había escogido la lucidez, la crítica y la autocrítica, era aún una especie de llamarada, una mueca que daba miedo pero que, supe después, viendo videos, podía también dar risas, actuar de Tarzán y de *pompier*; podía, contra toda apariencia, jugar.

Lihn, que no en vano había llamado uno de sus primeros poemas «La pieza oscura», donde confiesa eso que su cara lanzaba como un desafío:

Nada es bastante real para un fantasma. Soy en parte ese niño que cae de rodillas dulcemente abrumado de imposibles presagios y no he cumplido aún toda mi edad ni llegaré a cumplirla como él de una sola vez y para siempre.

No vi a Enrique Lihn más que esa vez en ese puente, aunque de alguna forma su fantasma

Era un aprendiz de adulto que ya no tenía cómo retroceder hacia los huesos de su pecho, como un pájaro que vuelve a su jaula. Mucho antes de que lo hiciera mi mente, o mi estado civil, mi cara se asentó en una versión inesperadamente tranquila de mí mismo. Era un marido sin esposa, era un funcionario sin trabajo estable, era, sin pesar un kilo de más, un gordo.

rodeó casi todo lo que hice los años que siguieron a su muerte, incluyendo mi paso por el diario *La Época*, donde escribía una crónica en la última página, del mismo tamaño, diseño y tipografía que lo que escribían los españoles en *El País* de España. El diario *La Época*, que era el testimonio de ese intento felizmente fracasado de imitar en Chile la transición española. Intento al que, singularmente, puso fin un juez español, Baltasar Garzón, cuando arrestó a Pinochet en Londres. El mismo juez que terminaría desplumado y expulsado de la magistratura al intentar hacer en su propio país lo que hizo con Chile, remover cadáveres, pasar por alto los pactos de silencio.

España había tenido la paciencia de esperar que Franco se muriera para acabar con su dictadura, mientras que Chile se había adelantado, un adelanto que parecía por aquel entonces un atraso. *La Época*, en su ciego empeño por imitar hasta la sintaxis de *El País*, hacía más patente aun todas las diferencias que nos separaban de España: Pinochet seguía ahí mismo, sus empresarios y sus empresas felices de apoyarlo, el Opus Dei triunfante; sus periodistas, obligados contra todas sus convicciones a ser valientes, a perder plata, a recibir llamadas de sus amigos de La Moneda, que eran también sus más empeñosos enemigos. Una contradicción que le costó la vida al diario más o menos por los mismos años en que me descubrí en el espejo viejo y redondo, listo para salir de mi encierro e ir a la calle. Sin avisadores, sin apoyo gubernamental, viviendo la humillación perpetua de que los políticos de centroizquierda prefirieran siempre darle la exclusiva a *El Mercurio*, *La Época* se disolvió en la nada, como lo hicieron en el mismo período la

revista *APSI*, en la que aprendí a escribir, y el diario *Fortín Mapocho*, donde publiqué mi primer artículo a los dieciocho años. Mala gestión, cuoteos partidarios, pero también la sensación clara de que la realidad era de derecha, porque la revolución, la única parte de la realidad que no habían conquistado, era, después de Thatcher y Reagan pero también después de Pinochet, también de derecha.

Tras cinco años de gobierno de centroizquierda no había revista ni diario en Chile que no fuese de derecha. Esa paradoja resultó más cómica que indignante cuando todos esos diarios de derecha tuvieron que dar noticias de izquierda: el arresto de Pinochet, la llegada de un socialista a La Moneda, las marchas, las huelgas, las tomas de tierras en el sur. Ese espacio de fricción, ese choque de placas, ocasionaría después de 1998 todo tipo de temblores. Me tocaría ser uno de los sismógrafos que darían cuenta de eso en *The Clinic*, el lugar donde me senté a registrar el movimiento.

La Época era de alguna forma el diario de los que se quedaron en Chile en plena dictadura. Demócratas cristianos, moderados, rechazaban la épica de la Unidad Popular sin haberse adaptado nunca a la de la dictadura. Miraban con cierto resentimiento oculto a los que habían aprendido en el exilio a vivir mejor. Enrique Lihn era también eso, el poeta que se quedó en Chile cuando todo el resto se fue. Yo, que era hijo de los que se habían ido, pero que intentaba esconderlo como podía, leía en Lihn un poco de esa culpa, pero también lo contrario. Lihn no se fue el '73, porque se había ido antes, durante los años sesenta, a Cuba y luego a París, de donde venía la mayor

parte de sus lecturas. No se fue después del golpe porque venía de vuelta. Es lo que me gustaba de él. Pasaba por alto a Neruda, Huidobro, de Rokha, para volver a Baudelaire, que era por ese entonces mi único maestro. El poeta, pero también el crítico de arte, de música, de vestimentas y de maquillaje de dama. Lihn era un poeta que pensaba, cuando en el Chile de Neruda se suponía que estas eran dos cosas contrarias y contradictorias. *La musiquilla de las pobres esferas*, que compré en una de las librerías de viejo de las torres de Tajamar, sucedía en el mismo mundo en el que había vivido yo, buhardillas, viajes, hoteles, discusiones entre expatriados; y una mujer que se va o que se queda, frente a la que te sabes insuficiente, incómodamente desposeído por voluntad propia, poeta no porque sepas usar el poder de las palabras sino porque sabes renunciar a cualquier otro poder.

Lihn era eso, el hombre que «no da puntada con hilo», como decía Jorge Edwards, otro de los que se quedaron aquí en los peores años, pero que sabía vivir como si estuviera fuera. La librería Altamira en la parte más iluminada del Drugstore, Mauricio Wáquez de vuelta en Chile presentando la reedición de los libros de Lihn, ¿qué año fue eso? Wáquez, Domínguez, Valdés el de *Zoom*, Dorfman, esos nombres míticos que se pronunciaban como mantras en la Universidad de Chile (donde dejé bruscamente de terminar mi tesis) y que fueron llegando uno a uno al país, sorprendidos de no encontrar nada de lo que recordaban, con una mueca de desaliento que también era, para mí, lo que explicaba su falta de una obra realmente inapelable. Germán Marín, tan desconcertado como ellos, escribió sobre ese desconcierto. Lo mismo, con más rabia, hizo Armando Uribe Arce. A Antonio Avaria, otro de los que volvió, ese país nuevo lleno de pititos y cocteles lo disolvió en la nada. Es raro, pienso ahora, que la coalición gobernante se llamara justamente Concertación, cuando el país era, para cualquiera que recordara el Chile de antes, completamente desconcertante.

Los recién venidos, los que nunca se fueron, los desconocidos, los decadentes, los míticos, todos quedaron reunidos en el homenaje que la SECH le brindó en pleno invierno del 88 a Enrique Lihn, muerto al comienzo de esa fiesta triste y lenta que había esperado como nadie. Skármata y Uribe, Fontaine, Contreras y Stella Díaz, Lemebel y Pancho Casas, que eran aún

las Yeguas del Apocalipsis, y Erwin Díaz, que vendía sus libros en la calle y que fue mi primer profesor en un subsuelo de esa casa de Almirante Simpson que parecía toda entera una catacumba sin ventanas. Refugio de ancianos y de gente demasiado joven, con esa escalera gigante desde la que vi declamar a William Styron y a Christopher Reeve alias Superman, flanqueado por Poli Délano, que era el presidente entonces. Sindicato de escritores, escritores comprometidos que luego serían reducidos por la marejada a anécdotas y cuotas impagadas. Esa ceremonia, que era sin que lo supiéramos, sin que dejáramos de saberlo, el adiós a todo eso.

No conocí a Enrique Lihn. Lo vi en ese puente esa mañana, asistí a ese homenaje, eso es lo más cerca que estuve de él. Era el novio de una amiga de mi mamá, la escritora Guadalupe Santa Cruz; varias de las amigas de mi abuela fueron a su entierro; podía haber hecho el esfuerzo de conocerlo, pienso ahora, pero no lo hice. Su cara de descontento, sus cejas torcidas, la guerra contra la satisfacción natural a que le obligaba su tipo físico (y el mío) me hicieron temerle. Supe después que era cualquier cosa menos inaccesible, pero a mí me asustó la mueca en el puente, ese curioso parecido con mi cara que su expresión, que sus gestos desmentían.

Me esforzaba en no conocer a la gente que admiraba. Me escondía, me disfrazaba, vivía solo como un espía que recoge informes, ahí en el fondo de la sala de la SECH, mirando juntarse gente que se odiaba y contra la que Lihn escribía cada vez que podía. Me sorprendía esa paz repentina que no volvería a producirse. No recuerdo quién habló ni qué dijo, supongo que repitió sus versos más repetidos por entonces:

Porque escribí no estuve en casa del verdugo
ni me dejé llevar por el amor a Dios
ni acepté que los hombres fueran dioses
ni me hice desear como escribiente
ni la pobreza me pareció atroz
ni el poder una cosa deseable
ni me lavé ni me ensucié las manos
ni fueron vírgenes mis mejores amigas
ni tuve como amigo a un fariseo
ni a pesar de la cólera
quise desbaratar a mi enemigo.

Pero escribí y me muero por mi cuenta,
porque escribí porque escribí estoy vivo.

Sin avisadores, sin apoyo gubernamental, viviendo la humillación perpetua de que los políticos de centroizquierda prefirieran siempre darle la exclusiva a *El Mercurio*, *La Época* se disolvió en la nada.

La muerte, siempre la muerte; eso era lo que cruzaba su cara ese día en el puente Pío Nono. Lihn debía saber ya entonces que tenía cáncer. *Diario de muerte* fue el título de su libro póstumo, que podría haber sido el de sus obras completas. Lihn, poeta urbano entre monstruos oceánicos y rurales, denso y solo en su chaleco de cuello en V, irónico e histriónico, contenía todas las cualidades y defectos de los poetas (que eran en su mayor parte narradores) de mi generación. Tenía la ventaja de no ser de mi generación, de no haberse manchado con ninguno de los pactos que siguieron, de provenir del mundo denso y poblado de signos de los años sesenta. Su tierra baldía se convirtió en un refugio donde esconderse a vivir la nostalgia por los sesenta y setenta, y al mismo tiempo criticar todos sus excesos y ceguera. No dio puntada con hilo, dijo Edwards, pero ese hilo invisible ligó las partes más esparcidas del mapa de los años que siguieron a su muerte.

¿Habría conocido a Matías Rivas de no haber muerto Enrique Lihn? Matías Rivas, que entró en la casa de la Natalia Babarovic con la excusa de entrevistar a Roberto Merino sobre Enrique Lihn, que había sido su amigo. ¿Habría conocido a Andrés Claro, a la Marcela, a la Moño, a Pato Fernández, a Germán Marín, que volvió a Chile con ese único santo y seña para que se le abrieran las puertas que habían quedado clausuradas cuando se fue el 73, recién publicada y quemada en una hoguera pública su novela *Fugos artificiales*?

«¿Tú crees que le caería bien a Lihn?», me pillé preguntándole.

«Se reiría de ti», me respondía.

«¿Se reía Lihn?»

«Es lo que mejor hacía», me respondió Marín. Se reía con esa cara de no reírse nunca, tótem de la tribu que salió de la clandestinidad cuando Roberto Bolaño llegó de Barcelona con algunos libros publicados por Anagrama (la España de la transición hecha editorial) y una carta de

Enrique Lihn alabando sus poemas. Lihn, al que tampoco conoció y al que quizás por eso puso en el centro de su obra como el poeta que podía pasar los treinta años, casarse, tener hijos, hacer clases en la universidad y mantener algo de poeta maldito. Un algo que no era el alcohol o el trasnoche, sino la vigilancia. Lihn era eso para los que no lo conocimos, el poeta vigilante, el faro en la tempestad, que ciega y molesta cuando te da en la cara pero que te guía y te salva el resto del tiempo.

Lihn, que nunca pretendió ser sabio o ponderado, nos enseñaba a envejecer sin canas y a morir escribiendo.

Pero escribí y me muero por mi cuenta / porque escribí porque escribí estoy vivo, decía en el poema, aunque su empeño por escribir no le dejó pagar los gastos hospitalarios. Era también una de las innovaciones de esos nuevos tiempos que nacieron cuando Lihn murió. Las enfermedades ya no las padecían solo los que la sufrían, un cáncer podía arruinar varias generaciones de una familia. Los trasplantes se convirtieron en motor de colectas y espectáculos de beneficencia. La enfermedad no pudo ya permitirse ser pudorosa, silenciosa, personal. Un poeta, pero también un profesor o un contador, no podían en Chile morir por su cuenta. Alguien más, en el caso de Lihn, tuvo que pagar la cuenta, las cuentas, el hospital, el ataúd, el cementerio. La primera parte del poema era quizás falsa, o solo simbólicamente verdadera.

El segundo verso resultó impecablemente profético. Porque escribió, Lihn siguió, contra todo pronóstico, vivo.

Rafael Gumucio es escritor y director del Instituto de Estudios Humorísticos UDP. Su último libro es *Mi abuela, Marta Rivas González*.

Otros fines, otras puertas: **826 National y** **la literatura en** **comunidad** **María José Navia**



En pleno Columbia Heights, el barrio latino de Washington DC, hay una plaza algo fea. De concreto, un triángulo poco agraciado en medio de edificios, restaurantes y supermercados, hace convivir al Pollo Campero con una tienda de yogur helado y un banco. Eso y un curioso establecimiento, algo oscuro, con un letrero que anuncia THE MUSEUM OF UNNATURAL HISTORY. Entrar en él no hace más que aumentar las preguntas: en lugar de una exhibición (con sus muchas prohibiciones de no tocar o no sacar fotografías) encontramos un esqueleto enorme, algunos animales disecados (pájaros, un oso) y muchos y muy peculiares materiales a la venta: pósters con consignas como *Luck favors the weird*, frascos de cristal con «lágrimas de unicornio», libretas y gorros de explorador. Un acuario enorme con una iguana que se llama Álvarez y que se la pasa durmiendo, postales de colores brillantes que gritan *That thing you are writing is awesome!* En la trastienda, libros en estanterías, varias mesas, un pizarrón blanco. Muchas cajas con crayones y materiales de librería.

Es un lugar extraño y se pone más extraño.

El museo es una de las sedes de 826 National, fundación creada por el escritor estadounidense Dave Eggers que busca incentivar la creatividad y la escritura en los niños, especialmente de aquellos que asisten a las escuelas públicas de los sectores menos privilegiados de siete ciudades

de Estados Unidos hasta ahora. Las formas son muchas: talleres para armar libros ilustrados, talleres de escritura creativa los fines de semana, llevar actividades a los colegios, incluso apoyar a un niño-escritor en residencia cada semestre, que tiene así un espacio y una motivación para escribir. La idea es no perder de vista a los niños, ayudarlos en las tareas (826 ofrece tutorías gratis todos los días de 3 a 6 de la tarde para ayudar a los niños con sus tareas mientras los padres están en el trabajo), pero también, y sobre todo, abrirles los ojos al mundo de la escritura. Un mundo que muchas veces no se potencia y ni siquiera se insinúa en las actividades que los niños realizan diariamente en sus escuelas.

Eggers es todo un personaje. La persona más persuasiva que conozco. Eggers es del tipo de persona que te dice que te subas a un árbol a cantar y tú le haces todo un número musical coreografiado y terminas aplaudiendo de pie. Su energía es contagiosa e imposible, su entusiasmo y motivación también. Además de ser el autor de seis novelas (la última, *The Circle*, ha generado olas de admiración en Estados Unidos), director de la prestigiosa editorial McSweeney's con sus valiosísimas publicaciones (libros, revistas, cedés), que ayudan a difundir a escritores jóvenes (en el último número, por ejemplo, traduce a escritores latinoamericanos como Valeria Luiselli), Eggers decidió un día que un escritor debía también involucrarse en la comunidad. Venía de una familia de educadores (su madre y su hermana son profesoras), escribía su primera novela (*Ahora sabréis lo que es correr*) y tenía mucho tiempo libre para pasearse por la ciudad. Muchos de sus amigos eran profesores y le contaban de sus dificultades en las escuelas públicas, de cómo les era imposible dedicar suficiente atención a los niños, cómo era muy difícil ayudarlos a escribir y leer cuando muchos de ellos no hablaban en inglés en sus casas.

Eggers se dio cuenta de que, así como él, había probablemente muchas personas creativas con tiempo libre. Por lo menos una hora a la semana. Gente que no sabía que esa hora libre bien invertida en un estudiante podía hacer toda la diferencia del mundo (Eggers afirma que una hora a la semana dedicada en exclusiva a un estudiante hará que este suba las notas un punto en un año). Su misión entonces fue hacer de puente entre el mundo de los escritores, periodistas y artistas y el de las escuelas públicas, sus

profesores y estudiantes. Y así formó el primer 826 en San Francisco, 826 Valencia, por el número y la calle donde funcionaba también la revista *McSweeney's*.

Eggers tenía a escritores allí trabajando, papel, lápices. Y quería abrir las puertas a los niños, estableciendo así el puente entre los dos mundos. El problema era cómo. Abrir un lugar como centro de escritura no iba a llamar la atención de nadie. Y así surgió uno de los rasgos característicos de esta fundación: cada una de sus sedes gira alrededor de un tema: la fábrica de los viajes en el tiempo en Los Angeles, materiales para superhéroes en Brooklyn, provisiones para piratas en San Francisco. En el caso de Washington, ciudad famosa por sus museos, el concepto fue la historia de lo no natural. Estas fachadas sí llamaron la atención y siguen llamando la atención de muchos niños (el 2013 pasaron cerca de tres mil por las distintas actividades de la institución, solo en Washington), quienes se acercan a curiosear y acaban por inscribirse en alguno de los talleres. Cada tema, además, tiene una línea de productos cuyas ventas ayudan a la fundación: poleras, tazones, bolsos, pero también curiosidades como un «frasco de oscuridad». Al poco tiempo de inaugurada la primera sede de 826 National, la gente compraba los curiosos implementos piratas para ayudar a esta iniciativa, y se entretenía mirando cómo, en la trastienda, los chicos trabajaban en las mismas mesas junto a los escritores de la revista *McSweeney's* u otros autores locales. Si tenían dudas sobre cómo terminar una historia o escribir una composición, allí estaban ellos para ayudarlos.

Una hora a la semana

La organización funciona con voluntarios (estudiantes universitarios, jóvenes que todavía no encuentran un trabajo, artistas independientes) que ayudan en la programación de actividades. El número de voluntarios llega a miles y es así porque la premisa es sencilla: si te sobra una hora, si puedes comprometer aunque sea una hora, aunque sea cada tres meses, eso ya es un aporte. Y el ritmo es acelerado. Lo genial es que 826 se esmera también en publicar los trabajos de los niños (muchos pueden incluso comprarse por Amazon) y hace de puente entre escritores consagrados y quienes tal vez empiezan a considerarlo. La consigna es *writing, publishing, tutoring* (escribir, publicar, dar tutorías) y el

Eggers se dio cuenta de que, así como él, había probablemente muchas personas creativas con tiempo libre. Aunque fuera una hora a la semana. Gente que no sabía que esa hora libre bien invertida en un estudiante podía hacer toda la diferencia del mundo.

diálogo entre esos tres mundos es fascinante y también ha llamado la atención de autores de ámbitos diversos. Así, por ejemplo, Isabel Allende y Amy Tan hicieron antologías de los textos de algunos estudiantes de 826 National; Spike Jonze escribió el prólogo de otra colección a cargo de estudiantes de educación media de los colegios Benjamin Cardozo y Woodrow Wilson de Washington. Y, como comenta Eggers, los niños nunca se esmeran tanto como cuando saben que su libro va a ser publicado.

Otros escritores internacionales han encontrado maneras de colaborar: Neil Gaiman, por ejemplo, es ya uno de los benefactores de la institución. Una de sus últimas publicaciones, *Unnatural Creatures*, dona gran parte de sus ganancias al Museo de Historia No Natural. En la introducción del libro, que reúne cuentos sobre criaturas fantásticas donados por un conjunto de escritores y artistas, el autor celebra que hoy los niños tengan acceso a lugares como este, lugares donde se respeta su creatividad.

Yo conocí el proyecto por una de las conferencias TED hace unos años, en 2008 exactamente, luego peregriné a varias de las sedes y terminé asistiendo al evento anual de beneficencia en Washington, bautizado DO THE WRITE THING, en 2012. Allí el propio Eggers me pidió que hiciera talleres de escritura en español, porque la comunidad latina es numerosa en la zona donde se encuentra el museo, y no había nadie que hiciera actividades en ese idioma. Y si se acuerdan del comentario que hice más arriba sobre su energía persuasiva e imposible, no se extrañarán de que, aplaudiendo, le dijera que sí. Ya llevo dos años.

El formato del evento, además, era interesante: en vez de que alguien entrevistara o presentara a Eggers, él se dedicó a entrevistar a Raswhanda Williams, la escritora en residencia de catorce

años de 826 DC ese año, y no perdió ocasión de resaltar la importancia de «invertir» (con tiempo, en lecturas, en consejos) en jóvenes escritores en potencia de sectores no privilegiados o donde las escuelas no les ofrecen este apoyo. Poco antes había sido el turno de Raswhanda de presentar a Eggers en la Feria del Libro de Washington D.C., ante un público de lo más sorprendido.

Gracias a este título de escritora en residencia, ella había ganado un espacio para desarrollar su creatividad, un lugar al cual ir a escribir varias veces por semana y donde un grupo de gente estaba preocupada por sus avances y la motivaba a seguir adelante. Así Raswhanda comenzó a verse a sí misma como una escritora profesional que podía –y perfectamente– presentar a un autor de renombre en un importante festival literario. Cuando la conocí y le dije que yo también escribía, su respuesta inmediata fue decirme qué días iba ella a escribir al museo, para que nos juntáramos a trabajar juntas. Actualmente Rashwanda termina de afinar los detalles de su primera obra de teatro, titulada *Coconut Suitcase*, que será presentada en Johanesburgo, Sudáfrica.

Como dice Eggers, «muchos de estos chicos no saben lo inteligentes que son, lo creativos que son y cuántas historias tienen para contar». La organización 826 les da esa confianza y las herramientas para desarrollar todos sus talentos (la posibilidad de publicar, los consejos y ediciones de otros escritores, presentaciones en eventos). Que haya un énfasis en publicar es central para el proyecto y el entusiasmo de los niños. Lo confirma Derek Ross, el encargado de actividades de 826 DC: «Si solo fuera un lugar para hacer tutorías y reforzamiento escolar, la idea no sería tan popular. Pero es popular porque 826 es un espacio distinto del colegio, que anima a los niños a desarrollar sus talentos literarios y creativos, de un modo que se vuelve una experiencia

Que haya un énfasis en publicar es central para el proyecto y el entusiasmo de los niños: «Si solo fuera un lugar para hacer tutorías y reforzamiento escolar, la idea no sería tan popular».

casi adictiva para ellos. De pronto dejan de jugar tanto con videojuegos o ver televisión y vuelven y vuelven al museo a trabajar en sus cosas».

Un día de taller

En una sesión cualquiera del taller de libros de cuentos ilustrados los chicos llegan a las diez de la mañana. Cada uno posa con un sombrero de explorador, se les saca una foto (que luego será impresa e irá en la solapa del libro), se les da una etiqueta con su nombre y se sientan en el suelo, en el centro de la sala. Si yo lidero, y la actividad es en español, primero hacemos lluvia de ideas acerca de cuáles son los elementos que necesitamos para nuestra historia (acá los chicos siempre se ponen de lo más concretos y frente a mí pregunta de qué tiene que tener una historia para funcionar bien me contestan cosas como «páginas» y «palabras»). Definimos tres personajes para la historia y después escribimos tres páginas todos juntos. Las historias son siempre una sorpresa, con chicas científicas con aros de rayos láser y ninjas silenciosos, o cerdos que viajan al espacio. En uno de mis favoritos, la historia trataba de un libro que nunca había sido sacado de la biblioteca, y esperaba y esperaba. Mientras ellos dan sus ideas y opiniones para la historia, un ilustrador (en el caso de los talleres en español se trata del artista mexicano Santiago Casares) dibuja las imágenes de dos páginas interiores y la portada. Los niños tienen luego la misión de producir, cada uno, la página y la ilustración final, mientras los voluntarios corren para armar el resto del libro, imprimiendo fotografías, páginas y escaneando las imágenes. Cuando terminan, se junta todo el material y se arma el libro en una máquina. Al final de la actividad, cada niño se lleva su propio libro. Se van felices.

