

Ricardo Silva Romero

(Ficcionario)

“

}



”

Ilustraciones de Hernán Sansone



Lumen

Ricardo Silva Romero

Ficcionario

Ilustraciones de Hernán Sansone

Lumen

SÍGUENOS EN
megustaleer



Me Gusta Leer Colombia



@megustaleerco



@megustaleerco

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

Para Carolina López Bernal, mi esposa

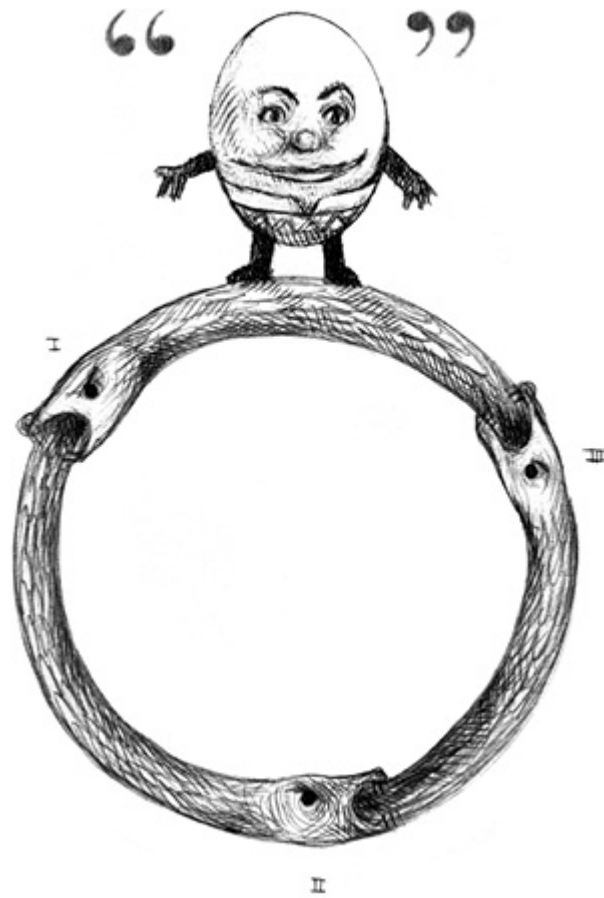
Aviso

Este es mi libro sobre la ficción y sobre el drama. Es la suma de mis respuestas honestas —las largas, las ciertas— a las preguntas sobre qué es esto a lo que me dedico y por qué hago lo que hago. Y más se parece a una trama de suspenso, me temo, que a un análisis sistematizado, eslabonado, como los que alguna vez estudié a regañadientes. Tal vez a estas alturas de mi vida mi cabeza esté hecha a las puestas en escena. Tal vez vi demasiadas películas cuando era niño. Porque las pocas veces que me he parado a hablar sobre mi oficio —y para mi sorpresa me he dejado llevar por una pasión de la que poco hablo— he estado lanzando los monólogos dramáticos y cinéfilos que componen este texto.

Se llama *Ficcionario* porque es un compendio de definiciones sacadas de mí mismo, la suma de treinta y cinco capítulos improvisados alrededor de treinta y cinco sentencias en las que creo de verdad. Parte del cine porque suele ser el primer ejemplo que me viene a la mente. Está dedicado a mi esposa porque ella me pidió que lo escribiera. Se me ocurre antes de comenzar que también podría titularse *Es sólo una ficción*.

Uno

El drama sucede hasta que acaba la vida



Puede ser que las cosas pasen porque sí, pero yo me he jugado la vida por el drama. He creído, porque en algo hay que creer, que todo sucede por algo y para algo. Y que cada historia del mundo puede ser contada en tres actos. Quizás he visto demasiadas películas. Tal vez he pasado muchas, muchas horas pensando tramas en pijama y frente a la ventana. Porque a estas alturas cargo muy adentro la idea de que desde el fin del primer acto de cualquier biografía, que suele llegar cuando se es expulsado de la infancia y se es empujado por los hechos a ser alguien —cuando se conoce el amor o la farsa o la guerra, por ejemplo—, se empieza a vivir con el futuro en contra y con el propósito de responderse a la pregunta de quién seré en la muerte. Vivir es dramático: uno está poniendo en escena su rutina, resignado a su soledad día por día hasta que le sucede un relato por culpa de un revés de fortuna o de un golpe del destino.

Y entonces quiere algo, quiere la reivindicación o la venganza, pero entonces también empieza el drama: y es que quiere algo pero tiene muchos problemas para conseguirlo.

Yo creo imperturbablemente en eso. Creo que usted mismo, en un arrebató de ficción, puede releer lo que le ha estado pasando hasta el momento —y verle una forma y encontrarle un sentido— como si fuera el protagonista de su propio drama, como si a fin de cuentas sí hubiera un destino y lo escribiera quién sabe cuál dios.

Basta reconocer, aunque sea en voz baja, quién es usted. Qué clase de persona, de personaje es. Qué quiere de la vida, sí, pero también qué necesita vivir para tragarse su farsa, para descubrir quién es el actor que interpreta el papel. Y cuál es el final que dejaría en paz a sus espectadores: “Tenía que ser así...”.

Todo en la vida, empezando por la vida, ocurre en tres actos: el principio y el medio y el fin. Y esa idea, que está cumpliendo veinticinco siglos hoy, es nada más y nada menos que una fe, una sospecha forzada a ser certeza. Pero créame que yo me encogería de hombros —y repetiría “cada cual hace sus cosas”, y seguiría en lo mío, en los personajes y sus odiseas— si alguien me probara que la experiencia en el mundo es episódica y azarosa, que esto no es una dramática marcha hacia un clímax, sino una bellísima y espeluznante suma de peripecias porque sí. Todo es susceptible de ser probado, todo. Sé, porque lo he visto, que según las circunstancias una misma persona puede arruinar o celebrar la misma cosa, atacar o defender una misma idea, despreciar o valorar a un pobre hombre que apenas tiene tiempo para descansar un poco de las cosas.

Y puede hacerse, puede probarse que nada tiene forma y nada tiene fondo —y lo contrario: que cada vida es un plan de un dios puesto en escena por un pobre hombre, pobre—, pero yo me la juego por el drama.

El drama es una forma de poner en orden una historia, sí, pero sobre todo es la mejor manera de fingir que los hechos tienen un sentido, que la vida siempre está yendo a alguna parte. La palabra *drama* significa, si uno quiere, “actuar”, “poner en marcha”. Así que quien se dedica a su oficio, al oficio del drama, se dedica en realidad a la puesta en escena. Necesita, primero que todo, un personaje:

quién, si no, va a sobreponerse, a hundirse, a perdonarse; quién, si no, va a tratar de repararse en vano como el Humpty Dumpty que se encuentra Alicia en *A través del espejo*. Requiere, después, tener claro que la esencia de lo que está haciendo es la pregunta por cuál será el final de todo esto: el suspenso. Y jugársela toda por la ficción que se prefiera como un capitán dispuesto a hundirse con su Titanic.

Creo que todo aquel que elige un oficio elige en realidad una ficción. No una mentira, no, una ficción. El abogado suele darse cuenta, en un momento de epifanía que sólo les confiesa a unos pocos, de que él en estricto sentido se dedica a convencer a los otros de su versión de los hechos, punto. El político lleva al extremo su quimera como cualquier mitómano: la verdad es su verdad, su posverdad, y así lo sostendrá incluso en la cárcel. El religioso parte de la base de Dios: "Fue así", se dice, "y así será y así es como quiero que sea". El artista busca vivir fuera de las oficinas, como un gánster dentro de la ley que hace lo que le da la gana y a veces logra convencer a cientos y a miles y a millones de su propio mundo. Todo oficio es una ficción: una forma de perseguir un clímax, una reivindicación final.

Y el narrador tiende a creer (*creer* es la palabra clave en este caso) que la mejor manera de articular esta experiencia es el drama.

Créalo o no, el drama es el esqueleto del cine, del teatro, de la novela, del cuento, de la canción, del poema, de la obra exhibida en alguna galería. Detrás de *La ventana indiscreta*, de *Traición*, de *La metamorfosis*, de *Everybody Knows*, de "Un hombre pasa con un pan al hombro" o de *Still Life*, aunque usted no lo crea, se encuentra el bendito drama. Que también significa "hacer" en el sentido de "operar para los otros". Y es esa voz hipnótica la que —línea por

línea por línea— lleva de una orilla a la otra, desde “había una vez” hasta “y era hora ya de que bajara el telón”. Cómo logra llevarnos de A a B. Cómo lo hace. Simplemente, y así ha sido desde el siglo v antes de Cristo, nos obliga a preguntarnos adónde irá a parar la suerte de ese personaje, y nos fuerza a recordar que esa incertidumbre es la vida.

El drama en aquella Atenas de aquellos hombres que lo definieron todo fue, sucesivamente, una ceremonia, una competencia a muerte y una terapia. Se llamó “Tragedia” cuando, a pesar de sus gestas y de su gravedad, el héroe es derrotado por su destino, y nos duele porque tampoco tenemos la vida en las manos. Se llamó “Comedia” cuando, a pesar de sus trampas y de su ligereza, el personaje principal es perdonado por su pequeño mundo, y nos anima porque también se nos conceden nuevas oportunidades. Se llamó “Sátira” cuando el protagonista se ve obligado a vivir una tragedia ridícula, risible, y nos alivia porque nos sentimos lejos del asunto.

Y siglo por siglo, mientras el oficio del actor iba precisándose y el papel del espectador iba poniéndose en su sitio, el drama fue convirtiéndose en esta descripción de la irresolución, de la imprecisión de la vida.

Se preguntó Alfred Hitchcock: “Qué es el drama si no la vida sin las partes aburridas”. La vida en su esencia: la carrera contra el tiempo, el suspenso. Parece un chiste, pero hubo un momento en la historia de la humanidad cuando empezó a hablarse del tiempo, del escenario en el que se transforman tanto las cosas como los hechos. Se notó que los acontecimientos se sucedían, uno después de otro, como pasando las páginas. Que a veces eran simultáneos y tenían diferentes duraciones. Que ciertas cosas se repetían, como el sol o la

luna, como el día o la noche, pero ciertas otras eran irreversibles, como nacer y crecer y envejecer y morir, y la caída al piso del irreparable Humpty Dumpty.

Sí, el tiempo es una idea, una noción. Se ve, claro que sí, pues se nota que un niño se hace viejo aunque el sol salga cada mañana, pero cada cual lo ve a su manera. En la Antigüedad el tiempo se veía cíclico, como una noria incansable del pasado, el presente y el futuro, porque no se le hacía caso aún a esta extraña vocación de sacarse a la naturaleza de adentro: los hijos les preguntan a los padres qué día es hoy y cuándo es domingo porque aún no han sido expulsados del tiempo mítico y sus vidas apegadas al cielo y a la tierra son una suma de rituales —de puestas en escena de sus mitos: su familia, su casa, su hambre, su miedo— que son el aliento que se viene a buscar a este mundo.

Para predecir los ciclos de la naturaleza hubo calendarios hace más de cinco mil años. De la observación de la luz y de la oscuridad se llegó, de Egipto a Roma, a dividir los 365 días de los años solares en doce horas temporales. Después de la vida de Cristo, un hecho que partió el mundo occidental en el mito de antes y en la historia de ahora, se creó este tiempo lineal e irreversible que afecta a cada cual a su modo. En la Edad Media —que continúa sucediendo en tantos lugares del mundo de hoy— se siguió asumiendo el tiempo cíclico del campo y de los cielos, y se temió al fin de los tiempos, pero la llegada de las ciudades que tenemos, edificios más y edificios menos, separó al hombre de la naturaleza implacable y lo empujó a ser el creador de su propio mundo.

