

A ver qué se puede hacer
Ensayos, reseñas y crónicas

LORRIE MOORE

Traducción de Cecilia Pavón



Lorrie Moore

A ver qué se puede hacer

Аннотация

La mayor parte de los artículos de este libro son lo que pudo hacerse, al menos lo que pude hacer yo, cuando me metí de lleno a observar lo que los otros pudieron hacer: respuestas culturales a respuestas culturales. En paralelo a su destacada carrera como escritora de ficción, Lorrie Moore ha colaborado en diversas publicaciones con artículos sobre literatura y escritura, arte, películas, series y política actual, entre otros temas. A ver qué se puede hacer es la selección que Moore ha hecho de sus ensayos y reseñas escritos a lo largo de más de treinta años que van de Philip Roth a Margaret Atwood y Alice Munro; del affaire Clinton-Lewinsky a Barack Obama; de Titanic a The Wire y True Detective; de Anaïs Nin a Lena Dunham. Una colección de reflexiones y lecturas sin desperdicio con la mirada certera y perspicaz de una de las escritoras más reconocidas de la literatura estadounidense de los últimos tiempos. La mayor parte de los artículos de este libro son lo que pudo hacerse, al menos lo que pude hacer yo, cuando me metí de lleno a observar lo que los otros pudieron hacer: respuestas culturales a respuestas culturales.

Содержание

INTRODUCCIÓN	7
SE ACABÓ EL PASTEL, DE NORA EPHRON	15
GALÁPAGOS, DE KURT VONNEGUT	19
CORTES, DE MALCOLM BRADBURY	24
ANAÏS NIN, MARILYN MONROE	30
JOHN CHEEVER	38
LOVE LIFE, DE BOBBIE ANN MASON	47
A CARELESS WIDOW, DE VICTOR SAWDON PRITCHETT	55
THE MACGUFFIN, DE STANLEY ELKIN	62
MAO II, DE DON DELILLO	67
DÍA DE LAS ELECCIONES DE 1992: VOTANTES EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS	74
SHADOW PLAY, DE CHARLES BAXTER	78
LA NOVIA LADRONA, DE MARGARET ATWOOD	84
SOBRE ESCRIBIR	93
AMOS OZ	107
NAVIDAD PARA TODOS	113
STARR-CLINTON-LEWINSKY	116
NEW AND SELECTED STORIES, DE ANN BEATTIE	119

JONBENÉT RAMSEY POR LAWRENCE SCHILLER	128
BROKE HEART BLUES, DE JOYCE CAROL OATES	135
DAWN POWELL	146
LA MEJOR CANCIÓN DE AMOR DEL MILENIO	155
Конец ознакомительного фрагмента.	159



A ver qué se puede hacer

LORRIE MOORE

La mayor parte de los artículos de este libro son lo que pudo hacerse, al menos lo que pude hacer yo, cuando me metí de lleno a observar lo que los otros pudieron hacer: respuestas culturales a respuestas culturales.

En paralelo a su destacada carrera como escritora de ficción, Lorrie Moore ha colaborado en diversas publicaciones con artículos sobre literatura y escritura, arte, películas, series y política actual, entre otros temas.

A ver qué se puede hacer es la selección que Moore ha hecho de sus ensayos y reseñas escritos a lo largo de más de treinta años que van de Philip Roth a Margaret Atwood y Alice Munro; del *affaire* Clinton-Lewinsky a Barack Obama; de *Titanic* a *The Wire* y *True Detective*; de Anaïs Nin a Lena Dunham.

Una colección de reflexiones y lecturas sin desperdicio con la mirada certera y perspicaz de una de las escritoras más reconocidas de la literatura estadounidense de los últimos tiempos.

“Excelente... Brillante... Este libro inundó mis venas de placer”.

DWIGHT GARNER, *The New York Times*

A ver qué se puede hacer

Ensayos, reseñas y crónicas

LORRIE MOORE

Traducción de Cecilia Pavón



ETERNA CADENCIA EDITORA

Anatole Broyard (1920-1990)

Barbara Epstein (1928-2006)

Robert Silvers (1929-2017)

INTRODUCCIÓN

El título de este libro –*A ver qué se puede hacer*– no es un alarde sino una instrucción. La recibí con casi cada nota que me envió Robert Silvers, el editor de *The New York Review of Books*. Él me pedía que considerara escribir sobre algo (normalmente acababa de enviarme por FedEx un libro hasta la puerta de mi casa) y después me consultaba amablemente por mis intereses: quizás podía echarle un vistazo a esto o aquello. “A ver qué se puede hacer”, concluía la nota invariablemente. “Con cariño, Bob”. Era un pedido mágico y sugería la posibilidad de sorprenderse. Quizás una puerta se abriera y yo la atravesara, pero habría sido Bob el que habría colocado esa puerta ahí en primer lugar.

La mayor parte de los artículos de este libro son lo que pudo hacerse, al menos lo que pude hacer yo, cuando me metí de lleno a observar lo que los otros pudieron hacer: respuestas culturales a respuestas culturales. A pesar de ser personales e idiosincráticos, en líneas generales, estos textos pueden entrar en la categoría de “reseñas”, aunque cuando una reseña alcanza cierta longitud puede cumplir los requisitos para ser un “ensayo crítico”, y cuando es lo suficientemente sucinto puede ser un comentario. (Los comentarios no son necesariamente inferiores: tengo la creencia de que Bette Davis debería haber ganado el Premio Nobel por “La vejez no es un lugar para maricas”, una

línea que el propio Bob Dylan podría envidiar). Los ensayos, las reseñas, las meditaciones ocasionales, están todos incluidos aquí. Si realmente existe una razón para juntarlos, incluso de forma selectiva, es algo que no puedo responder. Pero puedo decir que los reuní porque, al mirar mi vida de décadas como escritora de ficción, me di cuenta de que otro rastro se había formado: una vida secreta de pequeñas prosas sobre misceláneas. Y me pregunté si eran una especie de viaje, o quizás también toda una travesía.

Los artículos empiezan en 1983 en la revista literaria de Cornell *Epoch* (donde escribí reseñas de libros de Margaret Atwood y Nora Ephron), y terminan, justo al cumplirse cincuenta años del Verano del Amor, con un texto sobre Stephen Stills: treinta y cuatro años de, bueno, cosas. He tenido piedad y no he incluido absolutamente todo, aunque dé la impresión de que sí. A fines de la década de 1980, una vez me presentaron a alguien en una fiesta que dijo: “Oh, yo te conozco, reseñas libros”, y me sentí muy mal. Después de que mi primer libro de cuentos se publicara, Anatole Broyard, que en ese momento era uno de los editores del *New York Times Book Review*, fue el primero en llamarme a mi oficina en Wisconsin y ofrecerme trabajo. Levemente aterrada, acepté todos sus encargos. “Creo que me he vuelto la esclava de Anatole Broyard”, le dije a mi novio de aquel momento. “No sé cómo parar”. Y en efecto, seguramente escribí demasiadas reseñas diciéndome a mí misma que necesitaba el dinero.

Pero sigo creyendo que un escritor de ficción que hace una reseña lleva adelante una tarea esencial. Muy pocos artistas reseñan el trabajo de sus compañeros escultores, o pintores, o bailarines, o compositores, y la conversación termina quedando en manos de personas que no practican el arte en cuestión. Aunque haya habido algunas excepciones, y aunque los directores de cine de la Nouvelle Vague francesa hayan comenzado como críticos y el escultor Donald Judd haya escrito reseñas sobre sus compañeros, como lo hicieron Schumann, Debussy (bajo seudónimo) y Virgil Thomson, en líneas generales, el medio y el lenguaje de la crítica no les pertenece a los artistas. No se puede bailar una reseña de una obra de danza. No se puede pintar una reseña de la muestra de pintura de alguien. La crítica puede ser un campo exclusivo, pero ese aspecto suele ser mortificante para el artista, especialmente cuando se siente incomprendido y recuerda que los críticos nunca han intentado y mucho menos realizado el trabajo creativo que los mismos críticos se sienten envalentonados a evaluar. En palabras del jazzista Ben Sidran: “¡Los críticos! Ni siquiera saben flotar. Se quedan parados en la orilla. Saludan al barco”. O como Artístoteles escribió en la *Política*: “Aquellos que van a juzgar deben también ser realizadores”. Invirtiendo el sentido, quizás aquellos que son realizadores deben entonces ser jueces... una vez cada tanto. Entonces, las contribuciones a la conversación cultural por parte de los mismos artistas de la narrativa que hablen una lengua crítica clara que no asfixie y que no esté

contaminada por la academia me parece una ciudadanía difícil pero obligatoria: el deber de un jurado. (El artículo más largo de este volumen, casualmente, es una defensa de un jurado).

Mi forma de hablar del trabajo de los otros, entonces, ha sido improvisada y no se ha basado en ninguna filosofía o teoría más que la falta de filosofía o teoría. Ha sido, de facto, supongo, la opinión de una realizadora. En cuanto a la técnica, constantemente he buscado la claridad y la organización, aunque no siempre lo he conseguido. A veces he hecho el esfuerzo minucioso para rastrear mis propios pensamientos sobre el intento de otra persona; a veces, incluyo inapropiadamente mi propia vida en la conversación para mostrar cómo el arte narrativo se entromete, encaja o no encaja en las vidas cotidianas de aquellos que lo están experimentando. Mi objetivo ha sido lo humano, pero también las excentricidades y particularidades del encuentro real con una obra, y no siempre evito las estupideces. A veces, me oriento hacia las estupideces para analizarlas, incluso si son mis propias estupideces. Con frecuencia, el artículo se construye circularmente, como un gato que circunda un lugar antes de echarse a dormir. Otras veces, me voy por las ramas. Por momentos, intento echar la cabeza hacia atrás lo máximo que puedo para mirar algo desde lejos sin perder el equilibrio. Y después intento moverme otra vez hacia adelante y echarme encima de lo que estoy mirando.

Cuando, en 1999, empecé a escribir para *The New York Review of Books*, que publicaba artículos firmados por personas

con muchos más estudios que yo, pero que también me ofreció más espacio del que estaba acostumbrada a tener, mi actitud se volvió la misma que la del ingenioso marciano que acaba de aterrizar en un maravilloso y extraño planeta. Sin ningún plan y después de investigar lo necesario, me pregunté: “¿Qué es esto?”. Intenté comprender qué sentimientos contenía la obra, qué hacía sentirle al lector, qué decía sobre nuestro mundo y nuestras vidas y sobre los sentimientos que valoramos. Mi objetivo fue lo simple (aspiré a lo “decepcionantemente simple”) y verdadero. Busqué la valentía en la opinión a pesar de que mi propio temperamento no es especialmente valiente. Pero admiro la iconoclasia si no es demasiado relajada y gratuita. Si lo que el emperador llevaba puesto era una mezcla de cosas, intenté indicar exactamente eso. También intenté averiguar qué era lo que el emperador tenía en la cabeza, incluso si no se espera de nosotros que busquemos descubrir intenciones. Traté de evitar la petulancia, la jerga de internet, la teoría académica, la dicción y el dialecto del crítico educado profesionalmente, y nunca usé la palabra “cercano” en lugar de “compasivo”, ni el verbo “impactar”, ni ninguna forma del término “disfrutar”, que debería reservarse exclusivamente para los propios abuelos y otros familiares. Intenté no arrastrar a los lectores agarrándolos del cogote, y los hice marchar de párrafo en párrafo, de punto en punto, pero no siempre lo conseguí. Me permití apartes e idas por la tangente y anécdotas personales porque circunnavegar algo –la siesta del gato otra vez, vigilar que no se acerquen las serpientes– suele ser un

enfoque útil. Las evaluaciones en primera persona me convocan (las reseñas de Dorothy Parker estaban llenas de ellas y las empleaba como espadas con falsa reluctancia) y, con frecuencia, el uso de la primera persona no es arrogante sino humilde, matizado y más preciso. No es obligación escribir siempre en la acreditada voz en tercera persona de Dios: si fallas en sonar como Dios (y seguramente fallarás), puedes terminar sonando como la solapa de un libro. El pronombre en primera persona puede ser una forma de defensa y es útil y preciso cuando se analiza la subjetividad y los numerosos detalles del arte de la narrativa. La primera persona sugiere que existe un encuentro específico al que se le presta atención. Da cuenta de la intersección de la vida de un lector individual y la cosa que ha sido leída. Le otorga oxígeno a la conversación, o al menos tiene la posibilidad de hacerlo. Revela que la crítica es una forma de autobiografía. Cuando una vez alguien me dijo “Tus críticas en *The New York Review of Books* son las únicas que realmente entiendo”, supe que no era un elogio: a lo que en verdad se refería esta persona era a la inteligencia compleja e impresionante erudición de los otros críticos de la publicación. De todas formas, yo decidí tomarlo como un elogio. (Cuando es posible una tiene que darse ánimo). En una ocasión, hace mucho, alguien me dijo que había una lista bien conocida de seis cosas que una reseña de libro siempre tiene que cumplir. Al escuchar esta afirmación, empecé a sudar. Con amabilidad, pregunté cuál era la lista, pero nunca me la dieron, ni la encontré en ninguna parte, así que seguí adelante sin conocer

los requisitos oficiales. Y hasta el día de hoy sigo sin saber cuáles son esas seis cosas.

Empecé a escribir sobre televisión por accidente. No miré televisión de adulta y tampoco lo hice en la infancia, pues crecí en una casa en la que se desalentaba la televisión y se supervisaba estrictamente el tiempo que se pasaba frente al aparato. Leíamos la Biblia todas las noches antes de la cena, y la televisión se consideraba un poco malvada y perezosa y algo reservado para las ocasiones especiales. Como el ponche de huevo. Pero en 2010, cuando *The Wire* ya estaba en DVD, miré la serie en un atracón (también como el ponche de huevo) mientras vivía en la Baltimore de David Simons durante todo un verano, y después, intoxicada y deseando prolongar mi experiencia, busqué lo que otras personas tenían para decir, pero no encontré mucho escrito sobre la serie. Los periódicos de Londres tenían algunos artículos, pero había muy poco en la prensa estadounidense: nada en *The New Yorker* y solo algo extremadamente breve en *The New York Times*. Le pregunté a Bob Silvers si le interesaba algo para el *The New York Review of Books*, y rápidamente me dijo que sí. Su sensibilidad siempre fue vivaz, entusiasta, receptiva: una fuente de alegría para todos los que trabajaron para él. Era tan abierto en sus gustos e intereses que mostraba disposición ante prácticamente cualquier tipo de reseña cultural: meditaciones sobre política regional, informes sobre cualquier tipo de libro, serie de televisión, película o evento. La disposición es una hermosa cualidad en una persona. Mi ignorancia sobre

un tópico jamás lo disuadió de intentar asignármelo. Empezó a ofrecerme cada vez más cosas de televisión para que mirara y viera qué podía hacerse. Rechacé solo unas pocas. Pero me metí con programas y películas en las que estaba genuinamente interesada y escribí sobre ellos a mi manera marciana. El *que sais-je* de Montaigne, un poco de luz, un poco de sorpresa, un poco de escepticismo, algo de asombro, los ojos un poco entornados, un poco de *je ne sais quoi*. Toma una cosa, estúdiala, sacúdela, hazla rebotar sobre una superficie quieta para ver cuánta vida imaginada y cuánta vida vivaz ha sido incluida en ella. ¿Navega? Observa. A ver qué se puede hacer.

SE ACABÓ EL PASTEL, **DE NORA EPHRON**

Nora Ephron, cuyo nombre suena como un neurotransmisor o una medicación para la sinusitis, y que se ha granjeado una reputación con ensayos periodísticos concisos, se ha reivindicado como una verdadera novelista con la publicación de *Se acabó el pastel*. Aunque ya se ha dicho mucho sobre la relación apenas velada del libro con el fin del matrimonio entre Ephron y el periodista de investigación Carl Bernstein, lo más interesante de *Se acabó el pastel* no son tanto sus detalles de *roman à clef*, sino más bien su mirada experimental respecto a la pregunta sobre si el arte autobiográfico puede funcionar como terapia. ¿Qué puede expurgar el arte?, ¿qué transformará necesariamente en sentimientos?, ¿de qué nunca rescatará a nadie? La narrativa de Ephron en sí parece no ser clara en cuanto a si el relato de las propias heridas es exorcismo, venganza o masoquismo. “Se necesitan dos personas para lastimarte”, dice Rachel Samstat, la narradora y protagonista de Ephron. “La que lo hace y la que te lo cuenta”. Es un comentario que deja entrever su propio dilema narrativo. Cuando la “que cuenta” es, a la vez, víctima y curadora de sus propias malas noticias, eso que se conoce como narrativa catártica, ¿no termina siendo, finalmente, un acto de automutilación? ¿Un dolor redundante? ¿“Nos contamos

historias a nosotros mismos para vivir”, como dice Joan Didion, o, decididamente, hay involucrado allí algo más que eso?

En el libro de Ephron, la escritura de libros de cocina funciona como metáfora de la práctica artística. Rachel Samstat, que publica libros culinarios, embarazada de siete meses y madre de un hijo, se refugia en los electrodomésticos, la pasta italiana y los programas televisivos de cocina, mientras su esposo, Mark Feldman, un columnista de Washington D.C., se enamora silenciosamente de la esposa de un embajador; todo dentro de las residencias de la capital de nuestra nación. “Son cosas como esta las que nos llevaron a Camboya”, dice Rachel. La novela comienza cuando ella descubre el romance de Mark y termina algunas semanas después cuando finalmente suelta su matrimonio y le revela a su esposo su amada receta de vinagreta que previamente le había ocultado en un último intento por seducirlo. En el mundo de Rachel, la comida es poder y ruina, hobby y tejido social; las recetas pueden ahuyentar los malestares. Rachel recuerda la década del sesenta como una época en que la gente levantaba la vista y preguntaba: “¿De quién es esta mousse?”. Los años que siguieron son juzgados por ella como: “El pesto es el quiche de los setenta”. La sociedad de Rachel es autoconscientemente burguesa: “Decíamos todas esas cosas como si nunca las hubiéramos dicho antes, y discutíamos sobre ellas como si nunca hubiéramos discutido antes sobre ellas. Luego, todos decidíamos si deseábamos ser cremados o enterrados”. El suyo es un mundo vagamente similar al del

jet set, hecho de terapeutas de *talk shows*, cenas en casas de famosos, abultadas facturas de American Express y lujosas casas de campo. El materialismo lucha contra la poesía no deseada, contra la neurastenia no bienvenida: “Muéstrame una mujer que llora cuando un árbol pierde sus hojas en otoño –dice Rachel–, y te mostraré un verdadero hijo de puta”.

El éxito de la novela de Ephron como arte depende, de cierta forma, de su falta de eficacia como venganza. Su generosa inhabilidad para presentar un retrato completamente desagradable de Mark (quien corteja con encanto a Rachel, canta sus tontas canciones, conversa amorosamente con ella sobre sus dos cesáreas) conmueve genuinamente al lector, a pesar de que revela el hecho de que Ephron sigue sintiendo afecto por la figura de su esposo al imbuir de sentimiento a un hombre que no parece haberse ganado la clemencia agridulce que gran parte del retrato le otorga. Sin embargo, su personaje soporta los momentos más maliciosos de la novela gracias a ese retrato. Al final, Rachel da la impresión de ser su propia víctima: sola, sin haberse vengado, marcada por los desgarros definitivos en su cuerpo y en su vida.

Como sabe cualquiera que ha comido parado frente a la mesada de una cocina, cocinar puede ser un acto de gratificación terriblemente retardado. Las cosas deben ser trozadas, guisadas, hervidas a fuego lento, y el impulso que le dio nacimiento a todo puede disiparse en el trajín culinario. *Se acabó el pastel* de Ephron, como muchos actos de represalia literaria, ha necesitado demasiado tiempo y oficio como para ser un golpe potente

dirigido a alguien: la preparación cuidadosa ha ablandado y suavizado los ingredientes. Se parece más a una revisión que a una venganza; tiene menos rencor expresado activamente que ingenio insertado retroactivamente. Aunque Rachel le dice a su terapeuta: “Si cuento la historia no duele tanto”, y “si cuento la historia puedo seguir adelante”, la historia hace que el lector sienta demasiada pena por ella como para creerle que haberla contado le haya servido de algo. La nostalgia y la venganza de Ephron son simplemente diferentes formas de lo mismo. El triste y delicioso sabor de un brebaje, incluso servido con el mejor quejido de Ephron, parece más un miserable monumento a la pena que cualquier cosa que pudiera derrotar el fango de lo real. La catarsis no se vislumbra en ningún lado, y es así como debería ser el arte.

(1983)

GALÁPAGOS, DE **KURT VONNEGUT**

Sí, la cultura estadounidense es más inteligente que sabia. Pero Kurt Vonnegut, ese poeta clown del Armagedón y la nostalgia del hogar, debe ser el único y raro escritor estadounidense que es las dos cosas. Vonnegut baila la danza ingeniosa e instruida de la inteligencia literaria, pero mientras lo hace, echa un vistazo a su alrededor y ve. Es un Mark Twain posmoderno: gruñón y sentimental, disparatado y religioso. Es ese tipo paradójico que va a la iglesia para rezar fervientemente y también para hacer globos de chicle mientras canta en el coro, globos que estallan de forma abrupta y estridente.

Galápagos, la nueva novela de Vonnegut, posee la energía y el carácter épico de sus primeros trabajos. Es la historia de una especie de segunda Arca de Noé, un crucero por la naturaleza lleno de famosos (Mick Jagger, Paloma Picasso, Jacqueline Onassis, entre otros) que poco después de una catástrofe planetaria –hambrunas, crisis financieras, la Tercera Guerra Mundial y un virus que se come los óvulos en los ovarios humanos– tiene como destino desembarcar en las islas Galápagos y perpetuar la raza humana. La humanidad “estaba a punto de ser reducida a un punto diminuto, por suerte, y otra vez por suerte, se le iba a permitir expandirse de nuevo”.

Todo esto puede sonar como una *Isla de Gilligan* darwiniana y reluciente, pero no es eso de lo que *Galápagos* se trata en verdad. A pesar de que ciertamente la novela tiene algo que ver con la gigantesca fascinación que Estados Unidos posee con las celebridades, los famosos nunca llegan a la historia, y con lo que terminamos es con una descabellada aventura genealógica; una mezcla del Antiguo Testamento, la novela latinoamericana y un montón de libros de historietas fragmentados que emplea un elenco de desconocidos incluyendo a una maestra de escuela llamada Mary Hepburn, un capitán de barco ecuatoriano de nombre Von Kleist, un antiguo prostituto llamado James Wait (cuyo color de piel es “como la corteza de una tarta en una cafetería barata”), un perro de nombre Kazakh (que “gracias a la cirugía y el entrenamiento no tiene casi personalidad”), además de un narrador que resulta ser nada menos que el hijo de Kilgore Trout, el poco descollante escritor de ciencia ficción de los libros anteriores de Vonnegut.

Leon Trout, el *doppelgänger* de Vonnegut, nos habla, además, desde un millón de años después, desde el más allá, donde se pronuncia sobre lo que está mal con nosotros, las personas del siglo XX (nuestros cerebros eran demasiado grandes), y revela aquello en lo que nos transformamos a través de la evolución con el fin de sobrevivir: criaturas con cerebros más pequeños, aletas y picos. Incluso si la gente del futuro “pudiera encontrar una granada, una ametralladora, un cuchillo, o cualquier cosa que hubiera quedado de los viejos tiempos, ¿cómo podrían darle uso

con sus aletas o sus bocas?”, pregunta Leon Trout. Y: “En estos días es difícil imaginarse a alguien torturando a otra persona. ¿Cómo podrías siquiera capturar a alguien que quisieras torturar solamente con tus aletas y tu boca?”.

Seguramente, Vonnegut ha sido siempre un mejor narrador que creador de historias. No dejamos de maravillarnos ante el jazz sobrio y poco barroso de sus frases, pero, con demasiada frecuencia, nos desesperamos frente a sus tramas destartadas. *Galápagos* está estructurada espacialmente como un archipiélago, algo que es típico y quizás, también, adecuado. Islas diminutas de prosa, independientes de ese continente aparentemente peligroso que es el tiempo: recuerdos de infancia, parábolas, entrevistas, historia real e inventada, escritura sobre la naturaleza, sabias citas literarias, la confesión de un soldado. (La novela, ¡ay!, carece de una forma natural). Es un estilo narrativo amenazado por la emergencia, la necesidad de ir directamente hacia algo. Es susceptible, sin embargo, de caer en un caos irredimible y puede hacer fracasar su propio objetivo al irse alegremente por las ramas y transformar personajes y eventos completos en *non sequiturs* sin encanto y capítulos completos, en álbumes de recortes de parloteos y callejones sin salida.

Pero Vonnegut, finalmente, parece llegar adonde desea, arrojando sus luces multicolores y sus hipótesis de ciencia ficción sobre el gran error espiritual que es el mundo occidental. Quiere contarnos cosas: no es el más apto el que sobrevive, son solamente aquellos que sobreviven de casualidad los que

sobreviven. La Tierra es un “hábitat frágil” que nuestros grandes cerebros no han podido cuidar. Debemos tener la esperanza de recibir aletas y picos o nada en absoluto. Estamos siendo todos, finalmente, demasiado malos unos con otros. “Te diré lo que es el alma humana”, dice un personaje en *Galápagos*. “Es la parte de ti que sabe cuando tu cerebro no está funcionando correctamente”.

A pesar de no ser tan conmovedora como, por ejemplo, *Matadero cinco, Galápagos* sí tiene momentos (de padre e hijo cara a cara) que hacen que se te forme un nudo en la garganta. Y aunque su empedrado es más tambaleante y arrítmicamente cómico que *Desayuno de campeones, Galápagos* puede ser oscuramente igual de divertida. Vonnegut les coloca un asterisco a los nombres de los personajes que van a morir, y después de sus muertes inevitablemente espantosas les da un beso de despedida con el elegíaco “Oh, bueno, de todas formas no iba a escribir la Novena Sinfonía de Beethoven”. Al comienzo de la novela, incluso pone al capitán Von Kleist en el programa televisivo *The Tonight Show*, y lo que sigue son las mejores risas del libro.

Hace mucho tiempo, el trabajo de Vonnegut les abrió el camino a escritores como Richard Brautigan, Thomas Pynchon, Donald Barthelme, Tom Robbins: todos cultivadores del *non sequitur* teórico y cultural. Pero la voz de Vonnegut, refunfuñona e idiomática, siempre ha sido original, inimitable e infantil; y su humanidad, que persiste a través de su pesimismo, es sorprendente y parece, por momentos, más ciencia ficción que su propia ciencia ficción. En cuanto a su preocupación suspendida

por la novela sesuda y bien hecha, Vonnegut ha optado por hacer zoom directamente en el gancho, la idea, el fragmento oracular. Sus libros no son solamente como canarios en una mina de carbón (una analogía suya), sino también como los cormoranes en las islas Galápagos, que, en su idiosincrática evolución, han sacrificado el vuelo para conseguir pescados.