El de 826 es un proyecto fascinante. O, en las palabras de Michael Chabon, otro escritor notable y amigo del proyecto, que hoy adornan todos los folletos del lugar, «826 ayuda a los jóvenes a

entender que el lenguaje puede ser un juego, que el trabajo puede ser fuente de alegría, y que ellos mismos pueden ser los inventores y guardianes de sus mundos. Lo he visto con mis propios ojos. 826 es algo bueno en un mundo de cosas malas, y un buen lugar en un mundo de dificultades».

La Mojave School

Y no es el único proyecto del estilo. Al menos, en Estados Unidos. Claire Vaye Watkins, joven autora de la brillante colección de cuentos *Battleborn* (2012), creó una escuela de escritura creativa de verano para adolescentes junto a su marido, y también escritor, Derek Palacio, quien acaba de publicar su nouvelle *How to Shake the Other Man*. Es solo una semana, pero el objetivo es el mismo: potenciar la creatividad de los jóvenes, darles un espacio, hacer patente la importancia de que ellos escriban. En el caso de la Mojave School se trata de desarrollar los talentos de los jóvenes de Pahrump, Nevada, zona rural a la cual pertenece Vaye Watkins (en sus cuentos de *Battleborn* se exploran todos los escenarios de la región, desde el silencio de las zonas rurales, con masacres de seguidores de Charles Manson,¹ al mareo de las luces de Las Vegas). Hasta el momento solo tienen una sede, y los grupos son pequeños, pero también está en ella la urgencia de proponer la escritura como un camino más, de plantear la literatura como opción de vida y también como una forma de acercarse al mundo, de canalizar los problemas y experiencias personales.

Por el momento, el taller (que es gratuito) está enfocado solo en adolescentes de entre catorce y dieciocho años, aunque Vaye Watkins no niega la posibilidad de abrirse a escritores de todas las

¹ Claire Vaye Watkins es la hija de Paul Watkins, uno de los seguidores más cercanos de Charles Manson. Si bien él murió cuando ella tenía seis años, la historia está muy presente en su vida: ha visto una y otra vez los testimonios de su padre contra la Familia Manson, así como uno que le dejó a modo de despedida a ella y su hermana poco antes de morir.

«826 ayuda a los jóvenes a entender que el lenguaje puede ser un juego, que el trabajo puede ser fuente de alegría, y que ellos mismos pueden ser los inventores y guardianes de sus mundos.»

edades. Le importa, por sobre todas las cosas, proveer de un taller literario a la comunidad, iniciativas que son obvias en lugares como San Francisco o Nueva York pero que muchas veces no existen como experiencia en regiones más aisladas, o que significan una gran inversión en dinero. La idea de la Mojave School es llenar ese vacío: mostrar que se puede escribir lejos de las grandes ciudades, y sobre temas distintos de aquellos que se tratan en las grandes ciudades.

Sobre su *modus operandi*, Vaye Watkins comenta que dedican un día de la semana que dura el taller a un género: narrativa, poesía, guión y no ficción. El quinto día lo usan para releer todo lo trabajado, y terminan la semana con una sesión de micrófono abierto en un café de la zona, para que los estudiantes compartan sus textos con sus familias, amigos y el resto de la comunidad. Solo llevan dos años pero esperan motivar a más gente a participar y abrir otras sedes de la Mojave School en áreas aisladas de Estados Unidos. Claire es enfática en señalar que el beneficio de la actividad no recae solo en los jóvenes escritores (de quienes admira su inmensa creatividad y valentía a la hora de escribir) sino que también en ella: «Me recuerdan lo afortunada que soy de poder escribir, de haber contado con la educación, las posibilidades de publicar, que han propulsado mi trabajo. Y verlos tan motivados me hace tener más ganas de seguir y seguir escribiendo».

En los últimos minutos de su charla TED del 2008, Dave Eggers pide un deseo al auditorio: que todos encuentren una manera de involucrarse con alguna escuela pública. Que pidan ayuda y trabajen de cerca con los profesores (pues ellos son quienes saben qué es lo que se necesita) y que luego cuenten su historia. Por todos lados. Para seguir inspirando a más gente. Hasta el momento el sueño se ha ido realizando en oleadas incontenibles, y todos estos nuevos proyectos se han ido publicando en el sitio web onceupon-a-school.org, creado por el mismo Eggers.

Si bien sus motivaciones y públicos son distintos, Dave Eggers y Claire Vaye Watkins constituyen una muestra de la forma en que los escritores pueden involucrarse y tener un impacto en sus comunidades: sea trabajando de cerca con las escuelas públicas o bien proponiendo una actividad novedosa para el verano, ambas iniciativas parecen plantear la urgencia feliz de promover los talentos literarios de niños y adolescentes.

María José Navia es magíster en Humanidades y Pensamiento Social de la Universidad de Nueva York, y cursa el doctorado en Literatura y Estudios Culturales de la Universidad de Georgetown.

Maria en el mar de los Sargazos

Alejandra Matus



Cliquea Latitudenews.com y llegarás a un sitio periodístico cuya nota en portada es sobre la crisis de los niños abandonados en Estados Unidos y Rusia, y los esfuerzos por coordinar leyes que los protejan en ambos países, tan distantes y distintos. De eso se trata el sitio: temas de impacto local con ramificaciones globales, desde el *bullying* en los colegios hasta la contaminación que provocan las empresas mineras por doquier. Con varios periodistas escribiendo sobre el mismo tema, con sus matices, desde distintos puntos del planeta. Suena interesante. Tanto que el proyecto de Maria Balinska, exeditora internacional de la BBC, obtuvo el apoyo de varias y prestigiosas fundaciones y donaciones de privados para comenzar a andar en 2011.

Maria Balinska estudió en la Universidad de Princeton antes de mudarse a Inglaterra para trabajar en la BBC. En 2009 volvió a su país natal como becaria de la Fundación Nieman en Harvard. Al terminar sus estudios, que enfocó precisamente en comprender el ecosistema digital, decidió lanzarse a la aventura de crear y obtener apoyos para un sitio que albergara noticias con un enfoque local-global, convencida de que si lograba despertar a una audiencia lo suficientemente robusta el avisaje llegaría sin pedirlo y con ello podría financiar el trabajo de un pequeño equipo de colaboradores en Estados Unidos, y el de los periodistas que reportearían para *Latitude News* en cualquier lugar del mundo. Casi lo consigue: logró mantener un promedio mensual de cincuenta mil visitas únicas. Una audiencia suficiente para llenar nuestro Estadio Nacional, aunque no para atraer avisaje.

Cuando Clay Shirky escribió en marzo de 2009 su columna «Thinking the unthinkable», en la que comparaba el efecto de la revolución digital con el que provocó la aparición de la imprenta en el siglo XV, anunciaba que lo impensable podría suceder: la desaparición de los diarios impresos en papel. En ese entonces, el *New York Times* aún no decidía si cobrar por su contenido *online* y, al igual que el *Washington Post*, no se había visto forzado a vender parte importante de su propiedad para mantenerse a flote. Desde aquella columna, convertida en hito por su presagio temerario y a la vez realista, periódicos cuatro o cinco veces más grandes que *El Mercurio* se han declarado en bancarrota y han dejado de circular. Los periodistas de medios clásicos y siempre en las ligas mayores de

los premios Pulitzer, como *Los Angeles Times* y el *Boston Globe*, han tenido que aceptar sustanciales rebajas en sus regalías laborales para esquivar la quiebra y, pese a todo, esos medios siguen sin encontrar un mecanismo que asegure su viabilidad financiera.

En marzo de 2014, en tanto, se anunció en Estados Unidos que por primera vez el gasto de publicidad en Internet superó al de medios tradicionales, incluyendo los diarios. Pero no es cosa de abrir un quiosco de noticias digitales para resolver el problema del periodismo. De manera alarmante, los periodistas del mundo descubren horrorizados que el contenido periodístico corriente es poco atractivo para los anunciantes y también para las audiencias, que encantadas lo reciben pero que se muestran poco dispuestas a pagar por él.

Contra ese muro chocó Latitude News, y a poco más de dos años desde su lanzamiento, el sitio se hunde en el mar de los Sargazos que es para el periodismo el nuevo ecosistema digital. En palabras de María, el sitio no ha muerto, solo está hibernando a la espera de que mejores condiciones le permitan germinar. Ella, mientras tanto, ha sido invitada a exponer sus experiencias en centros de estudio y universidades preocupadas por el futuro del periodismo (como el Poynter Institute), porque en el mundo anglosajón están convencidos de que se aprende más de los fracasos que de los éxitos. Como en toda revolución, dicen Shirky, Nicco Mele y otros intelectuales de la era digital, las cosas se van a poner mucho peores antes de que mejoren. La esperanza del periodismo –cuyo valor para las sociedades democráticas pocos ponen en duda– es que de tanto experimento surja una respuesta a la actual debacle.

Nosotros, por qué no, con esta entrevista también intentamos apoderarnos de las lecciones que María ha aprendido como pionera en este viaje a lo desconocido.

¿En qué consistía Latitude News?

La idea era presentar al público estadounidense una visión alternativa para la cobertura de noticias internacionales. En Estados Unidos la forma tradicional de hacer periodismo internacional ha sido informar sobre lo que ocurre fuera del país con una pauta definida por las prioridades del Departamento de Estado. Pero no hay que ser científico nuclear para darse cuenta de

que hoy, en un mundo globalizado, hay temas que conectan a una remota comunidad estadounidense con el resto del mundo. También sucede que en un mundo interconectado los seres humanos de cualquier parte del planeta tenemos muchas cosas y problemas en común y, por lo tanto, historias que compartir. Hay personas que no necesariamente van a leer el *New York Times* para enterarse de lo que ocurre en Venezuela, pero en cambio podrían sentirse interpeladas al conocer aquella dimensión internacional que sí impacta en sus vidas cotidianas, incentivándolas a tomar posición y a interactuar.

Maria no inventó el concepto sentada en un café. Ya había experimentado con él durante sus casi veinte años en la BBC de Londres, en particular en los últimos diez, en los que dirigió un departamento que produce programación internacional especial para las diferentes redes de emisoras asociadas a esa cadena británica.

–Pensábamos mucho en una pauta que fuera atractiva para seducir a nuevos públicos consumidores de nuestros programas en línea. También comenzábamos a experimentar en la BBC sobre cómo comunicar ese contenido, tradicionalmente en audio, en distintas y nuevas plataformas, incorporando para una misma nota textos, fotos, videos. Así llegamos a producir documentales radiales de media hora, acompañados por una presentación de diapositivas, un video corto y una versión en texto escrito. Me entusiasmó darme cuenta de que el espacio digital te permite llegar a públicos muy diferentes y, aun mejor, interactuar con el público. Me di cuenta de que era un espacio maravilloso para tocar temas que funden lo local con lo global. Es un desafío muy exigente, pero creo que es más representativo del mundo en que vivimos que poner la mirada solo en la cobertura de la guerra civil en Siria o el tsunami en Japón. Me convencí de que, para ayudar a las personas a entender nuestro mundo, este es el periodismo que debemos hacer.

Tenías una idea, un concepto. ¿Qué pasos diste para que se convirtiera en algo concreto?

Lo primero que hice fue invertir mucho tiempo en investigación de las audiencias. Luego, trabajé a fondo en un plan de negocios. Quería que esta fuera una empresa con ánimo de

«La gente lo que espera es una presentación de unas veinte diapositivas, un PowerPoint convincente. Es mucho más difícil, porque debes transformar los números en un lenguaje atractivo y demostrar con pocas palabras que sabes de qué estás hablando. Eso es muy complicado cuando intentas describir algo que aún no existe y en el que nada puede garantizar si vas a tener éxito.»

lucro, porque pensaba que para permanecer en el tiempo no podría depender solo de la filantropía. Mi primer descubrimiento fue constatar que los planes de negocio que se elaboraban hace quince años, unos documentos razonados, de muchas páginas, ya no sirven. La gente lo que espera es una presentación de unas veinte diapositivas, un PowerPoint convincente. Es mucho más difícil, porque debes transformar los números en un lenguaje atractivo y demostrar con pocas palabras que sabes de qué estás hablando. Eso es muy complicado cuando intentas describir algo que aún no existe y en el que nada puede garantizar si vas a tener éxito. No obstante, esa experiencia me permitió cerrar la brecha entre la investigación de medios y su proyección aplicada. Así obtuve la primera donación, de veinte mil dólares, de la International Women Media Foundation. No fue una cantidad exorbitante, pero tuvo un gran impacto en mis propósitos, porque fue la primera demostración de que mi idea convencía. Para mí, significó la validación de mi proyecto.

La donación venía con una invitación a una conferencia en la que María pudo seguir predicando sus ideas, y gracias a ese encuentro obtuvo otro conjunto de pequeñas donaciones. Paralelamente, se asoció con una experta en tecnología, quien aceptó embarcarse en la aventura a cuenta de utilidades futuras, un poco como los marineros que acompañaron a Colón en su expedición al Nuevo Mundo.

—Mi socia me enseñó mucho acerca de la gestión de contenidos en línea, diseño web, audiencias.

En la BBC yo no tenía que siquiera pensar en esto, había un departamento entero que lo hacía por mí. Ella me ayudó a encontrar a las personas adecuadas, me guió en el proceso. Hay un montón de cosas en las que pensar antes de iniciar un proyecto como este: por ejemplo, hay que encontrar abogados, no solo para darle existencia legal al negocio, sino porque desde que empiezas a publicar contenido estás expuesta a demandas. Tuve mucha suerte: encontré un estudio que me asesoró *pro bono* por un año, solo porque también creyó en el proyecto. Y tantas otras cosas, pequeñas y grandes, como el diseño del logotipo, o encontrar oficinas apropiadas y asequibles; en este caso usamos uno de esos espacios compartidos que se habilitan para negocios que comienzan (*start ups*). Fue una curva de aprendizaje muy empinada sobre cosas con las que nosotros los periodistas no estamos acostumbrados a lidiar. Así subimos el sitio en octubre de 2011, gracias a un pequeño capital inicial que salió del bolsillo de mi familia y de un grupo de amigos.

Luego parte de los fondos para partir los conseguiste a través de un sistema de *crowdsourcing*. ¿Cómo fue esa experiencia?

Sí, con la Fundación Kickstarter. Fue una experiencia fascinante. De nuevo, el reto era cómo comunicar el mensaje en forma breve, clara y arrebatadora. Tuvimos que producir un video contra el tiempo para acompañar la campaña. En la primera semana Kickstarter nos puso en una categoría que se llama algo así como «proyectos que nos gustan», a los que vale la pena prestar atención, y eso nos dio un empujón importante.

En todo caso, aprendí que estar en esa vitrina y en esa categoría no sustituye el trabajo duro y de viejo cuño. Durante un mes, estuve junto a mis colaboradores pegada al teléfono llamando una por una a las personas que pensábamos podrían apoyarnos. Hay que tener una red de gente que no solo esté dispuesta a donar algo de dinero, sino que a aportar un poco de trabajo para atraer a otros. Las redes de contactos son indispensables.

La meta de María era sobrepasar la barrera de los 44 mil dólares. Si no lo lograba, perdía todo lo recaudado. En febrero de 2013, a pocas horas del cierre de la campaña, una última donación de la Fundación Knight le permitió llegar casi a 48 mil.

¿Y entonces, cuál fue la evolución de Latitude News? ¿Por qué tuviste que ponerlo en el congelador?

Creció gradualmente. Había ciertas notas que acaparaban más atención que otras. Para un sitio pequeño, que publicaba un par de artículos nuevos diarios, alcanzamos un promedio decente de más de cincuenta mil visitas únicas al mes. Nos alegraba tener esa cantidad de visitantes, pero no nos alcanzó para atraer publicidad. El siguiente paso fue licenciar nuestro contenido para venderlo a otras publicaciones. Así conseguimos poner semanalmente nuestros reportajes radiales en una estación pública del área de Cambridge-Boston, y vendimos reportajes escritos a la agencia AP y a *The Chicago Tribune*, que tiene un diario en inglés y otro en español (*Hoy*). A estos últimos les gustó mucho lo que hacíamos, valoraron tanto la calidad de nuestro material como la «voz» que usábamos en los artículos, que era mucho más cercana y cálida que la de los reportajes periodísticos clásicos; eso resultó ser muy atractivo, en especial para los jóvenes. Sin embargo, para convertirnos en proveedores interesantes necesitábamos ofrecerles un menú diario con muchas más historias de donde pudieran escoger, y los recursos no nos daban para eso. Estoy muy orgullosa de lo que hicimos con un pequeño grupo de periodistas y colaboradores, pero no alcanzamos a terminar la carrera. Para que un proyecto digital sea viable, creo, tiene dos opciones: o provee un tipo de contenido ultraespecializado por el que la gente está dispuesta a pagar (como la información de

mercados financieros) o, si uno quiere proveer información generalista, como el caso nuestro, necesita volumen y, por lo tanto, una inversión inicial importante. Hace poco leí el comentario de un columnista especializado que calculaba que 45 millones de dólares era el presupuesto anual que un medio de comunicación pequeño como el nuestro necesitaba para partir. Nosotros no logramos ni una vigésima parte de eso. Nos alcanzó para experimentar, pero creo que para transformar el proyecto piloto en un modelo viable necesitábamos un socio capaz de aportar esa inyección de capital inicial, que en el fondo le da tiempo a la propuesta para desarrollarse y levar anclas.

Tú perteneces a una generación de periodistas que partieron trabajando en un mundo que parecía seguro y estable y en el que durante muchos años nadie se preguntó cómo había que hacer para solventar el periodismo. Ahora, desnudos del soporte institucional que proveían los grandes medios, tienen que sacarle brillo a su producto, tratar de convencer de que sirve para generar ganancias, sin saber si esto es cierto. ¿Crees que existe un modelo de negocio que pueda sustentar al periodismo o que, en realidad, ese modelo murió?

Esa es la gran pregunta. No soy tan tonta como para pretender que sé cómo se va a solucionar, pues aún hay barreras muy importantes que derribar para encontrar la salida. Realmente creo en la importancia de un periodismo de calidad para explicar el mundo en el que vivimos y para fiscalizar a los poderosos. Creo que ese periodismo es absolutamente indispensable para el buen funcionamiento de una sociedad democrática. Sin embargo, está por verse en qué modelo esto va a prosperar. Probablemente sucederá en plataformas y medios muy distintos a los que tú y yo conocemos.

Hay una serie de experiencias que me hacen mirar el futuro con optimismo. Primero, hay millonarios interesados en invertir en periodismo de calidad. Eso le ha dado una segunda oportunidad al *Washington Post* (comprado por el fundador de Amazon, Jeff Bezos) y al *Boston Globe* (cuyo principal inversionista, John Henry, es dueño del equipo de béisbol Red Sox). Pero lo que me da más fe son experiencias como la de Buzzfeed.com, que empezó como un agregador de fotos, chismes y cosas extrañas, pero le

«Tengo curiosidad por saber cuántas personas están leyendo esos artículos, aunque si se piensa bien, en el viejo modelo de los periódicos no se sabía cuánta gente leía los reportajes de investigación en comparación con la que solo miraba las páginas de deportes o el horóscopo.»

ha ido tan bien que ha empujado a sus dueños a decir bueno, ahora invertímos en periodismo de verdad, así que ya tienen un editor internacional y corresponsales cubriendo temas como el conflicto en Ucrania.

Tengo curiosidad por saber cuántas personas están leyendo esos artículos, aunque si se piensa bien, en el viejo modelo de los periódicos no se sabía cuánta gente leía los reportajes de investigación en comparación con la que solo miraba las páginas de deportes o el horóscopo. Creo que es muy importante tener a la vista la historia de los tabloides, que comenzaron como Buzzfeed, publicando rumores y chismes, porque algunos de ellos usaron esa información liviana, que les atraía una gran audiencia, para incorporar luego buen periodismo de investigación e interpretación. Otro ejemplo que sería bueno observar con atención en esta línea es Vice.com, un portal de televisión que empezó orientado a la música y a la entretenimiento y que, sin perder su objetivo de atraer audiencias jóvenes, está haciendo cada vez más temas de investigación e incluso tiene un programa que se realiza en conjunto con HBO y que se ocupa de temas relevantes de orden mundial. Y tienes Vox.com, un sitio cliente del *Washington Post* que, también orientado al público joven, se propone explicar todo lo que hay que saber en torno a asuntos de política contingente, apoyándose en todas las herramientas de las nuevas tecnologías. Es periodismo del bueno y con buen tráfico.

Por lo tanto, yo creo que en el futuro seguirán existiendo algunos de los faros más importantes, como *The New York Times* o *The Economist*, y medios subvencionados por los Estados, como la BBC, junto a una serie variopinta de todos estos actores que están entrando al mercado y que logran generar modelos híbridos en los que el

periodismo puede desarrollarse. En algunos casos serán periodistas individuales que obtendrán financiamiento directamente de las audiencias, como Andrew Sullivan, con su sitio The Dish; en otros sitios, plataformas tipo tabloides como los que ya comentamos; y aparecerán terceros, como las escuelas de periodismo, algunas de las cuales se están convirtiendo en laboratorios mediáticos. En la Universidad de Missouri, por ejemplo, se formó una alianza público-privada para fundar Newsy.com, un proyecto elaborado por estudiantes que intenta abordar las distintas perspectivas de un hecho noticioso en un informe compacto. Medios importantes como *The Huffington Post* y *The Daily News* comenzaron a levantar su contenido después de un golpe noticioso que dieron, y les resultó tan bien que lo vendieron a Scripps¹ por mucho dinero. Creo que esta es una oportunidad inmensa para las escuelas de periodismo de todo el mundo, porque pueden darse el lujo de experimentar y eso es lo que necesitamos ahora.

Los periodistas que trabajan en este nuevo entorno tienen que preocuparse de la audiencia como nunca lo hicieron antes. Nadie necesitó medir cuántos clics tuvieron los reportajes de Watergate, pero ahora los profesionales saben exactamente cuánto tráfico tienen sus notas y reciben comentarios directos de esos lectores. ¿Esta nueva realidad ha mejorado el trabajo periodístico o se están contaminando los valores de la profesión por esa ansiedad de captar visitas? Creo que no hay una respuesta fácil a esta pregunta. Por un lado, en el viejo orden era fácil para los periodistas tener la boca grande y las

¹ Scripps es un consorcio mediático estadounidense que posee 19 (próximamente 21) canales de televisión locales y diarios en 13 regiones del país.

«En el viejo orden era fácil para los periodistas tener la boca grande y las orejas pequeñas. Se podía avasallar a los oyentes o lectores y no creo que eso haya sido bueno.»

orejas pequeñas. Se podía avasallar a los oyentes o lectores y no creo que eso haya sido bueno. Me parece que es muy importante estar en sintonía con las audiencias y es algo que tuve la suerte de experimentar en la BBC, pues debía estar atenta a lo que decían de nosotros, a lo que les interesaba escuchar. Ahora que las audiencias pueden exigirnos, debemos esforzarnos por ser más transparentes en la forma en que tomamos las decisiones editoriales y sobre cómo hacemos nuestro trabajo. Las personas pueden decirte directamente que un trabajo está mal hecho, que un dato está equivocado o que faltó incluir un punto de vista. Esto, por cierto, nos hace sentir más vulnerables, pero creo que al final contribuye a un periodismo de mejor calidad.

Por otro lado, creo que es muy importante que la decisión editorial no se base exclusivamente en lo que la gente pide, porque ceder a esa tentación tampoco sirve al interés público. Por eso creo que es muy importante que se fortalezcan los ecosistemas que contengan tanto contenidos atractivos para grandes masas como otros menores masivos pero relevantes. En este punto me parece que el papel de los editores es muy importante, porque son ellos los que deben regular esa pauta.

En esta misma línea, es relevante que haya más precisión en las mediciones de audiencia. No debiéramos quedarnos solo con el número de visitas de un sitio, es necesario incorporar otras variables, como el tiempo que la gente se queda leyendo un determinado contenido. Otra medición que importa es cuántas veces un determinado contenido ha sido compartido. Son cosas que nos pueden ayudar a entender mejor el impacto de un artículo. Un sitio interesante que se dedica a esto es Upworthy.com.