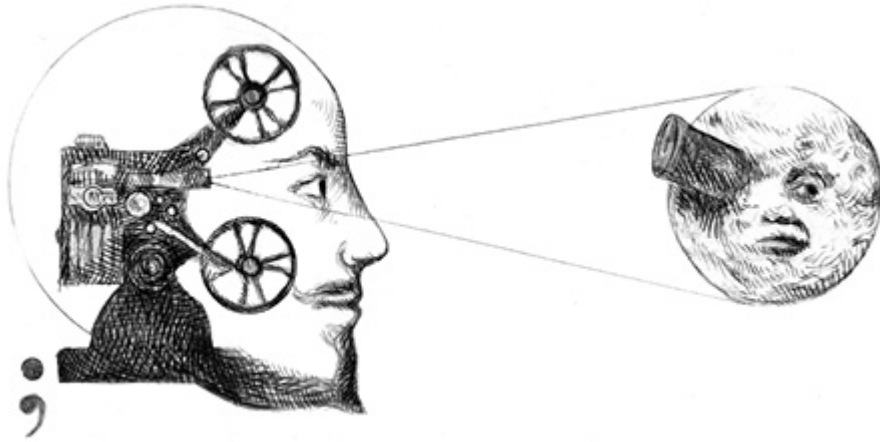
Vinieron los relojes de las fachadas municipales, los relojes seculares con sus horas uniformes, exactas, bajo la mirada cejijunta

de una Iglesia llena de campanarios y de sombras que tenía el monopolio del tiempo. Siguieron los relojes de sala y los relojes de pulsera. En 1884, para que los negocios no fallaran ni por un segundo, se decretó este horario mundial. Y entonces, como vivir fue contar los minutos y sudar frío porque se está acabando la tarde y no se hizo nada, el drama que describían los griegos, el drama que recreó los misterios que Cristo puso en evidencia, el que se valió de los arquetipos —como el tarot— para dar cuenta de las vidas de una vida, el drama que Shakespeare y Calderón y Goethe exploraron como un instrumento musical, fue la manera más precisa para describir lo humano: aquella carrera contra el tiempo inquebrantable e invariable.

El hombre fingió el tiempo que comienza y que se acaba, y lo asumió, con la muerte en los talones, como cierto, pero encontró el drama como remedio, como consuelo. El hombre encontró el drama que sucede hasta que acaba la vida, pues el tiempo termina cuando llega la muerte. Y aquí estamos.

Dos

Todas las artes son, a la larga, una sola



Discutir la realidad es un arte y un juego de palabras y un ocio —y es, sin lugar a dudas, una tentación que persigue al libro que usted tiene en sus manos—, pero en este capítulo y en los siguientes la realidad sólo es lo que se vive y el mundo en donde se vive. “Otro busca en el fango huesos, cáscaras / ¿Cómo escribir, después, del infinito?”, se pregunta a sí mismo el poeta César Vallejo en una página de 1937 como recordándonos que la realidad es el sitio en donde uno tiene hambre y cuentas por pagar y ganas de morirse, y punto. Y eso es la realidad en este párrafo y en los siguientes: es el mundo que vamos aprendiendo y llevamos adentro cada día más, pero también es el mundo que pisamos y cruzamos: “Este mundo...” que no tiene arreglo.

Uno nace, se da cuenta de que es alguien y empieza a ponerle nombre a lo demás. Pronto se carga, se llena, se hastía de realidad. Y para digerirla y desecharla, que es lo que suele hacerse con lo que se traga antes de enfermarse y estallar, pronto se aprende la ficción como si en realidad se recordara. *Ficción* significa fingir, inventar. Cada quien lo hace, por supuesto, a su manera. Se puede parodiar la realidad, documentar la realidad, probar la realidad, articular la realidad, recrear la realidad, poner en escena la realidad, legislar la realidad, calcular la realidad, barajar la realidad, pero algo hay que hacer con lo que se vive —reducirlo a alguna frase o a alguna ecuación, y comunicarlo— para seguir viviendo.

Canta Paul Simon en 1995: *"You are moving on a crowded street / Through various shades of people / In the summer's harshest heat / A story in your eye / Well, speak until your mind is at ease"*.

El hombre es el animal capaz de la ficción. Cuando mi papá lee el tarot, cuando cambia su voz y mira por encima de las gafas, se vale de aquella serie de personajes mayores llamados arcanos para leerle a uno la vida que le está pasando ahora. De pronto tiene una historia en los ojos. Y entonces se vale de lo que tiene en las manos, del siete de espadas, el caballo de oros o la rueda de la suerte que le dan forma a la nube de la realidad, para contar el pasado, el presente y el futuro a su manera. Su relato recrea y retrata, pero también predice, pues es, como cualquier narración, el empeño de que la vida no suceda impunemente y la ilusión de vencer la incertidumbre.

La ficción es una carrera y un pulso con el tiempo. El dramaturgo italiano Ricciotto Canudo reconoció, en la última versión de sus reflexiones sobre el cine, que las siete artes vienen de la necesidad de encontrarle el ritmo a la realidad. Canudo el barbado, obsesivo e italiano, fue el primero en pronunciar la frase "el séptimo arte...". Pensó, sí, que el cerebro humano necesitaba precisar "todo lo efímero de la vida", requería inventarse "algo que completara la vida elevándola sobre las realidades fugaces", perseguía afirmar "la eternidad de las cosas ante las que los hombres experimentaban una emoción" e irradiar "el goce de una personalidad múltiple que cada uno puede crearse al margen de la propia".

Desde el principio el hombre quiso retener sus experiencias en el mundo y con el mundo. Bailó para celebrar las posibilidades de sus pies, cantó para detener su voz en el tiempo e inventó las palabras

como hallándoles forma a los rumores; construyó su casa como un arquitecto y un obrero, y luego retrató y esculpió sus recuerdos para embellecer su habitación: para conquistar el espacio y el tiempo, pues esta experiencia tan extraña no se puede perder así como así —y para repetir lo visto y lo oído y lo inventado, pues la repetición es el único alivio—, creó las artes temporales y las artes espaciales. Descubrió en el sonido, que viene y va, la música, la danza y la poesía. Encontró en la materia, que aspira a durar, la arquitectura, la escultura y la pintura.

Y a finales del siglo XIX, cuando en las ciudades empezó a repetirse “voy de afán” y “ya no hay tiempo para nada”, vino el cine como un recordatorio de que el arte —esa ficción que según Canudo el furioso busca producir el placer sublime que consiste en olvidarse de uno mismo— es uno solo, uno nada más.

Canudo, que poca paciencia les tenía a los teóricos “pedantes”, insiste e insiste —pero cuando lo hace apenas está empezando el siglo XX— en que la tal “evolución de las artes” es palabrería pura. Sólo ha habido arquitectura y música, dice, y reconoce sus bellas variantes, pero con la aparición del cine se ha conseguido la gran síntesis: “Arte plástico que se desarrolla según las leyes del arte rítmico”. Quizás si hubiera vivido un siglo más, si por ejemplo hubiera vivido hasta hoy, Canudo habría concluido que aquella síntesis se encuentra implícita en las siete artes, que detrás de todas las artes es posible adivinar, como el esqueleto tras la piel, la presencia del drama. Y que no por nada el lector de estos tiempos, que lleva el mundo en su teléfono, va de un libro a una pintura y de una instalación a una canción porque el continente da igual: en todos los casos está olvidándose de sí mismo.

Todos los días se salva uno de la muerte, y en alguna ficción hay que refugiarse de semejante tormenta. Siempre el mejor ejemplo y el mejor lugar es el cine. Y hoy, cuando se puede ver *Lawrence de Arabia* en el iPhone, resulta útil pensar lo que nos sucede en las salas de cine. Se entra a un teatro como se entra a una capilla: con la ilusión de compartir tantas experiencias humanas que parecen impronunciables hasta que alguien las pronuncia, y en busca de la frase “podéis ir en paz”. Se establece, según dice Martin Scorsese, un diálogo con esa invocación de la vida. Con la luz que es el comienzo de todo. Con el movimiento. Con el tiempo. Quien ve la primera película que se proyectó en un teatro, la llegada del tren a la estación de París que filmaron los hermanos Lumière, ve algo que sucedió en 1895, pero, al verlo ahora, está siendo testigo —dice Scorsese— de lo que James Stewart llamó “piezas del tiempo”. Pero también, si se trata de una película posterior del mago Georges Méliès, está siendo embrujado, encantado.

Dice Scorsese eso: que el cine siempre nos habla de luz, de movimiento, de tiempo. Pero que somos nosotros quienes le damos sentido a su montaje, quienes conectamos una imagen con la otra, “con el ojo de la mente”, para que la secuencia funcione, para que la suma tenga, en efecto, un resultado. Sabemos que el jefe Brody, de *Tiburón*, tiene taquicardia mientras espera entre la muchedumbre de la playa a que el tiburón ataque a la comunidad que él defiende; sabemos que el barrio de comercial de los cincuenta en el que sucede *Terciopelo azul* ha sido levantado sobre un infierno lleno de insectos, y que el fotógrafo de *La ventana indiscreta*, L. B. Jefferies, está espiando el verano de las parejas del edificio de enfrente para sobrevivir a su pierna rota, porque el montaje va de una imagen a la

otra para sugerirnos exactamente eso. Somos nosotros, sin embargo, los que con el paso de las películas hemos aprendido o no esa lengua.

El ojo de la mente no sólo le da sentido al montaje del cine, no. Se lo da a las minimalistas puestas en escena del teatro contemporáneo. Y se lo da a las páginas de esas novelas que descubren un mundo que resume el mundo.

Hace unos doce años me tropecé en una galería lejana con una obra de la fotógrafa Sam Taylor-Wood titulada *Still Life*: la recuerdo de memoria, un retrato en movimiento de un plato de mimbre con duraznos y peras y uvas pudriéndose poco a poco, y me sigue dando vueltas en la cabeza no sólo porque conseguía documentar lo que tarde o temprano les va suceder a las naturalezas muertas, sino porque después de registrar la descomposición de las frutas volvía al principio, y así una y otra vez.

Si algo prueba la obra de Taylor-Wood es que el oficio del receptor —el oficio del lector o el del espectador— es el de hacer explícito el drama que se encuentra implícito en toda ficción. Su *Still Life* tiene tres actos: en el primero, imaginado, una persona ha puesto las frutas en su lugar como para que sean pintadas; en el segundo, que empieza preguntándose cuándo comenzarán a morir esos duraznos y esas peras, el término “naturaleza muerta” adquiere pleno sentido imagen por imagen; en el tercero llegan la podredumbre gris y el clímax de la muerte, y luego todo regresa al principio para decirnos que es demasiado tarde para aferrarnos al tiempo cíclico de la infancia. Ya qué.

Recuerdo, del mismo recorrido, el espionaje a la pequeña casa holandesa de Samuel van Hoogstraten: asomarse a esa cajita llena

de cuartos pintados era convertirse en aquella Ricitos de Oro, perdida e impúdica, que entra a una cabaña ajena a inventarse las vidas de los tres osos que viven allí. Hoogstraten pintó y montó esa estancia como una serie de alegorías, pero sobre todo obligó al espectador a ser un espía que presume el pasado y el futuro de un presente. Quién habrá vivido allí. Quién vive. El ojo de la mente se lanza al terreno de las conjeturas sobrecogido por la soledad de los espacios, tentado a lanzar su monólogo en aquellas habitaciones vacías antes de que aparezcan de pronto sus dueños.