(1985)

***CORTES*, DE MALCOLM BRADBURY**

Henry Babbacombe, el protagonista escritor de la nueva novela de Malcolm Bradbury, *Cortes*, no tiene necesidad de ir en busca de Eldorado, pues Eldorado ha aparecido buscándolo a él. Eldorado es una compañía británica de televisión que intenta asegurar su futuro y su solvencia con una taquillera “miniserie” (acentuada, quizás, en la segunda sílaba para rimar con *miseria*). En “Gladstone, Man of Empire”, su emprendimiento anterior, Eldorado perdió a su hombre principal, un viejo actor, famoso y venerado, cuando se le requirió que apareciera desnudo y tocando el ukelele ante el personaje de la reina Victoria. Era “veracidad ficcionalizada”, explicó el director de obras y series dramáticas de Eldorado. “Tomas personas y eventos reales, pero no estás esclavizado a seguir los hechos verdaderos”.

En tiempos de ajuste fiscal, Eldorado no puede costearse más ukeleles. Quiere un drama con “amor y poder, y ternura y gloria, y muchas montañas de fondo”. Quiere “amor y poder. Pasado y presente. Lágrimas y risas”. Quiere “amor y sentimiento, edificios antiguos y problemas contemporáneos”. Quiere “una realidad contemporánea, un héroe, fuerte, locaciones elegantes”. Quiere “algo que sea arte, pero también vida en su aspecto

más profundo y elocuente”. Quiere “una locación exuberante y extranjera donde se pueda pedir whisky de malta”. Quiere “épica”. Quiere “tragedia”. Quiere “barato”.

En un momento pintoresco y decoroso, Eldorado decide que también quiere un escritor: alguien brillante y posmoderno, con “una luz modesta y oculta”. Alguien a quien le haga ruido el estómago. Esa semana, da la casualidad que la agente de Henry Babbacombe está durmiendo con un ejecutivo de Eldorado, y la empresa decide darle una oportunidad al escritor.

En lo que respecta a Babbacombe, esa oportunidad no está dentro de su deseo. Él vive solo y satisfecho en un pueblito montaños del norte, donde enseña una clase nocturna llamada “Sexo y madurez en la novela inglesa” y otra, con más popularidad: “La ficción y la granja”. Durante el día, escribe novelas oscuras y beckettianas en el cobertizo de su patio trasero. Su rutina laboral diaria incluye el consumo de cereales altos en fibras, la escritura de sus sueños y “la preparación de una ensalada simple”, a las seis de la tarde. Si se siente aislado y necesitado de diversión cultural suele silbar algo clásico. Cuando lo convocan al rascacielos de vidrio de Eldorado Television, se siente desconcertado pero de todas formas asiste; en el tren lleva una pila de ensayos de sus alumnos sobre *Middlemarch*. *Un estudio de la vida de provincias*.

Después, las circunstancias conspiran para empujar a Babbacombe a aceptar la oferta de Eldorado. Lo invitan a un largo almuerzo, en el que bebe más de lo que come. Cada

plato es servido con kiwi, incluyendo un costilla de cordero color escarlata y “paté de gorgonzola... colocado de forma tan hermosa que era una pena molestarlo, como efectivamente terminé no haciendo”. Cuando regresa a su universidad de provincia para hablar con el director sobre la posibilidad de una licencia, Babbacombe recibe un desalentador discurso acerca de los problemas financieros de la universidad. La institución ya ha tenido que solicitar préstamos privados de forma nunca antes vista, como sucedió en el caso de la “Cátedra de estudios de la mujer Kingsley Amis”. El director, cuyos problemas antes de los recortes habían estado siempre relacionados con la fornicación o el plagio, está obligado, ahora, a deshacerse de dos miembros del staff. Ya ha intentado con el recurso de enviar a colegas a realizar trámites peligrosos con la esperanza de que los atropellen autobuses. Un hombre dedicado, el especialista en estructuralismo francés que bautizó a sus hijas Langue y Parole, ya se ha ido. Otro profesor especialista en Shakespeare ha cambiado de profesión y se ha formado como piloto de aerolínea.

Henry Babbacombe le ha dado a su director la oportunidad perfecta. El director debe considerar el impacto del vulgar trabajo televisivo sobre la reputación de su claustro. El director mismo “no pensaría jamás en alquilar su mente para el vulgar lucro”. De hecho, por lo general, su departamento ha rechazado incluso la publicación de libros, “prefiriendo naturalmente transferir sus pensamientos de forma oral a las dos o tres personas que están capacitadas para entenderlos”. La envidia y los recortes

de presupuesto se conjugan, y Babbacombe es despedido de su edén académico: su vida de silenciosa excentricidad y valiente indiferencia a lo real, su mundo de edificios góticos manchados de hollín y empapelados de afiches que anuncian concursos de ensayos sobre “si debería haber un tercer sexo”. Ahora, debe sumergirse en la oscura farsa de una carrera de guionista.

Lo que sigue es la desventura alborotada y predecible. En el mundo del guion, Babbacombe es el escritor ingenuo prototípico: un primo del campo sin suerte, sin esperanza, sin una mierda. Sin que él lo sepa o dé su autorización, el escenario de la serie cambia semanalmente de continente. El personal de Eldorado comienza con la reescritura de los guiones antes de que Babbacombe haya siquiera terminado de “escribirlos”. Eldorado titula su guion “Un daño grave”, y realmente eso es lo que es. Con su ambición literaria en suspenso, Babbacombe, enamorado del kiwi, se vuelve una suerte de emisario de su propio yo incapacitado, un emprendedor o aventurero que va directo hacia la irracionalidad descorazonada de la televisión comercial. Es un mundo que cree que todos los problemas son problemas de “casting hipotético”. Es un mundo en el que a un oscuro novelista beckettiano se le pide que trabaje en una escena de muerte completamente espuria, estableciendo un nuevo “estándar en rigor mortis”.

Para colmar más los males, el paisaje urbano que Babbacombe encuentra está forjado por la privación, la privatización, la calamidad moral. El amor es “staccato y breve... Era sabio no tocar a alguien que podría haber sido tocado por otro, que,

a su vez, había sido tocado por otro... El sexo estaba siendo reemplazado por el género”. Y la ternura se reduce a rodajas finas de ternura de la depreciada tarta nacional. Dice el narrador omnisciente de *Cortes*: “El único placer que quedaba para que la vida valiera la pena de ser vivida era el dinero, pobres billetes, que tenían que hacer todo el trabajo”.

Malcolm Bradbury es el autor de una impresionante variedad de trabajos críticos (que incluyen libros sobre Evelyn Waugh y Saul Bellow) y de las novelas *Instalado en la cresta de la ola* y *Tráfico de lenguas*. Lo que nos entrega en *Cortes* es, nuevamente, una representación del hombre como actor histórico, esta vez en forma de excursión satírica por la Inglaterra de Thatcher. “Era momento de deshacerse de las ilusiones blandas y reemplazarlas con las nuevas ilusiones duras”.

Bradbury ha exprimido su título al máximo. Si al final nos deja sintiéndonos un poco amputados, quizás haya sido a causa de un corte de más, pero entendemos el chiste autoral. Hay tanta diversión, furia e inteligencia en esta pequeña novela que podemos perdonarle su insistencia con la caricatura, o esos raros momentos en que el ingenio se parece más a una cuchara que a una espada. Por su naturaleza, el insidioso mundo de la televisión como tema literario o contexto sociológico logra impedir la escritura de gran literatura: ese podría ser el modesto punto de este libro. Bradbury ha logrado realizar lo que todo autor de sátiras sociales debe hacer: divertir mordazmente, dejando en la garganta “un extraño sabor similar a un kiwi rancio”.

(1987)

ANAÏS NIN, MARILYN MONROE

En la vida amorosa de los famosos, el amor es en gran medida un asunto público: *affaires* privados vueltos públicos, *affaires* públicos vueltos todavía más públicos. Y en la puerta de los dormitorios de todos esos *affaires*, acechan inevitablemente los escritores –biógrafos, periodistas, novelistas, poetas, diaristas– intentando darle forma pública al fango privado, sin prestarles atención a los deseos de amigos y amigas. Ocasionalmente, esto da como resultado libros osados e inquisitivos. Aunque con más frecuencia, produce el equivalente literario a McDonald's: pasiones privadas, algunas muertas hace tiempo, son desenterradas y transformadas en papas fritas públicas.

Dos libros recientes son cómplices, en diversos grados, de esta clase de canibalismo literario. Se trata de dos volúmenes bastante delgados que describen a dos parejas muy diferentes: Anaïs Nin y Henry Miller, y Joe DiMaggio y Marilyn Monroe. El primero es, efectivamente, un libro osado e inquisitivo: un diario apasionado desde el interior del *affaire*. En el segundo, recibimos comida rápida: las estimaciones de un hombre del periodismo desde Mongolia Exterior.

Cuando en 1966, a la edad de sesenta y tres años, Anaïs Nin publicó el primer volumen de su diario, le extirpó una parte importante al texto y, por ende, a su historia personal. En su

forma editada, el diario era un collage fascinante que incluía opiniones sobre decoración de interiores, ataques líricos a sí misma y análisis psicosexuales de su amistad con algunos de los burgueses y bohemios de los años treinta parisinos. En realidad, Nin comenzó a escribir el diario cuando era una niña: lo concibió como una forma de “hablarle” a su padre ausente, un famoso violinista que dejó a la familia cuando Anaïs tenía nueve años. De forma esperable, hay por todas partes en su diario una búsqueda y un hambre por figuras paternas en paralelo a conflictivos deseos de seducirlos, rescatarlos, vencerlos y ser amada por ellos.

La parte del diario que había sido borrada originalmente daba detalles de algunos de los frutos de esa búsqueda: el descubrimiento de Nin, a los veintiocho años de edad, de dos figuras paternas: el escritor Henry Miller, en ese momento de cuarenta años, y su enigmática esposa, June. Lo que resultó fue algo así como un *ménage à trois*; un enamoramiento con June y un *affaire* adúltero completamente consumado con Henry. (En ese momento Nin también estaba casada). Para Nin, su relación con los Miller fue un “laboratorio del alma”, un peligroso teatro del yo, y el diario hacía las veces de camerino. Recién ahora, nueve años después de la muerte de Nin, su editora y su albacea han encontrado apropiada la publicación de lo que escribió. Lo han titulado *Henry y June. Diario inédito*.

Sobre la acción de expurgar un texto y elidir ciertas partes hay algo para decir: puede ser el arma más efectiva de un escritor. Pon de vuelta lo que la escritora quitó, y es posible que el filo del

trabajo se pierda, que su esencia quede nublada. Sin expurgar, Nin dice de Henry Miller cosas como: “Mira hacia abajo y vuelve a mostrarme su deseo con forma de lanza”. O: “Ayer, en el paroxismo de la alegría sensual, no pude morder a Henry del modo que él quería”. Mientras que en el volumen editado Nin está diestramente en sintonía con la gente que la rodea, en *Henry y June* se la hace aparecer como presa de una confusión hormonal, eróticamente preocupada, torturada por una duda que parece roer solo a las mujeres veinteañeras: ¿Esto que estoy llamando *amor* es solamente *buen sexo*? Y su descorazonador corolario: ¿Es posible que esto que estoy llamando *buen sexo* no sea ni siquiera tan bueno? Nin usa ropa interior negra. Aquí no hay preguntas filosóficas pesadas. Nin sabía todo sobre belleza y juegos sexuales, y escribió sobre el tema con una poesía y una inteligencia que pueden pasar por profundidad. Su sensibilidad frente a lo físico y lo emocional era tal que virtualmente todo en su vida –desde las comidas hasta el acto de darse la mano con alguien– se volvía un momento estético.

“Hay dos formas de llegar a mí”, escribió Nin en diciembre de 1931, poco después de conocer a los Miller, “a través de los besos o a través de la imaginación”. June Miller llegó a ella a través de lo último, y Henry a través de lo primero. La relación de Nin con June fue ampliamente una relación de mutua infatuación, y se expresó en conversaciones intensas, caminatas, regalos de perfumes, medias y joyas. Y aunque Nin soñaba con frecuencia que June tenía un pequeño pene secreto (seguramente alguien se

está revolcando en una tumba en alguna parte), su deseo mutuo parece haber permanecido delicado y sin consumir. “Nuestro amor iba a morir. El abrazo de la imaginación”, escribió Nin. Cuando, a principios de 1932, June dejó París para ir a Nueva York a encontrarse con una amante lesbiana que decía tener allí, fue Henry, doce años mayor que Nin, con quien ella se involucró sexualmente; Henry, con quien experimentó “el calor blanco de la vida”. “Te enseñaré nuevas cosas”, dijo él. Y algunas semanas después, Nin escribió en su diario: “Es fácil amar y hay tantas maneras de hacerlo”.

Quizás no haya habido otros dos escritores que se hayan interesado tanto en los apetitos eróticos como Nin y Henry. “Por primera vez”, escribió Nin, “estoy frente a una naturaleza más complicada que la mía”. Efectivamente, la reunión de Nin y Henry parece el combate entre Ali y Frazier del sexo literario. Cuando no estaban registrándose juntos en algún hotel al mediodía (e incluso cuando lo estaban), se leían manuscritos el uno al otro, conversaban sobre sus gustos por Lawrence y Dostoyevski, escribían textos larguísimos y amorosos para y sobre el otro. Las palabras de Miller eran explosivas, agotadoras. Las de Nin eran experimentales y metafóricas, intentando asir con la poesía lo que ella sentía que el “realismo” de él no podía capturar. “Mi trabajo es la esposa de su trabajo”, escribió.

Aunque Nin afirmaba haber crecido mucho en este período, su salvaje pasión por Miller finalmente decayó. Empezó a sentir cada vez más ternura por su esposo banquero, Hugo, un hombre

que en *Henry y June* es mostrado como su verdadera ancla. Alguien que le proveía una casa suburbana, una mensualidad y un psicoanalista famoso con el que también tuvo un *affaire*. Los verdaderos bohemios la dejaban indiferente. Las solapas y los puños raídos de las chaquetas de Miller la entristecían. Igual que su terrible vista (debilitada por su trabajo como corrector de pruebas en un periódico). Empezó a molestarle cada vez más que Miller le pidiera dinero y lo gastara en prostitutas. En una ocasión en que Nin le llevó a Miller un desayuno elegante en una bandeja “lo único que dijo era que añoraba el bistró de la esquina, la barra de zinc, el insípido café verdoso y la leche llena de nata”. Hacia el final, Nin había descubierto al muchacho perverso en el corazón del hombre, había expuesto la incapacidad emocional y financiera de Miller y su crueldad mezquina. Había conquistado una figura paterna, pero ya no creía en ella. Cuando el *affaire* terminó antes de que pasara un año, escribió de manera conmovedora: “Anoche, lloré. Lloré porque ya no era una niña con la fe ciega de una niña... Lloré porque no pude seguir creyendo y yo amo creer”.

A diferencia de lo que sucedió con el adulterio privado de Miller y Nin, el amor público y glamoroso que tuvieron Marilyn Monroe y su segundo esposo, la estrella retirada de los Yankees Joe DiMaggio, podría haber estado destinado a la felicidad. Pero fue a todas luces una unión *no* feliz, y como ni Monroe ni DiMaggio tenían la costumbre de escribir diarios apasionados, pocas personas supieron la razón íntima del fracaso

de su matrimonio. La más reciente en una sucesión interminable de biografías, *Joe and Marilyn: A Memory of Love*, hace poco para remediar ese estado de desconocimiento.

El mayor problema con este libro es que no tiene suficiente material. El matrimonio de Monroe y DiMaggio duró solo nueve meses, y DiMaggio, que sigue vivo, se negó a hablar con cualquiera sobre Monroe, y tampoco lo hizo con Kahn, el autor del libro. Entonces, Kahn tuvo que bailar un poco de tap retórico. Cuando en *Joe and Marilyn* se le acaban las cosas para decir sobre las vidas de “El señor y la señora América” (como los apodó la prensa), sin vergüenza resume tramas de películas, alecciona sobre costumbres sexuales y opina sin saber sobre estilos de bateo. Cada tanto, bajo ese raptó de improvisación, simplemente levanta las manos y va por párrafos de una línea como: “Qué vida triste y difícil”.

A diferencia de Nin y Miller, DiMaggio y Monroe provenían de ambientes de privación y gozaron de un ascenso veloz al estrellato que tuvieron que pagar caro. Él era hijo de padres sicilianos pobres, ella pasó su infancia en una serie de hogares transitorios y en un orfanato en Los Ángeles. Cuando se conocieron, ambos se excitaron con la fama del otro y con la impresión algo errónea de que eran espíritus emparentados. Los dos buscaron consuelo en las fantasías hogareñas que cultivaban el uno del otro. Para Monroe, DiMaggio era protector, cortés y paternal. Para DiMaggio, Monroe era el ama de casa más sexy de Estados Unidos. Lo que Marilyn tuvo fue un Joe promedio al

que le gustaba sentarse frente al televisor a mirar deportes todo el día. Lo que DiMaggio tuvo, entre otras cosas, fue una mujer que raramente planchaba.

En la flor de su vida, DiMaggio fue exitoso y venerado; cultivaba una reserva a la antigua que puede o no haber escondido una naturaleza más turbulenta, dependiendo a quien uno escuche. Monroe, por contraste, era exhibicionista y le costaba explotar su talento, y el mismo Hollywood que la había transformado en una estrella la denigraba. Pero Monroe no era estúpida. Como señala Kahn, coleccionaba libros sofisticados y desplegaba un ingenio sexy e impúdico. Una vez, cuando le preguntaron qué tenía puesto durante una sesión de fotos, contestó: “La radio”. Sobre su esposo solía decir: “Joe trae un bate enorme al dormitorio”.

Este último ejemplo, escribe Kahn, sugiere por qué la pareja se separó: su relación era primordialmente física. Monroe se irritaba con lo que sentía eran las limitaciones intelectuales del matrimonio, y DiMaggio se sentía cada vez menos cómodo con la sexualidad ampliamente pública de Monroe, algo que ella llamaba “una carrera”. Kahn insiste, sin embargo, que el amor de DiMaggio por Monroe continuó durante mucho tiempo después de su matrimonio, que fue una “llama que lo abrasaba sin cesar”, que él intentó protegerla de los “falsos” de Hollywood y de los fríos pabellones psiquiátricos. De todas formas, la batalla perdida contra la enfermedad mental de Monroe se ha vuelto una leyenda de Hollywood, y DiMaggio es una suerte de caballero errante inútil dentro de esa leyenda. “Joe DiMaggio la tiró afuera”,

decían los titulares de los diarios cuando él y Monroe anunciaron el fin de su matrimonio.

Kahn, especulando desde la periferia, no puede esperar haber armado un libro que vaya más allá de la transcripción compasiva de rumores. Y los libros como los de él, a diferencia del rico documento personal de *Henry y June*, constituyen una evidencia más de la cruel trivialidad y el robo mezquino que son casi todas las biografías de celebridades. Como cronista, Kahn solo permanece en el perímetro de su tema y debe adoptar el rol de voyeur. Escribe: “Sabemos que cuando se suicidó, el 4 de agosto de 1962, Marilyn necesitaba una pedicura”. ¿Es eso lo que deseamos saber? Mientras miramos a Joe DiMaggio vender cafeteras en televisión y nos seguimos preguntando por el hombre con el que Marilyn Monroe se casó, la respuesta, aunque macabra, sea, quizás, sí.

(1987)

JOHN CHEEVER

La literatura, cuando ocurre, es la correspondencia entre dos agorafóbicos. Es solitaria y esperada, brillante y pura y temida, un casamiento de pájaros, una conversación entre ciegos. Cuando la biografía se entromete en ese acto entre lector y autor, es posible que lo haga a través de vehículos pequeños –fotografías, sobrecubierta de libros, rumores– estacionados en el frente de la casa. En su forma más elaborada y crítica –*la biografía*– se acercará bastante a la vivienda.

Es probable que para la biografía sea difícil no meterse en la propiedad; pues el impulso de hacerlo, con su insistencia y su carácter irresistible, se asemeja más a algo físico que intelectual. El corresponsal recluido en la casa se hace preguntas e inventa, y empieza a construir un ser a partir del que está del otro lado de las letras. Tan inocente e insinuante es lo biográfico que incluso un biógrafo profesional puede comenzar un trabajo llamado *John Cheever* con las palabras “Este libro es para Vivian”, permitiendo momentáneamente que su propia biografía ocluya la de su autor en una bonita e irrelevante aparición breve. Esa es la naturaleza religiosa de la biografía: cree que toda obra debe venir de alguna parte, que uno puede darla, dedicarla, como una plegaria.

Más allá de sus efectos seductores, la biografía nunca es lo que importa en la literatura. En los intentos de la biografía por conocer exactamente qué parte de la vida generó qué parte del

arte lo único que hay son suposiciones. Con su poder de eclipsar y competir, sus intentos de poseer y deshacer el misterio, la biografía no es más que, como dijo una vez Twain, los meros ropajes y botones del hombre. Y es una extraña paradoja el hecho de que todos los biógrafos deben saber esto en profundidad y, al mismo tiempo, no saberlo. La vida real —esa colección de hechos con un punto de vista agregado— tiene el rugido inoportuno de un estómago o de un lobo; toca con fuerza a todas las puertas, incluyendo aquellas detrás de las cuales se sigue el protocolo preferencial de la poesía y la ficción. La biografía literaria ha tenido algunos practicantes refinados y valientes —desde Boswell sobre Johnson, hasta Gaskell sobre Brontë—, sin embargo siempre hay un poco de culpa respecto al género. Más allá del placer de los lectores, para el sujeto del que se habla la biografía es una especie de impuesto artístico, que vuela por el aire como un panfleto complicado durante la vida, y como un cuervo después de la muerte.

Por lo menos, la nueva biografía de John Cheever, de Scott Donaldson —la primera en aparecer desde la muerte de Cheever en 1982—, no es un acto escabroso de medicina forense o de necrofilia. A pesar de no tener nada de la genialidad que tenía la persona sobre la que habla, esta biografía imita de forma honorable la amabilidad, la inteligencia y la reserva de Cheever. Quizás la importancia del libro de Donaldson haya sido mutilada por la aparición en 1984 de *Home Before Dark*, el libro de Susan Cheever sobre la vida de su padre, y por la inminente publicación

de las cartas de John Cheever. A pesar de esto, la biografía de Donaldson se las arregla para reunir con modestia y esfuerzo la totalidad de la vida de Cheever en una suerte de loco jardín inglés de datos por el que los amantes de la ficción del autor no podrán resistirse a pasar. “Escribir se asemeja mucho a un beso”, dijo Cheever pensando en esos lectores. “Es algo que no puedes hacer solo”. Es un comentario revelador que al mismo tiempo niega e ilustra la soledad de una vida literaria. A pesar de ser un texto poblado de los nombres de colegas, amigos íntimos y admiradores, *John Cheever: A Biography* da la impresión de ser principalmente la historia de un hombre que se encontraba solo, pero no podía aceptar del todo esa soledad; una soledad que, de alguna forma, no fue en absoluto buscada.

Cheever creció en Quincy, Massachusetts, hijo de un vendedor de zapatos fracasado y una severa mujer inglesa cuyos instintos empresariales eran más sólidos que los de su esposo (llegó a ser la dueña de una exitosa tienda de regalos). Como F. Scott Fitzgerald, quizás a quien más se parece tanto en la vida como en la obra, Cheever vivía en el mejor barrio de la ciudad. Pero allí se sentía como un impostor asaltado por inseguridades varias, debidas, en parte, al fracaso de su padre. Tanto Fitzgerald como Cheever tenían madres fuertes e independientes, y como adultos los dos tuvieron la necesidad de apuntalar su lado masculino, temerosos de la fuerza de lo femenino. Ambos vivieron vidas muy sociales, forjándose nuevas identidades más seguras gracias a su capacidad de seducir e

impresionar a los ricos, avanzando por la frágil línea que separa al bufón cortesano del payaso de ciudad. Cheever, tal vez, lo hizo con mayor gracia, pero ambos se mantuvieron en una ambigüedad poderosa y regada de bebidas fuertes.

Donaldson sugiere que el talento de Cheever le vino del lado de la familia materna, que era educada y artística. Pero fue el lado paterno el que Cheever mismo tendía a volver mítico, con sus vínculos algo espurios con Ezekiel Cheever, el legendario maestro de escuela del siglo XVII en la Boston Latin School. Fue también el padre de Cheever el que, mientras tenía un trabajo de tiempo completo en una fábrica de zapatos, estudió por las noches para ser mago y sabía hacer el truco “Cómo cocinar una tortilla en tu sombrero”: sin dudas un elemento importante en el linaje de un escritor.

Cheever, tímido, regordete y apenas un estudiante del montón, cuya ortografía según uno de sus maestros era “poco habitual, para decirlo amablemente”, aprendió de joven el poder de narrar bien una historia (algo que le pedían que hiciera frente a sus compañeros de clase), así como la efectividad de las buenas maneras. Con la corta edad de cinco años, fue recordado por haber sido el único niño que, antes de retirarse de una fiesta, se dirigió a la anfitriona: “Gracias por invitarme”, dijo. “Lo disfruté muchísimo, ¡y lo digo en serio!”. A los trece años, en la Thayer Academy, escribía poemas sorprendentemente sofisticados. Compuso el eslogan ganador para la “Semana de la buena postura”: “Que sea la semana de la buena postura, no la

de la postura débil”. Y cuando, en 1930, a los diecisiete años lo expulsaron por malas notas, se sentó y escribió un relato llamado “Expulsado”, y se lo envió a Malcolm Cowley del diario *The New Republic*, donde aceptaron publicarlo. Su brillante carrera nació del rechazo.

A partir de una historia como “Expulsado”, el retrato de una escuela privada a la que el narrador no tiene permitido regresar, Donaldson se permite utilizar de forma directa resúmenes de la ficción de Cheever como la argamasa y a veces los ladrillos mismos en la reconstrucción de la juventud y la adultez del escritor. Donaldson mismo habla sobre la alergia que le tenía Cheever a la verdad sin adornos, así que es difícil creer que la vida y el arte se hayan ayudado mutuamente en este relato. El *trompe l'oeil* de la autobiografía, presente en cualquier ficción, ya es de por sí difícil, pero la presunción de veracidad que se le endilga a la obra de Cheever le otorga un aspecto de desesperación biográfica.

