

LETRAS

Letrillas

LETRONES

DIARIO INFINITESIMAL

2666

Hice un corto viaje a Madrid; se estrenaba una adaptación de la última novela de Bolaño, en realidad, la refundición en una sola de las últimas cinco novelas que el chileno dejó escritas. Una de ellas, se me dijo, trataba de las Muertas de Juárez; también me informó un actor en un coctel que el grupo que montaba la obra era “el mejor de España”. La adaptación duraba en escena cinco horas; pese a eso decidí asistir. Esta es la crítica de esa representación que redacté para Letras Libres de España.

De las famosas tres unidades aristotélicas que los neoclásicos prescribían al teatro, las dos primeras –unidad de tiempo: todo debía suceder en no más de un día, y unidad de espacio: desarrollarse en el mismo lugar–eran notoriamente arbitrarias e ineptas. Grandes leones de la escena, Shakespeare o Lope, por ejemplo, jamás las obedecieron. Pero la tercera unidad, la unidad de acción, es otra cosa. Esa sí responde a nuestras intuiciones de lo que es una obra de arte. Shakespeare o Lope parecen haberla acatado con singular habilidad. Porque es difícil imaginar una obra de arte que no ostente unidad (o simplicidad) en lo diverso. *Esperando a Godot*, *Ubu Rey*, *Santa Juana de los Mataderos* o *Regreso al bogar* ostentan claramente unidad de acción, y no digamos *El tío Vania* o *La guerra de Troya no sucederá*.

Esa es la primera dificultad de la adaptación de *2666* de Bolaño, un



Escena de la obra 2666.

montaje del Teatre Lliure dirigido por Álex Rigola que pudo verse en el Matadero de Madrid recientemente: que no manifiesta ninguna unidad de acción, sino que persiste en ella la más desarticulada diversidad. El problema con la falta de unidad de acción es que se genera arbitrariedad en el desenvolvimiento de la pieza, es decir, a un episodio dado puede seguir cualquier otro, puede seguir lo que se quiera, lo que sea. La necesidad indispensable a la factura del arte se ha perdido. ¿No decía Alfonso Reyes que oyendo a Mozart dan ganas de decir a cada paso “sí, señor, tiene usted toda la razón”?

No es este el único defecto de *2666*, hay otros. Por ejemplo, el tono paródico. Ese tono nos hace sentir que no estamos en este montaje ante ninguna experiencia directa, sino ante versiones de versiones, versiones de los más consabidos lugares comunes, adivinanzas: “ha de haber sido así”. Y esas parodias, esas copias de copias, claro, no pueden encerrar ninguna observación directa, ningún dato revelador, ninguna hipótesis interesante, ninguna verdad. Pero el propósito del arte es, mediante

invenciones, alcanzar verdades.

La puesta es, estimo, superior al libreto. Sin embargo, me recordó una cédula de la exposición de Poussan colgada en el Museo Metropolitano de Nueva York donde se leía: “Los expertos sostienen que este dibujo no puede ser de Poussan porque es demasiado bonito. Poussan no quería hacer cosas bonitas, quería otra cosa.” El montaje de *2666* me pareció demasiado bonito. No me acaba de satisfacer el uso de micrófonos por parte de los actores (la voz no emerge de la boca de los actores, sino de bocinas laterales) ni tampoco estoy a gusto con el uso de proyecciones filmadas. Uno de los encantos del teatro está en su aparente pobreza de recursos, pobreza, pero pobreza directa, presente, sin intermediarios electrónicos, de esos que nos persiguen por todas partes. Espectáculo arqueológico, si usted quiere, el teatro es primitivo, pero libre, uno mira adonde uno quiere, no adonde le manda la cámara que mire, y uno mira lo que está ahí, en efecto, de carne, hueso y palidez, tal como se da. Espectáculo sin pantalla, sin representaciones planas, las cosas de bulto y ahí manifiestas, vivas y expuestas a todos los accidentes. Si no, explíquenme, ¿por qué cuando una actriz o actor famoso de la pantalla aparece en una obra de teatro, el público llena el lugar para verla o verlo todas las noches?

No quisiera que se pensara por las objeciones levantadas que no disfruté la obra; la disfruté, a veces oblicuamente (al comprobar la idea que se tiene de las cosas, por ejemplo) y a veces de frente,

como el cuadrado, especie de *ring*, con luchador, boxeador, muchachas, bebedores y demás, cuya sencillez, belleza y humor me encantaron. Además, pese a que la obra es larga, una hora por novela, cinco en total, no me aburrí en ningún momento.

El lugar donde se presenta la pieza, el Matadero, me pareció extraordinario y gratis. —

— HUGO HIRIART

CARTA DESDE ESPAÑA

EL FRACASO DE LOS EXTREMOS

El triunfador de las elecciones en España, José Luis Rodríguez Zapatero, es un hombre cuyo lenguaje corporal se basa en el autocontrol y la deferencia hacia quien lo escucha. Siempre contesta en dos tiempos: a través de sus ojos claros es posible percibir el proceso de preparación de sus respuestas y, a través de su cuerpo, observar que está convencido de que la razón democrática lo asiste.

El mandatario español se sustenta en la fuerza de la razón para no acabar siendo antidemócrata en nombre de la democracia. Se ve y se gusta como demócrata, y permanentemente alude a la confianza. Esto sucede del mismo modo con Andrés Manuel López Obrador, quien también usa la “confianza” como factor supremo de su comunicación política.