Es el ojo de la mente el que entiende el montaje surrealista, entre el sueño y la locura y la desacralización, de *Un perro andaluz*. Es el espectador —que siguió la historia del infierno en el tríptico del Bosco e imaginó que a la habitación de Van Gogh llegaría algún suicida— quien descubre que también la pintura recrea el paso del tiempo: el arrepentimiento y la incertidumbre. Es el televidente el que decide qué pasó con Tony Soprano o con Don Draper —adónde fueron a parar, por Dios— después de esas misteriosas últimas escenas. Es el lector, que va poniendo en escena su lectura como dirigiendo un guion ajeno, quien convierte las novelas en dramas.

Una obra de arte nos involucra, y nos afecta, cuando descubrimos que es una pieza de nuestro rompecabezas (“piezas de tiempo”, decía Stewart, repito), pero eso sucede porque intuimos su drama. Intuimos que el relato de Carver “Vecinos” es un primer acto que le abre paso al dolor de una pareja, o que la pintura de Munch de *El grito* es el clímax de un hombre que nos lleva adentro a todos. Nos aplazamos felizmente mientras somos testigos de aquellas ficciones, pero luego, acto seguido, nos estremece entrever la fugacidad y la

caducidad y la extrañeza frente al tiempo que nos hacen los que somos.

Hay ficciones para contener, para encarnar, para mitificar, para romper, para permitir, para relativizar, para barajar de nuevo, para aliviar la realidad. Pero las siete artes, que son obras del emisor y del receptor al mismo tiempo, en verdad están dramatizándola. Todas las artes son, a la larga, una misma, una sola. Todas las artes son artes temporales y se dedican al suspenso en cuerpo y alma, y comienzan, avanzan y se resuelven en busca de una última palabra.

Tres

El título es el primer suspenso del drama



Buena parte de la humanidad no pasa del título —me invento una estadística: el noventa y cinco por ciento se queda en la cubierta y en el afiche— porque el tiempo alcanza a duras penas para un par de historias de la vida privada. Así que ponerle nombre a cualquier clase de texto, a cualquier clase de drama, es cuestión de vida o muerte. El título es una puerta entreabierta, una llave. El título es una carnada. Hubo una vez dramas y libros sin firma pero nunca jamás relatos sin título. Si alguien va a contarle a alguien una historia de su vida, lo más probable es que la titule: “La vez que me salvé de la muerte por muy poco”, “La vez que me perdí, de niño, en un centro comercial”. De nombrar para poder contar: de eso se trata.

Dijo Oliver Sacks a Jean-Claude Carrière que es sano aquel ser humano capaz de contar su historia. Dijo Milan Kundera que es sano aquel pueblo que es capaz de recrear su pasado. Se acumula la vida como se acumula la basura en la caneca, se van sumando las historias como se van sumando los suvenires y los objetos y los zapatos viejos en una bodega. Y contarlo —confesárselo al cura o reconstruírselo al psicólogo o reconocérselo al vecino— es la única manera de poner en orden la cabeza cuando se tienen párrafos y frases sueltas y escenas amontonadas allá adentro. Quién no lo ha visto. Quién no lo sabe.

Todos los hombres sanos, todos los hombres, mejor, que en el vaivén de cada día conseguimos regresar de la locura justo a tiempo, tenemos el instinto de contar.

Y titulamos el relato como mejor podemos —como seduciendo, como retando— para que comience el juego: pase usted.

Muchos relatan con torpeza, pues su talento es otro y su manera de relatar es quizás menos verbal, pero lo hacen porque no tienen alternativa. Comienzan por el principio. Quiero decir: no sugieren desde el título mismo, no proponen desde el arranque la trama o la experiencia que vendrá, sino que someten a sus oyentes a una cantidad de detalles que son justamente los que sobran a la hora de narrar (“la vida sin las partes aburridas”, decía Hitchcock, repito) como si no se hubiera hecho la digestión, como si de nada sirviera que no estuviera pasando, sino que ya hubiera pasado. Estos malos narradores, que toman la forma de tíos o de desconocidos, suelen tocarnos al lado en un bus o en una sala de espera o en una comida. Y empieza uno a sentir que está perdiendo la vida, que todos los demás pasajeros y todos los demás comensales están viviendo la vida que tendría que vivirse.

Muchos lo saben hacer bien porque sí, porque sospechan que la idea es hipnotizar, fascinar, retener la atención de los espectadores. Si algo tienen en común todos los relatos, de una columna de opinión a una novela de vanguardia, de una sonata de nosequién a un discurso de plaza pública, es la necesidad de ser oídos, de ser leídos, de ser descifrados, de ser contestados. Cómo conseguirlo. Cómo hacer para encontrar al destinatario y para no perderlo luego. Qué palabras mágicas, qué trucos, qué suspensos, qué sorpresas se necesitan para que alguien vaya con el narrador hasta el final del

relato. Sin duda se requiere de una voz, una presentación, una pregunta y una carrera contra el tiempo para responderla: un drama. Y muchos saben hacerlo porque sí, porque quieren ser oídos.

Y antes de empezar, que empezar suele ser gran parte del problema, ponen un título que no aplaste lo que viene, sino que eche a andar el texto. Por cada columna titulada “¡Es la economía, estúpido!” o “Fulano sí tiene quien le escriba”, que deberían pagarse con cárcel y ya para qué leerlas, existe una *Historia universal de la infamia*.

Contar puede pasar de ser un instinto a ser una vocación. Para ello son indispensables una serie de golpes del destino —o de suerte: vaya usted a saber— que salven del ruido justo a tiempo, pues toda vocación es un llamado y algo de silencio es necesario para oírlo. Gracias a un maestro o a una madre o a un amigo, que se queda oyéndonos y nos pide más y nos toma en serio, vamos de contar por contar al oficio de narrar. Que, como cualquier oficio, viene con sus “deformaciones profesionales”, con sus manías y sus males.

Dice la pequeña Lulú a su resignada madre, en la vieja historieta *La caza del oso*, “Mamá: a veces pienso que todo el mundo, menos yo, está completamente loco”. Quien se dedica a la narración como un oficio, y espera ser reconocido por ello en un mundo repleto de oficios —y es dominado por un curioso estado de alerta y una suerte de paranoia funcional—, ve por todas partes muecas, muletillas, extravagancias, vestimentas, olores, mañas, lugares comunes. Ah, los lugares comunes: quien los desprecia está loco, claro, pues la poesía está hecha con las palabras de todos los días, y los hallazgos literarios —como los títulos: *Clue* o *Autorretrato* o *La balada del café*

triste— se aparecen entre las frases de siempre, igual que los objetos perdidos entre los pastizales.

Pronto, quien se dedica de lunes a lunes al oficio de narrar aprende que el gran secreto es el drama. Se entera de Grecia, de Aristóteles. Se da cuenta de que “la poética” es el gesto aquel de retener el mundo, de imitarlo. Y que para ello pueden usarse formas y colores y ritmos y voces y palabras, pero el plano de la construcción siempre es el drama. Puede registrarse el universo y puede representarse la naturaleza como si no fuera cierto que todo lo del mundo está esperando ser notado, pero lo cierto es que en el paisaje más solitario y en las figuras tejidas y enmarañadas en el lienzo está realmente la mirada que invita a la mirada. Quiero decir que lo que está simulándose siempre es la experiencia del hombre. Y que el armazón y el soporte de la simulación es el bendito drama.

Si se quiere reflejar lo peor de lo humano, y la soberbia y el coraje y la grandeza que crecen frente a las desgracias, el drama se llama “tragedia”. Si se quiere reflejar la vulgaridad y la pequeña mezquindad —y *reflejar* es la palabra, porque el realismo no es más que una ilusión y el arte corrige la realidad para hacerla fascinante —, entonces el drama se llama “comedia”. Se imitan las noblezas de los nobles y las necedades de los necios, se imitan la purificación de quienes se juegan la vida por la trascendencia y la redención de quienes han caído en la fealdad y la ridiculez. Y se logra la belleza y el sobrecogimiento y se le produce al espectador el olvido de sí mismo si se cuenta una sola historia, así tenga sus ramas y se caigan sus hojas, con un principio, un medio y un fin.

No importa qué tanto se parezca el relato a la realidad, no, sino qué tan verosímil sea, qué tan eficaz sea. Si está bien contado, bien

desembarazado, desde su título hasta su punto final. Si arrastra de un extremo al otro y sus causas y sus efectos se ven como una rueda desde el punto de vista del lector, del espectador: “Las cosas se imitan como son, como se dice que son o como es preciso que sean”, puede leerse en la *Poética*.

Hubo una vez, en Grecia y en Hollywood, cuando el drama tuvo que ser ejemplar: y los buenos sufrieron pero acabaron bien, y los malos gozaron pero acabaron mal, y los vulgares sirvieron como ejemplos de lo humano. Ya no es así. Ya no. Ya el villano, que anda suelto por ahí y se parece tanto al héroe, es una persona enmascarada que —como el instructor ambicioso de *Match Point*— puede salvarse por poco del ajuste de cuentas del destino. Ya los sagrados y los profanos son igual de fallidos que usted y que yo. Pero la belleza sigue apareciendo en el modo como se va desenvolviendo su drama: de dónde viene; adónde irá.

Nada de esto importa, por supuesto, da igual, si desde el título mismo y desde el principio no se va convenciendo al lector —repito: el coautor de cualquier obra de arte— de poner en escena la historia, de aceptar esa realidad sobre la realidad. Nada importa si para contarle a la pareja el mal día que se tuvo no se empieza por “un psicópata estuvo a punto de atracarme”, sino por “esta mañana salí de la casa sin desayunar”. Nada sirve si para involucrar al receptor que se tiene enfrente no se comienza a contar *La metamorfosis* —un título preciso, por demás— por “Una mañana, después de un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto”, sino por “Érase una vez una sociedad muy gris y muy triste en la que todo el mundo

perdía el alma en el camino de la infancia a la vida real". Nada sirve si en la portada no dice *Cien años de soledad*, sino *La casa*.

Usted lo sabe: el mundo está lleno de artículos de prensa que no consiguen que nadie pase de su título ni de su primer párrafo en el mejor de los casos, y también está repleto de novelas que en su tercera página aún no se han respondido la pregunta por "de quién es esta historia".

Y, cuando el oficio no es el del embaucador sino el del narrador, cuando la idea no es vencer sino convencer, cuando no se quiere un éxito que estalle en mil pedazos sino un éxito que dure, la solución no es darle al lector lo que supuestamente quiere: "Una comedia costumbrista sobre un endeudado mujeriego...". Pienso en esas obras teatrales de colegio en las que los actores aficionados se deciden por gritar groserías, "¡hijueputa!", para ganarse a su público. Pienso en esas telenovelas que siguen el mismo principio porque parten de que el televidente es pobre y bruto y no va a entender nada que sea demasiado elaborado. Que cada quien haga lo suyo, y unos vendan ropa desechable y otros vendan abrigos que los padres les hereden a los hijos, pero que sea posible notar cuál es el tejido bien tejido.

Creo que invitar e involucrar al lector es una señal de respeto. Que ese es, en efecto, el sentido del drama. Que el título es el primer suspenso: "¿Qué será esto de *El bueno, el malo y el feo*?", pensaba yo en el alquiler de películas de betamax cuando tenía siete años. Que desplegar trucos y efectos hace parte esencial del oficio de narrar. Que el objetivo de fondo de todo relato, aunque rete y confronte y agreda, es llevar a sus lectores desde el principio hasta el final, ni más ni menos, con la fascinación de un sueño o la

inevitabilidad de una pesadilla. Por supuesto: creo firmemente en que todo, por más brumoso que sea, se le está contando a alguien, pero es muy diferente partir de la base de que ese alguien es lerdo, como tantos lo hacen, a tener como presupuesto que la cabeza de cualquier hombre está llena de ruidos y de fantasmas, y es función del arte conquistarla —aliviarla y exorcizarla y dominarla— por un rato.