No es que Donaldson no haya investigado; transporta al lector a través de una detallada cronología: Cheever se muda a Nueva York en 1934, los viajes a Yaddo, el casamiento con Mary Winternitz, el servicio militar en un campamento de la Armada que se parecía “de todos los lugares posibles, a Harvard”, la beca Guggenheim, el Premio Nacional del Libro en 1957, los viajes a Italia, la casa en Ossining. Donaldson es afilado, aunque también cuidadoso, en la presentación de la larga y finalmente turbulenta relación de Cheever con *The New Yorker*. Es gráfico,

aunque se le acaba el aliento cuando analiza el profundo apego de Cheever con su hermano Fred; una relación que Cheever sentía que removía sus deseos homosexuales. Expone detalladamente las anécdotas sobre los sirvientes que Cheever tuvo en Italia y en la hacienda Vanderlip, en Scarborough, Nueva York, donde alquilaron durante algunos años. Y extrañamente, aunque de manera respetuosa, no dice mucho sobre la esposa del escritor, Mary, quien nunca aparece de forma clara, y con quien la biografía por momentos parece estar en deuda.

Recién en el último tercio del libro, la imagen de Cheever que busca Donaldson se vuelve más clara y se transforma en algo desolador. Cerca de los cuarenta años, el alcoholismo grave de Cheever había afectado sus hábitos de trabajo y vuelto un caos su vida familiar. Al principio, la bisexualidad parecía darle el afecto y la emoción que sentía ausentes en su vida a pesar de todo el bienestar del que gozaba. La promiscuidad se instaló en él. Tuvo romances con estudiantes, con hombres en baños gay, con Ned Rorem y Hope Lange: estas dos últimas relaciones fueron las más conocidas. En Boston University lo contrataron para enseñar el mismo año que Anne Sexton, parte también del claustro, se suicidó. Cheever mismo se hundió en una depresión exacerbada por la bebida. En la mitad del segundo semestre, lo enviaron a casa con su esposa, y John Updike se hizo cargo de su clase.

Al final de su vida, Cheever logró ganar la batalla contra el alcoholismo, pero para algunos ya era demasiado tarde. “A tu edad yo me habría ido ebrio”, le dijo una vez el poeta

Hayden Carruth. “¿Vomitando sobre los muebles de la gente?” le contestó Cheever. Había rescatado su vida a tiempo para escribir dos novelas más, *Falconer* y *¡Oh, esto parece el paraíso!*, y para ver cómo sus relatos reunidos ganaban el Premio Pulitzer en 1978. Recuperó su afecto por Ossining, empezó a andar en bicicleta, se iba temprano de las fiestas. Y entonces, a los sesenta y nueve años de edad, lo atacó el ritmo perverso de la enfermedad y fue diagnosticado del cáncer que lo terminaría matando un año después.

Fitzgerald fue el único escritor sobre el que Cheever decidió escribir (en una breve biografía para *Atlantic Brief Lives*, en 1971), y Donaldson, que también ha escrito biografías de Fitzgerald y de Hemingway, nos dice que “es indudable que cuando redactó esa breve vida de Fitzgerald, Cheever estaba escribiendo sobre sí mismo”. Sin embargo, la vida de Cheever parece, finalmente, una vida más ordinaria y más conmovedora y triste que la de Fitzgerald. Como señaló una vez Wilfred Sheed: “Cheever... me recuerda a esa vieja historia sobre el paciente con la cama junto a la ventana que inventó un mundo alegre en el exterior para hacer sentir bien a los otros pacientes a pesar de que su ventana daba a la pared de un banco”. Es fácil sospechar, y hasta percibir, la intimidad de Cheever con esa pared. Atrapado en la compra alcohólica de olvido y euforia, dentro de una carcasa marital a la que solo le declaraba una lealtad formal, esperando aliviar la falta de amor que había sentido de su madre y su esposa (ambas llamadas Mary), Cheever construyó una vida de

hermosas palabras; una voz mezclada con el acento inglés y el acento yankee, una prosa de tonos eclesiásticos, de tristeza y afirmación lírica. Sus frases habladas eran tan elegantes que, a veces, la gente que no lo estaba mirando pensaba que leía. Fue al mismo tiempo un “Thurber sin dientes”, un malvado escritor de sátiras, y el Chéjov de Westchester. En su trabajo y en su espíritu siempre hubo una división entre lo “celebratorio y lo despectivo”. Cuando fue elegido para formar parte del Instituto Nacional de Artes y Letras, bromeó al respecto con el cantito: “Daba da, daba du, daba do, somos miembros del instituto”. Pero tenía un gran respeto por las ceremonias y los reconocimientos, y en los años que siguieron propuso la nominación y la distinción de decenas de otros escritores que admiraba.

Sin duda, es a través de su trabajo que se llega a conocer a un autor –su mejor y esencial yo–, sin tener que rescatarlo o explicarlo. Un cuento es “el apaciguamiento del dolor”, decía Cheever, que sentía que el cuento poseía una intensidad de la que carecía la novela. “En un elevador de esquí detenido, en un bote que se hunde, en el consultorio de un dentista o de un médico... o en el momento mismo de la muerte, nos contamos un cuento”. Donaldson se detiene en su análisis de los grandes relatos de Cheever –“Adiós, hermano mío”, “El esposo rural”, “La geometría del amor”– como un jardinero que los cuida, aunque no coseche ningún fruto de ellos salvo la belleza. Fred Cheever dijo sobre su padre: “Nadie, absolutamente nadie, compartía su vida con él”. Donaldson tiene eso en común con el

tema de su libro: el impulso de compartir una vida que no puede ser compartida, aunque sí puede ser escrita con el cuidado de un jardinero, con las palabras plantadas como un beso.

(1988)

LOVE LIFE, DE **BOBBIE ANN MASON**

Bobbie Ann Mason escribe la clase de ficción que sus propios personajes nunca leerían. Si apagan el televisor el tiempo suficiente como para mirar un libro, sus personajes se sienten inclinados hacia las novelas calientes y góticas a las que ellos mismos se refieren como “novelitas eróticas”. “No leo”, dice un personaje de Mason. “Si leo, simplemente enloquezco”.

Esto pone a Mason, nacida en Kentucky, en esa posición extremadamente desolada y literaria de no ser por completo del mundo sobre el que escribe, pero tampoco de aquel para el que escribe (la mayor parte de sus relatos han aparecido en *The New Yorker*). En este lugar intermedio, no hay reproches que se puedan hacer, no hay yo que se pueda mitificar, ningún “ismo” encaja. Mason escribe desde una ligera distancia (que solo es ligeramente insegura), un lugar de ironía amistosa, y su pluma nunca condesciende ni pincha. Es amable con su buena gente de campo (cuya idea de la maldad es estacionar en el lugar reservado para discapacitados en el centro comercial), de una forma en que Flannery O'Connor (con quien Mason es, a veces, extrañamente comparada) nunca habría podido serlo. Pero duda en embellecer, en mostrar el diamante en bruto que hay en los toscos pueblerinos. Rechaza desmantelarlos, juzgarlos, ser ellos.

Da la impresión de que Mason solamente hubiera juntado sus personajes, juntado el material sobre ellos, juntado –en el espíritu insular del curador o el espía– lo que sabe, dejando de lado lo que piensa.

Y esa tal vez sea la razón por la cual la forma más fuerte de Mason no es la novela ni el cuento, sino la colección de relatos. Es allí, al tomar la pluma cada veinte páginas para recomenzar, al acumular capas de ecos y superposiciones, que Mason describe con mayor riqueza una comunidad de vidas contemporáneas: ese es su mayor talento. Podría decirse que la belleza tranquila y acumulativa de su libro *Shiloh* solo es comprable dentro de su obra (que incluye las novelas *In Country* y *Spence and Lila*) con su nueva colección de relatos *Love Life*. Aquí hay solidez, en el sentido de la palabra cuando se usa para describir ejércitos y equipos deportivos: una acumulación, una provisión. Cuando un relato termina, otro se apresura a ocupar su lugar. También hay profundidad. Mason moja su pluma en la misma tinta una y otra vez, porque su conocimiento del Estados Unidos provinciano promedio sobre el que escribe –casi siempre centrado en Kentucky y Tennessee– es enorme e interminable. Cada pequeña historia aporta un poco más a la comprensión de esa enormidad por parte del lector.

En la nueva colección de relatos de Mason, sus temas de la asfixia y el deseo provinciano vuelven a estar presentes; pero esta vez les ha dado una nueva expansión improvisatoria. A pesar de que algunos de los quince relatos de *Love Life* (como sucede con

el que le da título al libro) repiten la estructura con forma de ocho que tiene *Shiloh* –una narrativa que gira con gracia alrededor de varias combinaciones de personajes y luego forma un arco para regresar al personaje del que partió–, muchos de los relatos en el libro se abren de forma inesperada, se descarrilan, o se vuelven a encarrilar, en giros extraños, demostrando una soltura direccional. “Magia de medianoche” introduce el hilo dramático de un pueblo aterrorizado por un violador desconocido, pero luego deja de lado las violaciones y termina con el dilema moral de un personaje que no sabe si reportar o no un accidente en el que el conductor se dio a la fuga. “Dedos de piano” comienza con la monotonía sexual de un esposo y termina con un padre comprándole a su hija un teclado en la tienda de pianos. Sin duda, los principios y los finales se iluminan mutuamente, pero solo de forma indirecta, difusa. A lo largo del camino, los elementos son rara vez desarrollados de manera lineal y una vez introducidos suelen ser abandonados en su totalidad.

Pero esta falta de previsibilidad mantiene vivos los relatos de Mason. Su escritura está hecha de una voz desnuda, sin vanidad. En “Campeones del estado”, que rememora una adolescencia de pueblo, la narradora de mediana edad termina comprendiendo de forma tardía y oblicua la importancia de que el equipo de básquet de su escuela secundaria hubiera ganado el campeonato estatal. Veinte años después del hecho, alguien que no es de su comunidad lo rememora por ella:

–Pues eran solo un puñado de muchachos de campo que

apenas podían comprar calzado deportivo –me dijo el hombre en el estado de Nueva York.

–¿Sí? –Lo que acababa de decirme era nuevo para mí.

Lo que conduce, enrevesadamente, a uno de los relatos más fuertes de Mason sobre el analfabetismo del corazón provinciano. La narradora recuerda su enamoramiento adolescente por un chico que le da una “novela de ocho páginas”, una tira de historietas de Li'l Abner algo obscena. “Era asquerosa. Pero yo estaba emocionada de que me hubiera mostrado el librito”. Cuando la hermana de su mejor amiga muere, la narradora recuerda haberla evitado.

No sabía qué decirle. No podía decir cualquier cosa, pues no habíamos sido criadas para decir cosas que fueran sentidas y con gracia... No decíamos que lo lamentábamos. Nos escondíamos por las dudas que se nos solicitara hacer algún comentario apropiado de la misma forma en que a algunos ancianos les pedían que rezaran en la iglesia. En la escuela Cuba, había una profesora o dos que les hacían escribir a sus alumnos “Te amo” quinientas veces sobre el pizarrón como castigo. “Amor” era una mala palabra, y yo la había visto en las paredes del baño de las chicas: resplandeciendo en un horrible lápiz labial rojo. En la novela de ocho páginas que Glenn me mostró, Li'l Abner le decía “te amo” a Daisy Mae.

Lo que está permitido decir y lo que no siempre es un tema problemático en los pueblos. “Si no quieres escuchar nada sobre eso, ¿por qué no lo dices?”, comienza el relato “Mentiras

privadas”. La ignorancia emocional está por todas partes. Una conversación sobre la muerte se puede transformar rápidamente en otra sobre zapatos. En “El secreto de las pirámides”, se habla del accidente automovilístico fatal del antiguo amante de la protagonista de la siguiente manera:

Entonces, Glenda dice:

–¿Oh, no fue horrible lo que le pasó a Bob Morganfield?

–Sí. Lo escuché en las noticias anoche...

–Era muy amable. Todo el mundo lo quería.

–La primavera pasada me compré estos zapatos en su tienda.

–Son hermosos. Ojalá yo pudiera usar tacos aguja.

En “Historias de Big Bertha”, un hombre le cuenta a su esposa sobre una joven que conoció en Vietnam.

–¿Qué le pasó? –pregunta la mujer.

–No lo sé.

–¿Es ese el final de la historia?

–No lo sé.

Más tarde, la esposa, pensando en su esposo, se da cuenta de que sus propias simpatías se han silenciado sin haber podido ser articuladas. “Ella no ha pensado en él como realmente es. No la educaron de esa forma, para examinar el alma de alguien”. En otro cuento, un personaje dice: “En *Luz de luna* no paran de hablar, hablar y hablar... Es realmente irritante”.

Para encontrar una palabra edificante sobre sus problemas, los personajes de Mason miran el programa de Phil Donahue, donde encuentran los diversos conflictos de sus vidas formulados

de una forma comprensible. En el relato “Hunktown”, una mujer dice: “No soporto mirar cosas que son idénticas a las de mi vida”. Estos personajes parecen compartir la sorprendente creencia de que sus vidas se corresponden con la cultura televisiva que ha descendido sobre ellos. Pero es más una esperanza que una fe, el deseo de rehacerse y ubicarse a sí mismos, de medicar sus sentimientos de exilio con un conocimiento barato.

Para pasarlo bien, van a Paducah o a Gatlinburg. “Allí, en un museo, ella vio un violín hecho con una lata de jamón”. Trabajan en fábricas de colchones o plantas de tabaco, y cuando se rozan con el glamour y la opulencia, es en la forma de personas que tienen jacuzzis o “su propia compañía de alquiler de podadoras rotativas”. Para la espiritualidad está la cristiandad local –“Abre la Biblia y lee de ‘los Filipinos’”–, que también puede incluir hablar en lenguas: “Pronuncia un idioma de sonsonete hecho de sonidos duros y perturbadores. ‘Chequi bet bi floit Ai chequie tibi libi. Dabsriii la cru la crou’. Parece estar queriendo decir ‘abracadabra’ o cualquier otra palabra familiar”. Un solo personaje de Mason se anima a consultar a un terapeuta al que llama “The rapist”,¹ “porque la palabra *therapist* puede ser dividida en dos palabras, *the rapist*”. Cuando él le dice que quizás esté tratando de escapar de la realidad, ella contesta: “¡La realidad, diablos!... La realidad es mi gran problema”.

Las mujeres de Mason tienden a ser prácticas, desilusionadas, egoístas. Son miembros de clubes de cosmética, usan demasiado maquillaje, tienen nombres como Beverly o Jolene. Por lo

general, desean de forma asfixiante a los hombres de Mason, que tienden a ser inútiles, soñadores, a estar ebrios y desempleados. Cada sexo es un enigma para el otro, y la melancolía y la distracción permean sus existencias. El divorcio parece el único remedio para una vida donde una pareja “permaneció casada como dos perros encerrados juntos dentro de la pasión, salvo que no era pasión”. El uso que hace Mason del presente en la mayoría de sus relatos sirve como la expresión de esa condición de encierro, pero también funciona como una especie de imperfecto existencial: el congelamiento en el tiempo sugiere el flujo; el momento detenido y aislado del pasado y el futuro es emblemático de aquello que fue y está por venir, emblemático de la gris transitoriedad de las cosas.

Sin embargo, los personajes en *Love Life* parecen determinados a divertirse. En “Mentiras privadas”: “A él le gustaba payasear, cantaba ‘The Star-Spangled Banner’ imitando en broma el estilo operístico; pretendía haber olvidado la letra y luego cambiaba abruptamente a la canción ‘Carry Me Back to Old Virginny’. En las fiestas era un descontrolado”. En “El secreto de las pirámides”: “La última vez que él la llevó a cenar, tuvieron que esperar por su mesa y Bob dio el apellido ‘Fiesta’ para que la recepcionista dijera fuerte por el micrófono: ‘El turno de Fiesta’”. En “Memphis”: “‘Yo también lo estoy pasando genial’, dijo Beverly en el mismo exacto momento en que un hombre enorme con tatuajes de monstruos del espacio exterior la sacaba a bailar a Jolene”. Los días de estos

personajes están puntuados por las alegrías y las generosidades atenuadas. Mason reduce los grandes gestos de la vida a la escala más pequeña y los inflama de sentido. “El amigo de Steve, Pete, derrama limpiavidrios sobre el parabrisas de Steve: un servicio personal que las estaciones de autoservicio no suelen proporcionar” (“Magia de medianoche”).

Aunque una forma de vida así esté moralmente cercada, cubierta por la basura de nuestra cultura, es la única vida a la que los personajes de Mason pueden recurrir. Enterrados en las mismísimas entrañas de Estados Unidos, sintiendo profundamente el encierro de la tierra, estiran sus antenas y reciben aquello de lo que son capaces, reciben lo que hay. No se enteran si son burlados y desvalorizados por lo que consumen; mofarse y menospreciar son pasatiempos costeros, y ellos no poseen los medios materiales o espirituales para participar de esos juegos. “Liz deseaba poder ir al océano, al menos una vez en su vida”, dice un narrador. “Eso es lo que realmente quería”. A pesar del imperativo poco pretencioso de su título, esta maravillosa colección, antes que ser el consejo de un optimista respecto a la vida amorosa, habla sobre la forma en que algunas personas ordinarias y valientes necesitan y luchan para que les guste al menos un poco.

(1989)

¹ Si se separa la primera sílaba de *therapist* (terapeuta), se obtiene *the rapist*, literalmente “el violador”. [N. de la T.]

A CARELESS WIDOW, DE **VICTOR SAWDON PRITCHETT**

Este año, sir Victor Sawdon Pritchett cumplirá ochenta y nueve años y estará finalizando la séptima década de una enorme carrera literaria: más de tres decenas de libros, biografías de Turguénev y Balzac, volúmenes de crítica, novelas, libros sobre viajes, autobiografía y, ahora, un nueva colección de ficción breve, *A Careless Widow*. Un evento como la publicación de este libro puede leerse cual milagro literario o puede ser desaprobado desde el punto de vista profesional, en lugar de interpretarse como lo que en realidad es: un acontecimiento natural en una vida de letras vivida de forma total sin haber sido jamás fingida.

Hijo de padres de clase media baja, V. S. Pritchett creció en un barrio áspero de Londres, el escenario de una infancia algo dickensiana: por momentos, él y su hermano vivieron como dos niños pobres de la calle, su casa estaba entre una ruidosa panadería industrial y una pista de patinaje que retumbaba. Cuando era joven y quería escribir, languideció brevemente en la industria de cuero hasta que escapó a Francia, luego a Irlanda y finalmente a España. Contemporáneo casi exacto de Hemingway, Pritchett también estuvo en París en la década de 1920 y en España en la de 1930, y tal vez buscó participar de reuniones de escritores en esos lugares. Pero no lo hizo.

En cambio, recorrió su propio camino (recibiendo en 1975 un título de caballero por sus distinguidos servicios a la literatura), viviendo y produciendo más que todos los miembros de esos grupos.

A pesar de que los críticos discuten sobre si ha escrito una gran novela, debatiendo en particular los méritos de *Mr. Beluncle* (1951), no hay dudas sobre el poder y la maestría de las memorias de Pritchett: *A Cab at the Door* (1968) y *Midnight Oil* (1971), ni sobre la grandeza de sus cuentos. La forma del cuento fue siempre a la que regresó con mayor inspiración. Pritchett ha comparado la escritura de relatos con la creación de baladas, y es posible pensar en sus relatos no solo como una orquestación de ironías, sino también como un lugar en el que las humildes oraciones del autor pueden mostrar su resplandor musical: “Siempre me ha gustado el lustre duro y decorado con lentejuelas de las calles de Londres por la noche”, escribió en el conocido relato “El carácter es más importante que la apariencia”. “Los autos bajan sobre ellas como ratas”.

Pritchett ha confesado que ha tallado muchos de sus cuentos a partir de *nouvelles* de cien páginas, y a veces puede sentirse en sus narrativas el efecto de ese encogimiento: un andar tranquilo en ocasiones se tensa abruptamente y luego se vuelve a relajar; un pulso en la prosa. Sus historias han sido rotuladas de tradicionales, y se lo suele comparar con Chéjov y Maupassant. Algo clásico de las historias de Pritchett es que utiliza visitantes o viajes para crear una disrupción en la cercanía o la presunción de

cercanía de la vida de un personaje. La suya es una ficción muy inglesa en la que se despliega la ironía, se expone la hipocresía y se abraza la excentricidad. Pritchett capta la frustración y el esfuerzo bajo el orden moral del ciudadano promedio y nunca deja de ser gracioso. Y su humor nunca se endurece o distorsiona. Su prosa es siempre límpida: divertida pero nunca enturbiada por el desconcierto.

A *Careless Widow* reúne seis relatos tranquilos y engañosamente simples, similares a caminatas. En “Un viaje a la costa marítima”, un viudo hace un viaje inútil para cortejar a su antigua secretaria en el que termina enfrentándose a partes de su pasado que él había dejado de lado. En “Cosas”, una pareja de ancianos recibe la visita de la hermana de la esposa, recalcitrante y malhumorada, cuya vida inestable cuestiona la de ellos (coagulada, ahora, en torno a las comodidades y los objetos de una jubilación burguesa). En “Una viuda descuidada”, un peluquero solitario se toma unas vacaciones para escapar de la espantosa rutina de su vida profesional: “Las mujeres venían a él para que las cambiara, para que las perfeccionara. Llegaban quejándose y despeinadas y él las transfiguraba. Las equipaba nuevamente para la cacería. Para él, ellas eran solamente rodetes. Cuando se ponían de pie, siempre se sorprendía de que tuvieran piernas y brazos y pudieran caminar. A veces, aunque no con frecuencia, admiraba el extremo opuesto de ellas: los zapatos”. Escaparse solo resulta posible durante menos de un día, hasta que descubre que su vecina de Londres –la viuda del título– está

parando en el mismo hotel: “Eso era demasiado. Ella era la vida ordinaria, y la vida ordinaria siempre iba demasiado lejos”.

En todos estos relatos, el pasado figura como una especie de personaje: una lámina, un catalizador, un tonto sabio. Los personajes de Pritchett están terminando su decimocuarta década pero no se sienten viejos. Su relación con el pasado aún no está formada, no es clara, todavía no ha sido negociada. “Es un error volver al pasado. Quiero decir, a mi edad. A nuestra edad”, dice la viuda descuidada. Los apetitos aún abundan: “Lo miró codiciosamente, atentamente”. El refrán “hasta el día de hoy” es suspirado como un antiguo chiste agridulce.

En “Cocky Olly”, los pensamientos de la narradora viajan de manera irremediable hacia el pasado, aparentemente porque ella se ha negado a viajar físicamente a los lugares de su infancia por los que pasa cuando va y vuelve de Londres. “Uno de estos días, cuando esté sola, quiero ir y mirar esos lugares, pero nunca lo hago”, dice. Luego, la historia se enreda en un largo recuerdo de infancia para nunca regresar al tiempo presente. “Entonces volvimos a jugar Cocky Olly”,² dice, y termina el relato con su cuento infantil favorito. “Y todos nosotros, corrimos por todas partes”.

Situado –ya sea sentimental o incómodamente– en el ondulante paisaje del pasado, un personaje de Pritchett puede darle la espalda a la muerte. El autor mismo mira a la muerte, si no de forma directa, al menos con ironía. Su humor lúgubre hace que en el relato que le da título al volumen la topografía local

ofrezca un lugar llamado “El ataúd” para alpinistas ambiciosos. En “Un cambio de política”, un relato oscuramente cómico, el amor y la muerte intentan aventajarse mutuamente a través de bizarros cambios en la trama: el dueño de una imprenta –casado con Ethel, que está en coma a causa de un infarto– se enamora de Paula, una editora para quien Ethel trabajó como secretaria. “Tengo la sensación de que he estado despierto toda la noche durante años”, le dice él a su nuevo amor. Movida por la culpa, Paula visita a la esposa en el hospital: “En un momento se escuchó el ruido de unos cilindros de oxígeno que eran descargados de camiones en el patio. Los ojos no se movieron. De repente, a Paula se le ocurrió hablarle con una voz autoritaria, oficinesca: ‘¡Ethel!’, dijo... No hubo movimiento en los ojos”. Como el título sugiere, las circunstancias cambian abruptamente en esta historia y nada saca más rápido a Ethel de las fauces de la muerte que el deceso inesperado de su marido en un accidente ecuestre. En otro giro curioso de la historia, las dos mujeres se vuelven amigas cercanas y alquilan una cabaña juntas en otro pueblo. A la muerte se le da la espalda. El pasado, de forma práctica y productiva, se vuelve útil en el presente.

En el último relato, “La negociación de la imagen”, Pearson –un célebre escritor anciano, quizás no diferente a Pritchett– debe lidiar con un fotógrafo que tiene la intención de capturar su imagen para la posteridad: una suerte de máscara mortuoria. “Te perderás todos los etcéteras de mi vida”, dice el escritor. “Soy todo etcétera... Mi rostro no es nada. A mi edad, no lo

necesito. No es más que un sirviente que empujo delante de mí... No sabe nada. Simplemente se concentra. Lo mando a sonreír en fiestas, a dar conferencias... llama a las personas por el nombre equivocado. Sonríe indiscriminadamente. Besa a personas que nunca me presentaron... Sé que tengo un rostro que es como un tazón de sopa con manijas que le sobresalen... ¡Lo que yo daría por una estructura ósea, por una nariz con un hueso en su interior!”. La foto que finalmente ve es una tranquilizadora mezcla entre la vida y la muerte: “Ninguna anémona brillante, solo la cabeza calva de un sapo melancólico, sus pies aferrados a un tronco, flotando en la literatura. Oh, Fama, gritó Pearson. Oh, Maupassant. Oh, *Historias de Hoffmann*. Oh, Edgar Allan Poe. Oh, Grub Street”.³

Se siente intensamente la presencia de un maestro en estos cuentos; una presencia aguda, similar a esa añorada nariz huesuda. La literatura de Pritchett es de una humanidad profunda: la ampliación del afecto por parte de un artista maduro hacia rincones inesperados, el entusiasmo incansable de un amante de la vida. “Miré las cabezas de todas las personas en la sala”, dice uno de sus narradores. “Parecían personas de otro planeta. Yo las amaba a todas y no me quería ir”.

(1989)

² Juego infantil inglés tradicional similar a las escondidas. [N. de la T.]

³ Calle de Londres en la que hasta principios del siglo XIX

vivían escritores por encargo empobrecidos, aspirantes a poetas y editores y librerías de poca monta, luego pasó a usarse como término peyorativo para señalar a escritores de obras con poco valor literario. [N. de la T.]

THE MACGUFFIN, DE STANLEY ELKIN

Las novelas de Stanley Elkin han sido criticadas, en algunas ocasiones, por su desestimación de la forma y de una trama organizada, y por lo que algunos podrían ver como una complacencia excesiva con los dones poéticos del autor: su alto estilo embobado. En *The MacGuffin*, esa loca poesía joyceana sigue estando agradablemente allí. Las oraciones son largos riffs de jazz; las palabras ascienden rápidamente y se espuman; la prosa está exuberantemente poblada de tropos, de tropiezos excitantes: los intentos de imitarla son siempre deficientes. Pero con más autoconciencia que en sus novelas anteriores –que incluyen *El no va más* y *George Mills*–, Elkin ha ubicado en el corazón temático de este libro una discusión sobre este “fracaso” suyo en la construcción narrativa.