La jornada del 9 de marzo de 2008 siguió la línea de hace cuatro años. Después de los atentados terroristas del 11-M, la política española entró en la era digital y los SMS se volvieron el medio más importante de comunicación política. El mensaje “¿Aznar de rosita?” evidenció que las flores ofrecidas a las víctimas del terrorismo no fueron suficientes para hacer perdonar su negativa a retirar tropas de Iraq. La movilización frente a las oficinas del Partido Popular la noche previa a las elecciones marcó el primer triunfo de Rodríguez Zapatero.

En apenas tres décadas España fue capaz de pasar de una dictadura a una democracia a través del consenso, revirtiendo la tendencia histórica de guerras fratricidas. Sin embargo, el enfrentamiento que marcó al reciente proceso electoral puso sobre la mesa el riesgo de volver a ese pasado.

Este 2008, en las horas previas a los sufragios, los SMS estuvieron nuevamente presentes con el mensaje “Zapatero sólo gana por los atentados”, tras el asesinato del ex concejal socialista Isaías Carrasco a manos de la ETA.

Tanto los principales partidos políticos —el PSOE y el PP— como los nacionalistas —Esquerra Republicana de Catalunya (ERC), Partido Nacionalista Vasco (PNV) y algunos otros menos importantes— hicieron de esta elección la más enconada y virulenta de los tiempos democráticos; imperó una mecánica en la que privaron las diferencias por encima de las coincidencias que forjaron a la España libre y ejemplar de la última etapa del siglo XX.

Frente a la desquiciada campaña, el pueblo español pudo haber optado por premiar a cualquiera de los extremos, pero prefirió generar con sus votos un mapa político centrista en el que nadie tiene el control absoluto sobre nada: fueron votados 169 diputados del PSOE contra 154 del PP.

Las heridas producidas por una guerra civil no desaparecen: quedan latentes, y cualquier mal viento las puede reabrir; eso ha ocurrido: en la búsqueda del sufragio democrático los resentimientos han vuelto.

El Partido Popular y la Iglesia, por un lado, y el Partido Socialista, por el otro, han estado prontos a sacar los recuerdos del baúl y a cobrar las facturas de su contribución a la formación de España. Zapatero, a su vez, ha destinado buena parte de su capital político a impulsar la Ley de la Memoria Histórica y, pese a su afán de conciliación, acabó abriendo tumbas y destapando viejas rencillas.

Las recientes elecciones han marcado el fin de la transición democrática iniciada en 1977. España se parece cada día más a esa Italia de la que se decía



Zapatero: complicada reelección.

que era “un país donde el gobierno no funciona, pero la sociedad sí”. Si algo sabe esta nación es que tiene los medios y la fortaleza necesarios para destruir el pasado, maltratar el presente e hipotecar el futuro.

El resultado de las elecciones es un claro mensaje tanto para los principales partidos como para los nacionalismos y otros extremos, representados por ERC e Izquierda Unida (IU), que en total obtuvieron sólo cinco escaños.

Estos comicios se caracterizaron, entre otras cosas, por la vuelta al ruedo político de la Iglesia católica. Desde que España existe, la curia romana ha sido parte indeleble de su ser: España no es concebible sin Isabel la Católica, como el poder del Vaticano habría sido imposible sin el imperio de Felipe II.

La relación entre la Iglesia y el Estado español se ha distinguido por un permanente enfrentamiento entre el excesivo poder eclesial y una sociedad que busca y encuentra en el laicismo su mayor modernidad.

Dentro del reciente clima de crispación política, la Iglesia fijó claramente su postura al elegir como presidente de la Conferencia Episcopal al más integrista de sus cardenales, Antonio María Rouco, y no al moderado, Ricardo Blázquez.

El gobierno de Rodríguez Zapatero —que permitió el matrimonio entre personas del mismo género— sabe que la Iglesia más integrista, radical y conservadora lo acompañará en su gobierno durante los siguientes cuatro años. Frente a esto, el gobierno español ha planteado que podría revisar el concordato firmado en 1979, acuerdo entre el Vaticano y el Estado español que mantiene algunos de los privilegios reconocidos a la Iglesia católica durante el franquismo.

El previsible enfrentamiento entre el gobierno y la Iglesia es una señal inequívoca de que, suceda lo que suceda en el futuro inmediato, los tambores de guerra seguirán sonando, pese a la voluntad del pueblo español, que con su voto impuso —lo entiendan o no los gobernantes— la vuelta al consenso activo.

A fines de enero, Zapatero se reunió con un selecto auditorio en una cena realizada en Vigo, al norte de España. Al ser cuestionado sobre las circunstancias que orillarían a su gobierno a denunciar el concordato, el presidente respondió con templanza: “Como gobernante, una de las cosas que he aprendido es no reaccionar nunca a la provocación directa sino ir pensando y evaluando qué es lo mejor para el bien de España y los españoles.” Sin dudar lo remató: “Ahora bien, la capacidad de intromisión del Vaticano y de la Iglesia católica en la política española ha terminado.”

La historia de España, en la que la derecha ha ocupado más tiempo el poder, se caracteriza por un constante amor a las guerras y por el sacrificio de los perdedores.