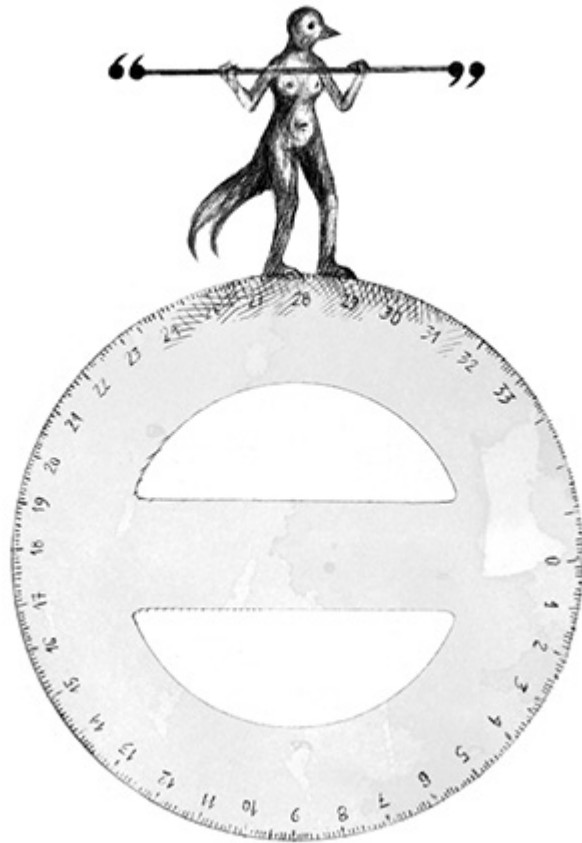
Desde 1990, cuando entré con un grupo de amigos del colegio al taller de escritura de Ángel Marcel, he dado por hecho que cada relato propone un juego, un enigma. Que en cada primer párrafo y cada primera escena se encuentran contenidas las reglas, y sigue luego una ruta llena de señales, pero que es desde el título que se está haciendo una promesa y se está dejando en claro qué clase de recreo y de mecanismo se le está ofreciendo a la cabeza: tómelo o déjelo. El título puede advertir que viene un misterio: *El nombre de la rosa*, *El Palacio de la Luna*, *El señor de las moscas*, *Volver al futuro*, *Donde viven los monstruos*. El título puede ser un resumen cuando se quiere aclarar que vendrá, sobre todo, una trama: *Crónica de una muerte anunciada*, *Trenes rigurosamente vigilados*, *12 hombres en pugna*. El título, como una metáfora, puede sugerir una hipótesis, una intuición sobre la vida: *La insoportable levedad del ser*, *El cartero siempre llama dos veces*, *La conjura de los necios*. Puede reírse: *Una modesta proposición*, *A Fine Mess*, *Curb Your Enthusiasm*, *El arte de amargarse la vida*. Puede gritar: *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*. Puede desconcertar: *La cantante calva*.

Pero, como la publicidad engañosa, también puede menospreciar al espectador de una vez por todas. *The Sound of Music* se llamó

Sonrisas y lágrimas en España para complacer a un auditorio que ya tenía demasiado con soportar una dictadura, y *La novicia rebelde* en Latinoamérica para llegarle a un público que quería pero no quería rebelárseles a sus catequistas. Pregúnteles usted a los traductores por qué les pusieron *Dos extraños amantes* a *Annie Hall*, *Un final inesperado* a *Thelma & Louise*, *¡Jo, qué noche!* a *After Hours*. Quizás tengan el coraje de responder que no confiaban en la gente. Y quizás en un rincón, sonrojándose, escuche esta conversación el genio loco que en un arrebató poético le puso *La noche de las narices frías* a *101 dálmatas*.

Cuatro

El primer acto es un retrato que se mueve



Salte usted al capítulo ocho de este libro si no quiere enterarse de algo que va a arruinarle por siempre y para siempre las películas. Que es lo siguiente: que el 99 % de los largometrajes comienzan realmente en el minuto 33. Fíjese en el relojito de su reproductor de video la próxima vez: minuto 33, 34, 35 por tarde. Es en ese preciso momento cuando la rutina del protagonista, que es la ilusión de que se tiene la vida coreografiada y dominada, se rompe por culpa de un accidente, y aparece como una preocupación la pregunta sobre su futuro: ¿podrá enamorar a la persona con la que se ha tropezado?, ¿descubrirá quién es el asesino?, ¿probará su inocencia?, ¿sobrevivirá a la persecución o a la debacle?, ¿conseguirá su deseo, su aspiración, su arca perdida, su grial?

El primer acto de un drama suele ser un retrato que se mueve. Si su título es un resumen, y una señal del juego que se viene, su primera imagen es una advertencia: el bombillo brumoso de *El sexto sentido*, por ejemplo, nos aclara que veremos una trama entre la vida y la muerte. Como escribí antes, las primeras escenas tienden a respondernos las preguntas “de quién es esta historia”, “de qué es esta historia”. *La ventana indiscreta*: de un osado fotógrafo, L. B. Jefferies, obligado por una pierna partida a pasarse el verano espiando a sus vecinos de enfrente. *El apartamento*: de un oficinista percutido, C. C. Baxter, que sería un sombrero más en su empresa si no les prestara a sus jefes las llaves de su apartamento para que

lleven allí a sus amantes. *El graduado*: de un universitario tímido y apocado, Benjamin Braddock, que vuelve a casa con la esperanza de no ser corrompido por la adultez, de no ser uno más. *Tootsie*: de un serísimo actor, Michael Dorsey, que se ha ganado a puro pulso la fama de imposible. *Zelig*: de un tipo camaleónico, Leonard Zelig, que para encajar se convierte literalmente en la persona que tiene al lado. *El silencio de los inocentes*: de una aspirante a agente del FBI, Clarice Starling, que trabaja duro para abrirse paso en un mundo de hombres. *The Truman Show*: de un sonriente marido de suburbio, el resignado Truman Burbank, que de tanto en tanto anhela salir de su pequeño pueblo de película gringa de los años cincuenta como un conquistador nacido en la era y el lugar equivocados.

Todo drama —y ya lo sabemos: toda obra de arte es drama— se define a sí mismo en su primera imagen, en su primera frase.

“Soy un hombre invisible”. “Yo tenía doce años la primera vez que anduve sobre el agua”. “Si estoy loco, tanto mejor”, pensó Moses Herzog”. “Hoy ha muerto mamá”. “La señora Dalloway dijo que ella misma compraría las flores”. “Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne”. “En el principio, Dios creó los mares y la tierra”. “El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo”. “Una mañana, después de un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto”. “Si soy yo el héroe de mi propia vida o si otro cualquiera me remplazará, ya lo dirán estas páginas”.

En las historias hipnóticas, las historias que —dice el crítico de cine Roger Ebert— tenemos que volver a oír sea como sea, desde el comienzo es claro de quién es la historia —o también: de qué— y a

qué clase de juego se nos está invitando. Y no se trata del comienzo de un guion cinematográfico ni del principio del libreto de una obra teatral clásica, pero, ya que toda ficción artística lleva adentro la estructura dramática igual que un espíritu, esa primera frase de novela como un latigazo fija de una vez algunos de los giros que vendrán: la pregunta al final del primer acto, el revés de fortuna en la última escena del segundo, el clímax.

Qué es lo que ocurre en el primer acto. Que el protagonista, que es "el primero en la agonía", nos es presentado a fondo. Cómo es cuando está con los demás. Quién es en su intimidad. De qué modo se porta, se mueve, se expresa. Cuáles son las personas de su vida, su familia, sus amigos, sus némesis, sus amores por resolver. Cuál es, incluso, su talón de Aquiles, su secreto insoportable, su pasado incómodo. Qué quiere. Qué busca. Hacia dónde puede ir su historia. Pero también cuál es la coreografía y cuál es el horario y cuál es la historia de su rutina. Hasta que un buen día, por obra y gracia de un accidente o de un suceso inesperado pero escrito por el destino, todo gira y todo cambia: todo se rompe, se desbarata, se pone al revés.

Y como se venía insinuando escena por escena, párrafo por párrafo, está en marcha una aventura.

A Jefferies, el fotógrafo irónico pero accidentado de *La ventana indiscreta*, se le ha ido el verano espiando a sus vecinos, jugando juegos de palabras con su fisioterapeuta Stella ("Somos una raza de mirones...", le dice ella, de pronto, en un *ping-pong* de aquellos) y esperando a una novia rubísima, la sofisticada Lisa Fremont, que no logra imaginarse junto a él en el futuro. Si acaso se para, adolorido, de su silla. Si acaso recibe a su Lisa en el regazo y trata de

desanimarla. Si acaso se rasca la pierna con un palo por dentro del yeso. De resto espía a los enamorados de enfrente: a la modelo, a la solitaria, al pianista, a la pareja del perrito, a los recién casados, a los esposos hastiados, los señores Thorwald, que a duras penas pelean.

Hasta que una noche, desde alguna de las ventanas apagadas del edificio de enfrente, se oye un grito. Y en el minuto 33 se ve salir al señor Thorwald bajo la lluvia enfundado en una capa negra. Y el espectador, que espía la película como una fachada en la otra orilla, se pregunta si es un asesino.

En *Tootsie*, que desde el título se ríe del machismo, pues se trata de un apodito condescendiente estampado a las mujeres, el actor Michael Dorsey no consigue trabajo: "Nadie te va a contratar..", le advierte su agente, "nadie en Estados Unidos...". Por difícil, por imposible. Por saber más que todos en las audiciones, en los ensayos. Por negarse a la inverosimilitud que el director le ruega. Por ponerse a decir en un comercial sobre vegetales, su último trabajo, que los tomates nunca jamás se portarían así. Quiere montar la obra de teatro de su mejor amigo. Quiere dejar de ser mesero. Y su frustración le espanta los amores. Es su amada amiga Sandy, que le pide ayuda para un *casting*, quien sin querer y sin saber le da la idea de disfrazarse de una actriz llamada Dorothy Michaels.

Y convertido en Dorothy Michaels, su nueva identidad, es como consigue un papel en una telenovela de aquellas y conoce a una actriz de la que podría enamorarse. Y en el minuto 33 comienza su nueva vida atrapado dentro de esa mujer. Y el espectador, que sabe

bien que la integridad es un crimen en un mundo mediocre, se pregunta si conseguirá engañarlos a todos.

El vendedor de seguros Truman Burbank, héroe de *The Truman Show*, no tiene ni la menor idea de que desde el día en que nació su vida ha sido un *reality show* —filmado por cientos de cámaras durante las 24 horas de todos los días de la vida— atestiguado por millones de decepcionados. Es un buen hombre: “En caso de que no los vea, buen mediodía, buena tarde y buena noche”, repite. Trabaja duro. Les sigue la cuerda a su esposa reluciente y a su madre descorazonada. Trata de sobrevivir a la muerte de su padre. Recuerda, un día sí y un día no, al amor de su vida: una mujer que le pidió que huyeran de allí. Tiene presente su fantasía de la infancia, ser un explorador como Colón o Magallanes, pero teme al mar que rodea su pueblo.

Y luego de una serie de eventos extrañísimos comienza a sospechar que su vida tiene una tras escena y alguien está allá arriba manejándole los hilos, y no es Dios. Y en el minuto 33, luego de oír en su propia radio las voces de los productores de su vida, se da cuenta de que todo lo que le pasa está coreografiado. Y el espectador, que no soporta semejante crueldad, se pregunta si el pobre señor Burbank será capaz de escapar de esa ficción.