El título parece decirlo todo. El término *MacGuffin*, utilizado por Alfred Hitchcock, se refiere a ese elemento de una película de Hitchcock (o de una narrativa en general) que es solamente un pretexto para la trama. El MacGuffin pueden ser los papeles que buscan los espías, el robo secreto de un anillo, cualquier mecanismo o artilugio que haga avanzar la trama. La trama, por otro lado, es simplemente un pretexto para la exploración de un personaje. El MacGuffin en sí mismo no tiene casi ningún

significado intrínseco. El MacGuffin, dijo Hitchcock, no es nada.

En la novela de Elkin, sin embargo, el MacGuffin parece ser una extraña idea en transformación. O tal vez sea una idea fija en un mundo absurdamente cambiante. Pensemos en el chiste que supuestamente dio origen a este término: dos hombres están en un tren. “¿Qué es ese paquete?”, pregunta uno. “Un MacGuffin”, contesta el otro. “¿Qué es un MacGuffin?”. “Sirve para atrapar leones en las Tierras Altas de Escocia”. “¿Pero no hay leones en las Tierras Altas de Escocia!”. “Ah, bueno, entonces no es un MacGuffin”.

En la novela de Elkin, el MacGuffin está personificado como “la musa de su argumento”, los “desplazamientos raros, el ángulo idiosincrático sesgado”. Es una voz imaginada, un diablillo interior, un demonio guardián del protagonista de la novela, Bobbo Druff, el comisionado de calles de una ciudad estadounidense de tamaño mediano. Druff, con cincuenta y ocho años, ha perdido su tranquilidad y la quiere recuperar, “de la misma forma en que algunas personas deseaban recuperar su juventud”. Está experimentando una especie de “afasia, o Alzheimer, o el comienzo de la senilidad”; “algo oscuro estaba teniendo lugar en la materia gris... una estupidez blanca e indolente, formándose y endureciéndose allí como una impresión hecha en un molde”. El MacGuffin de Druff es la fuerza ordenadora de la paranoia, la percepción y realización de conspiraciones, la lectura de símbolos en la rutina municipal, el estrés luego de la coincidencia y el relato.

Hay cosas que han instalado a Druff en esta demencia, este “vaudeville alcohólico”. Están las hojas de coca en su bolsillo. Está su salud deteriorada. Y está su conciencia culpable: ha cometido adulterio; ha recibido sobornos. Siente que van a descubrirlo. El hecho de que “el cabello tenga brea y la respiración, laca”, los “quesos y las bebidas amargas”, lo delatarán.

“Si fuiste tú el que pidió el soborno suelen darte hasta tres semanas por cada mil”, le dice Druff a Mikey, su preocupado hijo, que tiene treinta años y todavía vive en casa. “Si te sobornaron ellos, normalmente te dejan ir pagando una multa... la política de tu padre es la de solamente aceptar sobornos”. “Eso lo sé –responde Mikey–, el tema es lo que todas esas multas podrían hacerles a tus ingresos”.

Lo que más le preocupa a Druff y su MacGuffin es la muerte de la novia de Mikey, una islámica chiita llamada Su’ad que murió en un accidente de auto en el que el conductor huyó. El mismo Druff una vez la deseó, solo un poco, mientras ella no paraba de hablar sobre la causa chiita. “Todo me suena como una típica toma de poder”, le dijo en una ocasión. “Lo vemos todo el tiempo en la municipalidad”. Lo local aquí representa lo universal. Como comisionado de calles, Druff debe averiguar por qué murió Su’ad en una de ellas. ¿Habría sido por un semáforo defectuoso? En el mundo de Elkin no existe nada más complicado –o más simple– que los Estados Unidos municipales.

El período de tiempo en esta narrativa sin capítulos es de

aproximadamente dos días; y en ese lapso Druff pasa muchas horas viajando en auto por la ciudad con su chofer, “Dick el espía”, fantaseando ser la víctima de una operación encubierta, recordando los días en que conoció a su esposa (quien había logrado transformar su escoliosis en una invitación lasciva) y hablando con Dick sobre el extraño tráfico en el medio de la noche.

“Son las enfermeras”, le dice su chofer. “Se indisponen a las siete de la noche. Es experimental. La menstruación les hace la vida imposible a menos de que tengan el turno del medio, el de las once hasta las siete, pero hoy en día se piensa que el síndrome premenstrual las vuelve más agudas”.

A lo que Druff solo puede preguntar: “¿Es eso verdad?”. Para él, un hombre “con la edad suficiente para ser de una generación que todavía se maravillaba con que los autos tuvieran radio”, todo ha comenzado a parecer plausible, convincente y poco convincente en el mismo grado. Esto es particularmente así respecto de la muerte de Su’ad. ¿Contrabandeaba alfombras o las importaba de forma legítima? ¿Y qué quería de Mikey? Era “muy devota... muy convencida del asunto como un terrorista”, y su hijo tenía planes de volver con ella al Líbano. “Iba a dejar que me tomaran de rehén”, le dice Mikey a su padre.

Pero finalmente, Druff se entera de que minutos antes de su muerte, Su’ad asistió a una conferencia de “un diputado de origen árabe del estado de Delaware, con cuyas visiones conciliatorias Su’ad estaba fuertemente en desacuerdo”. El

diputado, refiriéndose a “nuestros primos israelíes”, remarcó la necesidad de que todas las partes trabajaran por encontrar soluciones en Medio Oriente. Enojada, Su’ad se puso de pie e hizo una acalorada referencia a la necesidad de soluciones definitivas; una hora después estaba muerta.

Aquí no hay ningún misterio resuelto, ninguna historia sagrada dispuesta como una mesa; no realmente. Elkin es brillante, pero a su brillante manera. Su visión no es, como han dicho los generales para hablar de la guerra del Golfo, “dependiente de la situación”. Es menos hueca, más nerviosa que eso. “La vida es principalmente aventura o principalmente psicología”, dice la voz del MacGuffin antes de despedirse de Druff. “Si tienes lo suficiente de una, entonces no necesitas mucho de la otra”.

The MacGuffin, entonces, no es solamente un retrato elkinesco de las tristezas del cuerpo y los peligros morales del trabajo. Es una declaración a favor del poder del habla, a favor del habla como su propia resolución; incluso el movimiento de la boca, veloz y maníaco, de Druff, puro símil y digresión, ese cotorreo, disc jockey del corazón. Incluso esa verborragia, parece decir la novela, o tal vez, especialmente esa verborragia, esa incoherencia, es una intimidación, una negociación... una plegaria contra la muerte, una suspensión de la guerra.

(1991)

MAO II, DE DON DELILLO

Si los terroristas han tomado el control de la narrativa del mundo, si han capturado la imaginación histórica, ¿se han vuelto, en efecto, los nuevos novelistas? ¿Para tener influencia sobre la mente humana han desplazado una literatura precariamente emplazada? ¿Son los escritores –a quienes les falta una fe más grande por no decir más letal– los nuevos rehenes? “¿Es posible la historia? ¿Hay alguien que sea serio?”. Estas son algunas de las preguntas postuladas por *Mao II*, la nueva novela de Don DeLillo, quien con libros como *Jugadores*, *Ruido de fondo* y *Libra* ha demostrado que nadie puede igualar su habilidad para hacer que Estados Unidos, el mal sueño de Estados Unidos, hable a través de su pluma.

Mao II toma su título de uno de los famosos retratos hechos por Andy Warhol de Mao Zedong. Para DeLillo, los Warhols son más que *chinoiserie* paródica: estos retratos anticipan la imagen televisada del momento en que el retrato estatal oficial de Mao es desfigurado con pintura roja en la Puerta de Tiananmén. En *Mao II*, los retratos de Warhol se unen a las ideas del totalitarismo y la creación de imágenes, y llevan a especular sobre la forma en que la fama es transformada en una máscara mortuoria, en cómo un retrato puede congelar la mente detrás del rostro. De forma bastante adecuada, la novela empieza y termina con una boda, esa ocasión tan estereotípicamente fotografiada. Y sin embargo,

mientras este final crea una comedia palindrómica, se trata de unas nupcias anticómicas, apocalípticas.

No es que *Mao II* no ensaye cada tanto un chiste. Como en gran parte de la obra de DeLillo, la novela posee un arco discursivo, y su movimiento narrativo de idea seria a idea seria es rigurosamente desprolijo, como el movimiento asociativo del cerebro mismo. Pero como la historia sobre un escritor solitario, escrita por un escritor solitario, tiene sentido del humor. Al comienzo de la novela, un demente de la calle, “sucio, con el pelo largo, saliva seca en la barba, antiguos moretones en la frente, ahora suavizados y desmenuzándose”, irrumpe en una librería: “Estoy aquí para firmar mis libros”, le dice al guardia de seguridad. Más adelante, cuando el protagonista, un novelista llamado Bill Gray, charla con un simpatizante del terrorismo maoísta, la tensa conversación da un giro inesperado: “Hay algo que quería preguntar la otra noche en la cena”, dice el otro hombre, “¿usted usa un procesador de texto?”.

Pero sobre todo, como podría esperarse de DeLillo, esta es una historia oscura que se concentra en el escritor Bill Gray y en los diferentes personajes que rodean su vida en un momento en que Gray está particularmente cansado de su aislamiento bien custodiado. De hecho, ese aislamiento se ha vuelto una suerte de cautiverio; y, de alguna forma, el escritor está buscando un cambio de guardia. Entonces Gray huye de los confines de su casa de campo para visitar a un amigo en una editorial de Nueva York y después acepta viajar a Londres para leer en nombre

de un poeta prisionero en Beirut. Sin embargo, cuando llega a Londres, la lectura ha sido pospuesta a causa de una amenaza de bomba, y Gray se traslada ineludiblemente hacia Medio Oriente (vía Atenas y Chipre), y de alguna forma se incluye en el destino del poeta rehén que, en un acto de hermandad profesional pero también de misterio espiritual, Gray insiste en intentar impedir o compartir... o quizás quiera apropiarse de ese destino. En esa competencia entre el arte y la vida, este es un escenario que refleja y al mismo tiempo *es* el “colapso maestro” del que habla el último libro de Gray.

Las personas presentes en la vida de Gray en este momento crítico incluyen a Scott, un fan compulsivo y maníaco que lo rastreó y se ofreció como asistente. Scott ha reforzado la soledad de Gray, ha administrado su carrera y ha dirigido su vida. También está la amante de Scott, la delgaducha Karen (que, a veces, también es la amante de Gray), una exseguidora de la secta del reverendo Sun Myung Moon, con una vena visionaria que le permite ver lo que los otros no ven y hablar con un mimetismo espeluznante de lo que los otros hablan. Y está Brita, la fotógrafa literaria, cuyos retratos de Gray, según creen ella y el mismo Gray por un breve lapso, lo ayudarán a salir al mundo de los vivos. Pero no pasará mucho tiempo hasta que deje de fotografiar escritores y se dedique a los que producen las verdaderas noticias: los terroristas.

DeLillo escribió antes sobre terroristas, en la novela *Jugadores*, de 1977, pero en *Mao II* hay algo más dando vueltas:

la terrible experiencia de Salman Rushdie. DeLillo comparte editor con Rushdie, y en *Mao II* la editorial neoyorquina que visita Gray tiene guardias de seguridad y revisa a los visitantes. La idea de un escritor tomado como rehén es comprensiblemente tan traumática para DeLillo que ha utilizado su narrativa para elaborar variaciones sobre el tema: el poeta con los ojos vendados en un sótano de Beirut; el novelista eremita y profesionalmente paralizado en un estudio en el estado de Nueva York. Y, en caso de que este par parezca apenas una metáfora melodramática, DeLillo, con una especie de insistencia, hace que sus vidas se crucen. Esto realmente puede pasar, parece estar diciendo. Busquen un escritor y encontrarán a un terrorista. Y a un rehén. Esta es la nueva dialéctica literaria. También son las noticias de la tarde.

Ninguna prosa es mejor que la de DeLillo. “Soy un fabricante de oraciones. Como un fabricante de donas, solo que más lento”, dice Bill Gray. La descripción que hace DeLillo del rostro de un escritor a través del visor de una cámara se vuelve un poema completo con sus propias leyes: “Ella lo vio deponer su mirada nítida y transformarla en un temor de ojos brillantes que parecía emerger como desde el túnel de la infancia. Tenía la fortaleza de la última plegaria. Ella trabajó para llegar a esa mirada. El rostro exhausto y laxo se volvía plano, blanco y negro, los labios partidos y las cejas anchas, líneas de la edad que articulaban la barbilla, antiguos remordimientos y antiguas confusiones”.

La novela está también repleta de fragmentos que exhiben el

gran talento del autor con una escena y múltiples puntos de vista. Está, por ejemplo, la apertura orwelliana: una boda en masa de trece mil personas en un estadio de los Yankees. “Es como si hubieran diseñado este evento para que sea el máximo grado de vergüenza para los parientes”, dice uno de los “padres carnales”, mientras revisa en vano los velos de las novias en busca de su hija. “Cómo odian nuestra voluntad de trabajar y luchar”, piensa Karen, la hija que el padre busca. “Quieren mandarnos de vuelta al país del césped”.

Hacia el final de la novela, DeLillo hace que Bill Gray (que ha sufrido lesiones internas a causa de un accidente en Atenas en el que el conductor huyó) se sienta en un restaurante de Chipre para tener una conversación banal, ingeniosa y codificada con un turista británico. Nos entrega el retrato del artista como un Mercucio agonizante y algunos de los mejores diálogos del libro: lenguaje que suena más como discurso hablado que escrito. Con frecuencia, en la compleja orquestación de sus ideas, DeLillo hace que sus personajes nombren y canten todas sus canciones por él; los hace hablar en deslumbrantes bloques de ensayo autoral como si hubieran sido creados por alguien a quien ya no le importa cómo habla la gente en realidad. Aquí, en cambio, en esta amarga escena de restaurante, todo –la tensión, el tono, el diálogo– está exactamente bien.

Entre la miríada de otras cosas para admirar en *Mao II* está la forma en que DeLillo captura la porción representativa de una ciudad, su habilidad para reproducir inefables ritmos urbanos,

sus deslumbrantes evocaciones de vistas y olores. Tiene un ojo perceptivo y satírico que nota los detalles inesperados, como “las uñas del pie color sepia de Gray” o “el libro del cáncer para colorear”, en el bolsillo lateral de la puerta de un auto.

Efectivamente, *Mao II* regresa una y otra vez a la idea mayor de la imagen: su uso como un puente entre lo público y lo privado, su integridad dudosa, su política santurrón. Una boda en masa, una sesión de fotos con un escritor, una revolución internacional, todos intentos de una eliminación del yo a través de la replicación en imágenes del yo. Visto de esta forma, la imaginería es una especie de cementerio, un depósito del residuo proliferante de la vida. (“La habitación lo vació de añoranzas”, escribe DeLillo del poeta rehén en esa celda de un sótano. “Fue dejado con las imágenes”). En el sistema metafórico de DeLillo, el yo representado y multiplicado equivale a la muerte: un ejército es lo opuesto a una persona. La semejanza es la tela del adiós. Solo la anárquica Beirut parece haber “consumido todas sus propias representaciones”; Gray tiene problemas incluso para encontrar un mapa del lugar.

Si con *Mao II* uno se emociona menos de lo que se involucra y se impresiona con frecuencia, eso es algo a negociar con un libro de DeLillo, quien pocas veces es un escritor emotivo. Sin embargo, es posible que el lector se encuentre esperando al menos un poco de algo parecido al sentimiento y la fuerza de, por ejemplo, el monólogo de Marguerite Oswald en el capítulo final de *Libra*, o incluso el frío humor negro de *Ruido de fondo*,

que logró tantos mareos sostenidos y enlutados.

De todas formas, dentro de sus propios parámetros, dentro de los límites de su propio discurso paradójico, el nuevo libro de DeLillo triunfa de forma tan brillante como sus libros anteriores. Pensemos en los refranes mismos de la novela: el recuerdo de Gray de un chiste familiar que consiste en repetir las instrucciones en la sección de sombreros del catálogo de Sears: “Mídase la cabeza antes de pedir” y el canto devoto de un mendigo ignorado: “Todavía te amo. Déjame un poco de cambio... Todavía te amo”.

(1991)

DÍA DE LAS ELECCIONES DE 1992: VOTANTES EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS

¿Es demasiado tarde para notar que los tres candidatos son zurdos? Este hecho dejó, para decirlo de alguna forma, una impresión inquietante. No debido a los diversos prejuicios arcaicos contra los zurdos: que son siniestros, como la palabra italiana (*sinistra*), o torpes, como la francesa (*gauche*), o que tienen un cerebro organizado en el misterio y la improvisación.

No, fue inquietante, sobre todo, porque al observar a los candidatos daba la impresión de estar viendo un reflejo, como si todo estuviera teniendo lugar del otro lado de un espejo. Y ese aire a Lewis Carroll era enervante, en particular por la gente involucrada.

Supongo que lo que quiero decir es que el pueblo estadounidense (una frase que espero no volver a escuchar nunca más, pero la dije, y sin ese típico acento sureño que arrastra las palabras, el gangooseo texano o la mofa de Camp David). El pueblo estadounidense, tan veleidoso e indiferente. ¿Qué quiere? Mientras lo observé ser cortejado todos estos meses, se me ocurrió que los candidatos eran realmente pretendientes, que tenían estilos de cortejo: actitudes y trucos.

Intentaban conseguir una cita –el 3 de noviembre– con el

pueblo estadounidense. Bill Clinton era el hombre salido de un aguafuerte, el tipo de mirada entrañable pero universitaria, la boca enroscada, tanto calor en la cara y tanta agitación impaciente dentro del traje, que parecía que la ropa iba a salirse volando. En su casa había discos de jazz y obras de arte. “Es el momento de un cambio”, dijo, y miró a su alrededor.

Ross Perot vino directo a la puerta y tocó el timbre. “Estoy loco por ti. No tengo nada más para decirte”. El pueblo estadounidense notó el adjetivo, pero estaba encantado. Cuando Perot se fue de la ciudad para asistir a la boda de un pariente, el pueblo estadounidense se sonó la nariz y empezó a ver a otros hombres. Cuando dos meses más tarde apareció nuevamente en la oficina del pueblo estadounidense, este llamó al 911. (Por supuesto, marcó mal y lo conectaron con el 411: información, comerciales informativos).

George Bush prometió seguridad: “No beberé y conduciré, no como ya saben quién”. Pero el baúl de su auto estaba cerrado con llave: ¿drogas panameñas?, ¿recibos de depósitos de bancos iraquíes?, ¿ejemplares de *Hamlet*?, ¿de *Ricardo II*?

Fue doloroso verlos en Richmond negociar sobre las banquetas que ocuparían. Los asientos informales de este segundo debate imitaban los de un *talk show* diurno –como los de Oprah Winfrey y Phil Donahue–, y esta puesta en escena parecía serle particularmente incómoda al presidente Bush, el soltero número uno.

El haber robado ese formato vulgar para un debate era

casi como una decapitación, y Bush parecía saberlo. Llegó anestesiado. Tenía demasiado orgullo como para coquetear. Tiró la toalla y saludó a su esposa en el público. ¡Hola, cariño! Seguía intentando descubrir cómo había hecho Ronald Reagan para zafar sin hacer nada salvo estar sentado ahí; cuando él, Bush, quiso hacer lo mismo, lo descubrieron. ¡Es muy injusto! ¡Hola, cariño!

Clinton permaneció a horcajadas de su propia banqueta pero luego se levantó como un cantante de baladas cuando fue su turno, micrófono en mano, brindándose a cada una de las personas que hicieron preguntas al estilo de Garland o Piaf. Mezcla entre trago de cóctel dulce y bloc tamaño oficio, habló del deseo y su difícil matemática.

Perot, mientras tanto, usó su banqueta como un zapato de elevación y parecía divertirse con su nueva estatura. Logró armar un chiste recurrente con el presidente. Se divirtió. Diablos, mira lo que estaba haciendo: ¡se estaba candidateando para presidente!

Pero todo esto tenía lugar del otro lado del espejo. En algún otro mundo. El mundo de Lewis Carroll. ¿O no?

¿Es este, el más largo y espantoso de los cortejos –la adulación televisada, los malos dulces, el estilo de cabello cambiante–, el futuro de las campañas presidenciales? Me recuerda el comentario que hizo una vez una transexual que antes había sido travesti: “Cuando era travesti, vestirme de esta forma era divertido. Pero ahora que soy mujer es realmente tedioso”.

En el mundo de Lewis Carroll, lo extraño y lo vano son leyes de la física: las sonrisas cuelgan del aire. Las tortas dicen CÓMEME, escrito hermosamente con grosellas. Las tortugas cantan sobre su propia sopa. Pero luego de la elección, quien sea presidente tendrá que pasar por la densa niebla plateada del espejo, hacia nuestro lado, el lado del pueblo estadounidense, el lado real de la sala.

(1992)

SHADOW PLAY, DE CHARLES BAXTER

A veces, cuando los cuentistas se ponen a escribir novelas se vuelven desenfadados. Inspiran profundo y dejan de lado la vergüenza: algo parecido a lo que les pasa a los tímidos con el vino. Donald Barthelme se vuelve mítico y paródico, Alice Munro, una audaz costurera (que hilvana cuentos para hacer novelas). Andre Dubus nos pide que reconsideremos la *nouvelle* (como una forma equivalente). Quizás Grace Paley haya mostrado la mayor bravata de todas: simplemente no molestarse.

Charles Baxter, cuyas tres brillantes colecciones de relatos (*Harmony of the World, A Relative Stranger* y *Viaje de invierno*) lo ubican en el mismo nivel que los escritores antes mencionados, construyó su primera novela como una cronología inversa. *Primera luz* (1987), la detallada y conmovedora historia de un hermano y una hermana de Five Oaks, Michigan, es un intrincado deshacer, una progresión narrativa en reversa hacia el momento en que el muchacho, Hugh, toca por primera vez la mano de su hermana bebé. Es una estrategia que tiene dos fines: que Baxter se apropie del género y que demuestre lo indisoluble de los vínculos entre hermanos. En su segunda novela, *Shadow Play*, Baxter regresa a Five Oaks –una ciudad de mentiras “orgullosas”– y al tema de los hermanos y lo indisoluble.

Quizás porque ya ha estado antes allí, esta vez Baxter está más seguro. En *Shadow Play*, la novela ya no es una forma que hay que tomar y rehacer, sino un lugar amplio en el cual moverse libremente. Baxter está más suelto, es menos severo. La narración no ha sido domesticada; Baxter la consiente, le desordena afectuosamente el cabello, la deja ir a donde sea. Paradójicamente, el resultado es una novela construida de forma más convencional y, al mismo tiempo, un libro sorprendente y lleno de suspenso.

Shadow Play es en primer lugar la historia de Wyatt Palmer, un chico intensamente brillante y artístico que crece y se encuentra encerrado en la más pedestre de las existencias: de día es un burócrata municipal aburrido, de noche, un cansado esposo, padre y jefe de hogar. Cuando una compañía química llamada WaldChem se instala en la ciudad y presiona al gobierno (por el bien de la economía local, obviamente) para que ignore las violaciones de las leyes de salubridad, Wyatt es arrojado repentina y precariamente al centro de un drama en relación con el comportamiento ético en tiempos “poséticos”.

En el marco de una economía en contracción, hay demasiados ciudadanos en Five Oaks que desean hacer un pacto con el diablo: salud a cambio de dinero; vidas a cambio de puestos de trabajo. Como funcionario municipal, a Wyatt le gustaría “notificar al Estado que las normas y regulaciones de gestión de residuos in situ y las restricciones habilitantes están siendo violadas”.

Pero el director de WaldChem es un amigo de la escuela

secundaria; Wyatt juega al golf con él; le ha dado a Cyril, su rebelde hermano adoptivo, un trabajo en la planta. Y como le dice el intendente: “Los tiempos están en tu contra”. Al permanecer callado, ser amable y ayudar a los que lo rodean, Wyatt hace un pacto nefasto: consigo mismo y con el mundo. Ha dejado de ser el cuidador de su problemático hermano adoptivo; ahora es un miembro más de la audiencia. Como escribió Baxter en *Primera luz*: “Nadie sabe cómo hacer eso en este país, cómo ser hermano”.

De manera similar al relato “La lotería” de Shirley Jackson, en *Shadow Play* Baxter toma los grandes temas del bien y el mal y los pactos primitivos y los sitúa en los términos de lo municipal y los rituales locales. Está interesado en esos rincones oscuros de la civilización donde la barbarie logra enclavarse y progresar. El Estados Unidos del que habla este libro se ha convertido en una especie de infierno. “Las casas emitían una luz sucia, la luz de ‘no lamento nada’, la luz de ‘escúchame’. De esa forma no se necesitaba el fuego eterno”.

Shadow Play es también un examen de cómo los valores del Medio Oeste, como la amabilidad, la pasividad y la voluntad de ayudar y adaptarse, pueden contribuir con la pudrición y la muerte de una comunidad. Cuando su hermano adoptivo desarrolla un cáncer de pulmón y deja su trabajo de custodio en la planta, Wyatt permanece impasible. “No tenían que hacer WaldChem tan peligrosa esos bastardos”, despotrica Cyril, agonizante. “Podrían haberla hecho más segura”.

“Fuiste fumador”, responde Wyatt en voz baja. “Fumaste cigarrillos durante toda tu vida”. Es una respuesta tan malvada en su neutralidad que más tarde “estaba parado en su propio living, reprimiendo el impulso de gritar”. “El veredicto sobre él, ahora lo sabía, es que era servicial y negligente, un accesorio”. Cuando Wyatt acepta ayudar a Cyril a suicidarse (aquí pensamos en otro oriundo de Michigan, el doctor Jack Kevorkian),⁴ no solamente ha representado la metáfora central del libro sino que se ha arriesgado a sufrir un ataque de nervios; un ataque repleto de tatuajes, adulterio, un incendio intencional y ¡una mudanza a Brooklyn!

Esto último no es un estímulo menor: en el paradigma geográfico del libro de Baxter, la ciudad de Nueva York es el Edén y el anti-Edén. Aquí la fruta del árbol del conocimiento no se está pudriendo en la entrada para el auto de cada casa; las casas no tienen entrada para el auto; los árboles fueron cortados hace años. Desde entonces, las buenas luchas fueron peleadas y perdidas, y aquí, si bien no se la puede llamar paz, se puede vivir en algo cercano a la calma que sigue al desastre. Wyatt conocía de memoria el mapa del subterráneo de Nueva York, y cuando era joven fue artista, un pintor de retratos. Ahora, con su familia en Nueva York, puede retomar donde dejó antes de que el interior y el centro del país lo interrumpieran de forma tan grosera. Puede intentar algo *atípico* del Medio Oeste, algo como una coda, una secuela crepuscular; en tiempos no ecológicos, una ecología de la esperanza y la pérdida.