Una de las conquistas de la democracia española es que nunca se han cuestionado sus resultados electorales, por lo que es imposible pensar que

los perdedores pudieran no acatarlos. A Mariano Rajoy le llegó la hora de abandonar su fantasía presidencial; de no hacerlo —como ha anunciado—, la derecha entenderá, a fuerza de votos, que un discurso de confrontación no gana elecciones.

Un factor que no se puede obviar al analizar la derrota de Rajoy es su fracasada propuesta de establecer un “contrato de integración con valor jurídico” —o código de conducta de lealtad y de cumplimiento— con los migrantes, sector que se ha vuelto determinante en la última década para explicar la España moderna: casi diez por ciento de la población es extranjera. En el año 2012 el voto proveniente de los migrantes será tan importante como hoy lo es su participación en el crecimiento demográfico.

También es evidente que en las elecciones de 2012 habrá, en las listas de los partidos mayores, representantes con acento extranjero, quienes harán valer su voz mediante el voto, como ya lo hicieron los homosexuales.

Hay que prepararse para una España donde los emigrantes tengan cada vez más peso en las políticas sociales impuestas por y para ellos, abriendo paso a una crisis que necesariamente conllevará menos gasto social, más desempleo y mayor frustración.

Cuando haya que empezar a compartir los restos del naufragio con los migrantes, se verá si el pueblo español no abandona su tendencia al centro y revitaliza a la facción más dura de la derecha. —

— ANTONIO NAVALÓN

VIDAS PARALELAS VOLODIA Y NERUDA

El novelista Germán Marín, hombre que viene de la izquierda comunista de los años sesenta y setenta, de las vísperas exaltadas y del agitado período de la Unidad Popular, fue el gran aguafiestas de los funerales de Volodia Teitelboim. A pesar de la solemnidad de la ocasión,

o quizá precisamente por ella, no quiso cuidar sus palabras. Dijo que Volodia, autor prolífico de novelas sociales y de biografías de escritores, sólo tenía un talento de escribidor; que sus memorias no eran más que crónicas olvidadizas; que sus biografías estaban escritas desde el lugar común; que había sido siempre un cómplice del estalinismo, cómplice declarado en la década de los cuarenta y a comienzos de los cincuenta, vergonzante en los años que siguieron.

Estoy de acuerdo en casi todo, pero creo que Marín fue injusto en un aspecto importante. Volodia, como lo comenté muchas veces con José Donoso, quien solía frecuentarlo más que yo, era un enamorado de la literatura, y eso quizá lo redimía de muchos de sus pecados literarios. Añadiría, por mi parte, que fue un enamorado bastante mal correspondido, pero esto ya es harina de otro costal. A pesar de todo, a pesar de sus errores y sus majaderías, y a pesar, desde luego, de su estólido estalinismo, del que nunca dio señales de autocritica o de arrepentimiento, Volodia, con enorme paciencia, con tenacidad férrea, con notable capacidad de lectura, llegó a ser un verdadero hombre de letras, en más de algún sentido un buen académico, lo cual se contradice curiosamente con sus pretensiones revolucionarias. Ahora bien, ¿cuántos militantes comunistas de la vieja guardia terminaron en un declarado y consagrado academicismo? En Europa Occidental y del Este, en Iberoamérica, abundan los ejemplos. El estalinismo puede ser libresco, ilustrado, y gozar de una memoria altamente selectiva. Volodia Teitelboim, en estos terrenos, era un ejemplo extraordinario, y le gustaba mucho decir, en los últimos tiempos y en forma un tanto críptica, que él era, precisamente, un intelectual “todo terreno”.

A mí me parece que los académicos, los hombres de letras, los ilustrados de ahora, son necesarios, y más que nada en Chile, en nuestro paisaje intelectual parejo, modesto, carente de estímulos de todo orden. Pero, por otro lado, los aguafiestas, como contrapartidas de esta rampante mediocridad, son más que



Pablo Neruda, vida falsificada.

necesarios. Germán Marín lo sabe muy bien. Se adhiere a una tradición intelectual que conoce a fondo y que también se podría definir como una antitradición. Juan Emar, Vicente Huidobro, el propio Nicanor Parra pertenecen a esta familia insatisfecha y provocadora. ¿Qué hubiera sucedido si las ceremonias de la muerte de Volodia se hubieran reducido a unas pompas políticas en el Salón de Honor del antiguo Congreso Nacional, rodeado de los emblemas de su viejo partido; a una Internacional cantada al más alto nivel, con la presidente Michelle Bachelet y sus principales ministros colocados junto al ataúd en formación casi militar; a unas declaraciones extravagantes del candidato de la derecha, Sebastián Piñera, quien de repente cambió su chaqueta de financista y de político, no se sabe con qué títulos, por la de crítico literario, arriesgándose a declarar que Volodia era “un gigante”?