Se requieren 33 minutos de película, por lo menos 33, para conocer a un personaje: sus manías y sus secretos, sus deseos y sus necesidades. Resulta fundamental intimar con el protagonista, claro, pues de lo contrario nos dará igual si tiene suerte, si consigue ser amado por la persona que ama, si captura al asesino, si es devorado por los dinosaurios, si logra ser un adulto sin resignarse ni rendirse. Suele acusarse de indolencia a “la gente”, que es una marcha

borrosa, porque se conmueve cuando se encuentra con una noticia trágica ("120 inocentes asesinados por el Estado Islámico en las calles de París"), pero muy pronto la olvida, la deja ir en la línea de tiempo de la enésima red social. No es, del todo, su culpa: se ha conmovido, sí, pero no se ha estremecido porque las víctimas no le han sido presentadas por las notas de prensa.

Suele afirmarse, decía al principio de este libro, que todas las historias cuentan el drama de un personaje que quiere algo desesperadamente pero tiene muchos problemas para conseguirlo. El primer acto es el retrato de ese personaje antes de que le ocurra un accidente, el sujeto de la oración a punto de encontrarse con el predicado. El eminente profesor Indiana Jones es un arqueólogo irónico de látigo y sombrero que les teme a las serpientes pero enfrenta a los monstruos y a los espectros que se encuentra. Vito Corleone es el patriarca de una familia enorme y el padrino de una mafia disciplinada, un hombre de mandíbula trabada y mirada digna que se resiste a caer en la tentación del rentable negocio de las drogas. Marty Piletti es un carnicero y un buen hijo que ya se ha resignado a no encontrar el amor.

Cómo no ponerse de su lado. Cómo no pedirle a la película, como si fuera un Dios, que la vida no les salga mal, que al final de la historia recobren la dicha que perdieron al comienzo.

Cómo no ir por ellos como por nuestro equipo de fútbol, ahora que empieza el segundo acto, si sabemos sus secretos. Si tenemos claro que su fragilidad es la nuestra. Si son simples seres humanos, como usted y como yo, a punto de no salvarse a tiempo.

Quien quiera saber qué está pasando detrás de una historia, quien quiera ensayar una interpretación, que siga de cerca a su

protagonista. Que anote sus palabras y guarde sus gestos por ahí. Que se fije en cómo es cuando el primer acto nos lo presente — como un arquetipo o una caricatura o una persona de aquellas que creemos tener claras, pero sospechamos llenas de pliegues y de cajones cerrados con seguro—, para que el segundo acto sea un viaje a su lado, y para que cuando llegue el clímax al final, apenas sepamos quién era y quién es y quién se ha vuelto, se nos esté revelando algo de la vida, se nos esté articulando una intuición que tenemos de nosotros mismos.

Cinco

El segundo acto es una prueba para los nervios



Quien se dedica a narrar, a embrujar cabezas por un rato, más bien, sabe de memoria que las mejores ideas pueden naufragar en el segundo acto. Tomemos, como ejemplo, una idea genial: en Nueva Jersey, en plena recesión sepia, un popular personaje secundario de un largometraje llamado *La rosa púrpura del Cairo* decide salirse de la pantalla para enamorarse de aquella mujer triste —casada con un zángano que le repite “no trabajes hasta tan tarde”— que ha estado repitiéndose la película, función tras función. Y ahora qué. Qué hacer con esa premisa, qué drama aparece cuando se explora esa idea. Woody Allen, el autor, tardó meses y meses para hallarlo: el actor que interpreta al personaje viaja en busca de su doble, pues tiene sus huellas y quién sabe qué pueda pasar, y la mujer, Cecilia, se ve envuelta entonces en un triángulo amoroso que tendrá que resolver tarde o temprano.

El segundo acto es una carrera de obstáculos, un viaje contra el tiempo y contra los antagonistas, un intento de recobrar la vida y la dicha perdidas. Viene después del accidente que ha terminado con la rutina y —como al niño anidado en su tiempo cíclico que un día es expulsado de su infancia o el adolescente acomodado en un círculo vicioso que un día aprende que el mundo no era lo que sus mayores le habían dicho— ha empujado al personaje principal a una historia irreversible. Busca la respuesta a la pregunta con la que ha terminado el primer acto: ¿conseguirá Truman Burbank liberarse de

su vida de *reality*, del engaño en vivo y en directo en el que ha sobreaguado desde el día en que nació? Quizás sí, quizás no: que siga el relato para responderlo.

Se ha lanzado una primera secuencia que nos ha puesto en las manos las reglas del juego. Se ha aclarado en un par de momentos de los minutos iniciales, por si acaso, si es una tragedia o una comedia, si hay que estar preparado para enterarse de cómo es la vida o para reírse de ella. Se ha establecido desde el principio hacia dónde puede ir la historia antes de que el espectador comience a confundirse e impacientarse. Se ha presentado al personaje a fondo. Se han planteado su situación, su cotidianidad y sus conflictos latentes. Y de una escena a la otra se le ha obligado a ir de la comodidad a la incomodidad o se le ha forzado a pasar de vivir resignado y anestesiado a vivir en vilo. Y ahora qué: cómo traer a Hansel y a Gretel de vuelta del bosque, cómo conseguir que Pinocho regrese, más o menos completo, a los brazos de su padre, y de qué modo rescatar a Wendy, Michael y John del País de Nunca Jamás antes de que la historia no sea una lección sino un daño irreparable.

Ni mi esposa ni yo disfrutamos del todo *Intensamente*, la bella película de Pixar, porque en el segundo acto —el intento de Felicidad y de Tristeza, dos de los pequeños seres que nos rigen, de regresar a la mente de la niña protagonista— hay tantos reveses y tantas ruinas, que la reparación de aquella vida resulta imposible e inverosímil: nos mirábamos el uno al otro sin que nos viera nuestro niño, que tampoco sabía si reírse o traumatizarse para siempre, el pobre, porque nadie que no sea un dibujo animado sobreviviría sin Prozac y sin camisas de fuerza y sin un par de electrochoques cada

noche a la destrucción de sus recuerdos, a la ausencia de su felicidad y de su tristeza y al aniquilamiento de sus lazos familiares.

Quiero decir que el segundo acto es una caminata por la cuerda floja y que la historia puede llevarse hacia un callejón sin salida —y salirse de sus rieles— en el afán de que el espectador se repita “quizás sí, quizás no” hasta el último momento.

El segundo acto tiene un título implícito que, puestos en el trabajo de interpretar un drama, podemos encontrarle sin problema. El de *La ventana indiscreta* podría titularse “A la caza de Thorwald”, pues sigue al fotógrafo solterón y a su novia casadera en el empeño de demostrar que el vecino de enfrente en efecto asesinó a la esposa con la que se miraba de reojo. El de *Tootsie* podría llamarse “La balada de Dorothy Michaels, la estrella”, pues relata tanto el triunfo atronador de la actriz en la que Michael Dorsey ha tenido que convertirse como las peripecias que esa mujer que se ha inventado tiene que afrontar por el hecho de ser una mujer en un mundo de hombres. El de *The Truman Show* podría ser “Volver de la ficción”. El de *La rosa púrpura del Cairo*, “Me he enamorado de un hombre ficticio, pero no se puede tener todo en la vida”.

El segundo acto es una excursión, un extravío del protagonista del drama. Pero si uno se fija con cuidado, hacia la mitad de ese acto que es como un arco, sea una película de Hollywood o una tragedia de Ibsen o una novela de Auster, pasa de ser una desventura a ser una aventura: luego de capotear el desastre, el personaje principal va de la defensiva a la ofensiva —signifique lo que signifique: el regreso desde el abismo o el descenso a los infiernos— como quien luego del aturdimiento cae en cuenta de que tiene que recobrar las riendas de su desbocada vida. Dorothy Michaels, enamorada y

enamorado de su compañera de reparto y celebrada por los unos y los otros, se vuelve feminista en este punto: que nadie le diga "Tootsie" a nadie. Cecilia, en *La rosa púrpura del Cairo*, deja a su marido vagabundo y se lanza a vivir su vida.

Linda Seger, que tanto sabe de guiones, suele hablar en sus talleres de *El fugitivo* como un ejemplo del curioso giro que dan el personaje principal y su historia en la mitad del segundo acto. En el primer acto sucede el asesinato de una mujer hacia el minuto tres; en el once, el marido, el médico Richard Kimble, es condenado a muerte por un crimen que no cometió; sigue un viaje en bus hacia la penitenciaría; viene el espectacular accidente del tren que costó millones de millones de millones, pero que sobre todo le permite a Kimble escapar; entra en escena el policía que dirigirá la búsqueda del prófugo de la justicia; el protagonista se da cuenta de que lo único que le queda es huir y emprende la escapada que prometía el afiche: ¿será capturado?, ¿podrá probar su inocencia?

El segundo acto, que es una parábola en todos los sentidos, podría llamarse "La persecución de Kimble". El protagonista corre, corre. Pero, ya que no puede hacerlo toda la vida por su salud y la de los espectadores, hacia la mitad cae en cuenta de que el asesino fue un hombre con un solo brazo y se pone en la tarea de encontrarlo para conseguir lo que quiere: demostrar su inocencia. Es el punto medio de la historia, la cumbre del arco, el comienzo del descenso hacia el tercer acto. El perseguido Kimble se dedica a investigar sobre el manco aquel hasta encontrarlo en el minuto 105 de la película. Y es entonces, ante el verdadero asesino y luego ante el verdadero culpable, cuando sucede el falso final.

El falso final es una falsa respuesta al gran interrogante con el que ha terminado el primer acto.

¿Será capturado el doctor Kimble? Todo parece indicar que sí. ¿Podrá probar su inocencia? Todo parece indicar que no.

Cecilia, en *La rosa púrpura del Cairo*, ha dejado a su esposo, pero aún debe decidirse entre el personaje que se ha escapado de la pantalla o el actor que lo interpreta: elige, llevándole la contraria a su apetito por la fantasía, al hombre real. Dorsey, atrapado en su disfraz de Dorothy en *Tootsie*, se ve acorralado por sus mentiras. El pobre Segismundo de *The Truman Show*, el señor Burbank, llega a la conclusión de que jamás podrá escapar de esa vida suya que es una conspiración en busca de *rating*. Jefferies, el fotógrafo, consuela a su novia —convertida, entonces, en la aventurera que él nunca pensó— porque todo parece indicar que Thorwald no mató a su esposa: “Míranos: decepcionados porque un hombre no es un asesino...”.

En las tragedias el falso final es un falso final feliz, un coqueteo con la redención y la dicha: el príncipe Hamlet, que finge su locura porque la ficción es el camino de regreso a la realidad, está a sólo un último acto de poner las cosas en orden para reparar el daño que se le ha hecho al fantasma de su padre. En las comedias el falso final es un falso final triste: C. C. Baxter, el oficinista gris y mezquino de la magnífica *El apartamento*, se resigna a perder a la ascensorista intocable que es el amor de su pobre, pequeñísima vida. Pero el noble príncipe debe reconocer que nadie es superior a su destino, y el oficinista tan humano, que hace lo que puede, debe encogerse de hombros a la espera de que la vida le perdone las ruindades.

Si el primer acto revela el temperamento de su autor, si es un humanista o un cínico, si es un historiador agazapado o un crítico virulento del presente, el segundo acto demuestra el talento narrativo, la sagacidad de contador de historias.

Cómo enredar las cosas a la manera de una trama de viajes, de una película de carretera, de un videojuego —de estación en estación, de nivel en nivel como el regordete Super Mario Bros—, para que el personaje principal llegue al falso final en el borde de su angustia. Cómo conseguir que cada escena, desde una cruzada de calle hasta un encuentro sexual, sea un pequeño drama en tres actos. Qué subtramas se necesitarán para que la historia principal avance sin problemas. Qué personajes secundarios tendrán un propio arco que rime con el arco de la aventura: en las grandes obras de arte, claro, no es común hallar figuras que sobren.