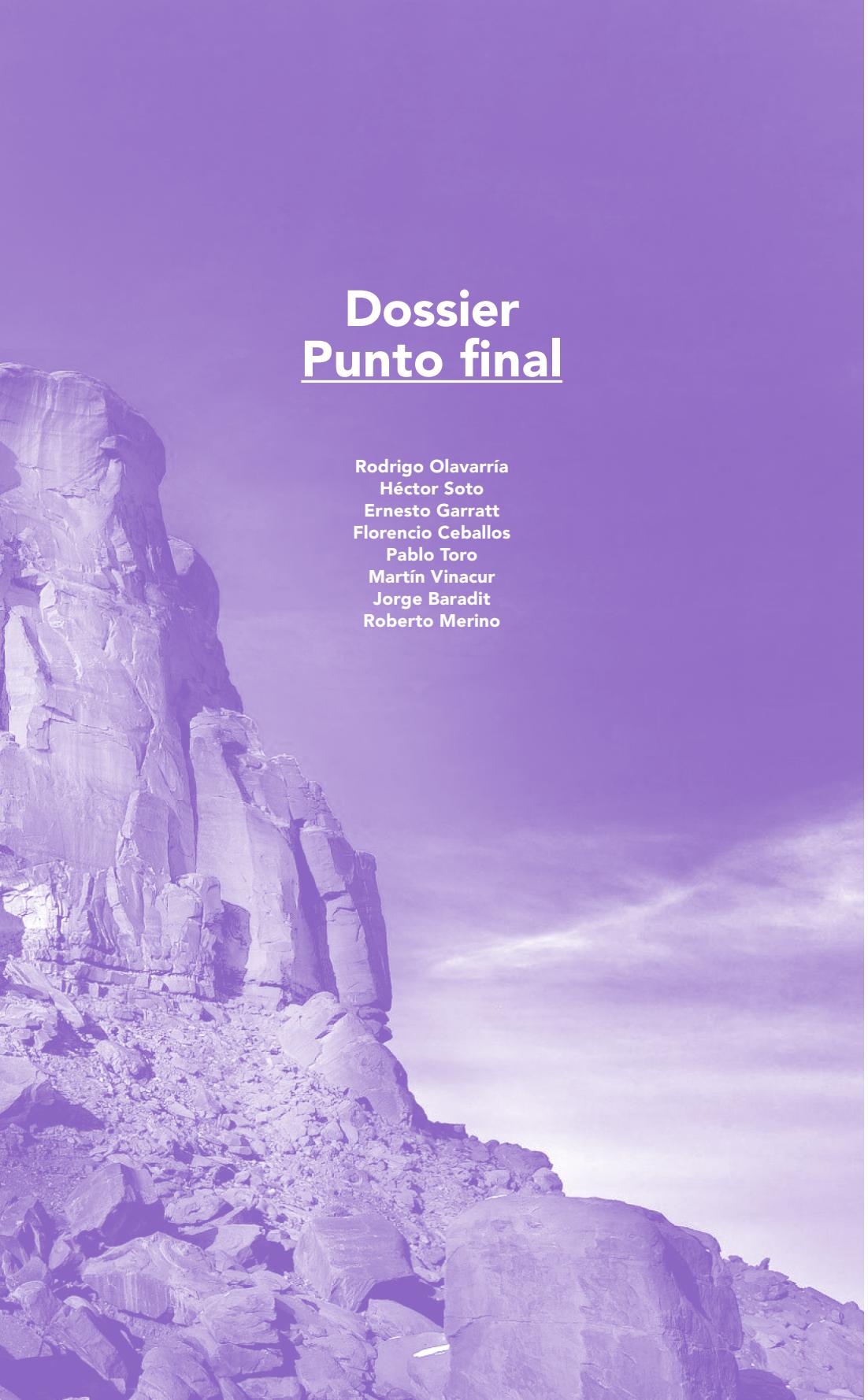
Pero son variables que les pueden interesar a los periodistas y no a los anunciantes.

No soy experta en publicidad. Sin embargo, creo que depende de qué tipo de anunciante se trate

y de su forma de participación en los medios de comunicación. Por ejemplo, es posible que las grandes empresas se preocupen más por el perfil de tu audiencia y el compromiso que tiene con tu medio que por el número de visitas que muestres. Los investigadores en esta área ya han descubierto que, por ejemplo, hay una correlación entre el tipo de gente que visita un sitio y los eventos a los que asiste.

Me imagino que congelar Latitude News no fue fácil. ¿Cómo calibras la experiencia? ¿Como un fracaso o como un proyecto en desarrollo?

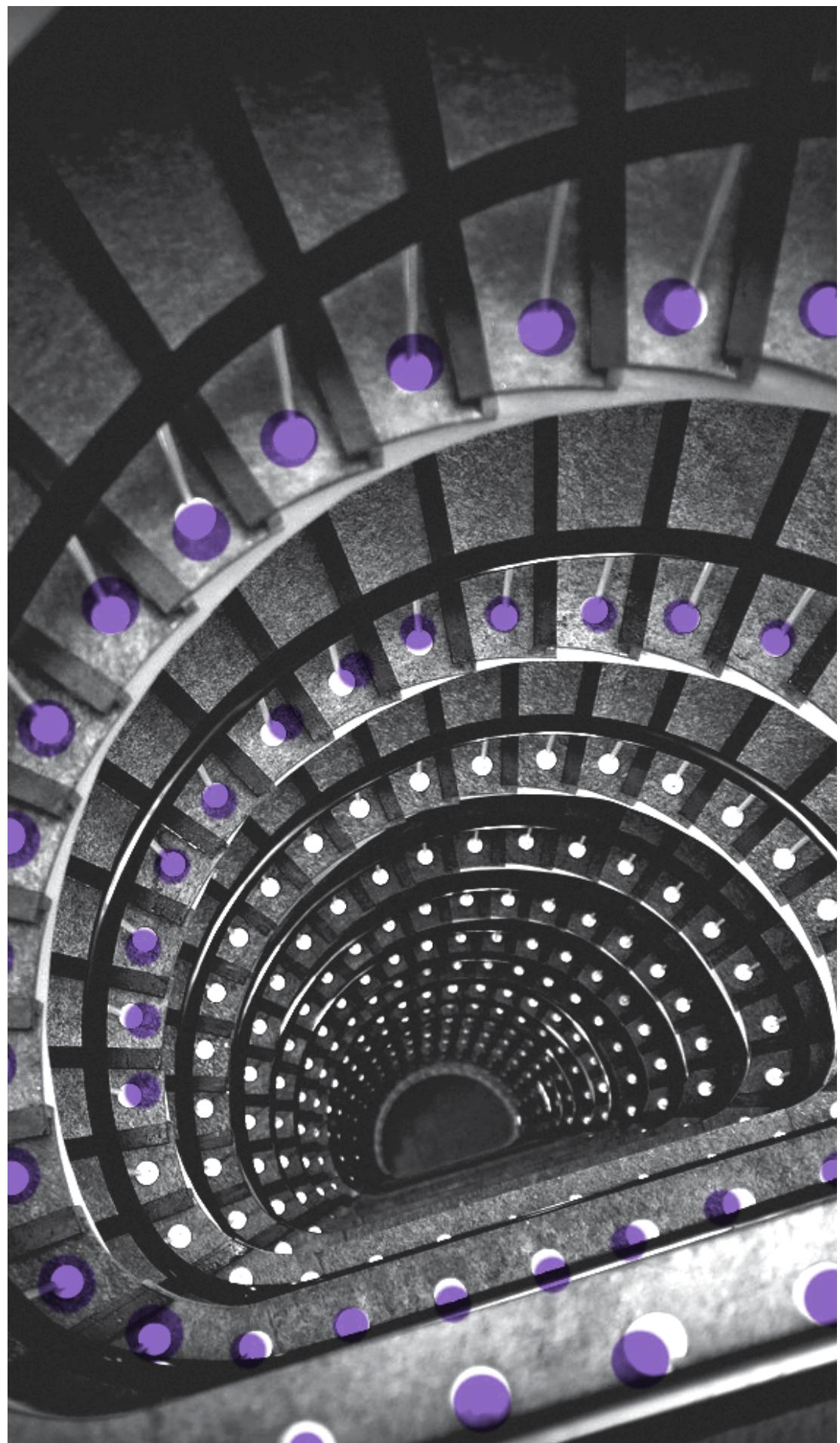
Creo que el concepto de fusionar lo local con lo global merece seguir probándose. Mi aspiración es aliarne con una escuela de periodismo. Nosotros creamos un laboratorio en el que construimos una balsa. Ahora los estudiantes pueden continuar ensayando y, en una de esas, inventan una nave que merezca echarse a la mar.



Dossier

Punto final

Rodrigo Olavarria
Héctor Soto
Ernesto Garratt
Florencio Ceballos
Pablo Toro
Martín Vinacur
Jorge Baradit
Roberto Merino



Antes del fin

Rodrigo Olavarría

UNO En una de esas típicas listas de consejos para escritores, Kurt Vonnegut recomienda comenzar una narración tan cerca del final como sea posible. Pienso que, como en todo lo demás, tiene razón, pero esto supone que el autor necesariamente conoce el final de la historia que está contando, algo que puede ser útil si estamos filmando una película pero que deja poco espacio para la sorpresa del propio autor. De hecho, creo que si conociera el final de lo que estoy escribiendo preferiría escribir un resumen solamente; creo que si escribir se tratará solo de narrar una historia desde el punto A al punto Z bastaría con escribir solo sinopsis.

Veo en esta desidia mía el mismo aburrimiento del que habla Paul Valéry al afirmar que jamás podría ser un novelista, porque sería incapaz de escribir una frase como «La marquesa salió a las cinco». Un cansancio con el que Valéry fue muy consecuente si pensamos que dejó de escribir a los cincuenta y cinco años y que vivió dos décadas más.

dos Recuerdo ser adolescente, estar interesado solo en los escritores que murieron jóvenes y también desear una muerte temprana a todos los buenos escritores vivos. Leía las biografías de los autores que me gustaban buscando muertes violentas o rasgos

de locura antes de los treinta años; generalmente, ese dato me bastaba para hacerme parcial del susodicho, aunque solía conformarme con datos sobre una desmedida ingestión de drogas o una juventud que hubiese consumido buena parte de sus dones.

A los diecisiete años estaba en condiciones de recitar, si se daba el caso, fragmentos nada despreciables de Arthur Rimbaud, el conde de Lautréamont y John Keats. Todos ellos formaban parte de un devocionario personal en cuya segunda línea pronto estuvieron Martín Adán, Raymond Radiguet, Alain-Fournier y Georg Büchner. No todos murieron a los veinte años, pero todos dejaron una obra en apariencia definitiva, una afirmación sobre la juventud, su energía informe y las fuerzas exteriores que intentan conducirla por los canales de la familia, el trabajo y la convención.

TRES A los trece años leí «Funes, el memorioso» en la *Antología del cuento hispanoamericano* de Ricardo Latcham. Esa fue mi primera exposición a Borges y, por algún tiempo, la única. La única, porque después de leer este cuento alguien se ocupó de transmitirme la imagen de un Borges anciano, ciego y derechista, una imagen que me produjo una repulsión espontánea que solo un buen puñado de años y una lectura apasionada me llevarían a superar.

Lo mismo me pasó poco después con T.S. Eliot, a los dieciocho años; la imagen de un católico siústico me hizo arriscar la nariz con la misma intensidad con que más tarde leería y releería *Prufock and Other Observations*. Con el tiempo empecé a admirar la vejez prematura de Eliot como un acto vital, me vi a mí mismo tomando el té en la casa de ciertas damas con quienes nunca tendría correspondencia, y me vi recitando de memoria ciertos pasajes de sus poemas mientras andaba en bicicleta. Hoy creo ver al joven Eliot en el Eliot viejo, al Borges joven en el Borges viejo, y viceversa.

CUATRO Cuando alguien muere queda fijo en el tiempo, su pensamiento no progresa en ninguna dirección y sus ideas quedan enmarcadas como definitivas, algo que puede acomodar a quienes pretenden dar un uso práctico o simbólico a las ideas y a la vida de los difuntos útiles. La experiencia me ha llevado a

desconfiar de toda definición. Siento más afinidad con la misión surrealista de *matar al muerto* mediante la práctica razonada de la máxima de *omnibus dubitandum*. Hablando de escritores, tal vez la muerte es el momento en que recién comienza el diálogo, el punto final que señala que ha llegado la hora de sentarse a conversar.

CINCO El día 5 de abril de 1994 lo pasé en Puerto Montt; era mi cumpleaños número quince. Debo haber pasado el día escuchando música, y probablemente entre los discos que escuché estuvieron *Bleach* o *In Utero*, mis dos discos favoritos de Nirvana. Ese mismo día, en Seattle, Kurt Cobain sacó su kit de heroinómano de una caja de habanos, se picó una cantidad demencial de heroína y se disparó en la cabeza con una escopeta. Yo me enteré tres días después, mientras veía las noticias con mi familia.

Mañana cumple treinta y cinco años y también se cumplen veinte años de la muerte de Kurt Cobain. No quiero exagerar, pero sí puedo decir que hay líneas de *In Utero* que me implantaron ideas que no tardé en buscar y encontrar en la literatura, líneas que prefiguraban ideas que no dudaría en defender hoy o cualquier día de la semana.

SÉIS Nunca he dejado de sentir el alivio que experimenté a los veinte años al leer una frase de Pound donde dice algo como: para lo único que me ha servido llegar a viejo es para darme cuenta de que a los diecisésis años tenía la razón. Fue como la entrega de un cheque en blanco que llevé orgullosamente prendido a la chaqueta durante años. Bajo esa enseña cometí lo que más de alguno podría juzgar como los más descomunales errores, pero que bajo esa óptica eran tan solo movidas estratégicas de largo plazo.

Siete Recuerdo una conversación juvenil repetida hasta la extenuación con un amigo que hoy vive en Río de Janeiro. En sus vueltas y revueltas pensábamos encontrar el punto exacto en la vida de un artista en que su obra tuviese todos los rasgos de la perfección, aquel punto en que cada adición a su bibliografía o discografía fuese del todo innecesaria. La conversación se trataba básicamente de restar vida y publicaciones a nuestros artistas favoritos hasta dejarlos jóvenes y perfectos, sin nada de la grasa de la vejez y la complacencia.

–Bob Dylan debió haber muerto después de grabar *Desire*.

–No, debió morir después de *Blood on the Tracks*.

–No, después de *John Wesley Harding*.

–¿Te acuerdas del accidente que tuvo en 1966, después de la gira de *Blonde on Blonde*? Ahí debió morir.

Esta conversación y sus variantes exigían las muertes de Iggy Pop en 1977, de Mick Jagger en el Altamont Speedway Free Festival de 1968 y de Lou Reed después de la grabación de *Berlin*. No nos consolábamos con la vejez de Bob Dylan o Lou Reed, éramos demasiado jóvenes para apreciar la obra de un artista maduro o el simple hecho de que siguieran vivos y trabajando. Los queríamos con grandes finales. Los queríamos muertos justo después de grabar un disco que dejara la idea de su obra rodeada de hermosas guirnaldas fúnebres.

ocho Corre 1971. Charlie Brown y Linus están apoyados en el muro donde suelen ir a reflexionar. Ese es el primer cuadro de la tira cómica, los dos en silencio mirando hacia ninguna parte. En el segundo cuadro Linus dice: «Este mes Bob Dylan cumple treinta años». En el tercer cuadro se repite el silencio y en el cuarto cuadro el calvo de marras responde: «Es lo más deprimente que he escuchado en la vida».

¿Por qué era tan deprimente? No solo porque «la voz de su generación» junto con convertirse en adulto y en padre de familia había desaparecido de la vida pública, sino porque Charles M. Schulz se estaba haciendo eco de una frase atribuida al joven Dylan: «No se puede confiar en nadie mayor de treinta años».

NUEVE Siendo niño disfrutaba al imaginar qué ocurría con los personajes de una historia una vez concluido el libro o la película que los contenía. Me gustaba imaginar el porvenir de los personajes porque era una forma de responder al vacío que rodea una historia al recibir el punto final. En parte por eso me gustaba leer las historias de Tom Sawyer, Papelucho o Mampato: el que se tratase de historias seriadas me permitía regresar a esos personajes que se me habían vuelto entrañables y necesarios.

No tengo ningún interés en renunciar a ciertos personajes; tal vez por eso me aferro a las

En las obras de arte que transcurren en el tiempo los finales son lo más importante. Hay quienes dicen que los finales de las canciones no importan, que podrían ser eternas secuencias de estrofas y coros, pero no estoy de acuerdo.

afirmaciones de Edmond Jabès, aquellas donde señala que en realidad nunca se termina de escribir un libro, que este invariablemente continúa en el libro que lo sucede, y así toda la vida. Tal vez por eso me gustan las novelas que no acaban o los escritores que afirman que todas sus obras forman parte de una misma obra mayor. Me gusta esa idea, ese resistirse al fin, a ese vacío en que la escritura se vuelve definitiva, conclusiva, cerrada en sí misma y los personajes simplemente desaparecen.

Ese sentimiento fue una importante fuente de combustible a la hora de leer *Ulises* a los veinte años. La alegría ante la reaparición de Stephen Dedalus después de «partir por millonésima vez al encuentro de la realidad de la experiencia para forjar en su espíritu la conciencia increada de su raza», después de su indocumentado paso por París y su regreso a Dublín poco antes de la muerte de su madre. Creo que pude leer *Ulises* por primera vez solo porque buscaba cada aparición de Stephen, ese pretencioso joven que habría enviado copias de sus poemas a todas las bibliotecas del planeta.

En mi última pasada por *Ulises* descubrí que ya no me interesaba saber qué pasaba con el poeta Dedalus; sus dolores y sus envidias me son indiferentes. Creo que ahora siento por él algo mucho más parecido a lo que Leopold Bloom siente cuando lo ve lírico, borracho y paranoico insultando a todo el mundo.

La desaparición de Stephen al final de la novela es su salida final. Sale de la casa de Leopold Bloom y, después de orinar juntos en el muro, desaparece. Podemos suponer que encontró un trabajo de profesor de inglés en Trieste, que guardó un cartapacio lleno de relatos breves en su maleta y tomó el ferry desde Dublín a Inglaterra junto a una chica de Galway.

diEZ

Hemos llegado a descartar la idea de un autor único de la *Ilíada* y la

hemos reemplazado por una sucesión de aedos que paulatinamente dieron forma a este poema épico. Pero el reemplazo de la figura de Homero por una constelación de hipotéticos poetas planteó numerosas preguntas, preguntas a las que Martin L. West ha dedicado el trabajo de su vida. West descubrió que el texto efectivamente era un *patchwork* de varias autorías, logró datar la composición de los episodios insertados en el poema y también produjo una edición de la *Ilíada* de la cual se eliminaron los fragmentos espúerios.

¿A qué conclusiones llegó Martin L. West? Primero, al comparar la *Ilíada* con los fragmentos de los demás poemas épicos del ciclo troyano descubrió que era el de composición más antigua, lo que nos permite inferir que toda la producción épica sobre el ciclo troyano se realizó de acuerdo a una idea que, básicamente, consistía en narrar todo lo que el autor de la *Ilíada* había decidido dejar fuera de su poema. Esto nos lleva a una segunda conclusión. Alguien muy parecido a Homero existió. Ese poeta fue quien decidió narrar solo la historia de la cólera de Aquiles, no el rapto de Helena y toda la guerra de Troya, sino solo un episodio acotado que acaba con la entrega del cuerpo de Héctor a su padre. La elección del punto de partida del poema y, más aun, su punto final son la prueba de la existencia de un plan muy razonado y de un autor. O eso es lo que quiero pensar.

ONCE

Me gusta imaginar a los aedos de la Grecia antigua componiendo sus poemas épicos para acabar con el vacío y el silencio que la composición demasiado acotada de la *Ilíada* les hacía sentir. Me divierte imaginarlos como fanáticos que se deleitan en la composición de secuelas y precuelas cuyos argumentos todo el mundo conocía. Amo a esos hipotéticos poetas *nerds* arcaicos cuyas obras enumera Proclo en su *Crestomatía*. No me cabe ninguna duda de que la creación de estas obras

La única forma en que me explico la composición de una obra como la *Telegonía*, el relato de la muerte de Odiseo a manos de su hijo Teléono, es la incapacidad de conformarse con un punto final.

obedeció a más razones que la simple ñoñez o fanatismo de estos poetas, pero es difícil no verlos como antiguos parientes de los fanáticos de *Star Wars* o *Star Trek*. De hecho, la única forma en que me explico la composición de una obra como la *Telegonía*, el relato de la muerte de Odiseo a manos de su hijo Teléono, es la incapacidad de conformarse con un punto final.

doce Mario Vargas Llosa fue una de las personas más involucradas en la revaloración de *La casa de cartón* de Martín Adán, a fines de los años cincuenta. La entonces veinteañera promesa de la literatura peruana hizo un guiño a un autor que ya había pasado tres largas temporadas en el manicomio y que podía más fácilmente ser encontrado en las páginas de la crónica roja que en la sección cultural de los periódicos. Este autor había publicado con veinte años un libro maravilloso que empezó a escribir cuando tenía dieciséis, un libro que siempre se negó a llamar una novela y que se empeñó en definir como una serie de bosquejos sobre su infancia en el barrio limeño de Barranco.

En 1958, cuando se reeditó *La casa de cartón* (original de 1928), Martín Adán tenía cincuenta y dos años y había publicado tres libros de poesía, uno de ellos gracias a un premio ministerial, pero su obra seguía siendo percibida como hermética, difícil, y por tratarse de un alcohólico que prácticamente vivía en instituciones psiquiátricas no se le tomaba en serio. Para sumar desgracias, la puesta en valor de su obra juvenil traía consigo el reproche de ser catalogado como la promesa jamás cumplida de la literatura peruana, un anciano alcohólico encerrado en un manicomio cuya única gracia fue haber sido el objeto de un poema de Allen Ginsberg en su paso por Lima en 1960.

trece Agradezco tener amigos dispuestos a mostrarme lo que escriben. Más bien lo que agradezco es la confianza que

depositan en mis comentarios, que en la mayoría de los casos suelen dirigirse a cómo deben terminar los textos, sean poemas o relatos. En cambio, los comentarios de cada uno de mis amigos apuntan a distintos aspectos de un texto; por ejemplo, uno de ellos siempre se centra en la búsqueda de la palabra exacta y la eliminación de todo aquello que entorpece la intención de la obra; otro es un experto en sugerir títulos; otro, tal vez el que tiene el don más impresionante, piensa el texto en su totalidad y tiende a proponer cambios estructurales que apuntan a una mayor simplicidad o, más bien, a ocultar las complejidades de la estructura. Después de verlos en acción suelo imaginarlos como un equipo experto en activar bombas, algo así como *Los magníficos*.

Y creo que no solo hay que saber cómo terminar un texto, sino también cuándo dejar de escribir. Salvador Dalí, en *Los cincuenta secretos mágicos de la pintura*, recomienda ver los propios cuadros a través de una concha de caracol usándola como catalejo. Esto ayudaría a descubrir el momento exacto en que cualquier pincelada está de más. Afortunadamente, el progresivo encogimiento de la novela hace que la existencia de un secreto mágico similar para los escritores no sea de extrema necesidad.

catorce En las obras de arte que transurren en el tiempo los finales son lo más importante. Hay quienes dicen que los finales de las canciones no importan, que podrían ser eternas secuencias de estrofas y coros, pero no estoy de acuerdo. Desde el *Bolero* de Ravel en adelante la música popular ha adoptado el *crescendo* como una de sus fórmulas más efectivas. Una buena parte de las canciones de Roy Orbison y de las composiciones de Giorgio Moroder para Donna Summer y, en ese sentido, del desarrollo de la música bailable que llevó a cabo Frankie Knuckles serían impensables sin el *crescendo*, esa ruta inescapable que nos conduce

En el segundo cuadro Linus dice: «Este mes Bob Dylan cumple treinta años». En el tercer cuadro se repite el silencio y en el cuarto cuadro el calvo de marras responde: «Es lo más deprimente que he escuchado en la vida».

al éxtasis, a la *petit mort*, a un final soñado y explosivo en la cama o en la pista de baile.