Germán Marín sostiene que Teitelboim, en su conocida y en cierto modo oficial biografía de Pablo Neruda, “no se atrevió a ir más allá en sus relaciones amorosas”. Es un juicio parcialmente correcto, pero implica una reducción simplista, hasta ingenua, de los problemas de fondo que plantea una biografía contemporánea de Neruda. Volodia no se atrevió a ir más allá, debido a sus

prejuicios, a sus anteojeras visibles, evidentes, en muchos, en casi todos los elementos esenciales de la vida y de la poesía de Neruda, no sólo en los amorosos. Si uno lee su biografía con un poco de atención, descubre que fue un verdadero maestro de la omisión piadosa. Voy a indicar sólo algunos detalles que son, en verdad, como comprenderá de inmediato el lector, mucho más que detalles. Y conste que el *Neruda* de Volodia Teitelboim se presenta como una biografía clásica, respetuosa de la historia pública y privada del personaje, objeto de estudio para las generaciones presentes y futuras. Pues bien, me permito adelantar unas pocas de esas observaciones. El texto nos informa, por ejemplo, que el joven Pablo Neruda consiguió por fin, a mediados de 1927, y no se sabe después de qué gestiones previas, un nombramiento diplomático, y nos dice que viajó en junio de ese año al Extremo Oriente para asumir el puesto de cónsul de Chile en Rangún, en la antigua Birmania. Cónsul honorario, asegura el texto, pero la verdad es que era un consulado de elección, cargo que daba derecho a un sueldo fijo mínimo y a un porcentaje de las entradas consulares. Lo que importa aquí, sin embargo, es otro “detalle”. La autoridad chilena indiscutida a partir de abril de ese año era el entonces coronel Carlos Ibáñez del Campo, quien iniciaba, en calidad, primero, de vicepresidente de la República y, luego, de presidente, su período de cuatro años de dictadura militar ligeramente maquillada. Es un dato histórico que ningún biógrafo serio podría omitir. Las generaciones de hoy tienen derecho a conocerlo. Por lo demás, no es un argumento de peso en desmedro del Neruda de Rangún, de Colombia, de Batavia, el poeta de *Residencia en la tierra*, uno de los grandes libros de toda la poesía del siglo XX. Ibáñez, a través de su ministro de Hacienda Pablo Ramírez, dio becas a intelectuales y artistas como Camilo Mori, Luis Vargas Rosas, Israel Roa y Samuel Román, entre muchos otros. Fue, esa ayuda a los artistas, un sello de su gobierno, hasta un estilo de gobierno.

El llamado Grupo de Montparnasse, cercano a Vicente Huidobro, a Juan Emar, a no chilenos como Juan Gris o Alejo Carpentier, pudo formarse, en buena parte, gracias al apoyo del Estado ibañista. Si queremos enfocar nuestro desarrollo intelectual con claridad, sin recurrir a los ocultamientos piadosos, tenemos que decirlo con todas sus letras. Claro está, leyendo las biografías apoloéticas de Volodia Teitelboim nos quedamos en las nubes.

En todo el fenómeno esencial, dramático, de consecuencias humanas y políticas profundas, del estalinismo y de la relación de Pablo Neruda con José Stalin, Volodia escribe con una beatería y una hipocresía simplemente asombrosas. Veamos, por contraste, a fin de sacar conclusiones aceptables, actuales, reveladoras, tres o cuatro versos de Neruda en la sección *El miedo*, parte de *Memorial de Isla Negra*, sobre el fenómeno estalinista: “Siempre aquellas estatuas estucadas/ de bigotudo dios con botas puestas/ y aquellos pantalones impecables/ que planchó el servilismo realista...” En el mismo libro, poco más adelante, Neruda, ya de vuelta del realismo socialista, escribirá: “Amo lo que no tiene sino sueños./ Tengo un jardín de flores que no existen./ Soy decididamente triangular...” Son afirmaciones transparentes, indicaciones inequívocas de un cambio estético y de visión política, aunque no sean ni pretendan ser o implicar un cambio de militancia. Neruda me dijo más de una vez, a propósito del tema: no puedo pasarme para el otro lado y permitir que me utilice *El Mercurio*. En buenas cuentas, Neruda siguió leal a su partido, pero renegó con la mayor claridad de su antigua y recalcitrante adhesión a José Stalin. Pues bien, Volodia, nuestro biógrafo aplicado, metuloso, sentencioso, pasa todo este proceso por alto, o lo menciona en pinceladas ligeras, superficiales, asumiendo un tono general de gracejo, de algo que podríamos definir como gracejo sin gracia. El apellido “Stalin”, sin ir más lejos, figura sólo una vez, y en forma circunstancial, en las quinientas y tantas páginas de su biografía de Neruda.

En algunos pasajes de la biografía, las omisiones de Volodia son francamente extraordinarias. El poeta llega en el mes de agosto de 1940 a hacerse cargo del consulado general chileno en la capital de México. A las pocas semanas, un funcionario mexicano, de hecho, el entonces embajador de México en Chile, el poeta Manuel Maples Arce, se le acerca y le pide que ayude al famoso muralista David Alfaro Siqueiros, quien se encontraba en prisión, a salir del país y viajar a Chile. Neruda, en su condición de cónsul, le concede una visa a Siqueiros, a pesar de que no estaba autorizado por el ministerio chileno, y Volodia sugiere que lo hace por motivos culturales. Gracias a ese gesto, escribe, Chile puede contar ahora con un auténtico mural del pintor mexicano en una escuelita de Chillán. Es verdad, desde luego, pero hay otra verdad oculta, maliciosamente omitida. Siqueiros no estaba en la cárcel por una infracción de tránsito o por alguna evasión de impuestos. Siqueiros había organizado un atentado de un grupo comunista armado en contra de León Trotski, el archienemigo de Stalin, asilado desde hacía algún tiempo en la capital federal. Es un “detalle” que los lectores, después de más de sesenta años de los sucesos, tienen derecho a conocer. Pero resulta que el apellido “Trotski”, que tuvo tan estrecha y terrible relación con el problema del estalinismo, ni siquiera figura en la biografía de Volodia.