En *The Truman Show* todos los televidentes son una pequeña trama. En *Tootsie* todos los que rodean a Dorsey, desde el padre de su amada hasta el director de su telenovela, de su compañero de apartamento a su agente, están jugándosela toda al tiempo con él. En *La ventana indiscreta* todos los hombres y las mujeres que viven allá enfrente están dando el mismo pulso con el amor que está dando el fotógrafo que los espía: y todos —la solitaria a la que le rompen el corazón una y otra vez, la modelito que está esperando a que su marido vuelva de la guerra, la pareja que le da a un perrito todo el amor que tendría que haberle dado a un hijo, el pianista solterón que está componiendo una canción, los recién casados que están aprendiendo el hastío, y los esposos que apenas se miran, los Thorwald, cuando no están peleando— son futuros posibles, hombres y mujeres, que él lleva adentro.

El segundo acto es el tejido, el enredo, la suma de equívocos y de giros inesperados, el juego de las subtramas y las rimas, la magia. Uno se queda atrapado en una ficción como en un chisme, se pierde en una canción o en una novela, cuando las causas y los efectos se suceden como en una espiral, cuando todos los personajes y las pequeñas tramas no dejan de dar pasos adelante —y los obstáculos les dan velocidad como el rozamiento empuja a los cuerpos—, cuando el segundo acto, en fin, es un reloj y una parábola y un arco que se va levantando y va cayendo luego como un puente hacia la recta final.

Seis

El tercer acto es la reivindicación de lo humano



Cuando los segundos actos están bien hechos, que a veces se empantanán y a veces se extravían, los espectadores se descubren dudando por un momento de ese final que tenían tan claro. Si la historia es una historia de amor, si la película es una comedia romántica compleja y dura como *El apartamento* o como *Marty* o como *Tootsie*, escritas por verdaderos genios del asunto, los espectadores contemplan la posibilidad de lo imposible: que los dos protagonistas jamás consigan armar una pareja. Si el drama es una tragedia clásica, como *Edipo Rey* o *Hamlet* o *Macbeth* o *Los infiltrados* o la tercera parte de *El padrino* los espectadores se dejan tentar por la ilusión de un final feliz: por qué no, por qué no imaginarse que el destino o el Dios del relato le concede al protagonista un respiro.

Por qué no pensar que, después de padecer todos los horrores que puede padecer un personaje —los hombres de la ficción resisten y resisten como los hombres de la realidad—, va a venir algo semejante al descanso.

El segundo acto sirve la historia al tercero, entrega el testigo, como en una carrera de relevos, para que sea corrida la última vuelta, para que se asuma como cierta la recta final: en otras palabras, entrega la incertidumbre irreversible que viene desde el final del primer acto, pero cuando ya no queda nada más que resolverla o morir aplastado por ella.

Michael Dorsey, el actor imposible pero digno de *Tootsie*, está tocando fondo. Parece atrapado en el cuerpo de la actriz Dorothy Michaels, y a su compañero de apartamento le está resultando extraño que no sepa cómo escapar de su farsa, y la mujer que quiere se ha vuelto una mejor amiga que le confiesa sus deseos, y el padre de ella se está enamorando de Dorothy, y la mentira se lo ha tomado todo y ha empezado a ser un verdadero lío. Pero no hay mal que dure cien años ni cuerpo que lo resista. Y es en el punto más bajo en el que suele terminar el segundo acto, y es con la decisión de quitarse el disfraz con la que el personaje de comedia —torpe y vulgar: humano— emprende el tercer acto de su drama.

Truman Burbank, el pobre personaje de *The Truman Show*, escapa del segundo acto con la intención de salir de los estudios inmensos en los que ha transcurrido su libreteada vida. Cecilia, enamorada tanto del personaje como del actor de *La rosa púrpura del Cairo*, da un paso al frente para elegir su nueva vida. El doctor Kimble se pregunta, en *El fugitivo*, cómo llevar a los asesinos de su esposa a la justicia ahora que los ha descubierto. L. B. Jefferies no puede creer que su novia Lisa, a quien descontaba como una mujer lejana a la aventura, sea quien insista en *La ventana indiscreta* en que allá enfrente sí sucedió un asesinato. C. C. Baxter, oficinista convertido en vicepresidente a punta de prestarles a sus superiores las llaves en *El apartamento*, no quiere saber más de su carrera justo cuando ha conseguido lo que quería.

Se han dado cuenta todos de que lo importante no era lo que querían, sino lo que necesitaban.

La vida no era sobre conseguir trabajo, salir del pueblo natal, dejar atrás esos días tan poco parecidos a la fantasía, probar la

inocencia, capturar al marido que quizás haya asesinado a su esposa o ser ascendido en esa empresa en blanco y negro, sino sobre recobrar la compasión en *Tootsie*, conocer la tras escena de la ficción en *The Truman Show*, hacer el duelo por la muerte de la mujer que se quiere en *El fugitivo*, encontrarse felizmente atrapado en una pareja en *La ventana indiscreta*, descubrir que es ese inesperado amor entre iguales, no el ascenso social y el triunfo profesional, lo que le da el verdadero reconocimiento a una persona en *El apartamento*.

Sí, a pesar de todos sus esfuerzos el héroe trágico empieza a encontrarse desde el principio del tercer acto con su destino, y cae en cuenta de que no hay otra salida aparte de la salida redactada por su Dios, por sus dioses. Y el héroe cómico confiesa su farsa ante su sociedad —no soy una mujer, no soy un vicepresidente de la compañía— para que la vida le perdone parecerse tanto a ella, a su vulgaridad, a sus subterfugios. Se busca el clímax. Se busca el pico del drama. Se busca, en esta última parte, la respuesta a la pregunta que quedó flotando al final del primer acto, al final del principio. Se persigue la contestación a quién es el asesino, a si terminarán juntos los protagonistas, a si podrá reponerse y será reivindicado el personaje principal luego de ese terrible revés de fortuna.

Lisa Fremont, la dama de sociedad de *La ventana indiscreta*, hace lo que L. B. Jefferies, el aventurero, sería incapaz de hacer para responderse a la pregunta de “¿si no fue asesinada en dónde se ha metido la señora Thorwald?”: Lisa se cuelga en el apartamento del supuesto culpable y encuentra abandonada la argolla de matrimonio de la esposa. Pero el sospechoso la descubre allí. Y, arrinconado por

un par de policías que han llegado justo a tiempo para ver qué está pasando, se da cuenta de que la invasora está mostrándole el anillo de su mujer a alguien que está espiándolo todo en la fachada de enfrente. Y apenas puede, cuando los agentes se llevan a la señorita Fremont a la cárcel por entrar a ese lugar sin permiso, como una ladrona, se lanza en la búsqueda de Jefferies.

Y llega el clímax: Thorwald se mete al apartamento de Jefferies y trata de matarlo para que nadie sepa la verdad. Y viene la resolución: el fotógrafo descubre, con las dos piernas partidas y meses de recuperación por delante, que está “condenado” a su novia en el mejor sentido de la palabra.

El clímax es, repito, la respuesta a la pregunta que eleva el fin del primer acto: Dorothy Michaels aprovecha una extraña presentación en vivo —advertida desde el segundo acto y temida por el resto del elenco de *Hospital general*— para confesar que no es una mujer sino un hombre, pero no sólo convierte su monólogo en un reconocimiento de su engaño, sino en una declaración feminista que quizás sea el sentido de *Tootsie*. La mujer que quiere le da una bofetada por haberle hecho creer que era su amiga. El director de la telenovela siente un enorme alivio: “Con razón...”. Su compañero de apartamento sonríe en paz por fin: “Esa es una clínica de locos...”. Y a él, a Dorsey, no le queda nada más aparte de pedirles disculpas a los que engañó de aquí a que llegue el último cuadro de la película.

Truman Burbank consigue escapar de la ficción, en *The Truman Show*, como si su nombre de hombre verdadero dejara atrás a su apellido hecho en Hollywood: en Burbank, California, quedan Disney y Warner Bros. “En caso de que no los vea, buen mediodía, buena tarde y buena noche...”, les dice, sonriente como siempre, a los

espectadores que lo observan desde sus casas. Y sale del galpón aquel a quién sabe qué calle de la realidad. Y vemos a aquella mujer a la que Truman quiso lista a buscarlo por ahí. Y en la resolución de la historia volvemos a ver las reacciones de los televidentes que celebran la emancipación de su héroe y que luego se quedan sin nada que hacer con sus vidas. Y caen los créditos para todos. Y queda la sensación de que no es posible dejar atrás la incertidumbre.

Cecilia se da cuenta de que ha perdido tanto al personaje como al actor de *La rosa púrpura del Cairo*, pero que sigue teniendo de su lado a las películas con Fred Astaire y Ginger Rogers. El doctor Kimble prueba su inocencia y comienza su duelo en *El fugitivo*. C. C. Baxter recibe la visita de la señorita Kubelik, la ascensorista inalcanzable de *El apartamento*, cuando se dispone a pasar un 31 de diciembre lamentable jugando solitario: "Cállese y reparta", le dice ella cuando él le confiesa que la ama. Y en todos estos casos el clímax es lo último que vemos, la decepción de la mujer maltratada, la reivindicación del doctor inocente y la esperanza del desempleado, y la resolución queda en manos de los espectadores: elija usted el futuro de estos pobres personajes.

Enloquézcase usted pensando qué habrá pasado con Tony Soprano, el gran mafioso de la televisión, luego de ese clímax irresuelto: "*Don't Stop Believing...*". Quédese nostálgico por siempre y para siempre porque la historia de Don Draper, el publicista autodestructivo de *Mad Men*, ha quedado en punta: "*I'd Like to Teach the World to Sing (in Perfect Harmony...)*".

Recuerdo ahora un par de terceros actos de películas —y ambos parten de finales de libros, ojo, que los libros no son el ejemplo más

fácil, pero sucede lo mismo— que exploran, como lo hará el espectador cuando termine el drama, qué habría podido pasar con los personajes principales. Resulta profundamente conmovedor, claro, ponerse en el lugar de los protagonistas incluso en el momento en el que piensan —como usted y como yo— qué habría sido de la vida si hubiera sido otra. Y en el caso del Jesucristo de *La última tentación de Cristo*, que da vueltas a la posibilidad de haber sido un hombre corriente con una esposa y unos hijos que lo salvaran de sí mismo, es devastador, sobrecogedor. Y en el caso del Monty Brogan de *La hora 25*, que le oye a su padre qué clase de rutina y de futuro podría tener con su novia y con sus niños por venir si no se entregara a las autoridades, queda un nudo en el estómago.

Por sus resoluciones los conoceréis. Dice mucho de Steven Spielberg, por ejemplo, esa tendencia conmovedora —y reciente: de los últimos veinte años— a no terminar sus dramas hasta que sus personajes hayan recobrado la paz y hayan sido reivindicados. Dice mucho de Woody Allen esa dolorosa vocación de darles a sus personajes convertidos en villanos un final con honores y darles a sus héroes desafortunados funerales devastadores: en tiempos sin dioses los más viles tienen la suerte de su lado y los más mediocres salen adelante. Phil Spector, el productor musical, perseguía los finales apoteósicos en las canciones de sus protegidos. Gabriel García Márquez buscaba durante páginas y páginas una última frase que más bien parecía un último verso, un latigazo final de soneto.