QUINCE En 1985, Orson Welles tenía setenta años, había filmado más de veinticinco películas, estaba casado con una mujer cuarenta años más joven y había bajado más de treinta kilos. Ese año aceptó ser entrevistado en un programa de televisión y responder las preguntas de siempre sobre *Citizen Kane*, su amistad con Marlene Dietrich, las razones de su exilio en Europa y su matrimonio con Rita Hayworth. Sobre ella solamente dijo: «La mujer más dulce y tierna de mi vida». El entrevistador le pide que diga cómo es tener setenta años y que recite unos versos de Shakespeare; Welles utiliza hábilmente la pregunta para bromear sobre la muerte, la vejez, el amor y el dolor. Entonces el periodista le pregunta si le parece que el dolor es una fuente de inspiración para un artista; él lo ignora y responde, súbitamente hablando en serio: «El dolor es muy distinto a esta edad, no es como el dolor del amor perdido o el de un proyecto o un negocio que se va al carajo, esos son dolores jóvenes, vitales. El verdadero dolor es el arrepentimiento de la vejez, el pensar en todas las veces en que uno no hizo lo correcto». Dos horas después de esta entrevista Orson Welles estaba muerto, pero nos dejó una lección: antes del fin, hay que hacer lo correcto.

dieciséis Yo creo en el acto de escribir como si uno se atara un lápiz al pie y luego saliera a caminar, es así de simple, incluso ante la inminencia del fin. Es sabido que incluso dándole la cara a la muerte los seres humanos no dejamos de escribir; prueba de ello es el Holocausto, cuando miles de personas siguieron llevando sus diarios, escribiendo lamentos para niños asesinados, ensayos, poemas y ficción. En una celda de Cracovia, Gusta Davidson Draenger escribió un diario en papel higiénico; Zalman

Gradowski, un miembro de los *sonderkommando* de Auschwitz, dejó testimonio de sus conversaciones en la antesala de la cámara de gas y lo enterró en una botella. Antes de ser ejecutado en el campo de concentración de Klooga, en Estonia, Herman Kruk escribió las últimas entradas en su diario y las enterró en el mismo lugar.

Emanuel Ringelblum estuvo prisionero en el gueto de Varsovia con su mujer y su hijo, y fue el motor principal del Oyneg Shabes, un archivo destinado a preservar la memoria de la vida en el gueto. Ringelblum pedía colaboraciones a escritores, científicos, periodistas y gente que no tenía ninguna relación con la escritura, y recibió textos que documentaban las alzas en el pan, las escenas de pobreza y desesperación en las calles y también escenas de humor. En la primavera de 1943, cuando la destrucción del gueto parecía inevitable, los textos fueron escondidos en latas de leche y enterrados para asegurar su preservación. Poco después, Ringelblum y su familia escaparon del gueto y se escondieron fuera, pero fueron descubiertos y junto a otras personas ejecutados en la prisión de Pawiak, en las ruinas del gueto de Varsovia.

diecisiete Me pregunto cómo va a ser el último ser humano, el encargado de poner el punto final a esta especie. Cómo va a ser el último miembro del *genus homo* que merezca el nombre de ser humano y si, dos horas antes de morir, nos dedicará un momento y pensará en todos nosotros, la horda innumerable de muertos, convertidos en polvo hace rato, junto con todas nuestras religiones, nuestras tostadoras de pan, nuestras elecciones municipales, nuestros desodorantes ambientales, toda la música, toda la literatura y todo lo que alguna vez fue.

Rodrigo Olavarria es poeta y traductor. Ha publicado *Alameda tras las rejas* (2010) y la traducción de *Kaddish* (2014) y *Aullido y otros poemas* (2006), de Allen Ginsberg.



Finales de memoria Héctor Soto



Advertencia: no lea este artículo porque se revelan muchos finales. El autor reconoce su cuota de perversidad al escribirlo. Pero exige compartir las culpas con quien o quienes lo encargaron.

Existen finales buenos, finales malos y finales raros. Los dos primeros se explican por sí mismos y cualquiera podría hacer una lista importante con los buenos y otra interminable con los malos. Hay muchos ejemplos. La imponente imagen de Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) humillada, solitaria aunque todavía entera y de regreso a la tierra roja de Tara, en *Lo que el viento se llevó*, diciéndose a sí misma que «mañana será otro día», es buenísima, por mucho que la mitad de la emoción se la deba, más que a la puesta en escena, a la partitura sinfónica de Max Steiner.

Nadie diría lo mismo, en cambio, de la forma en que se resuelve *Citizen Kane*, el monstruoso debut de Orson Welles en la dirección, el año 1941. La cinta es la historia de un tiburón que salta de la nada al periodismo y del periodismo a la política, realizada en el formato de un documental periodístico. Es una película dura y con poco corazón que, sin embargo, culmina en una observación terriblemente almibarada cuando un Kane agónico exclama «Rosebud, Rosebud». Todos quedan intrigados y más tarde la cámara, al recorrer la enorme cantidad de objetos que el difunto acumuló en vida en su palacete, nos hará



Si el de *Más corazón que odio* tiene sobrada autoridad para erigirse como el final más bello de la historia del cine, un mínimo sentido de justicia obliga a reconocer en el de *Sunset Boulevard* el más dramático, el más denso y el más jugado.

saber que Kane estaba aludiendo a la inscripción grabada en el trineo de su infancia. ¡Qué cosa más tierna! Sí, los tiburones también tienen corazón. Pero con semejante desenlace la película queda en deuda.

Para no ir tan lejos, algo más: el caso de *Gravity*, cinta ganadora este 2014 de varios premios Oscar. Después de mil peripecias, en las que en realidad la protagonista ha sido un minúsculo juguete primero de la tecnología y luego de las órbitas espaciales, Sandra Bullock, que antes estuvo protegida por una escafandra pero que ahora revelará sin pudor los estragos de la cirugía estética en su rostro, vuelve a la Tierra, logra zafarse de la cápsula en que viajó y emerge triunfante del agua –en una suerte de canto *new age* a la vida– grande, segura, majestuosa y templada. No será fácil encontrar engreimiento tan vacío como el que Alfonso Cuarón reservó para este cierre.

Con los finales que llamo raros el asunto es distinto. Estos desenlaces son los que desvían la obra en una dirección distinta de la que traían. Son finales perturbadores y difíciles de explicar. Son finales que no cierran, sino que abren la mirada a un abismo que jamás habíamos sospechado y que estaba al lado. Dicho así, no se me ocurre final más raro que el del cuento «Los muertos», de James Joyce. Es uno de los relatos de *Dublineses* y es con mucho el más enigmático de todos. Bien puede ser uno de los momentos más enigmáticos de la literatura europea del siglo xx.

La trama es muy simple. Corre el año 1904 y, como en todas las Epifanías (que es la fiesta del 6 de enero en la tradición católica, y que recuerda el momento en que los Reyes Magos advirtieron la divinidad de Cristo), Gabriel y Greta, un matrimonio de mediana edad, acuden a la casa de las Morkan, las ancianas tíos del marido. La historia está contada desde su perspectiva. El encuentro tiene su ritual y reúne a familiares y amigos.

Con su acostumbrada bondad, las adorables ancianitas han dispuesto una cena pantagruélica y, como ocurre todos los años, el encuentro vuelve a ser un buen momento para avivar los ánimos, recordar los viejos tiempos, hablar de la gente que ya no está y cantar canciones tradicionales irlandesas. Luego el protagonista y su mujer se van de la comida y llegan al hotel donde se hospedan pasada la medianoche. Gabriel, que vio a su mujer emocionarse hasta las lágrimas justo cuando escuchaba una antigua canción de amor, le pregunta por su reacción. Greta le dice que no es nada, que fue producto de la intensidad de las emociones del día y del encuentro familiar, pero después admite, entre llantos, que esa antigua melodía la devuelve a un viejo amor de juventud, que concluyó cuando el chico terminó matándose. Es la primera vez que el marido oye que hubo alguien antes que él, y tras la revelación lo invade un sentimiento indefinible de tristeza pero también de comunión. De comunión con sus tíos, con su familia, con el pasado, con su mujer e incluso con ese joven que él no conoció y cuyos restos descansan en algún cementerio cercano. Es la epifanía. Joyce entendía la epifanía como «la percepción súbita de la esencia de las cosas, la visión del núcleo de una persona, idea o cosa». Lo que antes no era visto ahora se ve.

El final no es grandioso. Es simplemente cósmico. Gabriel se conduce de las lágrimas de su mujer y se da cuenta de que su amor por ella es mayor de lo que creía, y cubre también el pasado de Greta. Nunca había sentido algo parecido por ninguna otra mujer. Afuera cae la nieve. Cae la nieve sobre la totalidad de los campos de Irlanda. También sobre las lomas del cementerio donde descansa el cuerpo del joven suicida. Las últimas líneas del cuento dicen así: «Reposaba [la nieve], espesa, al azar, sobre una cruz corva y sobre una losa, sobre las lanzas de la cancela y sobre las espinas yermas. Su alma [la de Gabriel]

La idea de la redención como desenlace es tan antigua que tributa a la tragedia griega y ha estado tradicionalmente asociada a efectos catárticos. Quizás esa parte Hollywood nunca la estudió demasiado, pero sus guionistas la intuyeron desde temprano.

caí lenta en el sueño al oír caer la nieve leve sobre el universo y caer leve la nieve, como el descenso de su último ocaso, sobre todos los vivos y sobre los muertos».

Este final –inspirado, maravilloso, lleno de sugerencias que no se alcanzan a definir y tampoco a entender muy bien– tributa mucho antes a la lógica de la poesía que a la lógica de la razón. En «Los muertos» casi no hay trama: nadie mata a nadie, nadie rompe con nadie, no hay acontecimiento espectacular alguno. Sin embargo, no conozco muchas novelas ni cuentos ni películas que me hayan interpelado con tanta vehemencia y me hayan dejado tan metido con su desenlace.

No es lo mismo, pero quizás algo de eso, un poco, hay en el final de la mejor película de Woody Allen, *Crímenes y pecados* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989). *Crímenes y pecados* es, junto a *Match Point*, posiblemente la más dostoieviana de las obras de Allen y está básicamente inspirada en el lamento de Job. Job es un personaje muy entrañable de la Biblia que se fastidia con la divinidad porque no alcanza a comprender por qué a él, que cumple con los mandamientos y ama al Señor, le va tan mal, en circunstancias de que al del frente, que no observa ninguno de los mandamientos, le va tan bien. Job en la película es el personaje interpretado por el propio Woody Allen y el del frente es un oftalmólogo exitoso, el doctor Judah Rosenthal (Martin Landau), socialmente prestigiado e implicado en un turbio asesinato por encargo. Pero nunca lo inculpan y el crimen jamás llega a rozarla. Al final de la cinta los dos personajes, que no se conocen, se encuentran en una fiesta matrimonial en el Waldorf Astoria de Manhattan. E intercambian algunas opiniones sobre la vida, la culpa y Dios. Mientras lo hacen, la cámara se aleja y se queda con la figura de un rabino ciego que está bailando con su hija, la novia. La imagen se va

centrando en ellos dos y se oscurece el entorno. Padre e hija quedan recortados por un solo haz de luz. También ahí hay algo superior al plano y que está y no está en el plano. La película había comenzado hablando de la mirada de Dios. No es casualidad que Judah Rosenthal sea oculista. No es casualidad tampoco que el rabino sea ciego. Es un final extraordinario.

John Huston hizo una preciosa adaptación de «Los muertos» (*The Dead*, 1987). En Chile se exhibió con el título de *Desde ahora y para siempre*, que es lo mismo que nada. Trabajaban Anjelica Houston, Donald McCann y otros actores poco conocidos. La versión de Huston mantiene el espíritu del relato. La ambientación es notable y todo está hecho con una delicadeza a la altura del genio de Joyce. No solo por este concepto es una película valiosa. Fue también la última realización de su autor, el testamento de Huston, por decirlo así, el último cineasta auténticamente salvaje que habitó Hollywood, y quizás si uno de los primeros cineastas realmente modernos. Lo que hizo no fue una obra estrictamente funeraria, aunque sí es una realización que, celebrando la vida, se entiende y se aprecia mejor desde la cercanía de la muerte.

Si puede o no una película alcanzar los niveles de plenitud que tiene el relato de Joyce es discutible. Algo necesariamente se pierde en las adaptaciones –y de ese lamento se ha nutrido por décadas la crítica de cine–, aunque a veces también algo se gana. El balance de esta película es muy superior al promedio de las adaptaciones literarias. En términos de inspiración y capacidad reveladora, de puesta en escena y lirismo, está por encima incluso de la media superior.

Corresponde dejar fuera de lo que he llamado «finales raros» aquellos que hacen saltar los ejes dramáticos de la historia, por decirlo así, dirigiéndolos hacia un plano expresivo que aplica a

la naturaleza de la expresión filmica, no al relato propiamente tal. Una vez que, en *El sabor de la cereza* (1997), el protagonista consigue dar con quien pueda comprometerse a enterrarlo cuando él se quite la vida, que es lo que ha estado intentando durante toda la película, la cámara se aleja y lo que vemos es el lugar donde donde Abbas Kiarostami ha estado filmando. Circulan camiones, hay un destacamento de soldados y aparecen los técnicos con la cámara. Sí, era una historia. Pero solo una película. Es un desenlace brechtiano que muestra las tripas del cine, aunque poco agrega a la historia que la película ha contado.

Algo parecido ocurre en *Un hombre con suerte* (*O Lucky Man*, 1973), un ácido comentario a la Inglaterra de los años de Thatcher, donde el director Lindsay Anderson se la juega por un final resueltamente alegre y todo el reparto termina uniéndose a los técnicos de la película para terminar bailando frenéticamente en el estudio donde se rodaba la última escena. Se trata de un chiste que tampoco agrega gran cosa a la película. Y nada tiene de raro, en el sentido señalado.

¿Por qué importan los finales?

Los finales importan no solo porque calibran el ánimo con el cual salimos del cine y volvemos a casa. También son la manera en que los relatos saldan sus cuentas internas, restableciendo la justicia, el orden, la paz, el amor, la bondad o la comprensión allí donde antes hubo violencia, despojo, caos, matonaje, guerra, maldad o intolerancia. A veces, es cierto, ocurre todo lo contrario, pero esto, descontado que a la posmodernidad le gusta apostar a contrapelo, también puede tener un sentido profundo y definitivo.

Al margen de eso, sin embargo, los finales también nos interesan por otro orden de consideraciones: porque reproducen estructuras míticas que tenemos muy internalizadas en la conciencia (el mito de Edipo, la búsqueda del Santo Grial, la salida al mundo, la vuelta a la patria o el hogar, el viaje a El Dorado...), porque interpelan nuestra conciencia moral en términos de premios y castigos y porque en definitiva nos conectan con modos de entender el mundo o la vida como un relato, como un cuento que tiene planteamiento, desarrollo y, por supuesto, desenlace. Siendo así, qué de malo puede tener reconocer que la vida puede ser interpretada de varios modos: como un viaje inacabable, como

un regreso, como una aventura de la cual no se vuelve igual, como un sueño más o menos engañoso, como una pesadilla, como un pedaleo en banda, como una oportunidad de crecimiento o de redención... Parece que hubiera infinitas posibilidades para un desenlace, infinitos formatos, pero en verdad no son tantas ni tantos.

La idea del final como viaje inacabable está por ejemplo en las viejas películas de Chaplin y sobre todo en el western clásico.

Chaplin siempre se terminaba yendo. Como personaje, como modelo de sintonía emocional con los demás, es demasiado raro, demasiado especial para echar raíces o asentarse, para quedarse, para constituir familia, para pasar a ser uno más. Después del incidente, del desafío o de la prueba, parte, se va, se aleja solo. En cierto sentido, no es de este mundo. El héroe del Oeste tampoco lo es. Solo interviene para imponer justicia. Y una vez que lo logra parte de nuevo.

El mejor final de la historia del cine, que es también el mejor comienzo, es para mí el de *Más corazón que odio*, el western posiblemente más vibrante, hermoso y patológico que haya existido. La película, que parte igual a como termina, comienza cuando Ethan Edwards (John Wayne) llega a casa de su hermano. La puerta de la casa se abre y aparece a la distancia su cabalgadura. Es un jinete hosco, endurecido y fatigado. Viene de la guerra de Secesión, donde luchó por el bando derrotado, el de los confederados. Cuando llega a la casa de su hermano se entera de que su sobrina menor fue secuestrada cuando pequeña por los indios comanches. Y parte a buscarla con un pequeño grupo. Esa es la película. Al final la trae de vuelta a casa y él vuelve a partir. La puerta se cerrará. Es su destino. No vale la pena ni siquiera discutirlo: no hay final más hermoso, más grandioso, más épico, más desgarrador, en película alguna. Esas imágenes son la Capilla Sixtina del séptimo arte.

El retorno a casa –joh, Ulises!– también es un gran desenlace. Eso lo supo siempre Frank Capra, el gran trovador de la democracia americana, con títulos como *¡Qué bello es vivir!* o *Caballero sin espadas*. Pero la vuelta a casa, claro, no siempre es gozosa. En *El francotirador* las imágenes del grupo de amigos que recuerdan a los que quedaron en Vietnam son desgarradoras. Uno está paralítico de las piernas. Otros lo están del corazón. Todos están lastimados. Todos perdieron algo. Lo único que los sostiene es la amistad

Crímenes y pecados es, junto a *Match Point*, posiblemente la más dostoievkiana de las obras de Allen y está básicamente inspirada en el lamento de Job.

y los acordes de «God bless America», el himno que tratan de entonar. Un final inolvidable.

La vuelta a casa es con el alma dividida en *Los puentes de Madison*, otro de los grandes finales del cine de los años noventa. Meryl Streep es una dueña de casa que, en ausencia de su familia, ha vivido dos o tres días inolvidables junto a un fotógrafo que le robó el corazón. La familia ahora ha vuelto y llega el momento de decidir. O la casa –sus niños, el tipo rudimentario aunque bondadoso que es su marido, el hogar y sus rutinas– o el fotógrafo y la aventura que la están esperando bajo la lluvia. Ella tiene que decidir y el amante ya no es el macho irresistible que la sedujo sino un hombre muy disminuido, casi un gato mojado, que aguarda destrozado interiormente y a la intemperie. Pareciera haber envejecido bajo el torrencial aguacero. El suspenso se mantiene hasta el final y reproduce un dilema que muchas mujeres terminan planteándose. No es una opción entre ganar o perder. Es entre perder y perder. O abandonarlo todo y vivir con la culpa por siempre o renunciar a la aventura para recriminarse de por vida no haber sabido aprovechar la oportunidad irrepetible. Hay que tener la mano de un maestro como Eastwood para terminar una película con este nivel de intensidades.

El tema del retorno es ferozmente dramático en *Chinatown* (1974). Esta obra maestra de Roman Polanski en el fondo navega por los mares de un tema de calado mayor dentro de la poética literaria y cinematográfica estadounidense: la idea de la segunda oportunidad. La cinta cuenta la historia de Jake Gittes, un policía que no hizo las cosas demasiado bien en Chinatown en otra época puesto que a raíz de ello alguien murió, él perdió su empleo y trabaja ahora como investigador privado. Recibe un día la visita de una mujer que le pide investigar a su marido por un caso de adulterio, pero después de que este aparece muerto las cosas se complican. Jake Gittes establece contacto con otros personajes, se

enamora de una mujer extremadamente atractiva (Faye Dunaway) que ha sido abusada por su padre (John Huston) y que él tratará de salvar. Pero no lo conseguirá. En la última escena la mujer, que ha logrado huir conduciendo un automóvil, recibe un disparo precisamente del padre. La mujer cae sobre el manubrio, el auto se estrella y queda sonando la bocina. Todo el episodio se desarrolla en el Barrio Chino, que es de donde Jake Gittes salió y adonde la fatalidad lo trae de regreso. El rostro de Jack Nicholson se ve más «achinado» que nunca. Es un final soberbio.

A Wilder lo que es de Wilder

Si el de *Más corazón que odio* tiene sobrada autoridad para erigirse como el final más bello de la historia del cine, un mínimo sentido de justicia obliga a reconocer en el de *Sunset Boulevard* el más dramático, el más denso y el más jugado en distintos planos de significación. Con este final imponente el viejo Billy Wilder, aparte de rematar una historia equívoca de ribetes góticos, la de un pelafustán endeudado que huyendo de sus acreedores ingresa a la mansión de una antigua estrella del cine mudo, que ha vivido por décadas obsesionada con su regreso a las cámaras, rescata a un gran cineasta olvidado –Eric von Stroheim– y a modo de homenaje lo hace dirigir la última escena que entregaría al cine. Es un final extraordinario, entonces, donde se cruzan muchos planos. Norma Desmond ha dado muerte al pelafustán que ha interpretado William Holden, pues este, aprovechándose un poco de su fortuna, ha jugado con sus afectos y también con su estabilidad emocional. La policía está en camino y comienzan a llegar los periodistas a la mansión. Norma se ha refugiado en el segundo piso y se niega a bajar. Su mayordomo, entonces (que es von Stroheim), y del cual nos hemos enterado que era el director de las películas mudas de la diva, le ordena descender porque, le dice, rodarán la toma inicial de la película que marcará su regreso. Norma, completamente chalada, baja y,

Los nobles bajan y bajan y siguen bajando y el torrente de rostros empolvados, de trajes espléndidos, de fastos, vanidades y joyas es variado, mortuorio, interminable.

camino de caer en manos de la policía, siente que sus días de gloria han vuelto porque su leal colaborador la está dirigiendo de nuevo, porque los focos de la prensa vuelven a estar sobre ella y porque su estrellato, alguna vez amenazado, vuelve a brillar como en sus mejores días. Un final grandioso y patético a la vez.

Wilder tuvo otro no menos destacable en *Una Eva y dos Adanes* (*Some Like It Hot*, 1959). Jack Lemmon todavía va vestido de mujer para huir de los gánsters y tiene la mala suerte de cautivar a un millonario, que es el papel que hace Joe E. Brown. Ambos van en un bote y Lemmon va enumerándole sus mañas para disuadir al viejo de su idea de casarse. El millonario se las desarma todas. Cuando al final le dice que es hombre, el otro le dice que no importa, que nadie es perfecto, una réplica que haría historia.

El final es el comienzo

La idea de la redención como desenlace es tan antigua que tributa a la tragedia griega y ha estado tradicionalmente asociada a efectos catárticos. Quizás esa parte Hollywood nunca la estudió demasiado, pero sus guionistas la intuyeron desde temprano. Casi todo el cine negro –ese género donde la intriga criminal se cuenta desde el lado de los malos– está montado sobre este eje. El llamado Código del Pudor se preocupó por años que el crimen no pagara, que el asesino o delincuente no se saliera con la suya, y por eso en estas películas son frecuentes los gestos postreros de honorabilidad, simpatía, encanto o simple humanidad por parte del antihéroe antes de enfrentar la muerte con una cierta dignidad. La muerte lava y de alguna manera purifica epopeyas tan incorrectas como las de los gánsters de *Mientras la ciudad duerme*, *Dillinger* o *Bonnie & Clyde*. Incluso tras una vida tan violenta como la de Vito Corleone en *El Padrino* la muerte del patriarca, con todo lo dramática que es mientras corre con su nieto por el jardín, tiene belleza y un chispazo de lirismo incluso.

El sentido de la redención es bastante más oscuro en *Toro salvaje*. La cinta es un acabado estudio sobre un boxeador que va ascendiendo en su carrera en la misma medida en que va cayendo interiormente. En Jake La Motta, el protagonista, hay demasiados demonios. Demasiadas pulsiones que lo inducen a lastimar a los que quiere, a golpear a la mujer con que formó un hogar, a ceder a dinámicas autodestructivas muy tóxicas. Jake La Motta cae hasta lo más bajo. Va a la cárcel por el delito de estupro. Sale de la prisión y hace un show patético en su propio cabaret, donde imita a Marlon Brando repitiendo algunas líneas de los parlamentos de Terry Malloy, el protagonista de *Nido de ratas*. La Motta está bien acabado pero a su modo sigue bravuconeando. Le avisan que tiene que salir, que el show está por comenzar. Las imágenes se apagan. No hay epifanías. Pero algo parece haber ocurrido. La cinta se cierra con una cita del evangelio de san Juan que no consigue despejar totalmente el oscuro sentido del relato: «Si es o no un pecador –les dice el ciego a los fariseos que le preguntan por Cristo–, yo no lo sé. Lo único que sé es que antes no veía y ahora veo».