Germán Marín sostiene que el vate, esto es, Pablo Neruda, “ya en el setenta estaba cabreado y empezó a hablar del estalinismo”. Si uno lee bien su poesía, descubre que su “cabreo” venía del año 64, fecha de la publicación del *Memorial de Isla Negra*, e incluso de antes, de la época de *Estravagario* (1958). En París, en vísperas de la concesión del Premio Nobel de Literatura, fue extensamente entrevistado por el conocido periodista Edouard Bailby para la revista *L'Express*. Supe de la entrevista en detalle y hasta tuve algo que ver con su organización. Durante la conversación, el tema de Siqueiros y de su asalto a la casa de Trotski en México DE salió a relucir.

Neruda había llegado a la capital mexicana después del episodio, de manera que las acusaciones en su contra, que circulaban en Europa en vísperas del Nobel y que todavía circulan en algunos lados, carecen de base. Neruda le explicó a Bailby cómo el embajador Maples Arce le había pedido que ayudara a sacar a David Alfaro Siqueiros, detenido demasiado incómodo para su gobierno, a Chile, y por qué le había dado la visa a pesar de la oposición de la administración chilena. Bailby, entonces, en la sala privada que había arreglado el poeta en el segundo piso de la residencia de la Motte-Picquet, le preguntó por su adhesión al estalinismo. ¿Qué pensaba él al respecto en esa segunda mitad de 1971, en los días en que era embajador del gobierno de Salvador Allende en Francia? La respuesta literal de Neruda, que consta por escrito en su entrevista de *L'Express* y que Volodia ni siquiera habría soñado con dar, fue la siguiente: *Je me suis trompé*. La dijo en su francés aprendido en los años veinte en el Instituto Pedagógico de Santiago. La traducción, como los lectores ilustrados saben, es: *Me equivocué*. Era, como ya comprenderá el lector, una afirmación enteramente desconocida y hasta imposible para Volodia, que nunca se equivocaba. Y que por eso, a lo mejor, recibió tantos homenajes oficiales y no oficiales en su deceso. —

— JORGE EDWARDS

LITERATURA Y FAMA LA SINFONÍA GRINGA DE BOLAÑO (prohibido tocarla en prisión)

John Corigliano —uno de los diez compositores más interpretados en las salas de conciertos de Estados Unidos— contesta a un entrevistador en la radio con una verdad de Perogrullo: la regla básica para convertirse en un clásico es haber muerto. Roberto Bolaño entró al mundo literario norteamericano cuando ya había cumplido con el requerimiento infame. En vida fue recono-



Roberto Bolaño conquista Estados Unidos.

cido en el mundo hispanohablante, en Alemania, en Francia y en otros países antes de tocar costas inglesas pero, aunque la recepción fue espléndida en la pérfida Albión, la publicación neoyorquina no ocurrió de inmediato; entre una y otra el autor murió.

Bolaño entró a Nueva York con el aura de ya pertenecer al Parnaso; el primero de sus libros llegó en diciembre de 2003. A *Nocturno de Chile* le siguió *Amuleto* y ésta una selección de cuentos, todos en la prestigiosa New Directions. El sello —y un elogio de Susan Sontag en la contraportada— fue, más que una palmada en el hombro, un salto en trampolín.

Chris Andrews, su traductor, es otro factor importante en esta historia. El australiano, marginal de origen como lo fue Bolaño de espíritu, capturó la ironía y el escapismo virtuoso de éste. Verdaderamente camaleónico, su inglés es Bolaño. Un gran autor necesita de un gran traductor, tanto como de un crítico: el lector no puede prescindir de éstos —ni mucho menos el autor.

Bolaño se convirtió en un autor de culto para los conocedores. Llegaba como el relevo de Sebald, otro que como él había sido un extranjero viviendo fuera de base, también muer-

to prematuramente, también en la cúspide de su carrera. Claro, para Bolaño había un punto extra: llegó a Nueva York cuando ya tenía la estatura de clásico, una especie de bebé milagroso que toca tierra andando con total dominio sobre pasarelas y tacones de aguja sin dejar de ser un troglodita. Un ser que no tiene rival porque pertenece a otro mundo.

En 2007, con la publicación de *Los detectives salvajes* en una editorial con mucho más “músculo” que la primera, su nombre se impone en boca de todos. Farrar, Straus and Giroux la publica de la mano de una nueva traductora; la versión de Natasha Wimmer es más descafeinado que exprés, pero fue con esta que Bolaño se convirtió en el tema de conversación obligada. *The New Yorker*, *Slate*, *Bookforum*, *The Washington Post*, el *NYRB*, *The Nation*, *The New Republic*, *Esquire*: decenas de reseñas elogiosas. *The New York Times* incluye a *Los detectives salvajes* en su lista de los diez libros del año, nombrado entre los cinco primeros; *Los Angeles Times* lo pone también en su *top ten*; y *The Washington Post* le otorga el cuarto lugar en la lista.