Tienen una cosa en común los finales de las tragedias y de las comedias: la sensación de que después de todo, después de las aventuras y las desventuras y los enredos, después de las

decepciones, de las reivindicaciones y de las esperanzas, sigue la marcha, sigue la desazón, y ahora qué. Sí, se ha ganado o se ha perdido. Se ha conseguido lo que se quería a pesar de mil y un obstáculos o se ha fracasado igual que tantas veces. Y en seguida ha vuelto la incertidumbre y una pesadumbre que parece un remordimiento pero es un amor no correspondido. Se ha dado todo. Se ha vivido un drama, no más ni menos, con sus giros y sus suspensos. Se le ha entregado una nueva historia a la vida como una ofrenda a un dios inclemente. Y luego qué.

Quién o qué va a devolverles a los personajes, a los narradores y a los lectores todo lo que han entregado.

Seguirán viviendo los personajes (ay, Don Draper) en las conjeturas de los narradores y los espectadores. Se sentirá en paz el autor porque el lector ha acusado recibo de su relato y le ha devuelto un poco de lo que ha ofrecido al aire, al mar. Encontrará alivio quien haya leído o ya visto o haya oído una ficción cuando encuentre otro como él, otro testigo. Usted también lloró cuando E. T. le dijo a Elliot "estaré aquí mismo", usted también se fue yendo al corazón de las tinieblas, usted también empezó a echar de menos al guardián entre el centeno apenas llegó el punto final, usted también se quedó pensando en su infancia y quiso oír de nuevo la canción desde el principio: qué alivio no ser el único, qué suerte haber sospechado lo mismo al mismo tiempo.

Siete

Interpretar es descubrir qué espíritu lleva adentro un cuerpo



Desde febrero de 1990, decía, entendí en el taller de escritura del poeta Ángel Marcel —lo entendimos: éramos nueve, diez alumnos— que un texto literario es un enigma para descifrar, un rompecabezas con las piezas esparcidas por ahí, vaya usted a saber en dónde: un juego. Recrea, sí, los sobresaltos de la vida. Revisa la extrañeza de todo esto como si fuera una experiencia nomás, un paréntesis al universo y a la muerte. Pero sobre todo juega e invita al juego. Se lee como se lee el tarot: se ve y se sigue viendo y se suman sus partes, y se descubren, en sus rimas ciertas, sospechas sobre la realidad, sobre el pasado y el presente y el futuro. Se va poniendo en escena esa lectura irrepetible, en la cabeza, como cualquier libreto. Se pronuncia en voz alta. Se interpreta en todos los sentidos.

Se empieza a desentrañar, a descifrar, a dilucidar, a exorcizar un relato desde el mismísimo título. No me pregunte por qué, pero me viene a la cabeza este: *Closer*. Que es el de una de las últimas películas de Mike Nichols. Y la penúltima película de una racha extraordinaria que es la prueba reina de un talento formidable: *Amar la vida* (2001), *Ángeles en América* (2003), *Closer* (2004), *La guerra de Charlie Wilson* (2007). Qué bueno era Nichols, qué menospreciado. Dirigió obras de Chéjov, de Pinter, de Simon, de Miller. Dirigió *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (1966), *El graduado* (1967), *Conocimiento carnal* (1971), *Secretaria ejecutiva* (1988) y

Colores primarios (1998) en una sola vida. Y, como los artistas, dejó regadas por el mundo sus obsesiones y sus acertijos y sus migajas para no perderse.

Por qué se llama *Closer* esa película. Porque así se llama la obra de Patrick Marber en la cual se basa, por supuesto, pero sobre todo porque cuenta la dificultad de cuatro personajes para acercarse a los otros. En Latinoamérica se le llamó *Llevados por el deseo* en vez de *Más cerca* en aras, supongo, de engañar a ese público televidente que los gerentes de la cultura imaginan incapaz de tomarse en serio una historia que no lleve en su título una palabra “importante”: *pasado, destino, verdad*. Por estos lados comenzaba a perderse desde el principio, pues, la posibilidad de interpretar la película de Nichols. Sí, esos cuatros personajes viven llevados por el deseo: quién no. Pero en realidad buscan en vano comunicarse con los otros.

Closer comienza con una canción de Damien Rice sobre la imposibilidad de establecer una relación duradera, sobre la fugacidad y la caducidad de las historias de amor: *The Blower's Daughter*. Rice canta, como una voz en *off* que advierte lo que viene, sobre un amor que desde el principio sabe que su destino es acabarse, un amor que no es dramático, pues no aspira al clímax de la vejez, sino episódico, pues ejerce su derecho a creer —su poderosa intuición de— que no sucede una sola vida durante la vida. Vienen entre la muchedumbre, en direcciones opuestas y en cámara lenta, los dos primeros personajes: Alice Ayres y Dan Woolf. Podrían cruzarse como nos cruzamos quién sabe a quiénes por las aceras, pero el uno se fija en el otro para que empiece la historia. Y así ella es

atropellada por un taxi negro con aires de carro fúnebre, en Londres, por no mirar a la derecha antes de cruzar la calle.

Apenas ella lo ve a él, volviendo en sí después de semejante golpe, da la clave de la película: "Hola, extraño", le dice.

Sus nombres y sus oficios son fundamentales, por supuesto, para interpretar la historia. El de ella es un seudónimo, Alice Ayres, el nombre de pila y el apellido de una niñera que murió en 1885 luego de salvar de un incendio a dos de los niños que tenía a cargo, pues su oficio es el de ser un misterio: nada más lejano que una *stripper* rodeada de extraños. El de él, Dan Woolf, es el de un hombre juzgado por Dios y una escritora que encontró una habitación propia, pues se trata de un narrador fallido y frustrado que se ha visto obligado a dedicarse a la escritura de obituarios: cada despedida que redacta lo aleja un poquito más de la literatura y de la vida.

Nombres y oficios son claves. Tanto los primeros como los segundos tienen que servir de algo y para algo. Truman Burbank, el hombre real pero atrapado en una vida fingida en los estudios de Hollywood, tiene que sobreponerse a sus rigurosidades de vendedor de seguros. Michael Dorsey vive la película que vive porque es un actor. L. B. Jefferies no es un vendedor de seguros ni un actor, sino un fotógrafo periodístico, para que el hecho de espiar a sus vecinos sea apenas natural, y es de mínima cortesía con el espectador que al final, cuando se enfrenta al sospechoso cara a cara, sea la fotografía la que le salve la vida. En el cuento original, de Cornell Woolrich, Jefferies recurre a un pequeño busto de Beethoven para enfrentar a su enemigo porque es músico. Quizás tenga más sentido el Jefferies fotógrafo.

Gustav von Aschenbach, el protagonista de *Muerte en Venecia*, arrastra en sus últimos días ese nombre que en alemán significa “río de ceniza”: no podría ser de otra manera. Albus Dumbledore, el maestro de la serie de *Harry Potter*, se llama así porque lo suyo es el alba, la luz, lo blanco, lo ascético, según su autora. Gregorio Samsa está condenado desde su nombre (“vigilante” en griego) y su apellido (un diminutivo húngaro de Samuel que quiere decir “Dios ha oído”) a vivir en estado de alerta. Holden y Caulfield pueden traducirse como guardián de los campos sin ninguna vergüenza, sin ningún temor a equivocarse. Jekyll es “el generoso” en bretón, y Hyde es “el que recibe lo de toda una familia”, y el escondido.

Todo nombre es una señal. El inglés Dan se descubre en la sala de espera del hospital, en la escena siguiente de *Closer*, acompañando a esa extraña que acaba de conocer: a la norteamericana Alice. Emprenden la tarea de conocerse hasta el punto de convertirse en una pareja. Y tiempo después, cuando ella le ha dado a él la seguridad para dejar de ser un novelista frustrado, Dan se descubre a sí mismo coqueteando con la mujer que le tomará la foto para la solapa de su libro: se llama Anna Cameron, como la retratista clásica del siglo XIX, porque cada quien lleva su oficio auestas en este drama, y es norteamericana también porque en la versión cinematográfica de *Closer* los hombres son de Inglaterra y las mujeres de Estados Unidos.

El primer acto de *Closer* es, pues, el intento de conocerse de los cuatro personajes principales. Dan se encuentra con Alice. Dan se encuentra con Anna. Alice enfrenta a Anna, pregunta por pregunta, hasta dar con la nada. Dan juega en un chat erótico con Larry, Larry Gray, el dermatólogo inglés que no tiene pelos en la lengua,

haciéndose pasar por una mujer. Larry se encuentra en el acuario, por culpa del chat, con la triste Anna. Alice acompaña a Dan a la exposición fotográfica de Anna con la sensación de que la pareja está en suspenso y él está a punto de cometer su primera infidelidad. Alice conoce en la galería a Larry, el novio de Anna, y se coquetean a la vista de todos los ciegos para cerrar el círculo y el juego de sillas musicales.

Y el primer acto termina con una pregunta que más bien parece una condena: ¿sobrevivirán estas parejas?

El segundo acto, que podría titularse "Caer en la tentación", comienza por el desastre. Dan y Anna se han vuelto amantes, y Alice la frágil y Larry el cavernícola los confrontan cada cual a su tiempo y cada cual a su manera. "Estás mintiendo", le dice la *stripper*, en una escena desgarradora, al redactor de obituarios, "yo he sido tú". "Gracias por tu honestidad", le dice el dermatólogo, en una escena demoledora, a la fotógrafa de desconocidos, "y ahora vete a la mierda y muérete, perra perversa". Es en el minuto 48, hacia la mitad de la segunda parte, cuando los cuatro extraviados toman cartas en el asunto. Anna se va con Dan. Y Larry, que no tiene escrúpulos ni culpas ni dudas, se dedica a seducir a las dos mujeres como un demonio: visita a la *stripper* en su trabajo ("Mi nombre es Jane Jones...", le dice ella una y otra vez) y convence a su exmujer de acostarse con él una última vez.

En el falso final, cuando Anna lo ha dejado para volver con el dermatólogo y no le queda más que reconocerle a Alice su error, Dan encara a Larry en su propio consultorio como un niño caprichoso que encara a un cínico: "¡Quiero a Anna de vuelta...!".

Y el segundo acto termina con una respuesta dubitativa a la pregunta con la que ha terminado el primer acto: "Sobrevivirán...".

Una última frase de Larry, medio en chiste, medio en serio, torturará a Dan en el tercer acto de *Closer*: "Te mentí, Dan, sí me acosté con Alice". El escritor de obituarios regresará con la mujer que le ha dicho que nadie más podrá amarlo como ella, pero, atormentado por aquella sentencia, será incapaz de dejarla en paz justo cuando están a punto de decidirse a estar felices. Ella descubrirá, gracias a una conversación mezquina, que no lo ama, que ese breve paréntesis de la vida ha terminado. Y, en el clímax del drama, le responde a él la pregunta que ha estado flotando desde el comienzo del segundo acto: "Es demasiado tarde...". Queda la resolución: vemos que Larry ha domesticado y perdonado a Anna, Dan ha descubierto que Alice ni siquiera se llama Alice, y ella, que quizás se llame Jane Jones y ahora lleva el pelo largo, está a punto de cruzar una populosa calle de Nueva York a pesar de un semáforo en rojo para peatones. Y un par de extraños la miran fascinados.

Y suena de nuevo la canción de Damien Rice: "*I can't take my eyes off you...*".

Cada quien interpreta cada drama a su manera. Cada quien, según su lugar en el mundo y según lo que esté viviendo y según las ficciones que haya conocido, lee, descifra, recrea las historias a su modo. Y, como es un milagro que un libreto halle a su director ideal, no es nada fácil que se dé el encuentro de un lector preparado con un texto hecho para él. De alguna manera, por lo teatral y por lo literario que es el texto, por lo devastador y lo irónico que es el drama, y por la disciplina que aprendí —aprendimos— en el taller de Ángel Marcel y lo convencido que vivo de la mirada de Mike Nichols

desde la tarde en que vi *El graduado*, *Closer* me llama a interpretarla. Y me parece evidente que desde el “hola, extraño” del comienzo, y por medio de cuatro personajes que se dedican a seducir, escribir, retratar y examinar desconocidos, está diciendo muchas cosas.