Una de las grandes fortalezas de Charles Baxter como escritor siempre ha sido su capacidad para captar las vidas interiores encalladas de los excéntricos reprimidos del Medio Oeste. Y aquí, en su segunda novela, aprieta el acelerador. Del personaje de la madre de Wyatt se dice que está loca, pero (ya sea que responda al talento de Baxter o debería ser causa de preocupación para esta lectora) los pasajes que le dan voz a su locura son lúcidos, agradables, empáticos: “Ella sabía que los pájaros a veces estaban de acuerdo y otras no con sus nombres, pero mantuvo esa información para sí misma”. “Los ángeles”, piensa, “eran tan vanos, tan bonitos. Llevaban aros de coral y sombreros angustiosamente desarmados”. Cuando Wyatt lleva a su madre a Nueva York, y esta encuentra simpática la vida de una vagabunda, Baxter trata este hecho con una cierta dignidad alentadora, antes que con un sombrío desdén.

También le da un lugar importante en el libro a la voz y el punto de vista de Ellen, la brillante e ingeniosa tía de Wyatt, que funciona como una sabia observadora del mundo de la novela. La tía Ellen no cree en un Dios benevolente sino en un Dios lleno de pura curiosidad; es más, cree que ella está escribiendo la Biblia de ese Dios. “No hay nada de amor viniendo a nosotros desde ese reino”, dice sobre la deidad más tradicional. “Nada en absoluto. Bien puedes rezarle también a un poste de luz”.

La tía Ellen, más que Wyatt, es el centro moral del libro: la suya es la más cáustica de las soledades aquí elaboradas y registradas. Para la ficción contemporánea, no debería ser

notable en sí mismo el hecho de que Baxter pueda atravesar el género y ofrecer una interpretación tan profunda y auténtica de las voces y los pensamientos de una mujer, y sin embargo lo es.

Porque su trabajo no se ofrece de formas estridentes para el consumo popular o el juego intelectual (los teóricos y críticos no han podido descender sobre él en masa con sus tenedores y tijeras), Baxter ha adquirido la reputación de ser esa cosa tan rara y placentera: un escritor de escritores. Ininterrumpidamente, ha utilizado un lenguaje bello y preciso para entrar en los lugares ordinarios y secretos de la gente: sus dilemas emocionales y morales, sus típicas circunstancias estadounidenses, sus inteligencias en llamas, sus negociaciones con lo bloqueado, lo violento, lo atrofiado, lo decente o milagroso en sus vidas. Al escribir sobre personas comunes, su autoridad narrativa deriva de haber imaginado más y con más profundidad que nosotros, y eso hace que su presencia narrativa sea necesaria e importante. *Shadow Play* es una novela grande, emocionante, llena de vida e historias: algo que va mucho más allá de las vacaciones que un escritor ansioso desea tomarse de las formas breves.

(1993)

⁴ Jacob Kevorkian fue un médico, político, músico y activista estadounidense que aplicó la eutanasia a 130 pacientes. En 1999 fue sentenciado por homicidio e indultado por razones de salud en 2007. [N. de la T.]

LA NOVIA LADRONA, DE MARGARET ATWOOD

Margaret Atwood siempre ha tenido una propensión hacia lo tribal: en sus trabajos de ficción y de no ficción ha descrito y transcritto las ceremonias y experiencias asociadas con ser mujer, o canadiense, o escritora... o las tres cosas. Y como sucede con muchos practicantes de la política de la identidad, literaria o de otra clase, mientras que un lado de su pancarta exclama desafiante “¡Nosotros somos!”, el otro lado, igual de desafiante, advierte: “No nos agrupes”. En *La novia ladrona*, Atwood ha reunido (no agrupado) a cuatro personajes femeninos muy diferentes.

Probablemente el tema de las mujeres sea el que ha dominado de forma más completa las novelas de Atwood (aunque donde dice “mujeres”, podemos también leer “una variedad de personas en general”). Que las mujeres son individuos, difíciles de encasillar, una hermandad heterogénea e incómoda; que el feminismo es con frecuencia un trabajo penoso y esforzado, saboteado tanto desde adentro como desde afuera; que en la guerra entre los sexos hay colaboradores tanto como enemigos, espías, refugiados, espectadores y objetores de consciencia: todo esto ha sido brillantemente dramatizado en el trabajo de Atwood.

Las crueles juventudes de las chicas de Toronto descritas en

sus novelas *Doña Oráculo* y *Ojo de gato*, repletas de madres insensibles y muchachas sádicas, son, a su modo, distopías feministas similares a la América del Norte totalitaria de su trabajo más conocido, la novela futurista *El cuento de la criada*. Para recuperar la humanidad de su representación cultural, parece sugerir la escritura de Atwood, las mujeres deben observar a las mujeres de forma discreta y no sentimental. Con demasiada frecuencia, los hombres están en el poder, o en el amor, o en la oscuridad, o en la casa del perro, o en la niebla. Entonces Atwood, atenta, mira. Y las mujeres que ve están deformadas por su propia simpatía o entregadas a las travesuras, la ensoñación o el descuido. En una sociedad sexista improvisan una vida de forma sumisa pero creativa. O si no, se lanzan para arrebatarse. Algunas se esfuerzan. Algunas gritan. Algunas se esconden, algunas marchan, algunas beben, algunas dicen mentiras piadosas. Algunas muerden el polvo, la bala, la mano que les da de comer. Algunas mandan en el gallinero. Algunas cuentan sus pollos antes de que rompan el cascarón. ¡Dios, qué colorido tapiz de mujeres ha hilado el mundo!

Que esto sea algo novedoso en cualquier sentido nos habla de la subestimación y el pensamiento cerrado de ese mundo. En una reciente introducción a la antología *Women Writers at Work* publicada por *Paris Review*, Atwood señaló que los editores eligieron reunir a quince escritoras diversas, “por sobre lo que en algunos casos sería, sin duda, sus cadáveres”. Más adelante escribe: “A los editores les preguntaron: ‘¿Por qué no una reunión

de escritoras?”. Bueno, por qué no: eso no es exactamente lo mismo que por qué”.

En *La novia ladrona* conocemos a tres amigas de la universidad –Tony, Charis y Roz– y su némesis común y compañera de clase, la hermosa y malvada Zenia. En esta novela los hombres aparecen solo en el margen. En este juego, son la apuesta, las fichas, pero no los jugadores, ni siquiera las cartas. Los hombres son marginales, simbólicos. Como textos son malos, menores, obvios, predecibles. Es en las mujeres que la señora Atwood está interesada. Quiere un desafío. Quiere divertirse. Como en las historias de hadas que piden las hijas de Roz, quiere mujeres en todas partes.

“¿A quién quieres que mate [la novia ladrona]?”, pregunta Tony, la narradora del cuento que es una narración revisada de los hermanos Grimm. “¿Víctimas mujeres o víctimas hombres? ¿O quizás una mezcla?”.

Las chicas “se mantienen fieles a sus principios, no se echan atrás. Eligen mujeres para todos los papeles”.

Tony es Antoinette Fremont, historiadora de la guerra y profesora en una universidad de Toronto. Investiga y enseña la historia de la guerra mientras la Operación Tormenta del Desierto avanza en el exterior. En su oficina, usando granos de pimienta, lentejas y piezas del juego Monopoly para los diferentes ejércitos, arma dioramas de antiguas batallas francesas. Se siente más feliz “en compañía de personas que murieron hace mucho tiempo”. Su amiga Charis le dice que

ese interés en la guerra es “negativo” y “cancerígeno”. Una de sus colegas de la universidad le dice que al no hacer hincapié en la historia social Tony está “decepcionando a las mujeres”. El Departamento de Historia, piensa Tony, es “como una corte del Renacimiento: rumores, bandos, traiciones mezquinas, resentimientos y broncas”.

La “fortificación” de Tony es su casa, donde vive y estudia, sin hijos salvo por West, su esposo. Para Tony “la guerra está acá. No se irá pronto... Lo personal no es político, piensa Tony: lo personal es militar. La guerra es lo que sucede cuando el lenguaje falla”. Además, las guerras tienen su lado positivo: mientras tienen lugar, caen los índices de suicidio.

El punto de vista de Tony empieza y termina la novela. Al darle un lugar estratégico a su personaje, Atwood anuncia y refuerza sus temas y metáforas: que las víctimas vienen en todas las formas; que no es posible ser más listo que el mal; que combatir el fuego con fuego puede tener, para los observadores, su atractivo artístico e intelectual.

Atwood trenza los puntos de vista de otros dos personajes en la narración. Uno pertenece a Charis, que está medio destruida pero es vidente. Charis es una mujer de la tierra New Age que en la década de 1960 “atravesó, a la deriva, sus años universitarios como si caminara por un aeropuerto”. Charis cree en los ejercicios de respiración y los tés y los jugos. Cree que uno puede negarse a participar de ciertas emociones.

–Me gustan las hamburguesas pero no las como –dice.

–Las hamburguesas no son una emoción –dice Roz.

–Sí, lo son –dice Charis.

El otro punto de vista es el de Roz, la editora fundadora de *Wise Women World*, una exitosa revista femenina que no ha perdido su consciencia social por completo. Roz se asegura de que la revista, aunque sea con poca energía, done generosamente a caridades: “Corazones, Pulmones e Hígados, Ojos, Oídos y Riñones”.

Roz, nos dice Atwood, “tiene su propia lista. Sigue trabajando con mujeres golpeadas, con víctimas de violación, sigue con las madres sin techo. ¿Cuánta compasión es suficiente? Ella nunca lo supo y hay que trazar el límite en alguna parte, pero todavía sigue con las abuelas abandonadas. Aunque ya no va a las cenas de gala”.

Escandalosa e irreverente, durante su matrimonio, Roz fue también indulgente, vigilante y sabia. Inspeccionaba a su esposo mujeriego “en busca de manchas de óxido, como se hace con un auto”. Tenía la esperanza de que si empezaba a quedarse calvo “no hiciera que le trasplantaran la axila a la parte superior de la cabeza”. Roz ve los problemas de su vida principalmente como problemas narrativos. Juntos, ella y su terapeuta intentan “averiguar en qué historia se encuentra inmersa”. Si lo logran, pueden volver a recorrer sus pasos y cambiar el final”. Aunque quizás las historias de hadas estén bien, piensa: “No importa lo que hagas, siempre alguien se enoja”.

Además de haber estudiado juntas, estas tres chicas tienen

una cosa en común: han perdido hombres, espíritu, dinero y tiempo con su antigua conocida de la universidad, Zenia. En diferentes momentos y con diversos disfraces emocionales, Zenia ha logrado entrar en sus vidas y prácticamente demolerlas. Hermosa y encantadora, Zenia es de una misoginia grotesca, seductora incansable, brutal, patológicamente deshonesto. Su pasado es ficticio y poco claro: de forma alternada se hace pasar por la hija huérfana de rusos blancos, gitanos rumanos o judíos berlineses. A veces, está en bancarrota. A veces, está muriendo de cáncer. A veces, es una periodista que investiga y otras veces una espía independiente, parte de una operación de espionaje internacional. Para Tony, que casi perdió a su esposo y puso en riesgo su carrera académica, Zenia es un “comando enemigo acechante”. Para Roz, que sí perdió a su marido y casi pierde su revista, Zenia es “una perra fría y traicionera”. Para Charis, que perdió a un novio, litros de jugo de vegetales y algunos pollos que tenía de mascotas, es una especie de zombi, quizás “desalmada”: “Tiene que haber gente así dando vueltas, porque hoy hay más humanos vivos sobre la Tierra de los que vivieron en su totalidad desde que empezó la humanidad, y si las almas se reciclan, entonces debe haber gente viva en la actualidad que no recibió ninguna, algo así como el juego de las sillas”.

Sin embargo, curiosamente, a pesar de toda su maldad inescrutable, Zenia es lo que hace avanzar este libro: es imposible, fantásticamente, mala. Es puro teatro, pura trama. Es Ricardo III con implantes de senos. Es Yago con minifalda.

Manipula y explota todas las vanidades y cicatrices de infancia de sus amigas (heridas dejadas por madres negligentes, un tío abusivo, padres ausentes); Zenia se mete en la intimidad de las personas y en sus vidas cómodas, y luego empieza a blandir una piqueta. Moviliza todo el taimado arte para seducir que ya fue capaz de utilizar con los hombres y lo dirige también hacia las mujeres. Zenia es una enfermedad autoinmune. Es viral, mutante, oportunista (la narración la analiza en relación al SIDA, la salmonela y las verrugas). Es una “come-hombres” desbocada. Roz piensa: “Las mujeres no quieren que todos los hombres sean devorados por las come-hombres: quieren que queden algunos así ellas también pueden comer un poco”.

Sin embargo, todo lo que pasa, pasa gracias a Zenia, entonces el lector se interesa y espera a ver qué hará. (Cuando parece haber muerto, Zenia, como una especie de Rasputín, revive. ¿Qué más?). El hecho de que nunca la descifremos o entendamos la extremidad misteriosa, caricaturesca, de su patología o, al menos, por un minuto, comprendamos su punto de vista, es decepcionante. Pues, como Yago o Ricardo III, no es una idiota. Y rodeada de tetas y bobos, o incluso de urbanidad rutinaria, puede darse un banquete digno de un tiburón. Pero Zenia nunca tiene su propia aria o soliloquio, no realmente; permanece desconocida, sin resolver.

Quizás Atwood tenía la intención de que Zenia, al final, fuera un símbolo de todo lo que es inexplicablemente malvado: la guerra, la enfermedad, las catástrofes globales. Zenia no tiene

voz propia: es solamente una reelaboración loca de las voces de todos los demás. Pero una historia que de otra forma podría ser fantástica, sufre a causa de esta particular incertidumbre; una historia que solo se resuelve en una suerte de revoltijo narrativo. En su ritmo y puesta en escena la conclusión de Atwood es torpe, errática, descabellada... aunque, por cierto, también entretenida. Los finales de sus novelas siempre parecieron dejarla perpleja y derrotada, y en *La novia ladrona*, se rinde conscientemente: “Todo final es arbitrario”, escribe de forma un poco débil, “porque el final es donde escribes FIN”.

De todas maneras, *La novia ladrona* es tan inteligente como todo lo que Atwood ha escrito, y ella es siempre inteligente. (En el cuento de los Hermanos Grimm “La novia del bandolero”, la aguda heroína se salva al narrar un sueño, una historia, una ficción que contiene la verdad). En *La novia ladrona*, Atwood evitó las listas etimológicas de detalles recolectados que fueron centrales en su última novela, *Ojo de gato*, pero conserva su don para la observación poética de las pequeñas especificidades de las vidas físicas y emocionales de sus personajes. Un traje de cuero negro hace que Tony “luzca como un puesto de sombreros italianos”. Las luces de neón de Toronto “emiten un brillo, como un parque de diversiones o algo incendiándose de forma segura”.

Es más, la novela abre con la que quizás sea la imagen más elocuente y prototípica de una mujer a finales del siglo XX (¡a pesar de la gran variedad que existe!): una trabajadora (Tony), temprano por la mañana, en pantuflas y con camisón,

corre frenéticamente tras un camión de la basura con una bolsa de plástico en la mano, porque su esposo (ineficiente y luego arrepentido), “tiene que sacar la basura, pero se olvida”.

(1993)

SOBRE ESCRIBIR

Hace poco recibí una carta de un conocido en la que me decía: “A propósito, he estado siguiendo y disfrutando tu trabajo. Está mejorando: se vuelve cada vez más profundo y más enfermo”.

Como la carta estaba escrita a mano, me convencí mí misma, durante una parte del día, de que quizás la última palabra fuera *entero*. Pero después tomé nuevamente la carta y había una *f*, había una *m*. No había manera de negarlo. A pesar de que la negación había sido una de mis tendencias en los últimos tiempos. Recientemente me había convencido a mí misma de que una nota enviada por un exnovio (como respuesta a mi anuncio de que me había casado) decía: “Los mejores deseos para Oz”. Consideré la frase una expresión de amargura de parte de mi exnovio, un lapsus malicioso, una visión negativa del matrimonio por parte de un hombre, y sentí una gran satisfacción. *Los mejores deseos para Oz*. Muérete de envidia, pensé. Tuviste tu oportunidad. Llórame un río. Más adelante, una amiga, mirando la nota, me señaló: Mira, esto no es una *o*. Es un 9, ¿ves la cola? Y esta no es una *z*. Es un 2. Aquí dice 92. “Los mejores deseos para el 92”. No había sido ninguna amargura críptica... solo un saludo indiferente de año nuevo. ¡Qué poco satisfactorio!

Entonces, esta vez, cuando miré el *más profundo y más entero*, sabía que tenía que ser cuidadosa de no leer mal según mis propios deseos. Finalmente, la frase no era más profundo y más

entero, era más profundo y más *enfermo*. Mi trabajo era más profundo y más enfermo.

¿Qué significaba *más enfermo*, y por qué, o cómo, un adjetivo así podía aplicarse de forma amistosa? No estaba segura. Pero me hizo pensar en lo que yo había supuesto que se suponía que era la ficción, lo que se suponía que era el arte, lo que se suponía que los artistas y escritores hacían, y si eso podía incluir quizás algunas estéticas de la enfermedad.

Creo que es algo común que los escritores en actividad se queden un poco en blanco cuando se hacen a sí mismos preguntas demasiado fundamentales sobre lo que están haciendo. Esto tiene que ver, en parte, con la pérdida de perspectiva que tiene lugar cuando se está tan inmerso en algo. Y, en parte, tiene que ver con simplemente no tener idea. Obviamente, esta es la maldición de las solicitudes de beca llamada “la descripción del proyecto” (describe en detalle el libro que escribirá), donde se te pide que sepas lo incognoscible, y si no lo sabes, que de todas formas lo digas por dinero. Que un organismo que otorga becas confíe en la descripción específica y detallada de un escritor de ficción parece dulcemente ingenuo (aunque a los escritores de ficción se les permite presentar sus propios formularios de impuestos, escribirles a sus propios padres, firmar sus propios cheques, criar a sus propios hijos): entonces este es un mundo tolerante y generoso, o al menos inocente cuando puede.

Lo que hacen los escritores es una labor concienzuda: tenaz y especializada. Eso en cuanto a lo que podemos saber. También

es algo misterioso. Y el misterio involucrado en el acto de crear una narración está adherido a los misterios de la vida misma y a su creación: el hecho de que existamos; que haya *algo* en lugar de *nada*. Aunque me pregunto si suena ridículo decir algo así en los tiempos que corren. Nadie que alguna vez haya vuelto a mirar un libro escrito por él o por ella solo para encontrar la cosa ajena y alienante, irrecordable, podrá jamás negar su condición de misterioso. Es inevitable pensar que de alguna forma esa sorpresa refleja la senilidad rígida de dios mismo, o misma; pero, tal vez sea esa extraña pareja de egoísmo y humildad de los artistas lo que los arroja una y otra vez a este cliché creacional: que somos el sueño de Dios. Los personajes de Dios: que la ficción literaria es una compulsión divina que nos ha sido legada; un eco, una reducción, pero algo que debemos hacer para imitar, quizás para honrar, esa creación original, y que debemos hacer sabiendo que somos endebles, gaseosos... aunque también conmovedores y divertidos. En términos más científicos, la compulsión a leer y escribir –y estoy segura de que es una compulsión– es una forma de circuito mental que la especie ha seleccionado, a lo largo del tiempo, mientras el período de vida aumenta, para mantenernos interesados en nosotros mismos.

Pues es crucial como especie mantenernos interesados en nosotros mismos. Cuando ese interés desaparezca, daremos un paso al vacío, nos endureceremos como rocas, explotaremos y desapareceremos. El arte nos ha sido dado para mantenernos interesados y comprometidos –antes que distraídos por el

materialismo o saciados por el aburrimiento—, de forma que podamos apegarnos a esta vida, una vida que de otra manera podría ser insoportable.

Entonces, quizás, sea esa compulsión a mantenernos interesados en nosotros mismos lo que haga que el trabajo parezca, bueno, un poco enfermo. (Está bien, no leeré *enfermo* por *entero*, pero al menos leeré *enfermo* como algo que está *bien*). Sin duda, gran parte del arte se origina y se ubica en los márgenes, es decir, en los contornos del ser humano, como una forma de localizar y definir ese ser. Y ciertamente el arte, y la vida del artista, requieren una cantidad considerable de falta de vergüenza. La ruta hacia la verdad y la belleza es una ruta con peaje: fea y engañosa en sí misma y consigo misma.

¿Pero los impulsos hacia esa travesía son patológicos?

Hice el inventario de mi propia vida.

Ciertamente de niña hice cosas que ahora parecen señales de que me dirigía a una vida que no era del todo normal; una vida, quizás, “artística”. Separaba cosas: los dijes de los brazaletes, los moños de los vestidos. Era un tiempo (los comienzos de los sesenta, que en realidad fueron una extensión de los cincuenta) en que los vestidos de las niñas estaban muy decorados: apliques mal cosidos, pequeñas bayas de plástico, flores de encaje, moños de satén. Me gustaba quitarlos, y luego solía pegarlos en otro lado, una manga o un mitón. Ya en ese momento me gustaba recontextualizar: uno de los síntomas. Otras veces, solo juntaba estas pequeñas cosas y jugaba con ellas; las guardaba en un

cuenco de madera o en un cajón de la cómoda en mi cuarto. Que mis vestidos hubieran sido desnudados, vueltos más prosaicos, no me importaba. Yo tenía una provisión de juguetes en un cuenco. Había empezado una vida secreta. Una cosecha secreta. Había empezado, quizás, una suerte de vida literaria: iba a seguir sembrando el caos en mi guardarropas, pero –¡ay!– siempre hay un precio que pagar. Me había transformado en una acaparadora que coleccionaba objetos brillantes. Era un estornino al revés: cuidaba un nido de huevos reunidos de diferentes lugares.

Cuando fui un poco mayor, digamos once o doce, solía sentarme en mi cama con un bloc de dibujo, y escuchaba las canciones de la radio. Cada canción duraba tres o cuatro minutos, y durante ese tiempo, dibujaba la canción: solía dibujar el personaje que yo me imaginaba que estaba cantando y el escenario en el que estaba. Normalmente había muchas olas y gaviotas, muelles y frentes costeros. Yo vivía en las montañas, lejos del océano, pero una niñera que había tenido a los nueve años me había enseñado a dibujar faros, entonces ponía un faro en cualquier parte que pudiera. Cuando terminaba una canción, daba vuelta la hoja y dibujaba la siguiente, y así llenaba cuadernos. Estaba obsesionada con las canciones –con las canciones y las cartas, tenía una amiga por correspondencia en Canadá–, y muchas veces pienso que es eso lo que luego intenté encontrar en la literatura: el sentimiento de una canción; la voz amistosa e íntima de una carta, pero sobre todo la cadencia y el sentimiento de una canción. Cuando un texto en prosa alcanzaba

ritmos más antiguos, más familiares y más duraderos que él mismo, por un momento, parecía pertenecer a la naturaleza, o, al menos al mundo de la música, y era entonces que me parecía “artístico” y bueno.

Mostré otros signos de una vida enferma: un enamoramiento extraño y elaborado en Bill Bixby, una creencia en un hada madrina, una pequeña labor periodística en la que mi hermano y yo nos embarcamos, la revista *El hombre loco*, que consistía en artículos inventados que escribíamos en papel rayado sobre personas locas, especialmente personas locas que vivían en casas encantadas. Después uníamos las hojas con un moño y se las vendíamos a miembros de la familia por diez centavos. Pero era una vida imaginaria.

Cuando crecí, supongo que hubo otros signos de enfermedad. Me gustaba más escuchar hablar de fiestas que asistir a ellas. Me gustaba llamar a una amiga al día siguiente y escuchar lo que me contaba. Quería chismes, narraciones de tercera mano. Mis lecturas eran dispersas, aleatorias, asistemáticas. No era una de esas lindas adolescentes que pasaban sus veranos leyendo todo Jane Austen. Mis libros preferidos eran *El gran Gatsby* de F. Scott Fitzgerald y *Tan buenos amigos* de Lois Gould. Más adelante como tantas (de las “atribuladas”) descubrí a las Brontë. Se entra en estos libros realmente grandes, realmente incómodos, como en un sueño febril; de hecho, los sueños afiebrados figuran prominentemente en ellos. Son libros situados en la enfermedad, a la que no le tienen miedo. Y eso es lo

que los hacía tan maravillosos para mí. Estaban en el medio de algo desorganizado. Pero no parecían ajenos en lo más mínimo. De hecho, pocas cosas escritas por mujeres me parecían ajenas. Los libros de mujeres eran como grandes amigas, un alivio. Aparecían en el jardín de adelante y saludaban con la mano. Para llegar a los libros de hombres, había que caminar una cierta distancia, recorrer un trayecto, aunque como lectoras, las chicas, estábamos bien entrenadas para la caminata y no aprendimos a estar molestas y sentir recelo hasta más tarde. Un libro escrito por una mujer, un libro que empezó cerca, en el pórtico del corazón, era un regalo, una alegría, y finalmente, pienso que esa es la razón por la que las mujeres que se transformaron en escritoras lo hicieron: para crear más libros en el mundo escritos por mujeres, para darse a sí mismas más cosas para leer.

Cuando empecé a escribir, solía sentirme mal por los hombres, especialmente por los hombres blancos, pues daba la impresión de que las razones por las que ellos se volvían escritores no estaban tan claras, ni eran tan convincentes, o había que buscarlas o incluso inventarles una excusa. A pesar de que su, comillas, tradición, era más celebrada y estaba más disponible, también estaba más llena. Era indignante. Un escritor joven, ¿qué aporte pensaba que estaba haciendo? Como mujer, yo nunca sentí eso. Parecía haber algunas luces de guía (a mí, por supuesto, siempre me gustaron las más dementes: Sexton, Plath, McCullers), pero eso era todo. Admiración y entusiasmo y una sensación de escasez: la inspiración sin la ansiedad de la

influencia.

Ahora me siento un poco menos así, en parte porque sé que la lucha principal de todos los escritores es con la danza y las limitaciones del lenguaje: ser digno de su textura, pero hacerlo sin miedo. Se debe arrojar todo lo que se es al lenguaje, como un árbol de Navidad arrojado a una piscina. Se debe escuchar y avanzar, oración por oración, oyendo lo que sigue en la propia historia: y eso puede ser un poco enloquecedor. Puede ser como intentar entender un susurro en idioma extranjero: ¿dijo *je t'adore* o *shut de door*?