Hay finales que sugieren que hay bastante más después del final. Son desenlaces que nos dicen que esto no termina aquí, que tras el fin empieza otra historia, incluso otra película. Esa idea tiene en *El Padrino* un remate espléndido. Desgarrado por el conflicto que ha tenido siempre entre su propia identidad y la familia, entre si optar por su mujer y sus hijos o hacerse cargo de los asuntos paternos, Michael Corleone vuelve del bautizo de uno de sus sobrinos a casa con su mujer. Ella le pregunta si es verdad que, como se sospecha, ha dado muerte a su cuñado. Michael le dice que es la última vez que responderá una pregunta de este tipo, y lo niega. Kay, confundida, no sabe a qué atenerse. Ella ha estado presionando con insistencia a su marido para que vayan a rehacer su vida matrimonial a otra parte, antes de que sea tarde. Pero obviamente no es lo que Michael

hará. De hecho, en la propia ceremonia del bautizo, durante la cual se desarrolla una *razzia* muy a fondo entre los suyos y sus enemigos, Michael se ha comprometido irreversiblemente. La última imagen lo muestra en una sala de la casa con los lugartenientes de su padre. Los hombres se le acercan y le besan la mano. Es una suerte de investidura privada, y se cierra la puerta. Él se queda adentro, su esposa afuera. Acabada la era de Vito Corleone, comienza la era de su hijo. No hay mucho más que decir. Es un fin, y también un inicio.

Se cierra un ciclo, se abre otro. Las películas que contienen ambos cabos se han popularizado en los últimos años en función de la necesidad de darle continuidad a las historias en una secuela. Por las dudas, siempre es mejor dejar una puerta abierta. Creo que en una de las secuelas de *Robocop*, no en la cinta original de Paul Verhoeven de 1987, el indestructible policía mecánico ya se ha convertido en un pequeño comprimido de chatarra y para sus enemigos todo parece bajo control. Hasta que una lata se mueve, una luz se activa y, bueno, el espectador quedaemplazado para saber lo que vendrá en la película siguiente. En una preciosa película de John Carpenter, *Christine* (1983), inspirada en un relato de Stephen King sobre un fantástico Buick de color rojo que también tenía vida y sentimientos muy destructivos, estaba eso mismo pero bastante antes.

Sin embargo, el sentido con que termina *El arca rusa* (2002), de Alexander Sukorov, para dar por establecido que las cosas aquí no terminan no tiene nada que ver con las ventanas de continuidad que dejan las películas que quedan abiertas para una secuela. *El arca rusa* reconstruye en una sola toma el relato de un diplomático francés sobre el Palacio de Invierno construido por Pedro el Grande en San Petersburgo, y esenario de la última gran fiesta que el zarismo ofrece en 1913 a la nobleza de la época. Acabada la fiesta, cerca ya del amanecer, los nobles y aristócratas bajan y bajan por las escalas del palacio en un cortejo de inolvidables contornos fúnebres. La secuencia puede durar unos veinte minutos, calculo. Los nobles bajan y bajan y siguen bajando y el torrente de rostros empolvados, de trajes espléndidos, de fastos, vanidades y joyas es variado, mortuorio, interminable. Al final saldrán a la helada mañana cuyos primeros resplandores los reciben en la puerta. Hay algo

de luz, hay algo de nieve y esas claridades que anticipan muy vagamente lo que ocurrirá con estos nobles y diplomáticos. El palacio pareciera estar flotando sobre el agua. La revolución está ya a la vuelta de la esquina y nadie lo sabe. No concluye de forma muy distinta, digamos, *El gatopardo* de Luchino Visconti, después del increíble baile de compromiso entre Angelica y Tancredi, que puede tomar alrededor de cuarenta a cincuenta minutos de proyección.

Las trampas del final

Los amigos de los finales sorprendentes, esos que obligan a rebobinar toda la trama a partir de una revelación postrera, que cambian todo el sentido de cuanto hasta ese momento hemos visto, tienen una especial debilidad por *Sexto sentido* (1999), la primera y quizás única cinta de M. Night Shyamalan que logró convencer a los críticos. *Sexto sentido* es la historia de un siquiatra infantil que atiende a un chico de Filadelfia que ve y escucha fantasmas. Es el segundo caso de ese tipo que atiende el protagonista. Bruce Willis hace lo posible y lo imposible por ayudar al niño. Las imágenes finales darán cuenta de que al comenzar la historia el siquiatra ya estaba muerto.

Claro que es sorprendente. Pero, si es por sorpresa, el final de *El planeta de los simios* (1968, dirigida por Franklin J. Shaffner) puede ser aun más efectivo. El protagonista es un astronauta que, luego de un viaje de dieciocho meses por el espacio, se estrella con sus compañeros en un lago que desconocen. Poco después advierten que han aterrizado en un territorio habitado por simios, los cuales proceden a enjaularlos. Al final el protagonista logra evadirse de sus captores en una embarcación que zozobra, y las olas arrastran su cuerpo hasta una playa donde topa con restos de la Estatua de la Libertad. No han pasado dieciocho meses sino miles de años y la especie humana se ha extinguido. Como tributo a la imaginación apocalíptica no estaba mal. Para qué negarlo.

Así como hay películas con finales previsibles, estirados como chicles y demorados hasta el fastidio, también las hay con finales secos y tan abruptos que parecieran amputar la narración. Los más efectivos que recuerdo de este tipo de final corto son el de *Busco mi destino* (*Easy Rider*, 1969), que termina con el balazo contra el protagonista disparado por un campesino imbécil

solo porque le disgustan los jóvenes pelucones y en moto, y el de *Thelma & Louise* (1991, dirigida por Ridley Scott), cuando las dos protagonistas, sabiéndose atrapadas, dirigen el auto contra un acantilado, íntimamente convencidas de que es preferible morir a caer cautivas.

Un texto como este, dictado más que nada por la subjetividad de la memoria, no estaría completo sin alguna referencia a una película si se quiere menor de los años ochenta, *Secretaria ejecutiva* (*Working Girl*, 1988), pero a la cual Mike Nichols inyectó se diría que a presión inteligencia pura en una portentosa toma final. *Secretaria ejecutiva* es la historia de una chica de esfuerzo que logra hacerse asistente del gerente general aun cuando una de las ejecutivas de la organización (Sigourney Weaver) la odia. Al final consigue el puesto y llega triunfante a su lugar de trabajo. Todos la saludan y felicitan. La protagonista toma posesión de su espaciosa oficina y se queda mirando por la ventana. El último plano es ella en esa ventana. La cámara comienza a alejarse y advertimos que esa posición, esa ventana, es una entre miles y miles en la ciudad de los rascacielos. No es más que una hormiga. Pocas veces el cine relativizó tanto un triunfo, y se necesitaba una mente sagaz y sombría para hacer eso. En sus mejores películas, Nichols siempre aplicó descuentos al supuesto heroísmo de sus personajes (*Dos pillos y la hereadera*, *Silkwood*, *Heartburn*, *Closer*)

Puede parecer un acto de infame matonaje circunscribir los grandes finales al puro cine americano. Sí, el reparo es legítimo porque en este plano el cine europeo y latinoamericano y africano y eslavo y nórdico e indio también califican. Sin embargo, el hecho concreto es que en ninguna parte la fe en el relato tradicional –comienzo, desarrollo y desenlace– y la fe en una trama que en definitiva debe desanudarse es tan fuerte como en los Estados Unidos. George Bernard Shaw pensaba que el argumento era la tragedia del drama serio, y la idea de separar el ardid de la trama de la mirada más perdurable que hay en la obra –asumiendo que la trama es el caramelo y la mirada es lo importa– ha estado siempre en la conciencia europea. En la buena y en la mala. Hollywood no tiene cargo de conciencia alguno en este sentido. Para Cesare Zavattini, gran guionista y teórico del neorrealismo italiano, el sueño dorado era poder filmar alguna vez la película sobre un día en la vida de

un hombre al cual no le ocurriría absolutamente nada.

Si fuera por finales abiertos (*Los 400 golpes*, de Francois Truffaut), finales angélicos (*Ocho y medio*, de Federico Fellini), finales ambiguos (*Sin aliento*, de Jean Luc Godard), es muy posible que los estadounidenses no fueran al cine. Lo que para la película europea de autor, *in extremis*, es perfectamente lícito y puede dar lugar a sesudos comentarios críticos –como el final de *El eclipse* (1962), de Michelangelo Antonioni, por ejemplo, en que dos amantes quedan de encontrarse en una esquina y el penúltimo día no acude ella y el último tampoco acude él, de suerte que al lugar no llega nadie y con esa imagen nos volvemos a casa–, en Estados Unidos podría terminar por lo bajo con salas incendiadas.

Los finales nos importan. Nos estremecen, nos irritan, nos convencen, nos emplazan, nos emocionan, nos contrarían. Mientras eso siga ocurriendo nunca será del todo cierto que el cine ya abandonó el lugar de las artes vivas.

Héctor Soto es abogado y periodista. Ha publicado *Una vida crítica*.

Alerta de spoiler **(o algunas ideas** **sobre lo que nos** **pasa al final de** **las series)**

Ernesto Garratt

Es una expresión protectora que agradezco desde que la prensa estadounidense de Internet y los blogs comenzaron a usarla como una señal para dar un viraje de emergencia o un frenazo en la lectura.

Spoiler alert!, spoiler alert!, spoiler alert!

Las alarmas se encienden, y si paras a tiempo, la inocencia y la sorpresa quedan intactas. Nadie en su sano juicio quiere que le anticipen qué va a pasar o cómo va a terminar su película, libro o serie favorita. Menos cuando se trata del que es para mí el mejor final que jamás haya visto en una serie de televisión, el de *Breaking Bad*. Y he visto varios. De la tierna infancia: *Marco*, *Grand Prix*, *Candy, Candy*, monos japoneses con cierres de lujo, como en *Angie y la flor de los siete colores*, cuando Angie, que busca y busca la flor de los siete colores por todo el mundo, descubre que la tenía en el jardín de su casa. He visto el de *Los magníficos*, el de *El auto fantástico*, el de *Lobo del aire*, pero jamás me repito los finales, porque tengo una dolencia que no cubre ni el Plan Auge ni mi Isapre: padeczo de finalfobia. Soy finalfóbico y eso quiere decir que carezco de la menor tolerancia frente al deceso de los buenos ratos que me provoca el vínculo con productos de ficción como las series cuando llegan a su fin.

Vi el final de *Breaking Bad* una sola vez. Dada mi dolencia no podría resistirlo de nuevo. Esa única vez, además, fue después de que la mayoría ya había lanzado comentarios por las redes



sociales, desmenuzando el gran final a vista y paciencia de cualquiera. Soy un tipo tardío en todo, y con retraso me expuse a la tragedia de Walter White, el protagonista, interpretado por ese gran actor también tardío que es Bryan Cranston: estrella-estrella recién a los 58 años con *Breaking Bad* y estrella de la comedia con su trabajo previo, *Malcolm in the Middle*, una serie de la primera mitad de los años 2000 donde es un padre promedio y mediocre de una familia promedio y mediocre, de cuyo final nadie se acuerda y tampoco yo deseo hacerlo.

Me perdí *Breaking Bad* en su momento y desde la trinchera de la ignorancia me costó mantenerme sin saber qué iba a pasar con el señor Walter White y su descenso a los infiernos. Solo las *spoiler alerts* me salvaron de cometer una falta y ser tentado para leer lo que iba a ocurrir antes de verlo. Así que, aviso, voy a hacer lo mismo: este texto estará repleto de *spoilers*, y aunque espero que lo lean igualmente, tendrá la decencia de sembrarlo de alertas.

Breaking Friends

Ver la serie es atestiguar la valía de la cultura pop en su máxima evolución, y dejarse moldear y manipular por su *grand finale* es una experiencia intelectual y emocional irrepetible. Llevo meses preguntándome cómo es que Vince Gilligan, el creador de esta crónica de la derrota, hija de la moral de los hermanos Coen y la insolencia criminal de Quentin Tarantino, supo tomar el timón de su obra y llevarla a excelente término durante cinco temporadas; me gustaría decir los mejores cinco años de mi vida, pero dada la compresión temporal de las maratones de Netflix todo se condensó en la mejor semana que he tenido en mucho tiempo. Creo que hay varias respuestas posibles para hablar del mejor final jamás hecho en la televisión y lo primero que se me viene a la cabeza es que Vince Gilligan es un autor: un creador de verdad, con los cojones suficientes para sobreponerse a las presiones de productores y estropeadores profesionales de buenas historias. Lo lógico dentro de la lógica de la máquina de hacer dinero que es la televisión era seguir con más temporadas, estirando el chicle y generando ingresos, millones de ingresos, pero *Breaking Bad* terminó cómo y dónde debía hacerlo: con un corte perfecto, preciso, un golpe directo al corazón de una épica coherente con el espíritu de la serie.

****Spoiler alert.*

Este es el fin: Walter White está muriendo. Una herida de bala mancha el lado derecho de su abdomen y está tendido sobre el piso, muriendo al vacío. Está muriendo en su ley: en un laboratorio de metanfetamina, la droga que ha producido como nadie en toda la serie, después de asesinar a sus rivales neonazis y tras liberar a su antiguo amigo, Jesse. Lo estamos viendo morir y es una toma cenital, es decir, lo vemos desde arriba y la cámara se eleva mientras Walter White agoniza y de fondo suena «*Baby blue*», de Badfinger, que dice cosas como «Creo que tengo lo que merezco» y «El especial amor que siento por ti, mi niño azul».

Su niño azul es su amada metanfetamina. Durante toda la serie White se excusó tras la valla moral de que estaba haciendo cosas malas por el bien de su familia. Pero en el final se sincera con su mujer, Skyler: «Hago esto porque me encanta, porque soy el mejor en este negocio». Una sinceridad tan peligrosa y violenta como un balazo: su verdadero amor no eran sus seres queridos sino su droga, ese 99% de pureza azul.

Y para llegar a un final tan bueno, tan incorrecto además y que sinceramente no sé si pueda ver de nuevo, aunque estuviera bajo prescripción médica, Vince Gilligan recorrió un camino siniestro por los linderos de la cultura pop y por los usos y códigos de la novela negra, para empezar. *Breaking Bad* es *noir* desde el momento en que echa mano de la perspectiva de los villanos, un foco criminal ya explorado por autores literarios como Jim Thompson en novelas como *La huida* o *Los timadores*. En una idea: *Breaking Bad* tuvo un final como se lo merecía porque Vince Gilligan filmó una novela negra bajo la apariencia de una serie de TV.

Pero hizo más cosas inteligentes. Reprodujo la fórmula y la estructura narrativa de una serie que empezó bien pero terminó mal, *Los archivos secretos X*, para la que trabajó como guionista desde 1993 a 2002. Esa introducción tan atractiva, después los créditos, después sorprender al espectador con giros sorpresivos y usar *cliffhangers*, viene de su paso por la serie creada por Chris Carter.

También aprendió del fracaso de una creación suya: el *spin off* de las historias protagonizadas por el agente Mulder y Dana Scully, *The Lone Gunmen*, que iba sobre tres *geeks* creyentes en las teorías conspirativas y que lamentablemente fue cancelada en su episodio número trece. *The Lone*

Mi condición de finalfóbico se apoya en traumas de infancia, demasiados finales tristes, más cambios de casa de los queridos, fin de amistades con amigos de barrio y partidas constantes de familiares al otro mundo.

Gunmen terminó antes de terminar –el peor final para una serie–, y hay varias así, caídas en combate, que no merecían esa muerte súbita.

Pero la revancha es *Breaking Bad* y sus finales. El primero, el de la cuarta temporada. Con un cierre perfecto.

***Otra vez, *spoiler alert!*

El villano Gustavo *Gus* Fring (Giancarlo Esposito, y menciono al actor porque lo hizo de lujo como un criminal camuflado), chileno, empresario, un aporte a la comunidad de Albuquerque, Nuevo México, con su negocio-chapa, la cadena de comida chatarra Los Pollos Hermanos, está en un hogar de ancianos. entra allí para asesinar con sus propias manos a un viejo rival del cartel de drogas y su víctima, postrada en una silla de ruedas e incapaz de hablar, sabe que morirá. Pero no lo hará solo, porque en la silla de ruedas hay un artefacto que partirá por la mitad a *Gus*: una bomba planada, armada y plantada por el calvo Walter White, su némesis.

Ese ya pudo haber sido un final suficiente para que *Breaking Bad* quedara bien parada. Pero no era suficiente para Vince Gilligan, guionista de *Hancock* (2008), esa injustamente subvalorada «dramedia» sobre un superhéroe, a cargo de Will Smith, que hace todo mal hasta que es asesorado por un publicista que le ayuda a mejorar su imagen. Y menciono lo de los superhéroes porque, permítanme la interpretación, *Breaking Bad* tiene estructuras y códigos de historias de superhéroes. W.W., las iniciales de Walter White, son un homenaje y una alusión a los nombres de personajes de cómic de Marvel: Peter Parker, mejor conocido como Spider Man; Reed Richards, mejor conocido como el líder de Los Cuatro Fantásticos; Bruce Banner, cuyo poder lo convierte en Hulk, y Susan Storm, la Mujer Invisible.

Y si continuamos por esta senda, la contraparte de la doble personalidad de Walter White es

Heisenberg: el nombre-apodo gracias al cual es conocido en el mundo del hampa en su secreto oficio de producción y tráfico de drogas. Si Bruce Banner recibe una dosis de rayos gamma que lo convierte en Hulk, o Peter Parker es mordido por una araña que lo transforma, Walter White, profesor de química, es diagnosticado con un cáncer terminal y esa triste noticia lo convierte en un superhéroe del tráfico ilegal.

El Robin de este Batman del crimen es Jesse: un *sidekick* o compañero de batalla que resulta un asistente incompetente, pero dentro de todo leal y útil en este viaje de un héroe con poderes de naturaleza maligna –hace drogas, ¿no?–, moralmente cuestionable. Un periplo que, por lo demás, se desplaza desde estas buenas intenciones hacia la transformación del personaje en un villano de tomo y lomo.

Por eso es tan necesaria la última temporada de *Breaking Bad* y ese final.

Otra vez, ****spoiler alert!*

Porque Walter White, después de borrarle la mitad de la cara al chileno, en verdad mata al menos la mitad de la integridad que le quedaba en su sistema inmunológico moral. Porque él mismo se ha convertido en su propia enfermedad: un cáncer de ciega y avara maldad. Y se cierra el círculo como pocas veces lo hemos visto en series de televisión. Es una inmolación trágica, digna de la mejor novela negra que se me venga a la cabeza.

Pero no puedo repetirme el final de *Breaking Bad*, como tampoco puedo repetirme el final de *Friends* ni el de ninguna serie con la que tenga un vínculo cercano a la devoción. Aquí la alerta de *spoiler* puede ser permanente, no solo anterior sino sobre todo posterior a la exhibición del fin. Porque cuando estoy encantado con productos así de bien terminados, hechos con cariño y con los cuales tengo una relación de años, odio ver de nuevo su final. Es matarla otra vez, y simplemente me cuesta.

Breaking Bad tiene estructuras y códigos de historias de superhéroes. W.W., las iniciales de Walter White, son un homenaje y una alusión a los nombres de personajes de cómic de Marvel.

Mi condición de finalfóbico se apoya en traumas de infancia, demasiados finales tristes, más cambios de casa de los queridos, fin de amistades con amigos de barrio y partidas constantes de familiares al otro mundo. Nací en una familia vieja y aviejada y estuve antes de los diez años en más funerales que bautizos. Así, lo más estable en esos años de formación, lo que no cambiaba, así de simple, era sentarme frente al televisor y agarrarme al carro de las series, que seguían día a día sin demasiados cambios aparentes y sobre todo sin terminar. Nada de finales. Ni tristes ni felices.

Los finales podían llegar a ser mitos urbanos porque nadie podía afirmar con seguridad haberlos visto, en un país sin Youtube ni información infinita en la punta de los dedos. ¿Alguien de verdad había visto el último episodio de *Ultronman*? ¿Entonces era cierto que el héroe japonés ascendía al sol y se perdía para siempre? ¿Era posible que Sam, el rey del judo, hubiese encontrado al asesino de su padre, el Tuerto, que lo hubiese matado y todo, para al final descubrir que el Tuerto era su padre?

De ese modo me convertí en un animal de hábitos y adoré la rutina de tener por un largo período a mi lado aquellas series que me dejaban con la boca abierta y que me trataban de tú a tú, cuyos nudos dramáticos respetaban mi inteligencia y que eran capaces de llevarme por escenarios, situaciones e ideas que no pude anticipar. O, si se me da adivinar qué va a suceder, por lo menos sé que los creadores de *Breaking Bad* o *Friends*, por ejemplo, me van a hacer sentir que estoy viviendo ese *déjà vu* como si fuera la primera vez.

Quizás tenga un problema con aceptar que todo lo bueno llega a su fin. Creo que sí, tengo un problema. En la realidad no puedo evitar esa ley de la vida. El concepto de final nos rodea y abraza con dolor y molestia, en especial cuando perdemos ese trabajo soñado, ese perfecto amor

adolescente, esa chaqueta regalona que ya no nos cruza. No puedo evitar que las cosas buenas terminen en mi vida, pero sí puedo por lo menos no presenciar cómo asesinan las series que convierten mi vida en algo mejor. Así, cada vez que veo las repeticiones de *Friends*, serie que cumple ya dos décadas de vida –que es lo que me importa, su vida «viva»–, apago la tele apenas aparece Anna Faris.

Friends, creo que es por la costumbre, solo la miro en televisión: nada de Internet ni Netflix. *Friends*, que murió en 2004, es una serie análoga, noventera, pertenece a ese período anterior a que todo se volviera predecible en 140 caracteres y a que las redes sociales nos pusieran miles de amigos en el muro de Facebook. Antes que pasársela mirando una pantalla de *smartphone*, estos veinteañeros de los noventa prefieren sentarse y tomar un café en Central Park para hablar entre ellos de sexo, sexo, sexo y sexo: amigos que parecen de verdad: reales, entrañables, únicos.

Otra vez, ***spoiler alert.

La rubia de la saga de malas buenas películas *Scary movie* y de la aburrida serie *Mom* (esa sí que debería terminar ya), cuyo mejor papel quizás sea la imitación de Cameron Diaz en *Perdidos en Tokio*, de Sofia Coppola, es Erica en el *Friends* terminal: la chica embarazada cuyos mellizos serán adoptados por Chandler y Monica. Chandler, que en esos últimos momentos de *Friends* está de nuevo en su fase gorda, y cuyas subidas y bajadas de peso a lo largo de diez años de serie me resultaban y me resultan queribles porque tanta broma genial y tanta línea chistosa salida de su boca solo pueden reflejar a un hombre torturado, que cambia constantemente de talla porque está en crisis permanente.

Sabía y, lo más difícil, graciosa reflexión sobre lo intangible e inapreciable que es la amistad, *Friends* corrió durante una década casi sola en esto de ser la mejor *sitcom* jamás hecha.

Friends es eterna para mí porque es como una canción de los Beatles, porque habla de la juventud, es pop y suena bien siempre.

Collereaba con *Seinfeld*, que es básicamente lo mismo: amigos neuróticos en Nueva York tratando de ligar. Pero si en *Seinfeld* hubo más ambición de humor negro, más conciencia de la comedia porque la protagonizaba un comediente y judío y neoyorquino –qué más consciente que eso puede haber–, en *Friends* predominó una comedia más espontánea y una luminosidad sostenida en su viga más grande: el romance entre Ross y Rachel, con su viejo y clásico esquema «chico quiere a chica». Y además, el coro de personajes es como el de los amigos que uno encuentra en la vida misma: la neurótica (Monica), la rara (Phoebe), la guapa (Rachel), el nerd (Ross), el chistoso (Chandler) y el guapo que además es el tonto y el raro: Joe Tribbiani, un tipo que trabajaba de mal actor y era interpretado por un mal actor, Matt LeBlanc.