Farrar, Straus and Giroux cosechó el cuidadoso preparativo labrado por New Directions, supo utilizar la corriente y agregarle agua al molino. Lorin Stein, editor de *Los detectives salvajes*, distribuyó entre los críticos setecientas galeras encuadradas (no tres mil como escribió David Lida) y, cuando apareció el libro, lo apoyó con una intensa campaña de anuncios en los medios impresos, páginas completas en periódicos, suplementos y revistas. La poderosa editorial apostó el todo por el todo.

Pienso en las primeras impresiones de Bolaño en español y me pongo melancólica. ¿Cuántos tiró Juan Pascoe en el Taller Martín Pescador, en sus prensas manuales? Consulto con él números precisos. Me permito citar su respuesta:

Bolaño: 225 ejemplares / nunca se agotó: no se vendieron jamás: en su primera época (se trataba de mi tercer impreso público) quizá podía-

mos haber vendido 7 u 8 ejemplares, quizás a 40 pesos el ejemplar. Más bien, Roberto pasaba por el Taller, se llevaba 10 ejemplares, y los regalaba; cuando se le acababan esos 10, venía por más. Yo también regalaba. Finalmente él se fue a España, y desapareció por tantos años. Me acuerdo que una vez te dije: “Qué raro lo de Bolaño; entró a nuestras vidas como alguien que sin duda iba a hacer, y han pasado tantos años y nada...” Y tú dijiste: “Ten paciencia: ya verás.” Y tuviste razón... Se puede decir, quizá, que “se agotó” en 1995, pero simplemente porque alrededor de ese año terminamos de regalar los ejemplares.

De eso ya llovió.

Hasta donde vamos, la crítica gringa quiere a Bolaño sin reservas. Críticos literarios—como James Wood en *The New Republic*—, novelistas—como John Banville en *The Nation*—y periodistas le han otorgado la estatura del clásico y tendido sobre él el manto del mito. Como si no bastara tanto que tiene que roerle, *The New Yorker* lo convirtió, en un acto de verdadero malabarismo, en heroinómano. Topo con algo que espero sea broma, porque de verdad no tiene un pelo: un doctor en letras argumenta que Rockdrigo, el compositor e intérprete roquero mexicano que murió enterrado por su propia casa en el terremoto del 85, en realidad sólo fingió su desaparición, viajó a España y se travistió en Bolaño. Todo coopera a sumarle una altura mitológica. Bolaño circula en el territorio de la fábula.

La última perla llevará a nuestro querido autor al doceavo cielo: acaban de prohibirlo en una cárcel texana pues “la página 39, en un bar, escena de sexo colectivo” ha bastado para que se le censure, ya que puede “alentar comportamiento homosexual o desviaciones sexuales criminales... en detrimento de la rehabilitación de los trasgresores de la ley”. Como apunta la revista *Slate*, hay una paradoja: el acto al que hacen referencia es entre un hombre y una mujer.

Es la escena de sexo oral que me parece tan importante desde un punto de vista crítico, pues el lector se pregunta: “¿A quién se le ha ocurrido decir que ésta es la novela que hubiera querido escribir Borges? Nada le interesaba menos al ilustre ciego que el mundo bolañesco, sexy, ofensivo y marginal.”

Nadie duda que estamos frente a un futuro *bestseller*. Aún no me toca el momento de subir al *subway* de Nueva York y encontrar en el vagón a los lectores con un ejemplar de Bolaño en las manos. Ocurrirá muy pronto. Pregunto a Lorin Stein cómo van las ventas: “Hemos vendido 35,158 en *hardcover*”, tal es el número exacto hasta hoy, cuando aún no aparece la edición de bolsillo. Vendrá la película, que ya se está levantando aquí y allá; falta por traducir una parte considerable del cuerpo de su obra. 2666, su obra maestra, sale con Farrar, y estos días llega a librerías su *Literatura nazi de América*, editado por New Directions—ya me pidieron nota en *The Nation*, ya la entregué: la reseñará todo el mundo—. La sinfonía gringa de Bolaño apenas comienza. —

— CARMEN BOULLOSA

LITERATURA Y EDICIÓN LA VOZ DEL OTRO

Me gusta, como a un entusiasta cualquiera, leer a Raymond Carver, su prosa reseca, su indiferencia ante la curiosidad ajena por el antes y después de sus personajes. Me gusta, sobre todo, la frialdad con que inflige a sus criaturas daños espantosos y las abandona de inmediato, sin consuelo ni redención. Carver es el amo absoluto del *fade out*. Sus textos parecen encenderse apenas por instantes, un discreto chisporroteo que ilumina intensidades y prescinde de la escrupulosidad de narrativas más prolifas.

Todo buen aficionado al narrador estadounidense sabe que parte de ese sello de identidad (totalmente o en partes, dependiendo de la fuente que lo afirme) se debe a los afanes de Gordon

Lish, editor de la revista *Esquire*, que publicó los textos de Carver antes que nadie, y luego en el sello Alfred A. Knopf, donde aparecieron en forma de libro. Lish se dedicó durante años a tachar párrafos enteros de “reflexiones y sentimentalismos” de la pluma del autor y rasuró y rasuró la carne cruda de su prosa hasta dar con el hueso. Hermosas estructuras óseas: eso es lo que la tradición afirma que Lish creó con los presuntos farragos de Carver (y que, como se puntualiza con toda justicia, fue incapaz de crear con sus propios y secundarios cuentos).