Hacer que el lenguaje cante mientras funciona es una tarea que está más allá del género. Cuántas veces he intentado sacar de mi propia narración la frase *Y de repente*, como si el falso drama de esas tres palabras pudiera despertar una historia. Normalmente, eso es lo que me advierte que estoy escribiendo mal; el empezar cada oración de esa forma: *Y de repente fue a la tienda. Y de repente la tienda era tabique. Y de repente había estado dormida por ocho horas.* El escritor se casa con el lenguaje, decía Auden, y de este matrimonio nace la escritura. ¿Y qué pasa si el lenguaje parece inadecuado, tímido, recalcitrante, temeroso? Suelo recordar el poema de Albert Goldbarth, “Alien Tongue”, en el que el poeta piensa melancólica, adúlteramente en una lengua imaginada que tiene tantas categorías que llega a la finura de tener un tiempo que significa “habría, si hubiera sido mi mellizo”. ¡Qué exquisita herramienta de precisión sería un tiempo así para un escritor! Podrían agregárseles cuartos enteros

a las escenas: párrafos enteros a las páginas; libros a los libros; segundas partes donde al principio no había segundas partes... Pero después, George Eliot nos recuerda que la producción literaria excesiva es una ofensa social. En lo que al lenguaje respecta, tenemos que vivir contentos y descontentos con el propio, haciéndole hacer lo que puede, y también, un poquito de lo que no puede. Y esta contradicción nos lleva, supongo, a una estética improvisada de la enfermedad.

Escribir es al mismo tiempo la excursión hacia adentro y hacia afuera de la propia vida. Esta es una paradoja de la vida artística que marea. Es algo que, como el amor, te saca de forma dolorosa y deliciosa de los contornos ordinarios de la existencia. Y esto se une a otra paradoja que marea: la vida es un regalo maravilloso, hilarante y bendito, y es también intolerable. Incluso en la vida más afortunada, por ejemplo, uno ama a alguien y luego esa persona se muere. Esto no es *acceptable*. ¡Esta es una falla de diseño importante! Por no hablar de las vidas realmente calamitosas del mundo. En un movimiento hacia el exterior, la imaginación existe para consolarnos con todo aquello que es interesante; no sustraer sino agregarles algo a nuestras vidas. Me recuerda a una escuela primaria italiana progresista sobre la que leí una vez donde las aulas tenían dos baúles con disfraces: por las dudas de que los niños quisieran disfrazarse ese día mientras estudiaban matemáticas o botánica.

Pero la imaginación también nos empuja hacia adentro. Construye interiormente lo que ha entrado en nuestra

interioridad. El mejor arte, especialmente el arte literario, abraza la idea misma de la paradoja: ve opuestos, antítesis que coexisten. Sé los violetas y los azules en la pintura de una naranja; ve los escarlatas y los amarillos en un racimo de uvas Concord. En la narración, los tonos comparten espacio; a veces revueltas, las ironías crepitan. Consideremos estas líneas del cuento “Una vida real”, de Alice Munro: “El corazón de Albert no resistió: solo tuvo tiempo de hacerse a un costado de la ruta y detener el camión. Murió en un lugar encantador, donde los robles negros crecían en el fondo y un arroyo claro y dulce corría detrás de la carretera”. O estas líneas de un monólogo de Garrison Keillor: “Y entonces lo saboreó, y una mirada de placer se instaló en él, y después murió. Ah, la vida es buena. La vida es buena”. Lo que constituye la tragedia y lo que constituye la comedia debe ser una cuestión borrosa. La comedianta Joan Rivers ha dicho que no existe ningún sufrimiento propio que no sea al mismo tiempo potencialmente gracioso. Delmore Schwartz afirmó que la única forma en que se puede entender *Hamlet* es suponiendo desde el principio que todos los personajes están tremendamente borrachos. A veces pienso en una conocida mía que también es escritora y que una vez me encontré en una librería. Intercambiamos saludos y cuando le pregunté en qué estaba trabajando, me dijo: “Bueno, *estaba* trabajando en una larga novela cómica, pero a mediados del verano mi esposo tuvo un terrible accidente con una sierra eléctrica y perdió tres dedos. Eso nos dejó tristes y conmocionados, y cuando volví a escribir,

la novela cómica empezó a volverse cada vez más fofa y triste y deprimente. Entonces la descarté y empecé a escribir una novela sobre un hombre que pierde tres dedos por accidente con una sierra, y *eso*”, dijo, “*eso* está resultando realmente gracioso”.

Una lección de humor.

Y eso nos lleva a esa paradoja, o al menos a ese término paradójico de *ficción autobiográfica*. ¿Esto es autobiográfico?, se les pregunta constantemente a los escritores de ficción. A los críticos literarios no se les pregunta eso; tampoco a los concertistas de violín, aunque, según mi opinión, no hay nada más autobiográfico que la reseña de un libro o un solo de violín. Pero como la literatura siempre ha funcionado como un medio a través del cual saber qué nos está pasando y también qué pensamos sobre eso, a los escritores de ficción les preguntan: “¿Cuál es la relación entre los eventos de esta historia/novela/obra y los de tu propia vida (sean los que sean)?”.

Yo pienso que la relación correcta entre un escritor y su propia vida es similar a la de un cocinero con una alacena. Lo que el cocinero hace con lo que está dentro de la alacena no es equivalente al contenido de la alacena. Y, obviamente, todo el mundo comprende eso. Incluso en la ficción más autobiográfica hay alguna clase de *paráfrasis*, y este es un término usado por Katherine Anne Porter que es bueno utilizar en relación a ella pero también en general. En lo personal nunca escribí autobiográficamente en el sentido de usar y transcribir eventos de mi vida. Ninguna (o muy pocas) de las cosas que les sucedieron

a mis personajes me sucedieron a mí. Pero la propia vida está siempre presente, recolectando y proveyendo asuntos, y eso llegará hasta el propio trabajo de todas formas: por vías emocionales. A veces pienso en un alumno de escritura que tuve que era ciego. Jamás escribió sobre una persona ciega, nunca escribió sobre la ceguera en absoluto. Pero sus personajes siempre se golpeaban con cosas y les salían moretones: y a mí eso me parecía una transformación de la vida en arte muy típica y verdadera. Quería imaginarse a una persona que no fuera él mismo; pero, paradójica y necesariamente, su viaje hacia esa persona era a través de su propia vida. Como un padre con un hijo, les daba a sus personajes un poco de lo que sabía... pero no todo. Nutría a sus personajes antes que replicar o transcribir su propia vida.

La autobiografía puede ser una herramienta útil: excluye la invención; en realidad, invención y autobiografía se excluyen mutuamente. La pluma se refugia de la una en la otra: busca dignidad moral o propósito en una, y corre luego a los brazos de la otra. Toda la energía que se pone en la obra, la fuerza de la imaginación y la concentración *es* una clase de energía autobiográfica, no importa sobre qué se esté escribiendo. Uno debe entregarse a su trabajo como a un amante. Entregarse y tratar de no pelear. Tal vez sí sea algo medio enfermo –algo a mitad de camino entre la “cuarentena y la opereta” (para robarle una frase a Céline)– el escribir de forma intensa y cuidadosa; no con la propia pluma a un brazo de distancia, sino, quizás,

con la mano cerca del corazón, moviéndose como una aleta, la propia, acercándose a la página, escuchando con el oído y la mejilla, los labios formando las palabras. Martha Graham habla del término islandés *ansioso de fatalidad* que denota esa difícil prueba del aislamiento, la inquietud, el encierro que experimentan los artistas cuando están enfermos con una idea.

Cuando un escritor está ansioso de fatalidad, la escritura no será lodo sobre la página; les dará a los lectores –y el escritor, por supuesto, es el primer lector– una experiencia que no han tenido nunca, o lo que les dé sea tal vez, finalmente, las palabras para una experiencia que tienen. La escritura descubrirá un mundo; será el “ponerse a trabajar de la verdad de lo que es” heideggeriano. Pero no habrá perdido el detalle; el detalle en sí mismo contiene el universo. Como dijo Flannery O’Connor: “Siempre es necesario recordar que el escritor de ficción está *en lo inmediato* mucho menos preocupado de las grandes ideas y las emociones intensas que de ponerles pantuflas a los vendedores”. Hay que pensar en la artesanía, ese impulso de crear un objeto a partir de los materiales disponibles, tanto como en la añoranza espiritual, el barrido filosófico. “Es imposible experimentar la propia muerte de forma objetiva”, dijo una vez Woody Allen, “y seguir entonando una canción”.

Obviamente hay que mantener una cierta cantidad de fe literaria y no tener miedo de viajar con la propia obra hacia los márgenes, las selvas y las zonas de peligro, y uno también debería vivir con alguien que pudiera cocinar y que pudiera,

al mismo tiempo, acompañarte y dejarte solo. Pero no existe ninguna fórmula para el trabajo ni para la vida, y lo único que cualquier escritor finalmente conoce son las pequeñas decisiones que se vio forzado a tomar dadas las circunstancias particulares. No existe una receta de oro. La mayoría de los asuntos literarios son tan tercos como los resfríos; resisten todas las fórmulas; la del químico, la de la nodriza, la del mago. No existe ninguna fórmula fuera de la enferma devoción por el trabajo. Quizás, de joven, sería sabio evitar pensarse como escritor: pues hay algo quieto y satisfecho, demasiado saludable, en ese pensamiento. Mejor pensar en la *escritura*, en lo que uno hace, la escritura, como una actividad antes que como una identidad. Yo escribo, nosotros escribimos; mantener la vocación como un verbo antes que como un sustantivo; mantenerse trabajando en la cosa, todo el tiempo, en todos los lugares, de modo que tu vida no se vuelva una pose, una pornografía de deseos. William Carlos Williams dijo: “Atrapa algo interesante de mirar, atrapa algo interesante de oír y no sueltes lo que atrapaste”. Era médico. Así que supongo que sabía sobre *más enfermo y mejor*, y cómo con frecuencia estas dos cosas están bastante cerca.

(1994)

AMOS OZ

Amos Oz no podría haber elegido un nombre más poético: Amos, el primer profeta judío literario; Oz tierra del mago (y “determinación” en hebreo). En su mezcla de regaño y patraña, su unión de dios y la falta de divinidad, el nombre de Oz expresa perfectamente las paradojas de su país nativo. Hijo de un sionista, Oz nació en Israel y frecuentemente ha sido considerado como una de las pocas voces literarias estrictamente israelíes. Un sabra nacido y arraigado en el país: como tal, ha sido leído por sus compatriotas es busca de las ideas de nacionalidad literaria que puedan surgir de sus palabras. Se puede ser profeta en su tierra si se juegan las cartas correctas. Pero un profeta no escucha todas esas preguntas insistentes a su alrededor: ¿Qué hemos hecho? ¿Quiénes somos en realidad? ¿Qué es lo siguiente que este tipo va a decir de nosotros?

La undécima novela de Oz, *No digas noche*, está llena de personas que beben té helado; la bebida reaparece una y otra vez. La acción transcurre en Tel Kedar, una ciudad en el desierto, el libro es un intento modesto de revelar las vidas de Theo, un ingeniero civil de sesenta años y su amante No'a, una maestra de escuela, los dos cercados por su compromiso y el aislamiento. El desierto –“ya no eran sierras, se parecía, más bien, a las notas de una canción amortiguada”– los ha secado. Su romance ya no está en la flor de la edad. Pero el libro de Oz está interesado en las

formas en que estas dos personas luchan, sobre todo a través de sus rituales domésticos (los cafés, los tés, los baños y las cenas), y revela una creencia resignada pero romántica en que esos rituales no solo están llenos de belleza sino que también constituyen todo lo placentero que tiene la vida. Sin duda, en la prosa cuidadosa y lírica de Oz, estos rituales poseen encanto y verdad, y es posible que sean la sustancia primaria del libro. “Cualquiera que tenga algo de bien encontrará el bien en todas partes”, dice un viajero irlandés, y la frase se vuelve uno de los estribillos del libro.

La trama está hecha principalmente de una colección de circunstancias, pequeños retraimientos y retiradas. Es esencialmente una historia de buenas intenciones mal orquestadas. Un antiguo estudiante de No'a acaba de morir por sobredosis de drogas y el padre del muchacho, que está sospechado de ser un traficante de armas, se acerca a ella con la idea de formar un centro de rehabilitación dedicado a la memoria de su hijo. El padre donará la mayor parte del dinero necesario para fundarlo. No'a, sorprendida y halagada de que le hayan pedido ser la directora del lugar, avanza con el proyecto. Organiza un pequeño grupo para que la ayuden a planificar la clínica y su programa, y a juntar dinero. La idea de la clínica le da al novelista la oportunidad de mirar las angustias y los dramas mezquinos de la comunidad. Oz tiene un afecto particular por los excéntricos locales y escribe desde varios puntos de vista. Incluso elimina las comillas como diciendo: esta es toda una comunidad; no hay ninguna diferencia importante entre un miembro y otro,

entre vida interior y exterior, entre voz y descripción, entre personas y terreno: todo es lo mismo.

Sin embargo, lo más interesante para el lector serán las partes de la historia que se centran en No'a. Ella es un personaje fantástico. Cuando la conocemos por primera vez, su voz es “joven y brillante, y abandona el final de sus oraciones”. La envuelve “un rastro de olor a madreSelva” que dispersa por el departamento. Recientemente, la idea de la clínica la ha animado, a pesar de que el proyecto la ha alejado del viejo Theo, que observa sus idas y venidas y sus explosiones de entusiasmo con cierto escepticismo paciente. Después de todos sus años juntos, Theo sigue sintiéndose lleno de ardor por ella, aunque para describir su condición lo más acertado sería hablar de un deseo de bajo grado. Ella se ha alejado un poco de él (duermen en cuartos separados; el beso de él se parece cada vez más al de “un primo”), y él pasa su tiempo esperando que regrese. Cuando él intenta ayudarla (como planificador urbano está más conectado con los poderes municipales, especialmente con el alcalde de Tel Kadar, y la ayuda a No'a con el trabajo preparatorio para establecer algunas relaciones públicas centrales para la clínica), No'a también se aleja del proyecto, parece haber perdido la concentración. Como si Theo hubiera arruinado todo el asunto con su interés y su participación.

La verdad es que No'a se siente atormentada por las noticias que ha recibido de una joven mujer llamada Tali, quien le ha contado que el joven muerto estaba enamorado de No'a. Tali

le dice también que el uso de drogas no está tan difundido y no es un problema tan serio. Esto hace que No'a pierda concentración y empiece a pasar demasiado tiempo yendo de compras o al cine con la joven. ¿Es Tali una hija sustituta, o la preocupación que No'a siente por ella es simplemente una negación de su propia edad, que se acerca a los cuarenta? Tal vez no importe. "No'a es humo sin fuego", dice alguien sobre el repentino déficit de atención, y se nos pide que veamos que esta fue una vulnerabilidad que siempre tuvo, que siempre compartió la falta de calma y el carácter soñador con Theo.

Theo mismo es un personaje que es posible reconocer en otras novelas de Oz. Es posible que se asemeje a Fima, de la novela de 1993 con el mismo nombre. Los dos hombres sufren de cierta clase de insomnio, beben mucho café o té, hacen calistenia y les gustan las noticias de la BBC. Los dos tienen historias complicadas con las mujeres, llenas de detalles de huida e impulsividad que ellos sin embargo ven con cierta ceguera como generosidad y decencia. Los dos están casi completamente absortos en sí mismos, aunque con cierta suavidad. Su propia dulzura los esconde de sí mismos. Comparten también, con su autor, y el uno con el otro, un amor por el detalle absurdo y sobreestudiado, como este dato aritmético de Fima: "Dicen que al principio de esta pasión Fima pesaba 72 kilos y en septiembre, en el hospital de la prisión, pesaba menos de 59". O la siguiente anécdota de *No digas noche*:

La esposa de Bozo y su hijo bebé fueron asesinados en

un trágico evento hace cuatro años, cuando un joven soldado atravesado por el amor se atrincheró en una zapatería y empezó a disparar con una ametralladora y mató a nueve personas. Bozo se salvó solo porque de casualidad esa mañana tenía que ir a la oficina de seguridad social para apelar su evaluación. Para conmemorar la muerte de su esposa e hijo ha donado un arca hecha de madera escandinava a la sinagoga, y pronto entregará, en su memoria, un aire acondicionado en el vestuario de la cancha de fútbol para que los jugadores puedan tener un poco de aire en el entretiempo.

¿Dios está en los detalles? Definitivamente Dios —o el ingenio imprudente y la pluma pictórica de Dios— está en los detalles de Amos Oz. Como muchas de sus novelas, *No digas noche* —publicada en Israel en 1994 y traducida al inglés por Nicholas de Lange— se preocupa por los pequeños y extraordinarios asuntos de la vida cotidiana en Israel. Una narración como esta es invaluable, y en las manos de Oz es también vívida, convincente y emocionante. Aunque uno imagina que en un país tan nuevo y complicado como Israel, un escritor más indeciso a nivel político no escribiría un libro tan doméstico y pacífico. (Piensen en las brillantes y furiosas novelas del escritor sudafricano J. M. Coetzee, cuyas narraciones recientes son tan minuciosas y mordaces y, al mismo tiempo, antirrevolucionarias y antigobierno). A pesar de que entre sus personajes hay un posible traficante de armas, a pesar de la referencia a “un amplio valle lleno de instalaciones secretas”, y a pesar de las discusiones

casuales de varias victorias y derrotas militares israelíes, *No digas noche* es en realidad una novela sobre “buganvilias mal cuidadas”. Es sobre tener la edad suficiente para vislumbrar la propia muerte, para ver el escenario de los años finales de la propia persona, y aceptar este hecho con la menor cantidad de peleas posibles, y con las peleas más breves y amables que se pueda. Esta novela es una pieza de música de cámara dulce pero melancólica; ligera pero no necesariamente insustancial. Pertenece a un género de novela sosegada que está gobernada por una estética de paz y un anhelo de paz. Si lo que se busca es política, también hay de eso, claramente, aunque en voz baja.

(1996)

NAVIDAD PARA TODOS

Ay. Las fiestas con nuestro hijo de dos años y medio. A pesar de nuestras costumbres anticeremonia, es el momento de hacer algo conmemorativo en casa. Existe, después de todo, la posibilidad de que, con dos años, recuerde estas como sus primeras “fiestas”. El hogar es invadido por la ansiedad de la performance. Si celebramos una fiesta, tenemos que celebrar todas; Janucá para mi esposo, Kwanzaa para mi hijo y, por supuesto, Navidad (pienso de forma gentil) para todos. Nuestra familia es una improvisación... “¿Realmente tenemos que celebrar Kwanzaa? En realidad es solo un invento”, dice mi esposo. “Es artificial”.

“¿No como Santa Claus que es tan natural?”. Tengo un libro sobre Kwanzaa. Una vez lo abrí y miré varias ilustraciones sobre artesanías para hacer en casa, luego lo cerré transpirada. Necesito más ayuda con esto. La indiferencia de mi esposo respecto a las fiestas ahora me parece pereza. No tiene la más mínima idea de cuándo empieza Janucá este año. De repente, me encuentro diciendo: “¿Por qué la *shikse* tiene que sacar la *menorah* todos los años? ¿Por qué la *shikse* tiene que encender las velas?...”.

Todo lo que nuestro hijo de dos años quiere para las fiestas es chicle. Vio un chicle en la boca de una niñera una vez, y desde entonces hace su propia campaña radial de niño de dos años.

¡Chicle, chicle, chicle! Estudia mi boca en busca de movimientos reveladores... si me muerdo la lengua o si la tengo contra la mejilla, dice, esperanzado, “Mami, ¿qué hay en tu boca?, ¿tienes chicle?”.

Este año –estamos en 1996– conseguimos un árbol de Navidad levemente deshidratado, lo ponemos cerca del radiador y lo decoramos de forma salpicada y loca. La mañana siguiente, se caen todas las agujas. El árbol ahora se parece a una antena gigante. La noche de Navidad, prendemos un fuego, después lo apagamos con una toalla vieja húmeda, al darnos cuenta, llenos de temor, de que no hemos limpiado la chimenea en cinco años. Luego se rompe la caldera. Enchufamos las estufas individuales. Pedimos comida china.

Solo entonces, cuando casi todo está perdido y me siento tan inesperadamente triste, me doy cuenta de que me enloquece la hermosa Navidad falsa que el comercio alemán estadounidense elaboró para nosotros años atrás. En realidad me gustan las compras, los envoltorios de los regalos, los villancicos... Me gustan los milagros inventados de las fiestas, la amabilidad y las transformaciones inesperadas... al menos como las muestran en los especiales de televisión. Y, cuando miro por la ventana y veo solo aguanieve, me doy cuenta de que incluso me gusta la nieve. ¿Dónde está ahora la perfecta y encantadora Navidad? ¿En las fogatas de quién están tostándose esas malditas castañas? Tengo una debilidad por la ficción, propia de una escritora de ficción. Es un riesgo profesional.

–Bueno –digo, mientras sirvo castañas de agua rebanadas, en lugar de las tostadas. ¿Acaso puedo servir también un poco de ánimo?–. ¡Feliz Navidad para ustedes! ¡Feliz, feliz, feliz Navidad!

Nuestro hijo de dos años observa mis labios y mi mandíbula. Levanta las cejas, los ojos cómplices y brillantes.

–¿Mami? –dice–, ¿tienes chicle?

(1997)

STARR-CLINTON-LEWINSKY

Oh, qué enfermedad autoinmune es el asunto Starr-Clinton-Lewinsky. Enemigos inadecuados –o de alguna forma, poco impresionantes– tienen a nuestro gobierno acelerado y atacándose a sí mismo. Estamos paralizados... y estremecidos de esa forma que da un poco de asco. Los terroristas, con sus bombas, no pueden hacer que el escándalo desaparezca; los aviones y los mercados no pueden derribarlo. JonBenét Ramsey y Neil LaBute no pueden asustarlo para que se vaya corriendo. Como dijimos en Chicago en 1968, “El mundo entero está mirando”, mientras nos desplomamos sobre nuestra silla de ruedas y tenemos un ataque de nervios.

No es confidencial: encuentro la posición moral de Linda Tripp intrigante y literaria. Creo que Paula Jones fue degradada por su jefe, y eso, seguramente, de forma ilegal. Y voté por Bill Clinton. (Aunque ahora lo siento por él, de la misma forma en que lo sentí por Pee-wee Herman cuando lo arrestaron en aquel cine de Florida). Voté en varias primarias y elecciones por Jesse Jackson, Jerry Brown y Ralph Nader. Clinton en el poder ha sido desalentador de formas predecibles: sus nombramientos en el poder judicial, su chapucero plan de salud nacional, su debacle de los gays en el ejército, su creación de políticas dubitativas, aparatosas, afectadas por intereses demasiado ambiguos. Lo que más he pensado es que era un tiburón encantador, un

aprovechador, un yuppie, un mal actor y un tonto sexy y mentiroso. Esto último lo tiene en común con mucha gente (quizás incluso con el pobre Pee-wee Herman).

De todas formas, Bill Clinton no dijo en ningún momento de su vida: “No soy un adicto al sexo”. Aquellos que lo votaron conocían su desafortunada y compulsiva vida privada y decidieron que no les importaba. Ahora, de repente, ¿a los votantes les importa? (No creo). Ahora, de repente, ¿el Congreso está sorprendido? ¿Dónde están los verdaderos y los valientes? Ahora, los congresistas demócratas (y la misma primera dama) fingen estar sorprendidos, tristes o enojados, para lograr cierta distancia de este tipo y mantener sus patéticos trabajos improductivos. ¿De veras es *tan* bueno el sueldo?

Sin duda, son muchas las razones por las que el *affair* Lewinsky se ha apoderado de nuestra conversación a nivel nacional.

1. La vacuidad política de la Casa Blanca de Clinton. Tanto la naturaleza como el teatro político detestan el vacío: atrapada en una suerte de patrón de espera beckettiano, la presidencia de Clinton fue superada por una comedia sexual que la masa veraniega encuentra más entretenida.

2. El aspecto falso del matrimonio Clinton. Observamos la familia presidencial de la forma en que los niños lo harían: imaginándonos que somos parte de ella, poniéndonos siempre de lado de Chelsea y preguntándonos en qué diablos andan metidos papá y mamá. De todas formas, la extraña infelicidad de Hillary y

Bill nos repele. La infelicidad rara nunca es tan atractiva como la diversión rara. Y lo que es todavía más interesante es la diversión rara financiada con el apoyo de los sindicatos, la confianza del gabinete, el testimonio del gran jurado, la humillación pública y los dichos sobre destitución.

3. Finalmente, está el extraño personaje de Ken Starr, que no debe ser boicoteado; futuro hombre del año según la revista *Times*. (¿Y dónde está el material sobre las transacciones inmobiliarias, señor Starr?) Que la falla poco caballeresca de nuestro presidente de jactarse de sus conquistas sea sometida a los legalismos de los procedimientos judiciales es, por supuesto, una locura total, una tortura y un regicidio, que solo podía haber sido realizado por Starr, el fanático loco que la derecha ni siquiera sabía que tenía. Es, por supuesto, Javert de Victor Hugo. Pero Starr no ha perseguido a Jean Valjean. De hecho, en un momento de surrealismo intertextual financiado con fondos públicos (y ambición literaria reducida), ha dado un salto por completo fuera del libro y se ha puesto a perseguir a Candy de Terry Southern.

Para esto pagamos impuestos. ¿Vieron? Al final que el Congreso financiara el Fondo Nacional de la Artes no era algo tan terrible.

(1998)

NEW AND SELECTED STORIES, DE ANN BEATTIE

Siempre hay algo enervante en un libro de trabajos “nuevos y seleccionados”. Tiene un tufillo a homenaje, un uso fúnebre de las existencias, quizás la búsqueda ansiosa de un nuevo público, lo que puede indicar una ralentización del avance de la obra. Siempre hay algo de trabajo nuevo, pero eso no es lo que importa: los textos nuevos han llegado de forma errática, sin que se los solicite. No han sido seleccionados, son como vecinos que irrumpen en una reunión familiar.

Pero *Park City: New and Selected Stories* tiene algo de magnificencia. La colección está hecha de tres docenas de relatos escritos durante veinticinco años, y al leerlos, uno tras otro, sorprenden la confianza, la constancia y calidad del resultado. Sin duda, un libro como este señalará los hábitos y predilecciones de su autor, y eso hace que sea divertido y pedagógico para cualquier lector. Pero *Park City* es también un libro que debería ganarse la admiración de los escritores y lectores de cuentos de todas partes, pues nos recuerda de forma inequívoca la insuperable devoción, sólida, inteligente y amorosa, que tiene Beattie por la forma.

La primera colección de Ann Beattie, *Distortions*, fue publicada en 1976 y, rápidamente, la autora pareció un avatar de esa época en particular: sus secuelas y derivas históricas, su

opulencia en aumento y su amigable narcisismo generacional. Ahora, por supuesto, se encuentra escribiendo en un tiempo que parece no tener avatares, y da la impresión que ni siquiera el final del milenio fuera un tiempo particular, entonces es interesante ver las maneras en que su trabajo se ha modificado y no se ha modificado a través de las décadas.