Friends es eterna para mí porque es como una canción de los Beatles, porque habla de la juventud, es pop y suena bien siempre. *Friends* es además una foto congelada en el tiempo: la instantánea de los años noventa, con las relaciones de amistad de una generación sin el terror de las Torres Gemelas ni los traumas de la guerra contra el terrorismo. La energética ingenuidad de *Friends*, más que *Seinfeld*, es el mundo que me gustaría repetirme una y otra vez si me dieran a elegir uno para que allí transcurriera el día de la marmota.

Por eso, cuando aparece Anna Faris es como si entrara en escena un liquidador, porque es signo de que esta banda de jóvenes está entrando en la muerte lenta y segura de la adultez, y lo más tangible: anuncia el fin de diez años de estupendo circo. De esa serie me gusta todo menos el final, porque es tan demoledor que lo acaba todo y te deja sin energías para la repetición. Es además un final imperfecto, chascón y hecho con la falta de planificación que ha impregnado a la mayoría de los finales de series que recuerdo: *Perdidos en el espacio*, *El hombre nuclear*, *El gran héroe americano*. Finales chapuceros e improvisados porque hay que terminar el cuento antes de que el rating y la popularidad sigan bajando.

Terminar bien, terminar mal

La muerte de *Friends* fue digna, según la recuerdo la única vez que la vi, pero no tuvo la planificación de la nueva edad dorada de las series que, como *Breaking Bad*, terminan a lo grande. Pero, aunque hay ahora en la industria más conciencia de la importancia de terminar alto, es difícil y solo unas pocas lo logran.

Lost y *Los Soprano* y *Dexter* y *How I Met your Mother* no lo lograron. Los suyos son finales que no quieras recordar, no porque te hagan un daño emocional o te dejen vacío, sino porque son tan malos que quieras borrarlos de tu vida televisiva. Editarlos, sacarlos de tu montaje vital.

Otra vez, ***spoiler alert.

¿Qué tenía en la cabeza el alguna vez respetable David Chase, creador de *Los Soprano*, cuando puso un cuadro en negro en un momento que parecía ser el último de Tony Soprano? ¿Por qué pensó que podía pasarse de listo y hacer un «David Lynch», algo inexplicable y ambiguo, como este lo hiciera en el final de *Twin Peaks*, cuando el agente especial Cooper mira su reflejo en el espejo y lo que descubre son las facciones del inmaterialmente malo Bob? Quizás creyó que podía jugar al artista profundo y desplegar un manto de incerteza sobre una de las series con mejores y mayores certezas de los últimos años: las portentosas dudas de un mafioso con problemas sicológicos y tan humanizado como Walter White, otro antihéroe de este cuento que sí tuvo el final que se merecía.

¿Qué tenía en la cabeza J.J. Abrams al incluir en *Lost* todo lo que se le ocurrió –osos polares en una isla tropical, saltos en el tiempo, lo que fuera– y luego darnos el final más predecible del mundo para el vuelo 815 de Oceanic Airlines? Todos estaban muertos. ¿En serio? Quizás Abrams creyó que nadie se iba a dar cuenta de que por un asunto de bolsillo estiraron una idea que era perfecta para tres temporadas a lo más. ¿Y qué tenían en la cabeza los creadores de *Dexter*, que no fueron capaces de mantener el buen nivel de las primeras temporadas y al final engañaron burdamente a la audiencia haciendo

¿Alguien de verdad había visto el último episodio de *Ultraman*? ¿Entonces era cierto que el héroe japonés ascendía al sol y se perdía para siempre?

creer que nuestro asesino serial había muerto, para luego aparecer con barba y *look* de leñador? Quizás estimaron genial dejarlo con vida por si se les ocurre revivir la franquicia en unos años más, tal como acaba de ocurrir con *24*, susceptible de resurrección porque Jack Bauer quedó vivo hace cuatro años.

¿Qué tenían en la cabeza los creadores de *How I Met your Mother* al traicionar la esencia de la serie y dejar de lado la pregunta sobre quién es la madre de los hijos de Ted, para ponerlos tras los pasos de Robin?

El final que no era

Y quizás no hay peor situación que el final interruptus: las series que no terminan, las canceladas. Como el experimento citado de Vince Gilligan, *The Lone Gunmen*. Una injusticia que nunca debió suceder, como tampoco debió pasar con *Luck*: una serie sobre apuestas de caballos, hipódromos y bajos fondos que, como en el dicho, tuvo partida de caballo inglés. Y lo tenía todo para triunfar: era el regreso de Dustin Hoffman, a quien la suerte le estaba sonriendo de nuevo a los 74 años.

Pude hablar con él en enero de 2011, en Hollywood, sobre este drama realista sobre adictos a las apuestas producido por David Milch, él mismo un apostador compulsivo en rehabilitación. Dustin Hoffman, vivo, activo, estaba feliz porque volvía al ruedo a demostrar de qué madera estaba hecho. Con un trago en la mano, encendido como motor de un juguete nuevo; con Michael Mann, el director de la serie, a su lado y al otro el legendario Nick Nolte, su coprotagonista (que no paraba de hablar de su amigo chileno Alejandro Jodorowsky), Hoffman, motivado, imparable, habló de la suerte, de lo afortunado que se sentía. Pero *Luck* fue cancelada a fines de 2011, por maltrato animal. Dos caballos murieron en la realización del piloto y un tercero en la filmación del séptimo episodio. Mala suerte.

Que te cancelen es el antifinal porque nadie lo ha querido así, porque todos parten llenos

de esperanzas e ilusiones. O al menos con una ilusión de seguridad. Esa que pude ver en la conferencia de prensa de Sam Neill para el estreno de *Alcatraz*, de J.J. Abrams. «¿Qué siente al hacer esta serie?», le preguntó, ingenuo, un periodista inglés. «¿Todos esos años de estudio en la universidad para una pregunta tan tonta?», replicó Neill, masticando los restos del pobre colega, inmóvil frente a la estrella. Fue sin embargo el único triunfo de Sam Neill con esa serie plana y predecible sobre unos misteriosos fugados de Alcatraz, todo con una explicación sobrenatural muy en la línea de *Lost*.

Y ahora un minuto de silencio por *Futurama*, la serie animada de Matt Groening, el creador de *Los Simpson*. Su caso es ejemplo de resistencia frente a la cancelación. *Futurama* ha sido descontinuada ya en tres ocasiones: en 2003, en 2007 y en septiembre de 2013, cuando todo se fue a negro para siempre. Pero antes de eso pude satisfacer el viejo anhelo de ser testigo de algo realmente grande, de ver el milagro de la vida a través de algo tan increíble como el nacimiento de una estrella o la muerte de una constelación: Fry, ese hombrecillo sin importancia del siglo xx, se casa finalmente con la amazona, con la mucho mejor que él cíclope Leela. Un acto casi divino porque representa el improbable triunfo de la mediocridad frente a toda adversidad.

Quizá por eso —por esta verdadera condensación del final feliz—, la de *Futurama* ha sido la única despedida que podría mirar una y otra vez sin problemas. O quizás sea porque creo que pasará lo inevitable: que este fin no será realmente el fin y que Matt Groening encontrará la manera de devolver al aire su obsesión y deleite. Solo me siento a esperar como aperitivo el episodio especial que tiene anunciada fecha de emisión para algún momento de 2014 y que será un *crossover* con la otra creación de Groening, *Los Simpson*, en un choque-mezcla que unirá a los amarillos personajes de Springfield con los del futuro y se llamará *Simpsonrama*.

No es un final entonces, y bajo el alero de *Los Simpson* la eternidad está asegurada: ahí están

los cameos de Fox Mulder y Dana Scully de *Los archivos secretos X*, del vulcano señor Spock de *Viaje a las estrellas*, y una lista interminable de celebridades y personajes de la cultura popular que en un momento u otro vuelven a la vida en esta serie sin fin aparente en el horizonte.

Esa ausencia de un final en *Los Simpson* es un placer que se conecta con nuestra ancestral aversión al cambio: nos gusta verla porque, con sus altos y bajos, todo sigue más o menos como siempre. Bart no crece, Lisa tampoco, Homero no mejora como ser humano, Marge no tiene de amante a Ned Flanders ni se divorcia de su marido pastel: hay muertes, hay alteraciones, pero el tiempo no se mueve en la misma dirección que en nuestra realidad real, y eso es un descanso.

«Todo se va a poner bien al final. Si no está bien, entonces no es el final», escribió alguna vez alguien que terminó muy mal, Oscar Wilde. Quizás por eso, por la imposibilidad manifiesta de concebir para ella un final feliz, es que otra serie inmortal se niega a terminar. Hablo de la serie británica *Doctor Who*, acerca de un extraterrestre que viaja por el tiempo y por el espacio, resolviendo entuertos de matiné y luchando contra otros aliens malos, como sus mortales enemigos los Dalek. Nacida en 1963 –lo que la convierte en la serie de ciencia ficción más longeva–, pudimos ver en Chile algunos lisérgicos episodios en los años ochenta, en Canal 13, que la presentó como *Doctor Misterio*: Tom Baker, de colorinche bufanda y pelo crespo, hacía funcionar una caseta policial inglesa, azul, llamada Tardis (equivalente al cinto espaciotemporal de nuestro *Mampato*), para ir al pasado o al futuro, y la herencia continúa cuando se reencarna en el siguiente actor llamado a ser Doctor Who.

No es que haya sido planeado de esa forma, pero cuando William Hartnell, el primer Who, tuvo problemas de salud en 1966, los productores encontraron la solución: el personaje podía regenerarse antes de morir y cambiar de rostro. Y así ha sido todos estos años, con una pausa entre 1989 y 2005, cuando comenzó la nueva era, que ya se anota ocho temporadas y en Chile debería ser un éxito total, porque reúne todo lo que le puede agradar a un espectador joven de la era digital: imaginación, rapidez y una promesa de entretenimiento sin fin.

Pero que no haya final en *Doctor Who* es una excepción a la regla, y mientras veo *Game of Thrones*, mientras avanzan en esta nueva

temporada las traiciones cortesanas, las brutalidades medievales, no puedo dejar de pensar en su fin. En quiénes irán a morir, resucitar, amar, odiar y mandar a matar cuando se acabe después de más de seis temporadas. ¿Jon Snow será rey? ¿Los Lannister serán borrados de la faz de la Tierra? Tyrion, el enano, ¿qué irá a ser de ese pobre menospreciado?

Recuerdo una conversación de bar con una amiga, de las mejores que tenido, sobre el fin de nuestras series favoritas, charla que en algún momento, en el delirio del fanatismo, se transformó en la misión de escribir continuaciones de todo el animé que vimos en los ochenta, de casi todas las series perdidas en la memoria. El momento mágico sería tener a todos los personajes tomando unas copas en el bar de *Cheers*: al «hombre nuclear» con una cerveza en la mano hablando con el «gran héroe americano» sobre cómo ser normal a pesar de los superpoderes; a Mr. T, de *Los magníficos*, recitándole el famoso discurso de Martin Luther King a Kunta Kinte, de *Raíces*; a una Candy cuarentona buscando consuelo sexual en un Marco veinteañero; a la Mujer Maravilla atendiendo las mesas y aceptando propinas; a Ross y Chandler llorando las penas del hombre casado con un whisky en las rocas de testigo mudo; a Walter White, calvo, de lentes, feliz en su papel de barman junto a Sam Malone. Y en una esquina oscura Fox Mulder bailando lascivamente con Dana Scully una canción que podría ser «Baby blue».

Me gusta pensar en esa imagen cuando recuerdo a mi amiga. Ella no se murió ni nada dramático. Simplemente ya no es mi amiga.

Malditos finales.

Ernesto Garratt es periodista y crítico de cine de *El Mercurio*. Ha publicado *Tardes de cine* (Ediciones B, 2012).

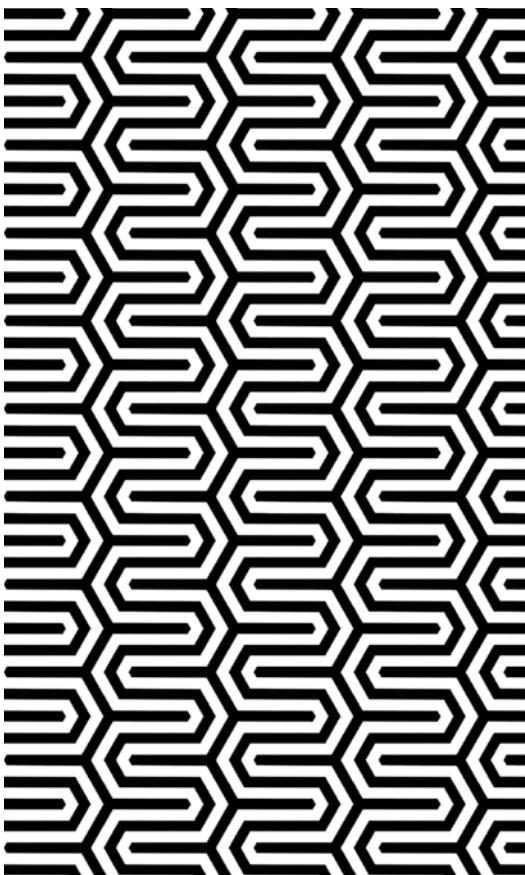
Finales en política

Nada nunca

termina

Florencio

Ceballos



A los chilenos nos gusta pensar nuestra historia política en clave épica –telúrica, dirán algunos–, puntuada de giros drásticos y abruptos hacia el socialismo, la dictadura, la reinstalación democrática y los derrumbes del «modelo». Nos gusta pensarla así, aunque en realidad no sea tan cierto. Los finales en política son escasos y rara vez en ellos efectivamente se desata el nudo que suprime las intrigas e interrogantes. Si pensáramos en términos literarios podríamos decir que en política rara vez existen los finales cerrados, y Chile no es la excepción.

Es más, si el término de un ciclo se parece demasiado a un desenlace total, es posible que hayamos traspasado la frontera que sugirió von Clausewitz y estemos en el terreno de la guerra. La guerra puede parecer una extensión de la política y puede aun determinar cómo una sociedad se gobierna, pero abandona el campo de la persuasión para entrar en el de la violencia. Y la política es sobre todo eso: una convención, un acuerdo sobre los medios que pueden ser utilizados legítimamente para gobernarse sin que el más fuerte haga trizas al más débil.

La historia chilena contemporánea, la de las últimas cuatro décadas y fracción, presenta solo un caso de final absoluto e inapelable. Ya sabemos cuál es: terminó con Hawker Hunters lanzando cohetes sobre La Moneda. De ahí en adelante se me ocurren algunos finales más (el plebiscito del 88, la transición de los noventa, la alternancia del 2010), aunque todos ellos ambiguos, sospechosos, debatibles. Abiertos, en definitiva. El último, el que partió en la calle el 2011, aún no califica de final: es apenas un «aspirante a final» con buen pronóstico.

El golpe no fue una guerra, aunque fuese esa la falacia que se intentó promover para justificar la masacre. Inauguró eso sí un proceso meticoloso de denigración de la política. Quizá por eso «soy apolítico» se transformó durante la dictadura en un salvoconducto aun más confiable que «soy de derecha». Pinochet entendió que para producir un final *en* política debía acabar *con* la política: despolitizar. En eso fue un buen discípulo de Carlos Ibáñez, aunque prefirió la picana a la escoba.¹

¹ Posiblemente hubo también en eso una influencia de sus lecturas de inspiración franquista. Sobre ello recomiendo la completísima investigación de Juan Cristóbal Peña sobre la biblioteca del dictador: *La secreta vida literaria de Augusto Pinochet* (Santiago, Debate, 2013).

Decía Tocqueville que en una revolución, como en una novela, la parte más difícil de inventar es el final. No sé si esto sea una revolución, pero que algo está finalizando y se ven vientos de cambio parece indudable.

Y sin embargo, incluso el final por antonomasia dejó instalada la promesa vaga de un «más temprano que tarde». Tal vez las retóricas cargadas siempre atentan contra los finales cerrados: se terminan disparando en los pies. Dicen que si la revolución hubiera sido cantada a la UP le hubiese ido estupendo. La Nueva Canción Chilena fue, en efecto, el medio por excelencia de la vía chilena al socialismo. Más que la prensa, la radio o la televisión, más que la literatura o la publicidad, la música fue el vehículo preferencial de la comunicación política. El cantautor se transformó en *brújula*,² y hasta «canto al programa» hubo.

El repertorio era inacabable. Las alusiones a un futuro mejor y la victoria sobre el presente constituyan el tema predilecto de todos los himnos, oficiales y oficiosos, de la época. Del «Venceremos» al «Himno de la CUT», la referencia parecía ser siempre la misma. Resulta paradójico –trágicamente paradójico, para ser más precisos– que esas mismas letras y las referencias culturales que se les asocian pudieran seguir siendo tan pertinentes, e incluso más, después del 73 y frente a una aspiración de futuro bastante más prosaica e inmediata: que se acabara ese infierno, o ese limbo que a veces es más jodido que el mismo infierno.

Soy de aquellos a los que la película *NO* de Pablo Larraín les provocó una cierta irritación, un sentimiento de despojo. No por la película en sí, que tiene buena factura y, como dicen los entendidos, «funciona». Por lo demás un director tiene derecho a contar la historia que se le antoje, sin deberle fidelidad a los hechos. Distinto es que la ficción aspire a ser una interpretación de la historia, y *NO* se convirtió, quizás involuntariamente, en eso. Le tengo poca paciencia a aquella lectura que se instaló como

mito fundacional de la democracia post 90 y que busca consagrarse al dispositivo publicitario del último mes de campaña del plebiscito como el motor de todo el proceso.³ Esa tesis, llevada con éxito a la pantalla grande veinte años después, me parece deshonesta y oportunista, al igual que el cameo de los «actores» como una humorada que busca ser a la vez argumento de autoridad.

La teoría de que el NO fue la victoria de los publicistas resultó conveniente en ese Chile de la transición. Brillante en realidad: dos pájaros de un tiro. La misma piedra permitió relegar al olvido a una ciudadanía movilizada por años y desactivada aquella misma noche del 5 de octubre, apenas se contó el último voto y se cerraron para siempre las Casas del NO, y simultáneamente facilitó la consagración del consumidor –que no es lo mismo que el cliente, que por último *siempre tiene la razón*– como sujeto histórico de esa nueva era. Jaque mate.

Me irrita la gente que dice «si al final la alegría no llegó», como me molesta la que no vota «porque mañana igual tengo que salir a trabajar». Sí, lo sabemos, ¿qué esperabas? ¿Fue por eso que votaste que no, cagón? Sé que es una irritación anacrónica, me hace sentir como ese fósil certa-nostálgico que creo –espero– no ser. Pero no puedo evitarlo, me supera. Como no puedo evitar tampoco –a pesar de que lo que vino después fuese una década decepcionante– recordar el 6 de octubre de 1988 como el evento que más se asemeja en mi vida a la felicidad republicana, colectiva y callejera.

Possiblemente ese día, a las ocho de la mañana, Edgardo Boeninger y Enrique Correa ya negociaban los pactos de la transición y la gran siesta de los noventa. Pero para mí, y para millones, esa jornada fue celebración pura, y eso no lo regalo. Creo que nadie realmente festejaba «el retorno

2 Sobre esto recomiendo el recorrido y análisis que hace Marisol García en *Canción valiente. 1960–1989. Tres décadas de canto social y político en Chile* (Santiago, Ediciones B, 2013).

3 Una crítica sólida –pero que siento un poco injusta cuando la leo– es la que hace Alfredo Jocelyn-Holt en *El Chile perplejo: Del avanzar sin transar al transar sin parar* (Santiago, Ariel, 1998).

El «¿cuándo se acabó la transición?» se transformó en la versión docta del niño aburrido que comienza a preguntar en Paine cuánto falta para llegar a Villarrica.

de la democracia». Pocos sabían en qué consistía esa cosa, y muchos sospechaban ya que con Pinochet (omni) presente no era necesariamente hacia allá donde nos acercábamos. No, era más simple: se celebraba un final.

Crecí con esa idea romántica de las alamedas anchas y abiertas. Debe ser culpa del Chicho, aunque posiblemente él dijo lo que dijo a sabiendas de que la Alameda era una figura arquetípica del movimiento social chileno.⁴ Alguna vez vi registros de esa concentración multitudinaria que, aseguran, juntó a 300 mil personas después del Tanquetazo. Era extraño: la gente desfilaba, avanzaba en una dirección, a paso rápido o en camiones, como diciendo «somos muchos y sabemos hacia dónde caminamos». O al menos eso pensaban los desdichados. Lo del 6 de octubre no tuvo nada de eso. Nadie «marchaba», simplemente «estaba», hacía rondas, las desarmaba, se subía a los autos, se bajaba, se encontraba, se abrazaba, se reía. La publicidad tenía poco que aportar en ese desplante, aunque más adelante utilizara la imagen de un entusiasta abrazando a un carabinero como postal de la reconciliación.

Volví a experimentar esa sensación un par de veces. En primera persona cuando en 1994 la U volvió a ganar un campeonato tras veinticinco años. La Alameda volvió a repletarse, esta vez de hinchas. Sus gestos de celebración eran torpes, a destiempo, como los de alguien que no ha festejado en mucho tiempo. Nadie celebraba realmente el renacimiento del ballet azul. Después de todo el campeonato se consiguió *in extremis* gracias a un penal dudoso. Y, siendo honestos, la Católica tuvo mejor fútbol y mereció ganar ese año (llegó segunda, se subentiende). Los hinchas azules tan solo celebraban un largo e ignominioso paréntesis que venía de acabarse.

Luego, como observador externo, y con indiferencia estoica, cuando Piñera ganó la Presidencia el 2010. Volvía la derecha al poder,

después de veinte años fuera o, por la vía democrática, después de cuarenta y seis. Esa noche subí caminando por Providencia mirando con distancia y no poco desagrado las columnas de partidarios que bajaban hacia Plaza Italia. Había euforia, gestos torpes, como los de los azules el 94, como los demócratas el 88. Sus gritos no transmitían demasiada fe en el porvenir, pero sí desahogo, rabia contenida. El alivio del fin de dos décadas de derrotas electorales ininterrumpidas. Ya sabemos que a la larga el retorno a La Moneda fue bastante bochornoso y que la epifanía duró poco (en rigor, el gobierno de Piñera duró un año). Pero ese 17 de enero por la noche, incluso para ellos fueron anchas las Alamedas.

Sé que me disgusto, pero mi punto es el siguiente: el del 88 fue un final no porque efectivamente algo se acabara. La democracia nació repleta de dictadura y nadie prometió seriamente que con el futuro gobierno a Chile «no lo reconocería ni la madre que lo parió», como dijera el político socialista Alfonso Guerra en España el 82. Fue un final simplemente porque lo celebramos como final.

Como siempre nos ha gustado ser laboratorio, en los años noventa Francis Fukuyama nos golpeó fuerte.⁵ Entre la indolencia tecnocrática y complaciente de Frei Ruiz-Tagle y el cosismo absurdo y pueril del alcalde Lavín, tuvimos nuestra bacanal del «fin de la historia». Fue parte del consenso: fijar el presente para evitar imaginar nuevos futuros. Suele hacerse cuando se va ganando, y hasta la crisis del 98, el consenso iba ganando.

Después de todo, ya no había Cortina de Hierro y se imponía una versión simplificada –y oportunista– de esa idea escatológica (en el sentido del fin de los tiempos, no de su acepción fecal) que venía cocinándose desde Tomás Moro, Kant y Hegel: la de que la historia jamás retrocede. Fueron los años en que,

4 Nadie explica eso mejor que Gabriel Salazar en *La violencia política popular en las «grandes alamedas»* (Santiago, SUR, 1990).

5 Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre* (Barcelona, Planeta, 1992).

Me irrita la gente que dice «si al final la alegría no llegó», como me molesta la que no vota «porque mañana igual tengo que salir a trabajar». Sí, lo sabemos, ¿qué esperabas?

paradójicamente, Tomás Moulian se transformó en *best seller* hablando del gatopardismo.⁶ Llama la atención que la academia ocupada de la «transitología» (sí, también hay una rama de la ciencia política para eso), enfrentada a uno de los procesos políticos más fascinantes y complejos de la historia de Chile, se haya demorado diez años en producir un texto capaz de interpelar y captar el interés del público. La siesta fue larga y profunda.

Pero la pregunta estaba instalada desde antes. El «¿cuándo se acabó la transición?» se transformó en la versión docta del niño aburrido que comienza a preguntar en Paine cuánto falta para llegar a Villarrica. Esa pregunta hoy solo da para chistes de iniciados, pero aún no está resuelta. Creo que ya pasó la vieja.