Un inesperado partidario de la teoría que reduce a Carver a mero inspirador de sus propios relatos es el italiano Alessandro Baricco, en el ensayo “El hombre que reescribía a Carver”, publicado en 1999. Tras leer una nota en el *Magazine* de *The New York Times* en la cual se abordan las disparidades entre los borradores de Carver y sus cuentos publicados, un fascinado Baricco viajó a Estados Unidos y consultó los originales contenidos en un fondo especial de la Lilly Library, de la Universidad de Indiana, que se encuentra en la pequeña ciudad de Bloomington, en mitad de discretos e inmensos campos de maíz. El narrador italiano asienta que la diferencia no sólo es notable, sino crucial: algunos cuentos están recortados en porcentajes que superan el cincuenta por ciento y reescritos en buena parte del resto (“Conté los ‘dijo’ añadidos por Gordon Lish al texto de Carver en aquel cuento. Treinta y siete. En doce cuartillas de las que casi la mitad no son diálogos y por tanto no cuentan. Trabajaba fino Gordon Lish, nada que objetar”). Y barrunta que la mirada literaria tan gélida y estética de Carver es, para casi todo efecto estético perceptible, un invento de Lish. Basada en Carver, sí, pero retorcida hasta ser otra cosa que ni era Carver ni era Lish y, a la vez, era y es bellísima. También dice Baricco que la lectura de los originales, mucho más verbosos y sentimentales, plétóricos de violencia física y parrafadas en las que los personajes explican y estallan, se redimen y se revelan, lo impresio-

nó en una forma muy diferente que la lectura del canon carveriano. Tras la decepción (el inspirador de legiones de imitadores, el creador del mecanismo perfecto de hacer cuentos, era un producto “de laboratorio”) vino la duda de si no deberíamos habernos enfrentado al Carver original: “No sé. Se necesitaría ver todos los otros cuentos, estudiarlos seriamente. Pero regresé con la idea de que aquel hombre, Carver, tenía en la cabeza algo terrible pero también fascinante. La idea de que el sufrimiento de las víctimas es insignificante. Y que el residuo de humanidad que hierve bajo esta zona glacial está custodiado por el dolor de los verdugos. Si así fuera, ¿no residiría en esto su grandeza?”

La reciente publicación por *The New Yorker* del relato “Beginners” (cuya versión editada conocemos en español como “De qué hablamos cuando hablamos de amor”) nos ha venido a recordar que el laconismo que tanto nos gusta en el estadounidense (y que él mismo se encargó de combatir en sus últimos libros) era, comprobadamente, obra de otro. Tess Gallagher, la viuda del escritor, se ha dado a la tarea de promocionar esos originales que tantos afanes le costaron al bisturí de Lish. Ha reunido diecinueve de ellos y pretende darlos a la imprenta (el de *The New Yorker* es un mero anticipo de lo que viene) a modo de tardía recuperación de la dignidad de su marido. Los editores de Carver están parados de pestañas, pero no pueden reclamar la propiedad de textos diferentes a los que les pertenece administrar. Gordon Lish, quien se encuentra actualmente en el retiro, calla desdeñosamente.

Me temo que uno, como aficionado, ya ha leído el dato cinco veces y simplemente lo ha procesado. Nadie puede llamarse a la sorpresa, pero a nadie le importa tampoco en exceso. Nos gustan los cuentos que leemos (y que firma Carver) y nos da lo mismo (me parece) si quien les terminó dando forma fue un abusivo pero providencial editor.

¿Importa quién escribe? Sí, al menos en la medida en que nos importen las biografías, las anécdotas, los estudios

psicológicos, el chismorreos, en la medida en que nos interese tener retratos de nuestros autores dilectos junto a la mesita. ¿Pierden algo, estéticamente, los relatos de Carver por haber sido reescritos por otro? No lo creo.

Propongo esto: Gordon Lish tan sólo operó en unos pocos años lo que el tiempo ha tardado siglos en operar con Homero o Shakespeare, esos sutiles agregados o cortes de copistas entrometidos o malmemoriados que han modificado y mejorado los originales. A fin de cuentas, ¿de quién son esos relatos? ¿De Carver o de Lish? No importa. No si nuestra preocupación es esencialmente literaria. Esos relatos, en realidad, son nuestros. —

— ANTONIO ORTUÑO

POESÍA Y ETERNIDAD DE LA IMAGEN A LA PALABRA

Para Leonardo Nierman

Uno de los grandes enigmas de la creación literaria es el paso de la imagen a la palabra. Aunque la palabra *imaginar* implica tener una imagen visual anterior a las palabras, es difícil saber si todos los creadores tienen que pasar primero por la imagen y de alguna manera misteriosa transmutar la sensación visual en palabras. Albert Einstein pensó que para él primero era la imagen y después podían venir las palabras y los símbolos matemáticos. “La imaginación es más importante que el conocimiento”, dijo Einstein en un aforismo que pocos han discutido o entendido. Los dos poemas que Borges escribiera sobre el grabado de Alberto Durero *Ritter, Tod und Teufel* son notables en primer lugar porque los publicó al mismo tiempo, en un momento de emoción creativa, muchos años después de haber visto el cuadro por última vez, y sobre todo porque son los únicos poemas de Borges, hasta donde tengo conocimiento, sobre un cuadro o una imagen.