En *Park City, Distorsions* está representado por cuatro cuentos que hablan de matrimonios y divorcios. En “Vermont”, una pareja recibe en su casa al exesposo de la mujer, quien trae consigo no solo un poco de confusión leve, sino también una nueva y jovencísima novia. Todo el mundo es simpático. Todo el mundo se comporta. Y la nueva novia, de forma acertada, se pregunta si “cada vez que dormimos, morimos: si regresamos siendo otras personas a otra vida”. En “La casa de los enanos”, Tammy Wynette canta “D-I-V-O-R-C-I-O” en una rocola mientras un hombre casado bebe una cerveza con su secretaria. “¿Eres feliz?” comienza con un hombre diciendo: “Porque si eres feliz te dejaré en paz”. En “Sueños de lobos” una joven mujer se siente tan ansiosa la noche anterior a su tercer matrimonio que le escribe una enojada carta al presidente. “Comienza a pensar que es la culpa de Nixon... todo. Lo que sea que eso signifique”. En “Zapatos de serpiente”, como en “Vermont”, una mujer casada por segunda vez, llamada Alice, recibe la visita de su exmarido con quien tiene una hija. La razón del divorcio, según lo enuncia Alice, refleja la tendencia de Beattie por el evento sin declinar: “Él actúa como un loco

con ese bote. Este año la dejó tres veces. Ha estado viendo a otra persona”. Al final del relato, la antigua familia, solo los tres miembros, da una caminata durante el atardecer, y Alice, insistiendo en su turno en un juego, dice “No me olvides”, y su exesposo le da un beso en el cuello.

En “Distorsiones” vemos los temas de casi todos los relatos de Beattie que seguirán: la infidelidad sexual como punto de partida de la trama, el divorcio como paisaje cultural, el deseo cómico de que lo personal sea de alguna forma político, y la gestión civilizada del pasado por medio de una creativa mezcla de olvido y recuerdo. Desde estas primeras historias hasta las más nuevas en el libro, incluidas en la sección titulada “Park City”, las parejas que se separaron y volvieron a enamorarse son asaltadas por un miedo constante a desaparecer. (“Pensó por un momento en personas que habían desaparecido: Judge Crater; Amelia Earhart; la señora Ramsay”. O: “Quería que ella supiera que él había estado allí, que era una persona real, alguien que ella necesitaba sumar al paisaje”). Como el mundo de estos personajes es blanco, culto, de clase media alta y tranquilo en base a fármacos (nadie luchó nunca con convicción en un trabajo, en muchas de las historias se mencionan herencias), la cosa que más pone en peligro su seguridad, el evento que precipita cualquier historia, es la perspectiva y la realidad de quedarse sin pareja. El “no me olvides” de Alice, que en “Zapatos de víbora” es expresado como un simple pedido de “ahora es mi turno”, se vuelve, por medio del arte sutil de Beattie, un llanto quejumbroso

y lleno de dolor.

Es un llanto que, junto a las letras de Bob Dylan, resuena durante décadas en el trabajo de Beattie. En todas partes, sus personajes (padres e hijos) han sido confrontados con su propia insignificancia, no por alguna perspectiva cósmica sino a través del tosco lente espiritual del matrimonio roto. Hay que agregar que se trata de rupturas altamente literarias. Beattie no está interesada en ninguna disección real del divorcio. Los problemas habituales de las relaciones –asuntos de dinero, trabajo, energía y tiempo– no son examinados aquí. El divorcio se lleva a cabo raudamente –en gran parte a través de actos misteriosos, casi poéticos de egocentrismo e infidelidad–. En el mundo ficcional de Beattie, el divorcio es una crisis emocional transformada en herramienta narrativa, es el monstruo de la historia; el truco de sus personajes es desdramatizarlo, convivir con él a través del humor. Y es lo que hacen, con un sentimiento ambiguo, dulce y amargo al mismo tiempo. Estos personajes tienen buenos y entrañables amigos –la obra de Beattie es un incansable elogio de la amistad–, y eso ayuda.

En la década de 1970, cuando Beattie empezó a escribir y a publicar, el divorcio se volvió por primera vez epidémico. Al darles forma a narraciones sobre ese hecho social de manera insistente, Beattie, más que ningún otro escritor estadounidense, registró el evento. Lo hizo por medio de la aceptación: su reciente carácter de habitual, su naturaleza triste pero poco trágica, su capacidad para redefinir la forma y composición de

las familias de maneras curiosas. También en los títulos de los libros de cuentos que escribió después (*Secrets and Surprises*, *The Burning House*, *Where You'll Find Me* y *What Was Mine*), es posible escuchar las canciones y los suspiros de la silenciosa pero ineludible ruptura doméstica.

Decimos ineludible antes que inevitable, pues la acción de estas historias no se desarrolla desde ningún destino en particular, al que tampoco conduce. Un peñasco –generalmente, un secreto traicionero que involucra a un amante adicional– es puesto en medio del camino, la narración, como la construye Beattie, puede quedarse donde está o seguir adelante y dar con el peñasco. Como resultado, en un relato de Ann Beattie, hay muchas ruedas rodando, o mucha agua corriendo, y el tiempo presente, especialmente en los primeros libros, se usa para transmitir esa sensación de animación atrapada o suspendida. Una estrategia como esta resulta menos efectiva en una novela (por ejemplo en *Postales de invierno* de la misma Beattie), donde puede producir sentimientos de pánico en un lector atrapado en ese vítreo mar narrativo sin orilla. Pero es un dispositivo útil en los cuentos cortos de Beattie, donde hace las veces de una especie de papel matamoscas. Atrapa los pensamientos casuales y los detalles materiales que definen a la gente, los lugares y el tiempo, y lo hace sin frustrar el deseo del lector por compleción, el deseo de un arribo estético de algún tipo.

Beattie no tiene finales más bellos que los de los siete cuentos incluidos de *The Burning House*, la colección representada de

forma más completa en *Park City*. “Lo que va a suceder no puede ser detenido. Busca la gracia”, así termina “Aprendiendo a caer”. Todo lo que Beattie hace bien está aquí exhibido en un escaparate lleno de luces: el teatro grupal de sus personajes; la parafernalia cultural como registro histórico; los adultos no del todo adultos jugando a la casita; los hombres encantadores y juveniles con sus expresiones hirientes. En “El vals de Cenicienta”, un hombre que finalmente deja a su esposa e hija por una relación gay se burla de su propia vida doméstica revolviendo los regalos de Navidad en busca de una tostadora gigante y canturreando: “¡Aparece, mi belleza de ocho tostadas!”. En “La casa en llamas”, cuando una esposa le dice a su marido infiel “Quiero saber si te quedas o te vas”, él le da un discurso:

–Todo lo que tú haces es encomiable... Pero toda tu vida has cometido un solo error: te has rodeado de hombres... Los hombres creen que son el Hombre Araña y Buck Rogers y Superman. ¿Sabes qué sentimos nosotros en nuestro interior que tú no sientes? Que estamos yendo a las estrellas... Estoy mirando todo esto desde el espacio –susurra–. Ya me he ido.

El talento de Beattie para los diálogos cáusticos rivaliza con algunos de nuestros más destacados dramaturgos vivos (especialmente Terrence McNally y Wendy Wasserstein). A pesar de que se suele hablar mucho de la mirada de Beattie – escribió una monografía sobre el trabajo del pintor Alex Katz, lo que ayuda al sentimiento general de que es una escritora “visual”–, es su oído lo que les da agudeza, fuerza y sorpresa

a sus relatos. Las palabras y las voces de sus personajes son el tejido y la organización de su trabajo, y otorgan un gran placer, especialmente aquellas de los hombres juveniles bufonescos y con el corazón a medio partir que suele poner en el centro de escena. Se llame Jake, Nick, Frank, Freddy o Milo, este personaje masculino es invariablemente el espíritu y la fuerza de un relato que de otra forma permanecería inerte. El hombre juvenil de Beattie es como la Ada de Alex Katz (la esposa de Katz y un tema frecuente de su pintura): alguien cuya expresividad no puede ser reducida exitosamente a la ilustración plana que sería su destino y también el del cuadro. El afecto indulgente de Beattie por sus hombres encantadores y neuróticos anima su trabajo y sugiere una amplia simpatía autoral. Si están esperando que les curen una picadura de abeja corriendo por la playa mientras gritan “atrápame”, o haciéndose borrar finalmente un tatuaje que dice MAMI, estos exasperados objetos de amor son la inteligencia inesperada de cada uno de los relatos en los que aparecen. Son el compañero perfecto en la comedia (como lo son Arlequín y Polichinela) de las mujeres narradoras y protagonistas de Beattie que, en cierta condición purgatoria, son aptas para ser custodias de la historia antes que parte real de la acción.

En las colecciones que siguieron a *The Burning House*, notamos que Beattie experimenta: con la forma, con el ritmo, con el tema. Especialmente en *What Was Mine*, donde logra un escenario europeo, una metaficción, dos narraciones realizadas por voces masculinas, y una conmovedora *nouvelle*: “Un día

ventoso en el embalse”. El maravilloso relato que da título al libro, de su última colección, “Park City”, hace gala de viejas y nuevas fortalezas. Un don para las escenas hilarantes, además de una voluntad de permitir que los personajes femeninos centrales luchan más contra sus propias poses de disponibilidad y pasividad (fortalezas evidenciadas también en las novelas más recientes de Beattie *Nadie como tú* y *My Life, Starring Dara Falcon*, ambas injustamente subestimadas). En “Park City”, una joven recolecta secretos de otras personas y se prepara para hacer algo con ellos, cuida a Lyric, la hija de catorce años del novio de su hermana que tiene que asistir a un congreso de escritura de guiones. Mientras descansa en la piscina del hotel, Lyric es la voz de la clarividencia aburrída, una versión adolescente de un típico hombre de Beattie, que dice cosas como la siguiente de Utah: “Beber está en contra de sus creencias religiosas, pero, al mismo tiempo, piensan cosas que piensa la gente con delirium tremens”.

Esto es lo que Beattie mejor sabe: cuando juntas a distintas personas en un mismo espacio, siempre serán divertidas. Un cuento típico de Beattie tiene como consciencia controladora a una joven apagada, con algo de estrés postraumático, en compañía de personas más animadas que ella; pero su sensibilidad, aunque tiene una parte de romanticismo magullado, también funciona como una suerte de equipo de grabación. La joven lo está registrando todo.

En manos de otro escritor, esta situación podría volverse una historia fría y poco natural: un estilo de prosa sobrio que en

otros escritores puede falsificar y achatar la naturaleza humana al simplificarla; esa naturaleza que Beattie siempre ha utilizado para complejizar más las cosas. Ningún otro escritor logra esa calidez y frialdad simultáneas. En su obra no hay ruidos estridentes ni colores fuertes; hay poco sobre el duelo, la ira, la pesadumbre y el aturdimiento. La suya es una paleta de colores pastel usados con compasión, y sus relatos son acuarelas de la más alta calidad. ¿A veces hay personajes parecidos en relatos distintos? Lo mismo puede decirse de cualquier escritor de cuentos que haya vivido sobre esta tierra. ¿El rango imaginativo parece limitado? Es el mismo rango limitado que a los estadounidenses les encanta llamar chéjoviano.

¿Cada nuevo relato de este libro pasará a la historia?

Con un libro tan generoso de una escritora tan talentosa preguntárselo sería algo vulgar.

(1998)

JONBENÉT RAMSEY POR LAWRENCE SCHILLER

Hay algo en el asesinato de una pequeña niña rica que desorganiza a todo el mundo. En el caso del homicidio de JonBenét Ramsey, primero estuvo la familia Ramsey, que puso torpemente en escena la nota de pedido de rescate y una llamada al 911. Luego estuvo la policía de Boulder, Colorado, que falló en preservar la escena del crimen. Luego estuvo la oficina del fiscal del distrito de Boulder, vacilante y detenida. Y ahora miren: acá viene el periodista Lawrence Schiller con su *Perfect Murder, Perfect Town*. Erratas, repeticiones, contradicciones, ningún brillo intelectual, ningún momento filosófico, ningún índice, ninguna foto. ¿Qué clase de libro de mierda es este?

Esencialmente, es un álbum de recortes armado con prisa a partir de materiales textuales que millones de detectives amateurs del caso de JonBenét Ramsey leyeron en los tabloides (y discutieron en internet). Es una sesión de revisión y un souvenir para los aficionados a las banalidades forenses. Al reunir seiscientas páginas de material no digerido, según sus propias palabras, Schiller ha intentado “crear el registro más preciso disponible para todos”. Pero esto solo sirve como un recordatorio de lo que admirábamos en otros textos sobre varios crímenes célebres: la narración inteligente. Más allá de la

ficción posmoderna, el pegado exhaustivo de notas, recortes y declaraciones grabadas no hacen una narración, y es solo a través de la narración (con sus elementos de ambientación, tema, punto de vista, personajes; todo el trabajo autoral de actitud y selección) que nos sentimos cercanos de la importancia y verdad de algo. Un registro completo y acertado puede oscurecer la esencia de un tema: una narración, por otro lado, revela, apoya y contiene esa esencia. El apuro por juzgar, que Schiller critica de la gente, es simplemente un apuro por narrar: narración que los Ramsey, los fiscales y ahora el mismo Schiller fallarán en proporcionar públicamente o de forma efectiva (a pesar de que los Ramsey, habría que decirlo, sí lo intentaron).

En *Mrs. Harris: The Death of the Scarsdale Diet Doctor*, Diana Trilling fue capaz de ver una historia digna de la gran novela estadounidense, una historia tan rica como *El Gran Gatsby* en cuanto a la pasión y las implicancias sociales. Y la autora no guardó celosamente sus opiniones; criticó incluso la cruel cantidad de pomelo en la famosa dieta del doctor. En *The Journalist and the Murderer*, Janet Malcolm hizo del caso de Jeffrey Mac Donald una discusión brillante y culturalmente provocativa sobre la confianza y la decepción. Incluso Jonathan Hart –cuyos materiales de partida fueron el crimen corporativo y las tediosas maniobras legales– creó en *Civil Action* un conmovedor drama humano. Algo que jamás habría logrado si meramente se hubiera propuesto construir un registro preciso y no prejuicioso (léase “indiscriminado”).

Pero tal vez el caso Ramsey sea un torbellino imposible de elaborar. Está repleto de los ingredientes de una broma grotesca o un misterio gótico. (La pequeña Miss Christmas fue encontrada, el 26 de diciembre de 1996, apaleada y agarrada en la “gruta” de su propia casa. Tenía un corazón rojo pintado en la mano). Pero a pesar de que la broma y el misterio están ambos hechos de incongruencias, las incongruencias de una broma hacen que rápidamente te sientas despedido; las incongruencias de un misterio, no. Es posible que un misterio irresuelto no te expulse en absoluto, pero te empujará para siempre hacia el agujero negro de sus contradicciones. Esto podría explicar el número asombroso de páginas de internet y chat rooms sobre JonBenét y la cantidad de conjeturas en general. Uno se deja atrapar.

Dado que Schiller se niega a realizar la más mínima hipótesis, nos deja el trabajo a nosotros, lectores promedio, ciudadanos amables. Lo que puede decirse con cierta seguridad es que el corazón del misterio es Patsy Ramsey: ingenua, ambiciosa y sin ningún talento teatral. Cuando Meryl Streep dice “un perro dingo se llevó a mi bebé” (¿un dingo?), le creemos. Pero hay pocas cosas que Patsy Ramsey haya expresado o declamado que convenzan a nadie de nada. Incluso en los concursos de belleza donde hacía competir a JonBenét señalaban su juicio estético incorrecto. “Exageraba”, notó un observador. En una ocasión vistió a su hija completamente de plumas, haciendo que incluso ese público la desaprobara por ser demasiado sexy para su edad. La de Patsy es una historia de vanidad desorientada

y mal calculada. Su compulsión por exhibir no solo condujo a enormes fiestas con árboles de Navidad en cada cuarto, con las puertas de los placares de los dormitorios abiertas para que se los escrutara, sino también a la alteración cosmética y a la exhibición de su pequeña hija ante un mundo de concursos de belleza poco seguro. Patsy Ramsey atizó su interés por los medios y la industria del espectáculo incluso cuando estaba haciendo el duelo por su hija. Con la ayuda de un representante de prensa y una congregación que no sabía lo que hacía, coreografió un viaje de varias familias de su iglesia ante las cámaras. Llamó por teléfono a Larry King al aire. En respuesta a la muerte de Diana, la princesa de la gente, declaró fervientemente a su propia hija como la princesa de los estadounidenses.

¿Mató a su hija en un mezquino acto de furia? ¿La mató por accidente? ¿Atrapó a su marido abusando de la niña? ¿O (y esto sería lo más terrorífico) la mató como una ofrenda religiosa que sintió le era solicitada, un sacrificio debido a Dios (conforme al Salmo 118, en el que la Biblia de los Ramsey estaba perpetuamente abierta), porque había sido curada milagrosamente de cáncer de ovario nivel IV? Todo parece dudoso. Patsy nunca había sido una persona entregada a la violencia o a la ira parental. A pesar de que sus palabras no parezcan auténticas, su dolor sí lo parece. Aunque haya puesto a sus propios hijos en peligro, sus errores están muy lejos del homicidio.

El señor Schiller señala (o más bien, repite) que ninguna

teoría (intruso, padre, madre, hermano) da cuenta de toda la evidencia. Pero si combinamos las teorías, como en *Asesinato en el expreso de Oriente*, de Agatha Christie, donde todos los sospechosos terminan siendo culpables, es posible elaborar una hipótesis bastante satisfactoria. Es decir, un intruso conocido, trabajando en asociación con el hermano, mató a la niña en alguna clase de juego sádico y los padres (con la película *Rescate* de Ron Howard todavía fresca y recordando la obra de teatro que había escrito su vecino sobre una pequeña niña que es asesinada en el sótano de su casa) tuvieron que cubrirlo. Esto explica el arma de electrochoque, la escenificación sexual, la alianza de los padres, el extraño afecto del muchacho (con quien la pequeña niña solía dormir) y otras evidencias que incluyen el cuchillo de bolsillo del muchacho, las huellas dactilares, el ananá, la cinta adhesiva y la llamada realizada al 911. También explica la nota de rescate falsa que es la pieza central del caso contra los Ramsey. La nota es desconcertantemente falsa, con sus problemas de ortografía y punto de vista (“Somos un grupo de individuos que representa una pequeña facción extranjera”) su orgullo por la familia Ramsey (“Respetamos su negocio [*sic*] pero no el país donde se desempeña”), y su poesía de guionista (“Si los agarramos hablando con un perro callejero ella muere”). La nota divaga y busca la palabra exacta para secuestro (hay una tachadura y un falso comienzo) y, con su extensión y la incoherencia de su ortografía, es un fraude compositivo y un error táctico tan grande, que algunos detectives pensaron que era

el trabajo de un profesional intentando parecer un amateur.

Tristemente, es más probable que sea el trabajo de un amateur tratando de parecer un profesional (el trabajo de alguien que le pondría a su hija el nombre de su esposo con un extraño *accent aigu*). Algo que llamaba la atención era que los Ramsey parecían ser los únicos que no vieron la torpeza de la nota. Patsy “exageró” otra vez. Y sin embargo, en esta hipótesis, ella, a pesar de su confianza fantásticamente grande, emerge criminalmente heroica. Conduce a la nación en una “persecución a baja velocidad de una camioneta Bronco blanca⁵ de dos años”, según las palabras del conductor del *talk show* de Denver, Peter Boyles. Según un conocido, Patsy “no tenía sentido de la proporción”. Pero tenía una energía, una arrogancia y un temple fenomenales cuando se trataba de sostener a su familia.

Este es un caso donde se ve la complejidad de la vanidad catastrófica y en el que se intenta ser fabuloso, al estilo de Miss West Virginia. Es sobre ser excluido de la comunidad, si es que en nuestra sociedad nómada uno todavía puede hablar de algo así: pero el caso Ramsey habla de eso. La historia se trata también del sufrimiento marital y la catexis narcisista de los propios hijos. Es la historia de esa farsa de pies torpes que es el ama de casa feliz; una farsa actuada, a veces, hasta el punto de la locura. Es también la historia de la cobertura mediática carnívora y la manipulación mutua de la policía, los periodistas y los sospechosos. Es también una historia sobre el orgullo profesional y las frustraciones de la policía de Boulder (que no puede permitirse vivir en un Boulder

próspero), frustraciones que fueron exacerbadas y complicadas por el caso Ramsey y culminaron en la renuncia llena de enojo de dos detectives. Por último es –muy posiblemente– la historia de la fantasía siniestra de chicos ricos con clubes de golf y computadoras.

En este libro no encontramos ninguna de esas historias, aunque quizás sea demasiado pronto para esas narraciones. (Si nos enteramos de algo nuevo en *Perfect Murder*, *Perfect Town* es cuán pocas personas tienen coartadas que involucran la noche de Navidad, pero cuán útiles son los cajeros automáticos para ese propósito). Uno desearía que el libro del señor Schiller no fuera tan exasperadamente similar a la nota de rescate de los Ramsey: desvergonzadamente esmerada, caóticamente improvisada, y una suerte de ventriloquía de una inquietante falta de voz: como si nadie en absoluto lo hubiera escrito.

(1999)

⁵ Hace referencia a la persecución de O. J. Simpson, sospechado del asesinato de su exesposa, por parte de la policía en la autopista de Los Ángeles en 1994. Esta persecución fue televisada en vivo con altos niveles de audiencia. [N. de la T.]

***BROKE HEART BLUES*, DE JOYCE CAROL OATES**

Nuestra manufactura voraz y nuestra fácil investidura de fama (con sus ilusiones gemelas de accesibilidad e inaccesibilidad) es una suerte de comunión: acerca a los dioses y los hace comestibles. En palabras de mi hijo de cuatro años: “Las estrellas están más allá del espacio exterior. Están más allá de América del Sur. Están en Rusia”. Un comentario que, a pesar del decreciendo y la falta de certeza sobre geografía, expresa de forma efectiva la idea de que el glamour y el misterio son tan elusivos, rápidos, arbitrarios y sorprendentes, que también pueden encontrarse más cerca de lo que se pensaría (aunque cerca, por otro lado, podría terminar siendo lejos).

Nadie sabe eso mejor que el novelista estadounidense, desde Henry James, pasando por Scott Fitzgerald, hasta Joyce Carol Oates. El efecto dramático del (con frecuencia nuevo) chico glamoroso o la chica glamorosa de la casa de al lado sobre la vida de los ciudadanos comunes –y viceversa– es una historia a la que los escritores estadounidenses han regresado una y otra vez, peregrinos hacia algo parecido a un santuario. Esta puede ser la historia de una desaparición (*El gran Gatsby* o *Agua negra* de Oates) o una semi desaparición (*El retrato de una dama*), o puede tener un rayo amenazante de sátira volviendo a encender

los eventos, como en la increíble nueva novela de Oates, *Broke Heart Blues*. En una novela como esta, lo extraordinario y lo ordinario intercambian destinos, negocian secretos y –en Oates– combinaciones de lockers. El mundo febril y jerárquico de la adolescencia (*Puro fuego. Confesiones de una banda de chicas, You Must Remember This, Because It Is Bitter and Because It Is My Heart*, así como su relato más famoso “¿Dónde estás yendo, de dónde vienes?”) es la gran musa de Oates.

Broke Heart Blues es sobre la maquinaria de la fama, local y de otro tipo. Especialmente la máquina fabricante de fama que es la escuela secundaria estadounidense. (Toda estrella necesita una audiencia atrapada e inclinada hacia la intoxicación). Dentro de ese escenario, se despliega la historia de un adolescente llamado John Reddy Heart, quien de niño se muda a “Willowville”, un suburbio de la próspera ciudad de Buffalo en el estado de Nueva York, con su hermana, su hermano, su abuelo y su madre, Dahlia, una trabajadora del Black Jack de Las Vegas que ha heredado de alguna forma (¿los vecinos se atreven a preguntar cómo?) la mansión de un coronel viudo que se volvió un apostador patológico. Es la década de 1960 (en Willowville, una continuación de los años cincuenta), y los Heart llegan a esta ciudad de estampado escocés, con tiendas tradicionales como Pendleton y Jonhathan Logan, como personajes de una película de David Lynch: figuras de glamour demente, desadaptación y sexo. Con el pelo platinado siguiendo a Lana Turner, Dahlia Heart (apodada la “blanca Dahlia”) solo se viste de blanco, usa

anteojos de sol incluso al atardecer y es objeto de especulaciones y rumores procaces. En menos de tres años, logra crear un escándalo estilo Lana Turner: su hijo es arrestado y juzgado por el asesinato de un prominente hombre de negocios local, un bruto llamado Melvin Riggs, que era el amante (casado) de Dahlia. La defensa de los hijos de Dahlia es que su hermano estaba protegiendo a su madre de los puños asesinos de Rigg.

En este punto, o quizás antes, el apuesto John Reddy Heart se transforma en un héroe pop de secundaria y en una mascota psicosexual. Se habla de él en los medios a nivel local y nacional, y una banda de rock de nombre Made in USA graba un hit llamado “La balada de John Reddy Heart”, que afianza y mercantiliza su poder de seducción. (Oates utiliza fragmentos de esta “canción” para los epígrafes de sus capítulos). Por un breve lapso, John Reddy escapa de la justicia y es arrestado en “Nazarene”, Nueva York. Se reza por él, se escribe sobre él y es mitificado y comercializado. Cuando es absuelto por un jurado de gente muy distinta a él (no es solo un marginado sino también un menor tratado como un adulto), termina la secundaria mientras vive sobre un restaurante chino en el centro. Es amable y sexy; además, parece, puede hacer que los cojos caminen (una compañera se cura de esclerosis múltiple poco después de un dulce encuentro con él).

Los chicos de la escuela secundaria, enfermos por la devoción al ídolo, hablan de que él los ignora, de su aroma único, de su mística idiosincrática, así como de su Mercury lleno de

manchas de óxido. Las chicas de Willowsville gimen y pierden la virginidad en su nombre. Al conseguir una lata de Coca-Cola en la basura usada por él, al rescatarla “del olvido”, se sienten extasiadas y se hiperventilan: “¡Su boca! ¡Su boca real!... *La boca real de John Reddy Heart tocó esto*”. En el desarrollo de la novela, es incierto si las fantasías eróticas de estas chicas de hacer el amor en grupo con él se hacen o no realidad. Pero en la narración surrealista e ingeniosamente recalentada de Oates, la fantasía de estos estudiantes de escuela secundaria es una realidad independiente de los hechos. La narración está demasiado ocupada para discusiones mezquinas.

Efectivamente, la estrategia narrativa es lo que hace de *Broke Heart Blues* un libro maravilloso y fuera de lo común. Mientras que la breve sección del medio es una suerte de interludio convencionalmente construido desde el punto de vista de John Reddy Heart adulto (ahora un “Señor reparaciones” para viudas sexys o ricas que necesitan arreglos en sus hogares), las secciones principales, que empiezan y terminan el libro, están escritas en una especie de primera persona coral: soliloquios múltiples que se superponen y periódicamente se funden dando lugar a una primera persona plural que es la más predominante. Se trata de una narración social, incluso si esta sociedad es solamente (¡solamente!) una escuela secundaria. (Después de la escuela secundaria, en Estados Unidos todo es póstumo). La narración es también profundamente musical, rítmica y alucinatoria en sus efectos: ¿qué novela sobre la escuela secundaria no lo sería?