Para los políticos en cambio, «ponerle la cola al burro», es decir ponerle el punto final a la transición, fue el Santo Grial. Pinochet reivindicaba que la transición se hizo durante su mandato, entre el plebiscito del 80 y el del 88, como lo estableció el itinerario trazado en Chacarillas. Informe Rettig, disculpas de Estado y traspaso de mando mediante, Aylwin lo anunció con cierta satisfacción hacia el final de su gobierno. Frei lo supuso, en silencio, cuando decidió juzgarse su a esas alturas exiguo capital político trayendo de vuelta de Londres al dictador. Lagos lo atesoró el 2005 tras firmar una Constitución alivianada de algunos enclaves autoritarios que sin embargo no nos dejaría ir mucho más allá que la anterior. Piñera supuso que él mismo, su biografía, encarnaba la transición. En fin, cosas que pasan cuando no hay un Adolfo Suárez que ponga su coraje y su capital político en el lugar y el momento correctos de la historia.

Sospecho que esa normalización forzada, la urgencia de decretar el fin de la transición, tuvo su correlato en la literatura juvenil, o como sea que se llame lo que representó el suplemento

Zona de Contacto de *El Mercurio* en los noventa. Jóvenes no exentos de creatividad, algunos de los cuales resultaron a la larga escritores competentes, dedicaron esos años al *Bildungsroman*, el relato cotidiano del pasaje hacia la vida adulta. Aduldez que rara vez incluía la política, en parte porque era *El Mercurio* (y, peor, *El Mercurio* de los noventa) y en parte también porque en el Chile de esos años el éxito era valor importante. El éxito de los noventa tenía un precio: callar ciertos temas. La Zona de Contacto, que muchos reconocen como semillero, fue sobre todo un buen ejemplo de cómo «el decano» de la prensa tenía suficiente poder para editorializar y normalizar a una juventud chilena que ni siquiera intentó el destape.

El destape vino después, transitando entre lo privado y lo público. Al menos eso me cuentan, porque yo me fui de Chile antes, y ya no tengo edad para preocuparme de otro destape que el de mis pies cuando duermo. Dicen que se produjo entre pokemones besucones al borde del Mapocho y pingüinos indignados con Bachelet en las puertas del Ministerio de Educación. Durante el gobierno de la Alianza, incapaz de leer las reglas tácitas que determinan las lealtades entre ciudadanos y autoridades, y las consecuencias que una mala lectura acarrea, se terminó de destapar la olla. Leí que poco después de dejar el gobierno sus exministros le regalaron a Piñera *Los movimientos sociales*, del sociólogo Charles Tilly.⁷ Cuatro años tarde llegó el regalo, lamentable error de *timing*.

Y entonces, ¿cuándo se acabó la transición? Eso nos lleva al último de nuestros finales, el que pareciera estar preparándose en la cocina hace rato pero cuyo aroma comenzó a invadir el comedor recién a principios del 2011.

Si es que esto es lo que parece ser, lo que presenciamos no es un fin de ciclo sino un fin del *contrato social*, ese constructo de la filosofía

⁶ Tomás Moulian, *Chile actual: anatomía de un mito* (Santiago, Lom, 1997).

⁷ *Los movimientos sociales, 1768-2008: Desde sus orígenes a Facebook* (Barcelona, Crítica, 2009).

Era más fácil antes: la política la decidían en la *smokey room*, la visaba el Centro de Estudios Públicos y la comunicaba el duopolio de la prensa escrita.

iluminista según el cual los individuos consienten en sacrificar parte de sus libertades a cambio de un umbral de derechos y protección. El nuestro era bastante primitivo, y quizás esa fue la clave de su éxito: ellos votan, ustedes gobernan y nosotros mandamos. Y para que no queden dudas al respecto, lo amarramos en una Constitución que ni Mandrake podría cambiar. Seguro que Rousseau lo habría dicho más bonito, pero se entiende la idea.

Así funcionamos tácitamente dos décadas, como consumidores dóciles y ciudadanos ausentes. El contrato funcionó bien en los noventa, porque para que funcionara se necesitaba plata circulando, el control de lo que se puede decir y mostrar en la esfera pública y a Pinochet cerca metiendo miedo.

Pero, con el cambio de siglo –juez Garzón mediante–, Pinochet se convirtió en un fantasma hediondo a orines que ya no inspiraba miedo ni respeto. La promesa de movilidad social reveló tener un techo de más menos 600 mil pesos por familia (y una deuda de quince millones por hijo en la universidad). La moral de matriz católica, además de arcaica e inaplicable, presentaba un par de forados irreparables bajo la línea de flotación. El elenco de la democracia de pronto se hizo viejo, como si Walter Kliche siguiera siendo el galán de las telenovelas. El temor a la vuelta de la derecha al poder quedó sepultado por su propia incompetencia a la hora de gobernar. De las ideas de Fukuyama nadie hablaba hacía años, cuando el «fin de la historia» se vino abajo junto con las Torres Gemelas. La debacle.

No quedaban lealtades a las que apelar ni chantajes morales que ejercer sobre una ciudadanía desafecta y exigente. Da lo mismo a estas alturas si esa ciudadanía «malagradecida» era la hija de los éxitos de la transición, como sostienen algunos. El problema es que la oferta era mala y las condiciones ya no resultaban aceptables. El aniversario del golpe, el voto voluntario y la inscripción automática hicieron el resto. El

contrato se devaluó, se agotó antes de que supiéramos cuando se acababa la mentada transición.

Sin duda ayudó la transformación profunda de los canales por los que la información circula y la coordinación social se hace efectiva: lo que la prensa acostumbra a llamar «redes sociales», y que en realidad son medios electrónicos de contenidos distribuidos (redes sociales son el Opus, los antiguos MAPU, la Garra Blanca o el Club de Rayuela Cóndores de Patria Nueva de Arica, no Twitter o Facebook, seamos serios).

Prefigurar y monopolizar las informaciones y los discursos políticos se hace cuesta arriba. A algunos esto les molesta. Era más fácil antes: la política la decidían en la *smokey room*, la visaba el Centro de Estudios Públicos y la comunicaba el duopolio de la prensa escrita. Difícil imaginar que los pactos de la transición hubiesen podido concretarse de manera sigilosa con tanto fulano opinando como hay hoy. El escrutinio público sobre las autoridades se torna inmisericorde, primitivo a veces. Las verdades afloran rápido, los rumores más rápido aun. Los pasos en falso se amplifican, se hacen efervescentes. Ya nada se resuelve con un «me sacaron de contexto»: un agarrón en el metro o el desprecio de un sueldo «reguleque» te pueden cortar la carrera.

Las primaveras árabes nos enseñaron algo al respecto: los medios sociales en Internet cumplen un rol importante a la hora de derrocar –o hacer tambalear al menos– el viejo orden anquilosado. Al mismo tiempo, se revelan bastante estériles para ayudar a parir el nuevo. Parecería que saltarse el tedioso trabajo de organizarse cara a cara, a la antigua, limitara la capacidad para proyectar los esfuerzos. Como señala Moisés Naím, hay un motor político poderoso allá afuera, pero está desconectado de las ruedas.⁸ También sucede en Chile. Al gobierno saliente le hicieron daño Twitter y Facebook, pero nada dice que al entrante lo ayuden a mejorar la

⁸ Moisés Naím, «Muchas protestas, pocos cambios», *El País*, 29 de marzo de 2014.

propuesta educacional o los contenidos de una nueva Constitución.

Quizá tenga que ver con eso, con su potencial desestabilizador y poco «constructivo», el cabreamiento que noto hace un tiempo en las élites con estos medios. La vieja guardia del PS, por ejemplo, los desprecia con inquina. Incluso aquellos periodistas-comentaristas que hacen uso intensivo de las «redes sociales», que las sacralizaron durante las protestas estudiantiles y que alimentan los medios que representan con pseudonoticias del tipo «Arde Twitter por...» comienzan a sentir que esto se les va de las manos. Hablan de «los tuiteros» como quien se refiriera a un sujeto racional. Es absurdo, los medios sociales no personifican sujetos sino agregados por naturaleza caóticos, autoselectivos, contradictorios, algo estúpidos incluso. No es lo articulado de sus ideas lo que los hace fuertes sino la viralidad de sus dinámicas, capaces de apurar finales. Con sus miles de defectos, y a pesar de la influencia desmedida que la propia prensa les atribuye, y que no tiene un correlato en la realidad, es innegable que los medios sociales han contribuido a que la ciudadanía se avispe y la vigilancia aumente. No puede ser malo eso.

Possiblemente todas estas disquisiciones sobre los finales en política harían reír a un político curtido. Él sabe (y el uso del masculino no es casual) que, habiendo salud, amigos con lucas y ausencia de penas afflictivas, no hay final que valga. «Se han visto muertos cargando cruces» es uno de sus dichos favoritos, porque un político debe tener cicatrices y saber resucitar.

Ejemplos hay muchos. Andrés Zaldívar, monumento a la resiliencia desde que fue nombrado subsecretario de Hacienda en 1964, a los veintiocho años. Camilo Escalona, un campeón perdiendo senatoriales y yéndose a los potreros para desde ahí intentar nuevamente conquistar el mundo. Andrés Allamand y sus regulares visitas al Gobi y el Sahara. La UDI es un caso particular: parece ser de buena crianza para todos sus dirigentes anunciar un retiro definitivo de la política de cuando en cuando. Es la mejor forma de no irse. Me atrevo a apostar que dentro de poco tendremos al mismísimo Pablo Longueira, enterrado con funeral vikingo *in absentia*, de vuelta por sus fueros.

Pero hasta los viejos lobos de la política sienten que la pista se ha puesto más incierta. Van en retirada y no logran instalar tan fácil a sus

delfines. Hay cambios que son innegables, importantes. El eje de la conversación sufrió un giro copernicano, se elevaron los estándares, la gente teme menos golpear la mesa. Se aireó el elenco político con los primeros parlamentarios catapultados por el movimiento social en décadas. La incertidumbre no parece espantar a los chilenos.

Acompañando esos cambios, ese fin de contrato y los bosquejos de uno nuevo, ha habido una inflamación de la retórica, sofisticada a veces, ramplona otras, inmediatista y maximalista casi siempre. Se habla de asambleas, retroexcavadoras, ciudadanías empoderadas, de que Chile cambió, del «derrumbe del modelo». No me espanta. Supongo que es normal y saludable que en tiempos interesantes el discurso se cargue de esteroides.

En lo personal, eso sí, me declaro un optimista escéptico. Las reformas estructurales que se han prometido tienen un camino largo y sus resultados serán posiblemente, inevitablemente incluso, parciales y negociados. Y quizá recién entonces se podrá empezar a construir un pacto social más legítimo y duradero que el anterior. Decía Tocqueville que en una revolución, como en una novela, la parte más difícil de inventar es el final. No sé si esto sea una revolución, pero que algo está finalizando y se ven vientos de cambio parece indudable. Por mi parte, sigo creyendo que los finales en política son lentos, abiertos, impredecibles. Y así prefiero que sean.

Florencio Ceballos es candidato a doctor en sociología de la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Vive en Ottawa y trabaja en el Programa de Gobernabilidad, Seguridad y Justicia del International Development Research Centre.



Finales (quizás) infalibles

Pablo Toro

1

Final 1: Los miembros de la familia que van quedando –la madre, el padre, los dos chicos preadolescentes y la nuera que ha parido, recientemente, un feto sin vida– avanzan por el barro buscando refugio. La lluvia arrecia e inunda los caminos. Se topan con un granero en la mitad de la nada. Adentro, la familia se da cuenta de que no están solos. En un rincón, agazapados, un hombre y un niño, ambos a la deriva. Estamos en la década de 1930. El estado es California. El estado es la desolación total de la clase trabajadora tras el *crack* financiero del 29. «Primero estuve enfermo –dice el niño–, pero ahora se está muriendo de hambre», y señala el estropajo humano que antes fuera su padre. Entonces la madre se mira con la nuera. Las dos saben, en ese momento, lo que deben hacer. La madre saca a su marido y a todos los niños del granero. La nuera se para, camina despacio hacia el rincón y contempla el rostro gastado, los ojos abiertos y asustados. Entonces, lentamente, se acuesta a su lado y descubre uno de sus senos. Intenta amamantarla, pero el hombre se niega. «Tienes que hacerlo», le dice la mujer. Se acerca más, hasta que le empuja la cabeza. «Toma», dice. «Así».

Final 2: El adolescente multibillonario está solo frente a la pantalla de su laptop. Lo hemos visto crear una idea, convertirla en un imperio y defender su cuestionada autoría. En el camino ha basurado a sus amigos, se ha vengado de los matones rubios y populares de Harvard, y en el futuro solo se ven más y más dólares. Pero en su mente hay una sola cosa,

y él, con la ansiedad del TOC, refresca la página una y otra vez, esperando que una chica acepte su solicitud de amistad. La misma que lo dejó. La misma que pudo oler a tiempo al tipo en el que se estaba convirtiendo.

El primer final es de *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck, escrita en 1939. El segundo, de la película *Red social*, escrita por Aaron Sorkin en 2010. Pienso en estos dos finales como ejemplos de cierres (quizás) infalibles. Cierres que, sin trucos efectistas de trama, triunfan olímpicamente contra el tedio de una resolución correcta y armónica.

El gran problema de los finales es que tienden a la normalización de la historia y del mundo narrado. Lo mejor de la aventura ya pasó, y las últimas líneas deben luchar cuesta arriba contra la ya contada. Por ahí decía E.M. Forster, en su *Aspectos de la novela*, que los finales sufren porque el escritor debe «redondear las cosas», y generalmente los personajes se empiezan a morir mientras él sigue trabajando. ¿Será que los finales de muchas historias son reflejo de una noción conservadora de la vida cotidiana? Algo así como que nos gusta la aventura, sí, la necesitamos, de acuerdo, pero al final queremos volver a casa.

Al final de *Las uvas de la ira* la aventura ya se apagó. Tom Joad, el protagonista, es un fugitivo que ha desaparecido de la historia, y la familia está disgregada. Sin embargo, Steinbeck logra en esas últimas líneas levantar el relato como nunca en la novela, y encapsular una abrumadora cantidad de factores políticos y

psicológicos en una escena que habla de su época a gritos. Y lo mismo hace Sorkin.

Mark Zuckerberg ya ha terminado su viaje iniciático hacia el mundo de los mega-millonarios, pero hay suficiente ansiedad, ternura, arrogancia, ironía y patetismo en esa última escena como para iluminar a su generación completa. Ambos lo hacen, además, en los confines de una estructura narrativa más o menos convencional.

Se puede aprender algo de eso, como si las palabras de Forster fueran un mandamiento literario: «No dejarás morir a tus personajes mientras sigues trabajando». Sorkin y Steinbeck entendieron, cada uno a su manera, que la última impresión es la más duradera, y que el final de tu historia no puede, y nunca debiera, ser un regreso a la medianía.

Pablo Toro ha publicado el libro de relatos *Hombres maravillosos y vulnerables* y fue guionista de las series *La Ofis* y *Los 80*.



El sentido de un final

Martín Vinacur

2

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

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

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

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

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

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

Después de varios silencios incómodos, mientras golpea el sobrecito de azúcar, el hijo me cuenta que su padre y mi padre eran carne y uña, hermanos sin sangre. O por lo menos ese era el relato familiar, la leyenda interna circulante. Dos tipos audaces. Batman y Robin. Flash Gordon y Poncho Negro. Los que fumaban en el baño toscanitos robados. Los que se pusieron los pantalones largos la misma semana. Los que canchereaban con inesperado éxito en la rambla de Mar del Plata. Los que leían los mismos libros al mismo tiempo.

Pará.

(No dije pará, lo pensé.)

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

No resistí.

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

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

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

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

—No, no lo conozco.

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

Martín Vinacur es columnista y fundador de la agencia de publicidad AldeA Santiago.



Un final imposible

Jorge Baradit

3

Doctor Who arrancó el sábado 23 de noviembre de 1963, una de las peores fechas del siglo xx. Un día después del asesinato de John Kennedy, el planeta estaba más interesado en la cabeza hecha trizas del *most handsome* Presidente que de un programa un tanto infantil con una premisa confusa y personajes extravagantes. El primer programa de la BBC producido por una mujer, con un *opening* extraño y la primera canción completamente electrónica de la historia, fue un desastre de audiencia. Hubo que repetir el primer capítulo y rezar contra su cancelación precoz. Hubo que tirar toda la carne a la parrilla, inventar giros y personajes cada vez más descabellados en esta lucha contra la muerte prematura.

Así, sin una planificación racional, comenzó la escritura de esta novela-rito que se escribe en tiempo real, a tropezones, sin un arco coherente y en carrera contra la muerte desde hace cincuenta años. ¿Puede terminar un relato que se mantiene en permanente clímax como principio de existencia? Porque nadie pensó que las decenas de líneas argumentales y de recursos abiertos debían coincidir de alguna manera en algún momento. Y, cuando la audiencia explotó en millones unos años después, ya era tarde, se habían convertido en *junkies* siempre hambrientos, felices y mareados, incapaces de sutilezas, disfrutando incluso de la merca más cortada con tal que oliera a Gallifrey, el planeta improbable del que procede este viajero del tiempo, más parecido al loco del Tarot que a algún científico respetable.

A los autores se les pedía hiperventilación, hemorragia

y velocidad, sin posibilidad de borrar con el codo lo que escribían con la cámara cada sábado, sin edición posible para un relato que nadie sabía dónde iba a parar. *Doctor Who* es una historia que copula consigo misma escupiendo progenie y caminos narrativos en todas direcciones, y este ejercicio de sorprender sin descanso, de empujar los límites de lo imposible, produce monstruos: caen protagonistas, reviven antagonistas, todos celebran, nadie exige un mínimo de credibilidad y todos lo saben, los espectadores lo saben, la BBC lo sabe, los guionistas lo saben, pero esta novela sigue rodando por la ladera muerta de la risa.

Los giros argumentales se amarran con alambre a una estructura construida sin órdenes claras ni respeto por las leyes de ninguna física, buscando un rincón de esta estructura saturada donde incrustar el nuevo aporte, una frase lateral que otro recogerá, ampliará y con ello dará luz a un aspecto menor del mito, buscando jurisprudencia en alguna esquina de ese guión de marzo de 1967 y la frase que un personaje secundario dijo en 1978, y todos celebran la nueva rueda de carreta con pésimos efectos especiales que nos tragamos cada semana.

Porque hay un acuerdo tácito entre los *whovians*, y es que *no hay acuerdos tácitos* en este organismo de crecimiento rizomático que explota en todas direcciones, porque esta novela se reescribe sin borrar nada, hay que ir hacia atrás y resignificar, hacia adelante y actuar por acumulación, ya vendrá otro en cinco años más que le dé sentido a lo que acaba de escupir el demente de turno.

Porque *Doctor Who* es una novela-lego-cadáver exquisito, un relato tumoral *broadcasted ubi et orbi*, una *rave*, un espacio de libertad a veces profundamente infantil, otras veces brutal y complejo, que el mundo nos ha permitido por algún misterio.

Doctor Who no puede tener capítulo final porque nunca ha esgrimido un objetivo, es circular y escribe sobre lo ya escrito, se corrige, se tarja y no para de crecer. *Doctor Who* es una amenaza, una escultura Merz que sale por las ventanas de la BBC y por tus orejas, una novela cancerígena, una forma desbocada que siempre dice lo mismo pero diferente, igual que esta columna que podría durar ocho páginas y seguir predicando la palabra; porque no tiene arco, tiene tono único, ni siquiera su protagonista muere o desaparece sino que se transforma, como la energía, que nunca deja de moverse, como el tiempo, que no se detiene. *Doctor Who* parece superficial, pero, como la Tardis, esta novela enfermedad es mucho más grande por dentro, gira sobre sí misma y los únicos que envejecen en la pasada somos nosotros.

Hay gente que ya nació y murió en el lapso en que *Doctor Who* ha estado al aire, porque en esta enloquecida novela circular no es el libro el que termina, sino sus lectores.

Jorge Baradit es el autor de *Ygdrasil*, *Sync*, *Kalfukura*, *Lluscuma* y la novela gráfica *Policía del karma*.



En un túnel continuo

Roberto Merino

4

Me asombra constatar lo bien recibidas que son por todo el mundo las viejas fotografías de Santiago. Me refiero a fotos de un tiempo cuyo rango va aproximadamente de 1870 a 1970. Estas imágenes de una ciudad a medias reconocible causan en sus observadores una especie de alegría evocativa, la emoción de pertenecer a algo que ya no está. Los lugares son intercambiables: la Plaza Italia bajo una nevazón, Américo Vespucio colindando con el campo, glicinas cargando el muro del primer patio de una casona, pesados techos bajo el sol del verano registrados desde un campanario. Las formas de vida que se infieren de estas fotos parecen más bellas, más silenciosas y más armónicas que las del presente.

A mí al menos esto me sucede siempre. Si me aparece ante los ojos una foto de la Alameda de mediados del siglo XIX, prefiero permitir que la imagen me emocione como una epifanía: la inminencia de una materialidad ligada a mis afectos, el olor del boldo de la orilla, la luz de una lámpara de aceite en un mostrador donde se alterna el lacre, el cochayuyo, el papel de carta. Se trata de imaginaciones automáticas, que eluden siempre el aspecto sórdido de la vida de cualquier época. Aun los terribles conventillos de antes –con su precariedad cochambrosa– parecen tocados con la luz de resplandor nímbico.

El asombro mencionado al principio proviene de una observación: la fotografía nos entrega o nos devuelve algo que a menudo somos incapaces de percibir en el modelo real. Es probable que haya en

este fenómeno una adaptación darwiniana.

Claro, la sensación de continuidad con la que uno vive solo podría servir para no sucumbir cada vez que un aspecto de nuestro entorno llega a su fin. Estamos permanentemente pasando de una cosa a otra y ese tránsito de mutación parece ser el medio en el que mejor sobrevivimos.

Yo conocí el sector aledaño al cine Santa Lucía desde muy chico. Es una parte de Santiago que me resulta totalmente familiar, pero en el mundo real he vivido desde los cuatro años en el túnel de una continuidad en la cual cada segundo ha sido el consecuente de uno anterior y el antecedente del que viene después. Y cuando paso por el lugar no puedo sustraerme a ese presente continuo, casi podría decir que no veo nada. Pero basta que me pongan al frente una foto de la zona en 1964 para que la realidad perdida «se revele» en un movimiento parecido a un chiflón o a un precipicio. Se hace visible entonces lo que el sentido de continuidad borronea: las mansiones que había en la vereda sur de la Alameda, entre San Isidro y Carmen, la línea de edificaciones que se prolongaba desde el cine hasta Santa Rosa. En la fotografía las cosas tienen fin, tienen edad, tiempo concluido.

Es sabido que la memoria de los habitantes de una ciudad es por lo general muy frágil. Demuelen una casa esquina, sacan un grupo de árboles, abren un *by-pass* entre dos calles: las referencias se pierden casi de inmediato. Es difícil establecer qué había antes en el lugar de las novedades. Insisto en que

este rasgo de aparente insensibilidad corresponde más bien a una capacidad adaptativa.

Quizás es cierto que el futuro realmente existe, que es una entidad dimensionable y no un simple relato que hacemos sobre el presente. A veces vivimos como si efectivamente nos dirigiéramos a un destino.

Las viejas fotos profundas: años cincuenta, sesenta, la circunspección general de la vida, los lustrosos jopos, las miradas ridículamente desafiantes de los muchachones enfiestados, el brillo de los cromos, de las guardas de bronce a la entrada de un edificio del centro. Cuando la experiencia se hace discontinua se activa la memoria, que está dormida o adormecida como el caballo Kundalini. El chakra de la memoria. Solo ahí se hace perceptible que no existe el niño de 1964 y tampoco las verjas de madera ni las tapias del fondo ni los columpios, ni los tesoros enterrados ni las liebres ni la nieve barrida en las cunetas.

Roberto Merino es escritor y profesor de la Facultad de Comunicación y Letras UDP. Sus últimos libros son *Todo Santiago* (2012) y *Barrio República* (2013).