Existen innumerables textos de

Borges que hablan sobre libros, autores, frases, poemas, novelas, cuentos y ensayos en variados idiomas y países; algunos poemas y textos de Borges se refieren a objetos reales o imaginarios, pero parecería que la pintura y la escultura no tenían gran importancia para él. Existen poemas dobles sobre algunos temas como, por ejemplo, sobre Baruch Spinoza, pero no existen otros poemas o cuentos donde hable de un cuadro y menos desde un sensualismo visual que exprese su visión del mundo. La hermana de Borges, Norah, fue pintora y dibujante y él la admiró y quiso mucho. Hay que aceptar que la imaginación del autor, sin embargo, tenía un componente visual que le permitió dar una atmósfera muy clara y a veces extraña a la mayoría de sus textos narrativos y poéticos. Se podría argüir que la ceguera de Borges le impidió ver demasiados cuadros a lo largo de su vida, pero es muy posible que el impedimento visual grave se volviera incapacitante hacia principios de los cincuenta, cuando Borges asumió la dirección de la Biblioteca Nacional. Tampoco se interesó, por lo que sabemos, por otros grabados de Durero, considerados como obras maestras, como *La melancolía*, *San Jerónimo* o *Adán y Eva*; así que los poemas sobre *El caballero, la muerte y el diablo* no fueron generados propiamente por un interés general en la obra pictórica de Durero sino en particular sobre este grabado.

Las “Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel” fueron publicadas en el volumen *Elogio de la sombra* de 1969 y Borges, ostensiblemente, preservó el nombre en alemán del grabado. Borges tenía setenta años cuando publicó estos poemas. En ese mismo libro se encuentran los “Fragmentos de un Evangelio apócrifo” y dos poemas con hermosos nombres ingleses: “The unending gift” y “His end and his beginning”. Aunque ya había escrito numerosos poemas con títulos en inglés, había publicado pocos con título en alemán. El más interesante y que tiene, a mi parecer, una relación con el poema que nos ocupa es “Ewigkeit” (“La eternidad”), que apareció en *El otro, el mismo* de 1964. La



Ritter, Tod und Teufel, de Alberto Durero.

razón de conservar el título original no es evidente, aunque creo que lo más probable es que haya querido mantener el idioma alemán porque así fue como conoció el grabado en su niñez y porque tuvo para él resonancia emocional. Circunstancialmente, tenemos evidencia de que, en su niñez en Buenos Aires o en su adolescencia en Ginebra, Borges vio el “perdurable sueño de Durero”. El poema donde relata su experiencia visual es uno intensamente nostálgico, con título en inglés, “Yesterdays”, publicado en el volumen *La cifra* de 1981, cuando Borges tenía cerca de 82 años:

Soy cada instante de mi largo tiempo,
 cada noche de insomnio escrupuloso,
 cada separación y cada víspera.
 Soy la errónea memoria de un grabado
 que hay en la habitación y que mis
 [ojos,
 hoy apagados, vieron claramente:
 El Jinete, la Muerte y el Demonio.

Es obvio que la visión del grabado tuvo un gran impacto en el Borges niño o adolescente. El impacto tuvo, sin duda, un componente estético, pero el mayor fue emocional. ¿Qué caracteriza al impávido caballero, rodeado de la turba infame? El valor, el coraje, la capacidad de pasar por la vida con valentía era una de las obsesiones de Borges. Ello explica su admiración por los compadritos cuchilleros, la escritura de “El hom-

bre de la esquina rosada”, su predilección por el cuento “El Sur”, su reiterada reflexión sobre la valentía como uno de los grandes valores humanos. Nietzsche habla sobre el caballero de Durero como un “imperturbable sin esperanza”. Borges no comparte esta idea. La cosmovisión de Borges, expresada en muchos poemas, es que todo se acabará y nada durará y que en realidad sólo existe el instante, el momento presente: “El hoy fugaz es tenue y es eterno; otro Cielo no esperes ni otro Infierno.” “El Tiempo es el más apremiante problema de la metafísica, la eternidad un juego o una fatigada esperanza.” En ocasiones esta visión del mundo la sentía desconsoladora o insoportable. En el poema “Ewigkeit” —citado antes— se rebeló contra esta entrópica *Weltanschauung* que tantas veces había postulado. El nombre alemán del poema parece indicar que Borges no quería que se supiera del todo el tema del poema, en el que postula la existencia de la eternidad en los hechos de nuestra existencia terrena:

Torne a cantar la pálida ceniza,
 los fastos de la muerte y la victoria
 de esa reina retórica que pisa
 los estandartes de la vanagloria.
 No así. Lo que mi barro ha
 [bendecido
 no lo voy a negar como un cobarde.
 Sé que una cosa no hay. Es el olvido;
 sé que en la eternidad perdura
 [y arde
 lo mucho y lo precioso que he
 [perdido:
 esa fragua, esa luna y esa tarde.

Utiliza la palabra “fragua” como elemento constructor creativo. Uno de los triunfos de Durero fue lograr que la figura del caballero quede suspendida en el tiempo: “Imperturbable, imaginario, eterno.” De esa frágil eternidad en el arte habla Borges en este esforzado poema. Me emociona y me recuerda la frase de Spinoza según la cual la sabiduría del hombre libre consiste “no en una meditación sobre la muerte sino en una meditación sobre la vida”. —

— BRUNO ESTAÑOL