Sin embargo, es difícil pensar que exista alguna novela similar a *Broke Heart Blues*. El editor de Oates afirma que está escrita en la “misma tradición” de *Qué fue de los Mulvaney* de la misma Oates, pero la narración de esta es más controlada, está escrita, de forma más segura y convencional, en primera persona. *En los tiempos de la Reina de Persia* de Joan Chase viene a la mente, pues está narrada en la primera persona del plural. Aunque la narración de Oates es muy diferente. En su circularidad (su movimiento tambaleante y su fusión de voces que vuelven a relatar la misma historia), se asemeja a una ronda. En su voz elaborada voz comunitaria, se asemeja a un coro, aunque es superior a un coro griego.

Francamente, es completamente mentira que John Reddy haya jamás pronunciado las palabras *Ese será el día de mi muerte*. Cualquiera que conociera a John sabía que era un individuo de pocas palabras, y nunca decía nada sofisticado. Cuando el resto de nosotros parloteaba y bobeaba continuamente como monos en una casa de monos, John Reddy tenía dignidad.

Aquí, el coro no entra y hace un comentario sobre la acción o aconseja al protagonista. El coro *es* la acción, es la única voz que cuenta, y se derrama hacia delante como un líquido (aquí están ausentes los párrafos prolijos y sólidos de los ensayos y la ficción más convencional de Oates), incluso si muta, incluso cuando repite y reexamina la misma información con una suerte de efecto extático y combinatorio. Por su tono y su suspenso, el coro es urgente y vibrante como el dramático final de Carmina

Burana, pero con un poco de música pop de los cincuenta que añade sabiduría callejera y vigor.

Es una técnica que conjura y luego consume a su héroe, John Reddy Heart, lo rodea y lo exalta, y al mismo tiempo vuelve imposible cualquier retrato real de él. Ese es su punto. Ciertas formas oscuras de adoración. Un aparato de creación de fama local de escuela secundaria es, finalmente, temido y rechazado. (La celebridad inventada, alimentada por la energía erótica al mismo tiempo que la energía religiosa, según la describe Oates, no es por completo una histeria benigna). Este aparato devora lo humano en pos de un dios fantasmal; el coro de la comunidad de Oates prefiere una creación de su propia y grandiosa mente coral a cualquier cosa real. John Reddy Heart es acogido por la ciudad y por los medios: pero acogido como una idea oscura, un objeto mágico, un juguete poderoso, y de esa forma, finalmente, es también dejado de lado. La narración de Oates imita la foto que un compañero de clase intenta tomar de John Reddy Heart conduciendo por la ciudad: un “movimiento borroso por una ruta conocida... como el fondo en una foto en la que el primer plano, el tema, está ausente”.

El “tema” también está ausente, porque a pesar de toda su estridencia y diversión –una miríada de fragmentos sobre personas que no pueden dejar atrás a John Reddy Heart–, *Broke Heart Blues* es una historia sobre la segregación económica y las clases sociales en Estados Unidos. Esto se vuelve más explícito en la sección final del libro, donde no hay capítulos: los compañeros

de la clase de la escuela secundaria de Willowsville a la que iba John Reddy Heart se reúnen para realizar un inventario de los logros de cada uno y volver a entrar en contacto con el adolescente que llevan dentro:

Fue un tiempo delirante. Fue un tiempo profundo. Un tiempo para celebrar y pensar: “Es como si en lo profundo de mi corazón todos ustedes fueran yo”. Un tiempo para la risa y la gratitud. Un tiempo divertido... pero también trágico. Un tiempo que ninguno de nosotros olvidará.

E históricamente, algo que sucede una sola vez en la vida: nuestra trigésima reunión de la clase de la secundaria de Willowsville.

–¿Quién crees que faltará este año?

–¿Quién faltará o quién estará muerto?

–Muerto y faltar son lo mismo.

Así comienza Oates pícaramente, con un tono de burla dickensiano, el recuento de “un récord de ochenta y siete de nosotros de una clase en la que se graduaron ciento treinta y cuatro”, que convergen “el primer fin de semana de julio en el pueblo de Willowsville. Llegamos por avión, en auto, casi a pie”. Quizás el estilo de la prosa la incitó a recordar los propósitos de Dickens como un retratista de la clase social, pero aquí los impulsos satíricos de Oates ya no son amables. *Clase* es una especie de juego de palabra, aunque *reunión* no lo sea. Y lo que Oates nos entrega es una espantosa colección de niños pudientes que crecieron para ocupar su lugar en el orden establecido.

Los pájaros que volaron de vuelta hacia sus mimosos nidos son “triunfadores de alto perfil”: un magnate del software, un renombrado criminólogo y asesor del fiscal general, una estrella de cine, el presidente de una universidad, un famoso escritor, un poeta exitoso, un humorista gráfico para el *Washington Post*, etcétera.

Las chicas en su gran mayoría han regresado como “valientes y sonrientes mujeres rubias con piernas fibrosas por el golf y antebrazos flácidos, cuellos que en unos años más necesitarán habilidosos arreglos de bufandas”. Los chicos regresan, quizás, con “cabezas como bulbos sonrojados y lisos, ojos de ostra, abrigos sport color guinda y suéteres blancos de red”. Son “rostros como almas perdidas que son tu propia alma... ¿sabes?”. Oates se divierte con todos ellos, especialmente con el poeta Richard Eickhorn, autor del poema “Felicidad: una elegía” (“Aplaudimos a Ritchie, estábamos orgullosos de Ritchie... ¡Estados Unidos necesita poetas!”) y la novelista Evangeline Fesnacht, autora de *Crónicas de la muerte* y ganadora de un premio nacional de literatura, cada uno de sus libros encuadernados “en rústica, por Dios”.

En la fiesta también se busca la distinción y se entregan premios (el cabello y la figura mejor conservados); el premio más controvertido es para “el individuo que hizo el uso más astuto de la ley de bancarrota desde la última reunión”. Solo una persona se queja por no haber sido invitada al asado del cerdo: “Es exactamente lo que los forasteros solían decir de Willowsville:

¡es una comunidad cerrada y privada! ¡Una comunidad de privilegios!”. El resto se involucra en un catálogo incesante de logros, hablando de forma vaga y despiadada sobre las difíciles vidas de los menos afortunados. La copresidente de la reunión dice, hablando con la misma voz que en su juventud: “Soy copresidente de este fin de semana y no voy a dejar que nada lo arruine. *¡Es nuestra vez número treinta, amigos!*”.

Los festejos hacen que un deck de secuoya roja colapse, poco después de la medianoche y, por un breve lapso, se esperan verdaderos daños. Pero lo más probable es que solo haya un divorcio.

Mack Pifer se consideraba hacía mucho tiempo un “jugador duro” en el competitivo mundo de las aseguradoras médicas de alto riesgo, y él y Millie habían soportado las adolescencias extendidas de tres niños típicamente estadounidenses, pero sus nervios estuvieron cerca de rompersele en esta fiesta.

–Incluso si el deck no hubiera colapsado, era muy probable que los Pifer se separaran pronto. La forma en que Millie bailaba con algunos de los tipos... en la secundaria nunca se había comportado así. No era solamente que hubiera estado bebiendo, nuestra Millie era *sexy*.

A las cuatro de la mañana, llega el pedido de media docena de pizzas. Lo entrega “un chico de ojos negros y grandes con una camiseta de Cornell que pasó entre nosotros con una precaución cómica, como Odiseo descendiendo al país de los muertos”.

¿John Reddy Heart fue a la reunión? La novela se niega

a decirlo con exactitud. Lo que el lector sí sabe es que él está presente porque ha sido invocado espiritualmente: todo Willowsville ha salido a cenar en su memoria, lo ha transformado en alguna forma de pornografía, incluso los distinguidos escritores: quizás especialmente los distinguidos escritores. Sus compañeros han hecho peregrinajes a sus antiguas casas y lugares favoritos, incluso a los lugares donde estacionaba su auto. Se han permitido estremecimientos grupales y suspiros de pena. Pero aunque efectivamente ha vuelto, nadie logra reconocerlo (ah, alegoría) y se va. Más tarde, se escucha el sonido de un golpe en la puerta sin contestar, el rugido de una motocicleta, y solo entonces algunos gritos desesperados de mujer. De forma más prosaica, hay un hombre de edad mediana con un traje de baño rojo sentado al borde de una piscina. Nadie puede identificarlo y no le cae bien a nadie.

En su catálogo de la parafernalia cultural, *Broke Heart Blues* tiene un toque de John Updike (el Updike de la saga de los conejos), y de hecho, Oates le ha dedicado a él este libro. Con su fantasía infernal y sus tonos contradictorios, tiene también un toque de Bertolt Brecht. Por cierto, hay bastante de Brecht en el llamado final de la novela a las personas que no vinieron a la reunión (chicos sin importancia, chicos invisibles, chicos más difíciles con vidas más difíciles), y el teatral grito final de “los extrañamos, pensamos en ustedes, queremos verlos otra vez, *los amamos*” es conmovedor por su bulliciosa insinceridad típicamente estadounidense. El cierre es Oates en llamas y

es posible que al terminar este libro complejamente ingenioso y desesperante, uno recuerde las más entrañables letras de Anderson y Kurt Weill que reflexionan sobre el abandono del hombre por parte de Dios: “Y estamos perdidos aquí en las estrellas...”. Joyce Carol Oates ha establecido el cosmos en Buffalo y le ha escrito su himno escolar.

(1999)

DAWN POWELL

Las cartas que los escritores redactan cuando tendrían que estar escribiendo tienen un poco, pero solo un poco, de la satisfacción del arte. Salvas, bengalas de rescate, fantasías o reverencias: manifestaciones de una fase de descanso y relax literarios: el dulce “recreo” artístico. Aunque no son exactamente una conversación, mantienen la diversión y el consuelo de la charla. En general, anuncian las relaciones de un escritor con el mundo más allá de su trabajo y su deseo de organizar, nutrir y estar (al menos verbalmente) en ese mundo. Son siempre una función de la amistad. Generadas y condimentadas por las características específicas de una ocasión o de un público elegido, las cartas le otorgan a su escritor lo que una novela (o diario) no puede darle: la idea de un lector inmediato, íntimo, que no es uno mismo. Ah, la vida social. Las cartas pueden ser máscaras, escudos, piezas de ventriloquía o montajes teatrales de alguna clase, pero están al servicio de una relación de la vida real y no de una imaginaria. El escritor adopta una voz y un punto de vista para el consumo de una persona específica (aunque pasiva): un proyecto que hoy ha sido absorbido ampliamente por el email y la psicoterapia. En estos soliloquios, la vida es al mismo tiempo revelada y ocultada.

La novelista estadounidense Dawn Powell, apodada en su época como una “mujer de ingenio” por los cazadores de freaks,

vivió toda su vida en el corazón de Greenwich Village. Escribió cientos, quizás miles de cartas. (“La escritura de cartas tiene esto”, dice en una de sus primeras epístolas. “Uno puede acelerar ad infinitum sobre el ego eterno sin recibir ninguna violencia personal a cambio, o sin que te interrumpan. Por consiguiente, la escritura de cartas es superior a la conversación”). Según Tim Page, excrítico de música del *Washington Post*, hoy un powelliano férreo y editor de *Selected Letters of Dawn Powell*, gran parte de la correspondencia de Powell se ha perdido o destruido, y muchas cartas seguramente fueron desechadas. “Uno no puede evitar la espantosa visión de una fila de bolsas de plástico con un contenido literario precioso y extraño enterradas entre bolsas de basura esperando a ser llevadas al vertedero”, escribe en la introducción del libro. “Es la materia de las pesadillas”.

La devoción de Page es conmovedora. A pesar de que nunca conoció a Dawn Powell, es, sin tener ninguna afiliación académica ni patrocinio de otro tipo, su investigador académico más importante, su fan y su biógrafo: muchas de las cartas provienen de la colección personal de Page, así como muchas de las fotos de la biografía de Powell publicada en 1998 también le pertenecen, y ha escrito introducciones cálidas y perceptivas a nuevas ediciones de sus libros. Tim Page es la clase de lector que Powell nunca supo que podría tener. Incluso durante su propia vida, su carrera difícil aunque prolífica parece haber estado en constante estado de semi revival. Las novelas quedaban rápidamente fuera de impresión; las reseñas de los nuevos

trabajos se preguntaban por qué ya no se la leía más. Tal vez fuera por el nombre, sugirió un crítico británico, que hacía pensar en una escritora de novelas románticas en lugar de la brillante escritora de sátiras que era. (Powell misma pensaba que su nombre sonaba como el de “una stripper sin éxito”). Aunque Edmund Wilson y Gore Vidal escribieron extensos elogios de su trabajo, es el incansable Page con su diligente resurrección y su trabajo de guarda el que ha obtenido mayores logros. Cuando se encuentren en el cielo literario, sin dudas Powell le pagará todos los tragos... y no le soltará la mano.

También le presentará a todo el mundo, pues Powell, nacida en 1896, el mismo año que Scott Fitzgerald, parece haber conocido a todos: Ernest Hemingway, John Dos Passos, Edmund Wilson, Sara y Gerlad Murphy, E. E. Cummings, Maxwell Perkins, Malcolm Cowley, J. B. Priestley, Dorothy Parker, Libby Holman, Jean Stafford, A. J. Liebling, Franz Kline. Para nombrar algunos. En su único viaje a Europa, que fue a París en 1950, conoció a Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Samuel Beckett (“uno de los amantes de Peggy Guggenheim”). Powell tenía un don para lo social –una combinación de talento, apetito y hábito– que vuelve fascinante la lectura de las cartas que quedaron. Los vicios de los chismosos de pueblo, sentía Powell de forma bastante acertada, eran virtudes en un escritor.

Las cartas comienzan en 1913, poco después Powell empezó a concurrir al Lake Erie College, una universidad para mujeres en Painesville, Ohio. Desde allí, le escribía con frecuencia a

su tía Orpha May Steinbrueck, que la había criado (su madre murió cuando ella tenía solamente siete años, y a los catorce huyó a la pensión de su tía para escapar de una madrastra malvada). Con estas cartas a su tía May, Powell da inicio al hábito que mantuvo toda su vida de sonar como la chica divertida, graciosa e inteligente que frecuentemente fue. (Más adelante en su vida, algunas personas que la conocieron tendían a describirla simplemente como “agradable”). Sobre su visita a un grupo de teatro, le escribió a su tía: “Frustraron mi deseo de ser la muchedumbre enojada. En vez de eso soy expósito y también coro”. (El amor que Powell sintió toda la vida por el teatro – mucho más fuerte que cualquier relación profunda con los libros – está presente por todas partes en su correspondencia). Por su carácter gregario y su contextura pequeña fue elegida para hacer de Puck en *Sueño de una noche de verano*. Parece haber sido un papel para toda la vida, pues la voz picarona y valiente, tan típica de ese personaje, raramente reduce su intensidad en las cartas. Aquí escribe sobre su trabajo como sufragista en Connecticut, en 1918: “El otro día conocí a un hombre con algún parentesco remoto con el general Sherman. Le confesé, humildemente, que yo también estaba relacionada con él –¿lo estoy?–, que el general era de hecho la mismísima madre de mi bisabuelo, si es que no eran más cercanos”. Cuando Powell se muda a Manhattan, le escribe a una amiga:

Respecto al Village, pasas por dos etapas. La primera y la más importante: “¡Oh, esto es la bohemia! ¡Querida! ¿No encuentras

todo fantástico?”. Todo es tan... bueno, tan absolutamente espontáneo... Etapa número dos: empiezas a ver todo con ojos de hastío. Todo el mundo... quiere ser notado: todos hacen de todo para causar una impresión, pero en el fondo de su corazón son peores que ordinarios; pueblerinos de diez centavos igual que tú... Etapa tres: combinas y condensas y admiras y tamizas.

La voz epistolar de Powell es tan viva y actual, incluso en sus primeras cartas, que se siente la tentación de afirmar que lo que hoy consideramos la voz estadounidense contemporánea – en el periodismo y el arte– no es otra voz que la suya: irónica, triunfante, burlona y lúdica. La voz de una chica pueblerina de Ohio, animada e inteligente, que acaba de establecerse en Nueva York inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial. Sus raíces son orales, están en el tono vernáculo inteligente, pues Powell despreciaba la escritura que hacía hablar a la gente como nadie hablaba en la realidad. Amaba lo agudo y lo anecdótico, y carta tras carta se entrega infatigablemente a divertir a sus amigos. Su alegría parece la generosidad máxima. De su único viaje al extranjero: “He terminado de comprender la disposición de París: y ‘disposición’ es la palabra correcta”. Sobre unas píldoras para adelgazar, escribió: “Una mujer que conozco adelgazó muchísimo y se mantuvo así por años, pero le desaconseja las píldoras a todo el mundo pues ha tenido problemas con el hígado, los riñones y las cebollas desde entonces”. “El proceso de envejecer me fascina”, le escribió Powell más adelante a su hermana, “incluso si la víctima soy

yo”. Solo en el final, cuando Powell está cansada, enferma y ha caído presa de la amargura y el bloqueo, la autoconmiseración y la fealdad se apoderan de las cartas. Es posible imaginar el enorme agobio que la llevó a escribirle la siguiente estupidez a John Dos Passos en 1965: “Estoy harta de los Derechos Civiles y los ‘desfavorecidos’ adinerados gritando por justicia cuando los escritores somos los menos privilegiados y... los peor pagos y los más oprimidos que cualquier otra raza”.

Aunque sus amigos escritores no la deben haber ayudado mucho: Dos Passos seguramente alentó una veta políticamente conservadora en ella; Edmund Wilson, en el momento en que más necesitaba que la defendieran se negó a escribir las contratapas de sus libros y escribió una reseña negativa de su novela *My Home Is Far Away*; de todas formas ella se divertía con ellos. Especialmente en cartas con otros. Sartre es el “Hopalong Cassidy de Francia... una empresa comercial como los cereales de maíz o Shirley Temple”. Sobre Jean Stafford, escribió: “Nunca entiendo a estas damas escritoras que son antes que nada damas, y van a dormirse con sus laureles de la misma forma en que yo me voy a dormir con patines... Oh, bueno, supongo que no todos podemos ser gentuza”. Agregó: “Me cortaría la garganta, pero la casa es un caos terrible”. A Edmund Wilson le escribió sobre el biógrafo Andrew Turnbull, que la consultó respecto a las cartas chabacanas de Hemingway y las más caballerescas de Fitzgerald. Powell afirma haber respondido que “tal vez Ernest no estaba escribiéndole a él (Turnbull) sino

a su amigo Scott, y tal vez Scott no estaba escribiéndole a Hemingway si no a él (Turnbull: es decir, a la posteridad)”.

Lo que queda claro en las cartas de Powell es que ella les escribía a los antes nombrados: no a la posteridad, no realmente. Alternadamente solícitas, alegres e irreverentes, estas no son las cartas reflexivas de Gustave Flaubert o Flannery O'Connor. Lo que ofrecen es algo diferente, pero igual de satisfactorio: el retrato de una mujer artista y profesional trabajadora y resistente.

De hecho, la vida de Powell es profundamente interesante tanto por su carácter ordinario (es una esposa de clase media, madre, hermana y compañera de tragos) como por la extraña especificidad de sus problemas. Cuando tenía veinte años, su hijo que padecía una enfermedad mental, y que había sido siempre amable, excéntrico y brillante, la golpeó tan severamente que tuvo que ser hospitalizada por dos semanas. Su propia mala salud se reflejó en padecimientos como el cáncer de colon, el alcoholismo, la anemia y un tumor con dientes y cabello (un teratoma) adherido a su corazón. (“Tuve mucha suerte”, escribió sobre el tumor, “de que no saltara de mi pecho durante una cena formal, imagínenme con un vestido sin breteles y él tomando un Martini”). Su matrimonio tumultuoso (con un ejecutivo), del que no se habla mucho en las cartas, persistió misteriosamente. Los problemas financieros la acosaban –estuvo brevemente sin techo–, sin embargo, como la mayor parte de los escritores, no se inclinaba por las buenas decisiones económicas. Entre las ofertas que rechazó de Hollywood había proyectos que terminaron

siendo *El mago de Oz* y *Chica rara*. “Rechacé un ofrecimiento de la MGM por dos mil dólares por semana durante 18 semanas”, le escribió a su hermana en 1938. “Creo que si me hubieran ofrecido cincuenta centavos o algo comprensible para mí, habría dicho que sí al instante. Me agobiaba pensar en tener que acarrear todo ese dinero”. Las incursiones que hizo en su amado mundo del teatro neoyorquino fueron fracasos desalentadores. Y su trabajo fue mal publicado, incluso –o especialmente– por el renombrado Maxwell Perkins. Hay una carta de lamento, fría aunque amable, dirigida a él sobre este asunto.

Powell escribió quince novelas y es principalmente conocida por *The Wicked Pavilion* y *My Home is Far Away*, sus mejores títulos a pesar de no ser sus mejores libros. Tenía talento para el retrato rápido y ácido, las observaciones descritas rítmicamente y psicológicamente astutas. Si hubiera que hacerles alguna crítica a las novelas de Powell, sería que tanto en la estrategia narrativa como en el contenido satírico falta, a veces, un punto de vista sostenido. Son “fiestas de lanzamiento de dardos”, para tomar prestadas las palabras de un crítico. *The Wicked Pavilion*, por ejemplo, está en el fino borde de ser un mero estado de ánimo: fino y elegante, ¿pero de quién?

En las cartas interminables de Powell no hay problemas de punto de vista. El lector llega hasta la última y empieza a extrañar su compañía (sus diarios contienen una versión menos firme de su voz). Es imposible no pensar que si ella hubiera sido hombre y hubiera estudiado en una universidad de elite, su carrera nunca

se habría desorganizado, no con quince novelas, y habríamos tenido estas cartas años atrás. En la última línea de esta colección maravillosa, Powell le dice a su primo Jack Sherman: “Admiro tu temple cuando estás entre extraños”. Es la voz de una vida dedicada a la escritura, relajada y hablando con elocuencia –en una carta– de sí misma.

(1999)

LA MEJOR CANCIÓN DE AMOR DEL MILENIO

Las opiniones sobre música pueden ser tercas y solitarias. Yo pienso, por ejemplo, que el vals más tóxico del siglo XX es “Let’s Go Fly a Kite” de *Mary Poppins*. Pero no me pidan de ninguna forma vigorosa que lo justifique, pues me morderé el puño y miraré tristemente por la ventana. Sin embargo, una certeza calma puede hacerse presente al considerar la mejor canción de amor del milenio. Esa canción no es tanto un asunto opinable como un hecho claro, y para determinarlo es posible seguir el siguiente método científico.

Un milenio es un largo tiempo. Hay muy pocas canciones de amor escritas en los primeros tres cuartos de las que siquiera hayamos escuchado hablar. Esas, por lo tanto, quedan eliminadas automáticamente. Las pocas que conocemos son creaciones dudosas, condimentadas con *Hey nonnies*,⁶ o *Ho nonnies*, o con extrañas muertes que les suceden a los amantes, y rosas salvajes y arbustos espinosos brotando de los cadáveres. El asesinato y la transformación en una planta de las personas es un veneno para el mensaje amoroso de una canción. Es una forma de corrupción, demasiada antítesis para la tesis. Si la muerte es inminente, siempre le sacará protagonismo al amor. Y luego tendremos una canción de muerte más que una de amor. Una canción de amor

sin muerte en ella, de un amor que no sea una ganga fatal o una adicción: es decir una canción de amor para la eternidad.

Entonces, si continuamos en esta línea y dejamos fuera de consideración todas las canciones del siglo XIX y del siglo XX en las que la muerte le acaece al amante que canta, podremos hacer realmente algún progreso. Todas las Liebestods, y las posibles Liebestods afuera: la mayor parte de Puccini, todo Wagner, incluso “As Long as He Needs Me” de *Oliver*. (¿Olvidé mencionar que nos referimos solamente a la música occidental y, a pesar de la maravillosa “You’re a Hard Dog to Keep Under the Porch”, no incluimos ningún tipo de música country-western? De hecho, casi no vamos a aventurarnos fuera de la categoría de canción de musical. La ciencia tiene sus requisitos).

Esto nos acerca a la canción popular más liviana del siglo XX, e incluso aquí hay mucha poda por hacer. “You Belong to Me” es demasiado posesiva, incluso materialista. “You Were Meant for Me” es dulce pero está cargada con la añoranza vana de los solteros secretamente enamorados de la soledad. “On the Street Where You Live” es el tema musical de un acosador. “They Can’t Take That Away from Me” es una fantástica lista de lavandería de las cosas que hay que llevar en la mochila del corazón cuando el destino ejecuta la hipoteca del amor; su genialidad es la de hacer rimar los souvenirs emocionales “the way you hold your knife” y “the way you changed my life”. Pero puede ser cantada pésimamente, y con demasiada frecuencia eso es lo que sucede. Luego tenemos los blues, que a pesar de estar llenos del lenguaje

de las negociaciones fallidas pueden ser amigables y deliciosos. Pero los blues, en realidad, hablan de la larga y lenta muerte del que canta y no son canciones puramente de amor.

Lo que nos lleva, finalmente, a la única elección lógica de la canción de amor más grandiosa del milenio: el trío final de *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss, obviamente. Esta es una de las cosas más hermosas jamás escritas; si puede cantarse, jamás será mal cantada. Tiene lugar en el penúltimo momento de la ópera, cuando la mujer mayor (La Mariscala) abandona elegantemente a su joven amante (Octavian) después de descubrirlo enamorado de alguien de su misma edad (Sophie). En la historia de Hugo von Hofmannsthal, el amor es abrazado y al mismo tiempo altruistamente depuesto: ¿y para qué son los tríos si no? Ligera e inteligente, la canción tiene la melodía y la profundidad de Wagner, pero el libreto y el espíritu de Mozart. Es, como suelen ser las creaciones musicales superlativas, una aglomeración, una sumatoria histórica, un tomar prestado de genio a genio. Y en sus imponentes notas sin duda contiene la música de las esferas; si los ángeles tienen teteras, seguramente silban como esta canción. “Elijo amarlo de la forma correcta”, canta la Mariscala, “¡así puedo amar incluso su amor por otra!... Casi todas las cosas de este mundo son increíbles cuando las escuchas nombrar. Pero cuando te suceden, las crees y no sabes por qué... entonces que así sea”. El reloj se ha detenido en la vida romántica de La Mariscala. Tuvo su oportunidad, su momento, y ahora debe retirarse: completamente apropiado para el cierre de estos

últimos mil años. Es una canción deliberadamente majestuosa en su dulzura y generosidad exquisitas, no muy distinta a la sublime despedida de Dolly Parton “I Will Always Love You”.

Y aquí debo detenerme; acabo de aterrizar en la música country-western otra vez, sin dudas lo contrario a la ciencia.

(1999)

⁶ Expresión sin sentido utilizada en antiguas baladas inglesas.
[N. de la T.]

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.