El futuro

José Ignacio Stark

A los pocos meses de vida comencé una relación –poco sana– con la televisión. Supongo que debo darle las (des)gracias a una de mis tíos, que para que estuviese tranquilo me dejaba entre dos cojines frente a la pantalla. No son horas, decía mi padre, y aun así, aunque me lo prohibiesen, me escondieran el cable o me la quitaran, me las arreglaba para sentarme frente al aparato. Como hoy puede ser un *smartphone* o una tableta, esa caja con *on screen display*, imagen digital –¿qué diablos era lo digital en mi cabeza de cuatro, cinco años?– de Goldstar que se aparecía en mi Trinitron con chasis de madera y Lumisponder durante una tanda del canal doce, como le decíamos los porteños a Televisión Nacional, era lo más cercano a la modernidad en plena dictadura, cuando el consumo recién volvía a despegar, así como la ilusión de la democracia.

A la hora del Teletrece, conducido por el siempre compuesto y mo-du-la-do Augusto Gatica, era Entel la empresa que auspiciaba. Y hasta el día de hoy puedo cantar «Entel está aquí / tan nítido así», al ritmo de la melodía que le robaba a un pegajoso éxito de Billie Ocean.

Y era como el futuro.

En poco más de un minuto se me aparecía un país moderno que amanece al desarrollo, con mucha industria, mineros caminando felices con sus luces en los cascos encendidas, lleno de antenas de microondas –un verdadero anticipo de lo que vendría, de lo que en realidad no vimos venir–, viejitos sentados mirando al sudeste, el cliché de la familia feliz, el beso apasionado, los amigos en el café, la bolsa de comercio con gente engominada, y entre medio imágenes de muchos señores con batas blancas y corbata, hablando por teléfono o arriba de una antena con cara de *estoy ocupado haciendo algo que permitirá que tú, yo y todo Chile pueda llamar por teléfono*.

Entonces aparecía, vista desde un helicóptero, imponente, la torre Entel, el edificio más alto del país, y una voz te decía que «en telecomunicaciones, nadie sabe más», y yo compraba. Punto.

Y llegó la democracia, las privatizaciones, y gracias a CTC don Segundo conoció el futuro en Cachiyuyo, pueblo de 220 habitantes en la planicie desértica atacameña, con un clima seco ideal para el secado del ají. Hasta un teléfono público azul, de esos con fichas, don Segundo llegaba en un auto que parecía directamente sacado de la fábrica del Ford T. Entre gallinas, polvo, gente que otra vez miraba al sudeste y vecinas que saludaban al paso del parroquiano, el hombre estacionaba junto al equipo, levantaba el auricular y, sin marcar un número y sin tonos de espera, le contaba a su hijo que lo estaba llamando desde ese pueblo que tiene veinte casas de lado y lado.

El teléfono era un símbolo de futuro y de esperanza en el progreso en el Chile en que me tocó crecer. Si llegó o no como esa alegría resumida en 45 segundos, no lo sé, pero finalmente fue eso: un ícono de lo que pudo ser y no fue. Una pieza de museo de un futuro promisorio, que fue reemplazada hace unos años por la modernidad que hoy ni permite meterle una moneda para hacer una llamada.

El monumento a esa fiebre de crecer y ser más que los nuevos habitantes de Cachiyuyo ni se molestan en inmortalizar con las cámaras de los celulares del futuro que usan hoy.



José Ignacio Stark es comunicador y actualmente trabaja en Canal 13.

Reseñas

El tiempo y el río

Carlos Maldonado R.

James Salter. *Quemar los días*. Barcelona, Salamandra, 2010, 446 páginas.



«Este es, ligeramente descolorido y como si fuera a deshacerse al menor contacto, el ramillete que conservo de aquél baile.» El baile que James Salter (Nueva York, 1925) acaba de describir, promediando *Quemar los días*, su libro de memorias (que él llama, más ajustadamente, *reminiscencias*), es un combate aéreo con una escuadrilla de MIG soviéticos en plena guerra de Corea, donde ocho aviones fueron derribados.

Todos los episodios de la guerra reciben, cada uno en su matiz, el mismo tratamiento: parecen un sueño, un lento acomodarse de las capas de la realidad; la aparición de un avión en el campo visual, las maniobras, el fuego cruzado, y de pronto una, dos estelas de humo, un piloto que cae, la calma. Un baile.

Salter es autor de un puñado de libros ineludibles, y al borde de los noventa años sigue publicando: su última novela, *Todo lo que hay*, apareció en 2013 y acaba de ser traducida al español. Él mismo ha dicho alguna vez que los escritores nunca se retiran: «El único modo de detenerlos es arrastrarlos afuera y pegarles un tiro». Ingeniero de West Point, la academia militar por la que también pasó, fugazmente, Edgar Allan Poe, Salter se graduó como oficial y fue piloto de combate. Su experiencia como cadete, su entrenamiento como piloto y su participación en la guerra de Corea –esa guerra de algún modo olvidada tras la catástrofe de Vietnam– ocupan un buen tercio de estas memorias.

Lo primero es lo primero, aunque pueda resultar un poco injusto: *Quemar los días* no es *Años luz*, la novela de 1975 sobre la que reposa, con toda justicia, el prestigio de James Salter como narrador. Había publicado antes, desde luego, algunos buenos libros, pero *Años luz* es una de esas experiencias que pueden transformar a un lector si el encuentro se produce en el momento apropiado. Un libro que parece contar una anécdota trivial, el derrumbe de un matrimonio exitoso y bien avenido, con una bella casa y un par de bellas hijas, pero que por debajo de esas vidas un poco crepusculares lo que hace es capturar el sordo rumor del tiempo. Como si Hermann Broch, en lugar de *La muerte de Virgilio*, en lugar de Brindisi y la *Eneida* a los pies del poeta, hubiese escrito sobre un arquitecto de las afueras de Nueva York con una casa a orillas del Hudson.

Dicho esto, *Quemar los días* es Salter puro. Y lo es precisamente por las razones que hacen de *Años luz* una pequeña obra maestra. No son unas memorias actuariales, un registro preciso de experiencias y personajes: el relato se mueve lentamente, como el barroso río Yalu –casi un personaje más en los episodios de Corea– antes de desembocar en el Mar Amarillo. Pero la cadencia del relato se va imponiendo, desde los recuerdos de infancia hasta las historias de escritores (hay al menos un par magníficas, de Irwin Shaw y William Styron) en París o Nueva York: «... son solo generaciones que avanzan como la marea, años llenos de sonido y espuma, arrastrando todo ello por lo que viene detrás».

En Salter, y muy especialmente en *Quemar los días*, el cielo, el mar, el rocío de las mañanas sobre los cuarteles, la oscuridad que precede a los amaneceres, ya sea en un campamento militar o

en el París de los años cincuenta, están prodigiosamente vivos y casi pueden tocarse. Los colores, las texturas, tienen un papel central. Todo en estas memorias es sensorial, táctil, perfumado, como el ramillete que se conserva alejado de la luz para evitar su deterioro. Y todo es perecedero. La muerte misma es un absurdo por que el no vale la pena preguntarse demasiado: un piloto se sale de la pista en una maniobra de rutina, para evitar, precisamente, un accidente; pero la tierra está blanda, el avión vuelca: «Murió», anota Salter. Y pasa a otra cosa.

«Al final el yo queda inacabado, abandonado por la muerte de su propietario», escribe más adelante —a propósito de Shaw, que fue su gran amigo—, y enumera luego los detalles preciados de la vida individual, fotografías, historias, imágenes, frases que parecían inmortales: de pronto se vuelven superfluas y se arremolinan como basura a los pies de alguien que ya no sabe cómo leer esas señales. Eso, más o menos, viene a decir *Quemar los días*, algo que su autor ha repetido más de una vez: que no hay un propósito, que la vida no tiene propósito y es, como mucho (y vaya que es bastante), juego y distracción.

El hilo de la violencia

Jimena Villegas

Diego Fonseca. *Crecer a golpes. Crónicas y ensayos de América Latina a cuarenta años de Allende y Pinochet*. Nueva York, C.A. Press, 2013, 325 páginas.



Al mediodía del 11 de septiembre de 1973, dos aviones de la Fuerza Aérea chilena bombardean y ametrallan La Moneda. Los *rockets*, que revientan el acceso norte y los techos de la casa de gobierno, también hacen saltar en mil pedazos la democracia de este país. Ese día, el Presidente Salvador Allende da vuelta el cañón de su AK-47 —regalo de su amigo Fidel Castro— y se suicida. Comienzan los diecisiete años de la era Pinochet.

Cuatro décadas después, instalado en un edificio de Washington DC, el mismo inmueble donde vivieron un embajador allendista y un instigador estadounidense del golpe chileno, el periodista argentino Diego Fonseca (1970) busca hilvanar el heterogéneo conjunto de países que conforman América Latina con un hilo común: el de la brutalidad de algunos de sus gobiernos más innobles.

Crecer a golpes es, como adelanta el título, un conjunto de crónicas y ensayos en torno a la violencia que la mano autoritaria y/o golpista se dedicó a ejercer, repartir y alimentar, con tanta impunidad y sangre fría, desde la década de 1960 del siglo xx en este pobre continente. Añade al paquete dos *bonus tracks*: España, donde todavía no logran sacudirse bien la sombra franquista, y Estados Unidos, el país cuyos genios enseñaron a los uniformados latinoamericanos de la Guerra Fría el valor infame de subvertir la lógica democrática con tal de acabar con el comunismo.

Augusto Pinochet Ugarte aparece en este conjunto de trece piezas como el factor que detona el ejercicio. Aunque vital en tanto motivo, es apenas una excusa. La figura, circunstancial o relevante, que sirve para recordarnos que los seres humanos hemos construido lo que somos unos a costa de otros, y tantas —demasiadas— veces de modo sangriento y despiadado.

No hay interés de equilibrar miradas —una práctica tan nuestra— en este trabajo. Todos los autores —solo hombres y entre ellos el argentino Martín Caparrós, el cubano Leonardo Padura y el español Enric González— trabajan bajo el paraguas de un Pinochet ignorante, demagogo, rastlero y mediocre. El avance del relato es de sur a norte. Comienza en el apacible campo melilliano de este país que —dice Fonseca— es «esquina, fin y centro del mundo», para terminar en el Estados Unidos del «pasado irrelevante» que la estupenda pluma de Jon Lee Anderson dibuja de modo tan evocador.

Fonseca introduce cada texto con una referencia a los efectos del dictador en la vida de quien tomará la voz para hablar de su país. Logra así dar los giros que hacen cambiar de posición los focos. Ofrece también la posibilidad, quizás algo voluntarista, de seguir una lógica —si es que la hay— para estos escritos libres. Cada pieza se asoma como un fragmento, apenas el pedacito que hemos podido destapar para la ocasión, de una realidad infinitamente más ancha, conflictiva y compleja.

Una vez terminado el repaso, el conjunto se hace coherente y conmovedor. Inevitablemente, sin embargo, en una elección que es del todo subjetiva, vibran algunos imprescindibles, aquellos que sorprenden o estremecen. La generación perdida, esa que no soñó con la revolución pero sí tuvo que asumir su fracaso en la Cuba que quedó tras la caída del muro de Berlín. El canal

que podría unir Atlántico y Pacífico en Nicaragua, un gran sueño con sabor a corrupción, que hoy está en manos del Presidente exsandinista Daniel Ortega. Los divertidos dislates lingüísticos de Julio César Turbay, el mandatario que inventó aquello de «las desapariciones forzadas» en Colombia, el país donde –dicen– se habla el mejor castellano de Latinoamérica. El dolor inmenso que deja saber cuán honda es la violencia –la juvenil y la de las instituciones– en El Salvador, el país saturnal de Roque Dalton, poeta y guerrillero que murió asesinado por los propios camaradas. Ay, Roque Dalton.

Hay en las líneas de este libro orquestado por Diego Fonseca un conjunto diverso. Hay maldad, bondad, tristeza, fútbol, travestismo y valentía. Hay pequeñas piezas en primera persona: la de Chile, a cargo de Patricio Fernández, y la Anderson, que se traslada por el mundo junto a su padre oficial del servicio exterior estadounidense. Y hay largos trozos de entrevista, ensayos reflexivos, relatos cronológicos. Hay también –para felicidad de quien urde estas líneas– un par de historias notables: la de Vladimiro Montesinos, el admirador de Pinochet que elevó el espionaje y la extorsión a niveles de locura maniaca en el Perú de Alberto Fujimori; la de Dalton, que se entrecruza con el seguimiento de los huesos de una joven asesinada por pandilleros, y la de Wang Jing, el millonario chino y tránsfuga que firmó el «Acuerdo Marco de Concesión e Implementación del Canal de Nicaragua». Las tres son sorprendentes y están cuajadas de datos relevantes. Las tres fueron escritas con mano firme: son hijas nobles del mejor de los periodismos.

Pro Arte, no invoco tu nombre en vano

Pedro Pablo Guerrero

Patricio Arriagada, Víctor Ibarra, Javiera Müller y Javier Osorio. *El semanario Pro Arte: Difusión y crítica cultural (1948-1956)*. Santiago, RIL, 2013, 204 páginas.



Un tono de resurrección, casi órfico, traspasa los dos textos que preceden este conjunto de ensayos acerca de la revista fundada en 1948 por Enrique Bello (1906-1974), periodista ligado a la Universidad de Chile, cercano a Luis Oyarzún y Pablo Neruda, y director de una de las mejores publicaciones culturales que haya tenido nuestro

país en el siglo xx. El historiador Claudio Rolle presenta a los autores como «rescatistas» llamados a la «restauración de la vida» propia de los seguidores de Clío, musa de la historia. Invoca para este descenso al Tártaro de las revistas olvidadas a Robert Darnton, quien concibe al historiador, en su trabajo de hojear viejos archivos, como alguien que «quiere hablar con los muertos». Un médium, ni más ni menos. Rol que precisamente asume Cecilia García-Huidobro en su texto «Al rescate de Enrique Bello», al ofrecernos un vívido perfil de alguien que luchó siempre por desdibujarlo, sin aspirar al protagonismo ni a la gloria personal, entregado a la actividad insensata de fundar y sostener revistas culturales que hicieran de puente entre la cultura europea de la posguerra y el campo cultural chileno, todavía en formación.

«Un periódico –dice el propio Bello a propósito de la creación de *Pro Arte*– que sirviera al público de los conciertos, del espectáculo, a la gente que lee, a los artistas, a los escritores. El mundo acaba de salir de la pesadilla de la guerra, los creadores de la escuela de París recién regresan de su asilo de Nueva York, otro mundo está naciendo, enganchémonos en él.» Y engancharse no es un verbo inocente en los años del *engagement* existencialista y el alineamiento ideológico de la guerra fría, aunque su polisemia también permite asociarlo al gesto de «subirse al carro» propio del snob, palabra que utiliza Hernán Valdés para caracterizar a Bello («en el mejor sentido de la palabra»), en su libro *Fantmasas literarios*.

Después de todo, ¿qué sería de la cultura sin los snobs? La pose y la moda intelectuales tuvieron un papel decisivo en la penetración del existencialismo en nuestro medio, sostiene Patricio Arriagada en su ensayo «El pensamiento francés en Chile en los primeros años de posguerra: la recepción del existencialismo en el semanario *Pro Arte*». Arriagada insiste en su «carácter atmosférico», como un clima de época más que como corriente filosófica. Una lluviosa gris y renovadora que empapó la literatura, el pensamiento y, sobre todo, el teatro. *Pro Arte* fue su vehículo más importante al marcar las pautas de la dramaturgia local y educar el gusto de los espectadores gracias a críticos y colaboradores que difundieron y celebraron, entre otras, las creaciones dramáticas de Sartre y Camus. Los montajes de ambos dramaturgos, reseñados en extenso, estuvieron relacionados estrechamente con el surgimiento de los teatros universitarios y contribuyeron al

«furor existencialista», que tuvo su clímax con la visita a Chile de Camus, en 1949.

«*Pro Arte* y el panorama de la renovación técnica en el teatro», de Víctor Ibarra, se adentra aun más en el tema. Desde una perspectiva crítica –tal vez demasiado–, el investigador explora las estrategias formativas de la revista en búsqueda de una «modernización acelerada» de la producción dramática. Transitar desde el sainete al montaje de *Huis clos* en el plazo de una década supone como requisito ineludible la formación de audiencias. Ibarra analiza los esfuerzos de críticos en conseguir este objetivo. Cuestiona el tono paternalista, snob, incluso peyorativo, de algunas secciones firmadas con seudónimo, y estudia el papel en pos de la renovación teatral que ciertos redactores de *Pro Arte* asumen no solo a través de sus comentarios, sino de su participación como jurados en certámenes de dramaturgia. El balance de Ibarra es severo. La revista no alcanzó a ver, en su corta vida, los resultados de este proceso modernizador. Se quedó en una actitud pasiva de recepción desde Europa y Estados Unidos, sin tender puentes entre el teatro chileno y el resto de Latinoamérica.

Si Arriagada e Ibarra indagan en la dramaturgia, Javiera Müller hace lo propio con otra área clave del semanario. «La promoción del arte nacional en la revista *Pro Arte*» centra el análisis en la sección que daba cuenta de exposiciones, debates, tendencias y noticias del extranjero, y que, según Müller, «representa un aporte sustancial en el escenario de la cultura nacional». Decisiva fue la cobertura que dio a la producción chilena la columna Crítica de Salones, en términos tanto de espacio como de especialización. En historia del arte, la revista se dio el lujo de haber tenido como redactor, durante los tres primeros años, al premio nacional Camilo Mori, quien contribuyó a difundir «las tendencias pictóricas modernas». Marta Colvin entrevistó durante su formación en Europa a notables escultores contemporáneos, entre ellos Henry Moore, y el propio director de la revista, Enrique Bello, se hizo cargo de una entrevista a Roberto Matta en noviembre de 1948, cuando todavía era un desconocido para la prensa local.

El cuarto y último ensayo, «Autonomía, institucionalidad y disputas por la hegemonía. La modernización del campo musical chileno a través de *Pro Arte*», de Javier Osorio, cuyo título no deja mucho lugar a la imaginación, ofrece un

panorama del proceso de transformaciones y profesionalización de la música en el país, que tuvo como antecedentes la reforma del Conservatorio Nacional en 1928, la fundación de la Facultad de Bellas Artes en 1931 y la creación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales en 1948. Desde esta institución ejercería toda su influencia renovadora, polémica y organizativa el compositor Domingo Santa Cruz Wilson, quien escribía en *Pro Arte* con el seudónimo de Dr. Gradus. La estrecha relación entre el semanario y la Facultad se revela en que la revista comenzó a editarse en la sede universitaria, y en que luego apoyaría campañas para dotar de un teatro estable a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, que debía luchar con el Teatro Municipal para realizar sus presentaciones. Por otra parte, Santa Cruz emprendió una cruzada sarcástica contra el «mal gusto» que a su juicio imperaba entre el público de la ópera, y así, gradualmente los debates recogidos en *Pro Arte* favorecieron las obras contemporáneas y desplazaron el nacionalismo romántico de la primera mitad del siglo XIX.

Valioso como conjunto de monográficos, revelador de una época de cambios, tensiones y procesos de autonomización de campo, el volumen adolece únicamente de una mayor atención a los contenidos literarios de una revista que tuvo entre sus redactores a poetas de la talla de Humberto Díaz-Casanueva y críticos tan destacados como Jorge Elliot, difusores ambos de la moderna poesía inglesa, según recuerda Cecilia García-Huidobro. No solo el teatro de Camus, no solo la pintura de Pollock, ni la música de Schönberg hallaron cabida en el semanario de Enrique Bello. También la poesía de César Vallejo, que deslumbró a un Jorge Edwards, todavía escolar, cuando descubrió la revista *Pro Arte* en un quiosco a la salida del colegio.

Viaje a una semilla

Pablo Marín

Stephen Greenblatt. *El giro. De cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno*. Barcelona, Crítica, 2012, 328 páginas.



Hay, en historia, los contrafetales. Los recientes entusiasmos ucrónicos en el cine y la literatura nos sugieren que especular, fabular y sembrar en función de lo que pudo llegar a

ocurrir pero no (si los Reyes Católicos le hubiesen negado medios a Colón, si Hitler hubiese sido aceptado por cierta academia vienesa de pintura) tiene su encanto. Pero, así como hay melancólicos contrafactuales, hay factuales. Hay cosas que realmente ocurrieron y que pueden sonar más fabulosas que ninguna. Cosas que, en manos del investigador adecuado y transmitidos con una pluma a la altura, pueden resultar en libros entrañables y fascinantes. *El giro* es uno de esos libros.

Stephen Greenblatt, consumado biógrafo de Shakespeare (los que saben dicen que no se puede andar hablando de la vida del dramaturgo sin haber leído su *Will in the World*), se ha especializado en establecer los vínculos entre literatura e historia, y en cómo la segunda ayuda a entender la primera. Su protagonista es una figura del siglo xv sin mucha fama pero que devino esencial para que se gestara el Renacimiento y la primera modernidad tal como los conocemos. El hombre es un humanista florentino llamado Poggio Bracciolini (1380-1459), que a comienzos de 1417 llegó cabalgando a un monasterio del sur de Alemania, probablemente el de Fulda. Era el mayor cazador de libros de su tiempo, un reputado escribano y bibliófilo que había sido secretario de uno de los papas más execrados de la historia, el antipapa Juan xxiii. Y ahora pretendía dar, como ya lo había hecho en otros monasterios de Europa, con textos clásicos que llevaban siglos juntando polvo.

Una vez en el lugar, Bracciolini se encontró con el único ejemplar restante en el mundo de las más de 7.400 líneas en latín de una obra muy apreciada por sus venerados Cicerón y Ovidio: *Sobre la naturaleza de las cosas*, del filósofo romano Tito Lucrecio Caro (99-55 a.C.), y que había permanecido en las sombras por más de mil años. Un poema filosófico de fuste, por cierto, pero también un eslabón perdido entre antiguas cosmovisiones por entonces enterradas y el posterior resurgimiento científico europeo, así como de la modernidad a este aparejada. Poggio hizo que fuera copiado por un monje. Su ejemplar se perdió, pero un amigo conservó el suyo y así el poema se fue quedando entre los vivos. Impreso por primera vez en 1473, fue incluido en el Index de libros prohibidos por la Iglesia Católica.

El texto de Lucrecio aportó a la comprensión empírica y racional del universo físico, y tuvo eco en Botticelli, Galileo, Montaigne y Darwin.

Gracias a Poggio, por cierto. *El giro* describe su andar por este mundo a partir de la evidencia, de la conjectura y la imaginación histórica. Y así es como pinta el retablo de una vida específica en el otoño de la Edad Media, conectándola con lo que hubo y lo que vendría, en un ensayo de inusual soltura y eficacia narrativas.

Académico, crítico y teórico literario, Stephen Greenblatt es considerado el patriarca del neohistoricismo, corriente basada en «la mutua permeabilidad de lo literario y lo histórico». «La médula del poema de Lucrecio es una meditación profunda y terapéutica sobre el miedo a la muerte, y ese miedo dominó toda mi infancia», escribe Greenblatt, quien destaca una afirmación revelatoria de Lucrecio: «La muerte nada es, ni nos importa».

Aunque no usa la palabra griega, Lucrecio propone que la materia del universo está formada por multitud de átomos, elementos indivisibles que se mueven aleatoriamente en el espacio. También plantea que maximizar el placer y evitar el dolor puede ser un principio organizador de la vida humana y se revela como una exposición de la filosofía de Epicuro (341-270 a.C.), mayoritariamente perdida y aquí rescatada.

Lucrecio fue un puente entre dos épocas, pero su obra pasó al olvido después de que el epicureísmo fuese temido y ridiculizado en la era cristiana. Hasta que apareció Poggio Bracciolini, cuyo corazón pertenecía más al pasado clásico que al tiempo que le tocó vivir (quería, escribe Greenblatt, «reentrar imaginativamente» al mundo cultural de los antiguos, a sus letras y sus artes). Acusado de hereje, lidiaba con ideas peligrosas al tiempo que trabajaba con el papado, y quizás por eso su aporte resultó velado a través de los siglos. Pero ahora llegó Greenblatt a poner los palos que faltaban para el puente. A permitirnos unir los puntos entre distintos momentos de la historia como si tal ejercicio fuese urgente. Y lo hace con erudición, imaginación y un estilo trepidante.