Que, como advertían *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, *El graduado* y *Conocimiento carnal*, comunicarse puede tardar toda una vida. Que hay un punto en el que es imposible llegar más lejos dentro de una persona. Que se puede cruzar una línea para llegar a un lugar en el que la persona amada sigue siendo un misterio y una desilusión. Que los hombres, los cavernícolas y los pusilánimes vienen de un país viejo. Que las mujeres, las resignadas y las libres, pertenecen a una tierra nueva. Que la única manera de que el amor no se quede en embeleco y en capricho y en masturbación, como ciertas ficciones que son lanzadas a nadie y para sí, es convertirlo en disciplina, en resistencia al caos.

Una última escena, un último párrafo, un último verso pueden transformar una historia de un tajo. Y pueden darle la vuelta a la interpretación de una película. Claro: Benjamin Braddock saca a Elaine Robinson de la iglesia, vestida de novia y después de haber dado el sí, para alcanzar su deseo de no repetir las vidas en blanco y negro de sus padres, pero entonces por qué en la última escena de *El graduado* esa pareja que por fin es una pareja no se cruza una sola palabra en el bus en el que se ha fugado, por qué ha vuelto a sonar *The Sound of Silence* si no es porque a ese matrimonio hechizo le queda por delante vencer al monstruo de la incomunicación.

Ocho

Ciertos relatos se niegan a ir de una orilla a la otra



Por qué hay relatos que no funcionan: porque no cumplen jamás la promesa que han hecho en el principio. Serán, según anuncian, una película de espías o una novela devastadora sobre las relaciones de pareja o un texto que explora desde su lenguaje al ser humano atrapado en el capitalismo, pero pronto son marasmo, melodrama hastiado de sí mismo. Plantan en su primer acto una serie de semillas, unos personajes en mora de librarse de sí mismos o un conflicto que algún día habrá de resolverse, por ejemplo, y jamás recogen sus frutos. No tienen ni idea, ni siquiera en el segundo acto, de quién es la historia: pasan las páginas y pasan las escenas y pasan los versos y el único que aparece por el camino es el autor como exprimiéndose el ingenio, y el lector se va quedando atrás desde el principio preguntándose para qué aguantarse otro relato.

Por qué un relato no funciona: porque desconoce la estructura dramática. Su autor no se toma el trabajo de conocerla, ni siquiera para trasgredirla, ni siquiera para criticarla, ni siquiera para no usarla. Su autor se empeña en alejarse —dice— de las formas dominantes que ha promovido el establecimiento para embrutecernos a todos y quedarse con nuestras almas y nuestras tripas. Y ni siquiera acude al drama como un poeta que llega al caligrama después de haber hecho suyos los catorce endecasílabos del soneto. Ciertos narradores evitan y desaprovechan las tensiones

del drama porque ven la vida como un pozo quieto. Ciertos narradores, horrorizados por la posibilidad de perpetuar los lugares comunes, las desprecian.

Y el resultado es, por supuesto, una película, una canción, una novela que depende enteramente de la voz que la narra. Y sólo un maestro, uno en un millón, es capaz de conseguir que el lector — embelesado por una voz— renuncie a los personajes y a las tramas irreversibles.

Por qué hay relatos que no funcionan: porque no nos llevan desde una orilla a la otra, desde el comienzo hasta el final como hipnotizándonos, sino que nos empujan afuera todo el tiempo con su supuesta autoridad por encima de la autoridad. Quieren probarnos su inteligencia a toda costa. Buscan demostrarnos su velocidad mental, su superioridad, su capacidad de plegar el pliegue, de rizar el rizo y de doblar la esquina aunque la meta se vea en el horizonte. Están cansados de los relatos de siempre, ay, las tramas, ay, los dramas. Se la juegan toda por su voz pero su voz es tenue, inútil. Se niegan a ser uno más. Se resisten a narrar, por ejemplo, una familia, una historia de amor, una persona. Tienen la convicción de que sólo queda resignarse al lenguaje, a la arbitrariedad, al horror que viene de la mente, pero dependen demasiado de que su narrador tenga una voz fascinante, envolvente.

Sí, Beckett y Joyce y Lynch consiguen llevarnos del principio al final, pero saben perfectamente lo que están haciendo, saben perfectamente con qué estructuras y con qué espectadores están lidiando. Proponen un enigma para resolver. Proponen un personaje a seguir. Proponen un clásico o un género a parodiar, a subvertir: el suspenso en *Esperando a Godot*, la odisea en *Ulises*, el *thriller* en

Mulholland Drive. Y nos llevan luego por un laberinto, pero su voz nos alivia y nos fascina y nos estremece, y es más que suficiente, mucho más.

Por qué hay relatos que no funcionan: porque desechan los géneros milenarios, pero no consiguen ser su propio género, como los poemas que desechan las formas y la métrica, pero no logran sonar a nada. Cuando resolvemos su enigma —usted y yo a la caza siempre de una respuesta a la pregunta eterna de “pero qué necesidad, para qué tanto problema”— sentimos que no valió la pena el esfuerzo: ¿tanto revés, tanta maraña para caer en cuenta del sinsentido de la vida, de las trampas de la memoria, de las versiones oficiales, de la violencia del hombre? Sus personajes, que desechan el *statu quo* y caminan por la cuerda floja de la marginalidad y encaran la lógica ilógica de la vida y denuncian la farsa de la realidad, tampoco pagan: sus personajes son borrosos y estereotipados y repiten como muñecos de ventrílocuo —como títeres, mejor— lo que está pensando su autor.

Ciertos relatos no han encontrado su lenguaje. Tendrían que haber sido cuentos en vez de novelas, pues no era un mundo, sino apenas una revelación, apenas una escena inesperada, lo que se quería documentar. Tendrían que haber sido películas en vez de novelas, pues la idea era espiar desde una ventana indiscreta los gestos y los traspiés y las violencias. Si la idea era reflexionar sobre el mundo y sus artimañas, como Milan Kundera en *La inmortalidad* o en *La fiesta de la insignificancia*, mejor habría sido escribir un ensayo novelado, mejor habría sido escribir un ensayo. Alfred Hitchcock renunció a la tentación de convertir *Crimen y castigo* en película cuando cayó en cuenta de que estaba tratando de traducir una obra maestra, y que

una obra maestra es justamente el relato que ha encontrado el lenguaje en el que tenía que ser pronunciado.

Por qué hay relatos que nos exasperan, que nos agobian: porque se les notan demasiado las ganas de vencer a sus lectores, a sus espectadores. Porque, como ciertos periodistas radiales perdidos en los chistes internos, su narrador está pasando mucho mejor que nosotros. Porque su autor ha quedado devastado, y no ve el horizonte, pero a quién diablos le importa. Porque sus personajes no saben lo que quieren: no es que esté mal, no, pues suele suceder así en la realidad —ay, el profesor cuarentón que para despedir la juventud termina atrapado en un romance con unas de sus alumnas—, sino que en el día a día, en donde suceden los noviazgos y las amistades y los compañeros de trabajo, suelen ponernos nerviosos y desesperarnos aquellos que no tienen claro adónde van.

El mundo está lleno de relatos que no son para nosotros, por supuesto. Por ejemplo, soy totalmente consciente —porque veo con gafas, no soy ciego— de la genialidad de Quentin Tarantino o de Pedro Almodóvar. Tengo claro que son verdaderos maestros de la narración. Pero hay cierta necesidad de imitarse a sí mismos, cierto estilo remedado con innegable brillantez, que tiende a sacarme de sus películas. Frente a las historias de Tarantino, que suelen tener secuencias insuperables y diálogos de un ingenio inusual, siempre me ha asaltado la sospecha de que su violencia no viene de la narración, ni es un gesto humano ni un órgano vital que se agranda y se contrae, sino que es un truco sangriento y gratuito y falso para no perder los favores de los espectadores, para celebrarse a sí mismo.

Y no, no está mal. Pero es claro para mí que puedo admirar su obra desde la distancia, en el lugar en el que uno comprende que lo que a uno le gusta no es necesariamente lo mejor, lo bueno; y que no tiene que ser mala, sino tal vez lejana, la narración que a uno no le interesa ni lo repara ni lo confronta.

Soy, simplemente, cierto tipo de lector. Colecciono parodias: del librito *iAbajo el colejio!* a la película clásica de los ochenta *Top Secret*. Agradezco las sátiras como un desahogo social. Vivo pendiente de los dramas realistas —desde las obras de teatro hasta los largometrajes “basados en hechos reales”, desde las novelas que investigan un mundo que nadie se ha volteado a ver hasta las historias familiares de Woody Allen— para constatar, conmovido, que el realismo es imposible, que el arte sucede, justamente, cuando el artista se encoge de hombros ante su “fracaso” a la hora de representar, de recrear la realidad, y que la mirada del autor siempre le cuelga su propio adjetivo a la palabra *realismo*: “mágico”, “sucio”, “neurótico”, “histérico”.

Pero tiendo a estar más interesado en —tiendo a guardar más adentro las obras de— los autores que se convierten en retratistas minuciosos de sus personajes. Y se ríen de ellos, sí, y los ponen en situaciones extremas, pero jamás pierden la compasión que les tienen, jamás los reducen a bichos o a trucos o a títeres o a ejemplos de su teoría. No digo que prefiero lo grave a lo cómico. Mire usted los principales ejemplos que me vienen a la cabeza ahora: los libros de Roald Dahl *Los Cretinos*, *Agu Trot*, *El Súperzorro*. Estoy diciendo que detrás de la risa y de la violencia y del sexo y de la experimentación tiene que asomarse la fragilidad humana para

que yo no esté de paso por una historia, sino completamente involucrado.

Quiero decir que yo soy un buen admirador, pero no soy el público fiel ni soy el lector ideal de ciertos autores.

Y que, como han dicho hasta la saciedad los vendehúmos de la rama, cada quien tiene sus propias competencias a la hora de enfrentarse con un relato. Recuerdo a una vecina que odió *Poderosa Afrodita*, la comedia de Woody Allen, porque no entendió jamás quiénes eran esos enmascarados con mantas —el coro de la tragedia griega parodiada— que iban comentándole al protagonista sus malos pasos: jamás en su vida había oído algo como eso. Conozco a un guitarrista vienés que detesta profundamente el cine de vaqueros porque lo siente demasiado lejos de su vida. Tuve hace poco una conversación con un abogado de primera porque se declaró incapaz de leer libros infantiles: “No son para mí...”, me dijo. Y hace poco un tipo entrañable me confesó que no le interesan las tramas, sino los relatos que a punta de lenguaje todo el tiempo están recordándoles a los lectores la extrañeza de lo humano.

Diría esto: que hoy, cuando todo el mundo lleva la inteligencia e IMDb.com en su teléfono, cuando las cinematecas han venido a ser reforzadas por las páginas web llenas de largometrajes del mundo entero, cualquier espectador podría estar a la altura de cualquier película. Bastaría con entrar a “Trivia” o a “Quotes” o a “Reviews” en IMDb para comprender qué es lo que está pasando en la maravillosa *Poderosa Afrodita*. Podría caerse en cuenta de que dentro de cualquier género, el *western* o la ciencia ficción o el musical o el libro infantil, está sucediendo lo que nos sucede en la vida. Pero la relación entre un relato y su público jamás va a estar libre de gustos

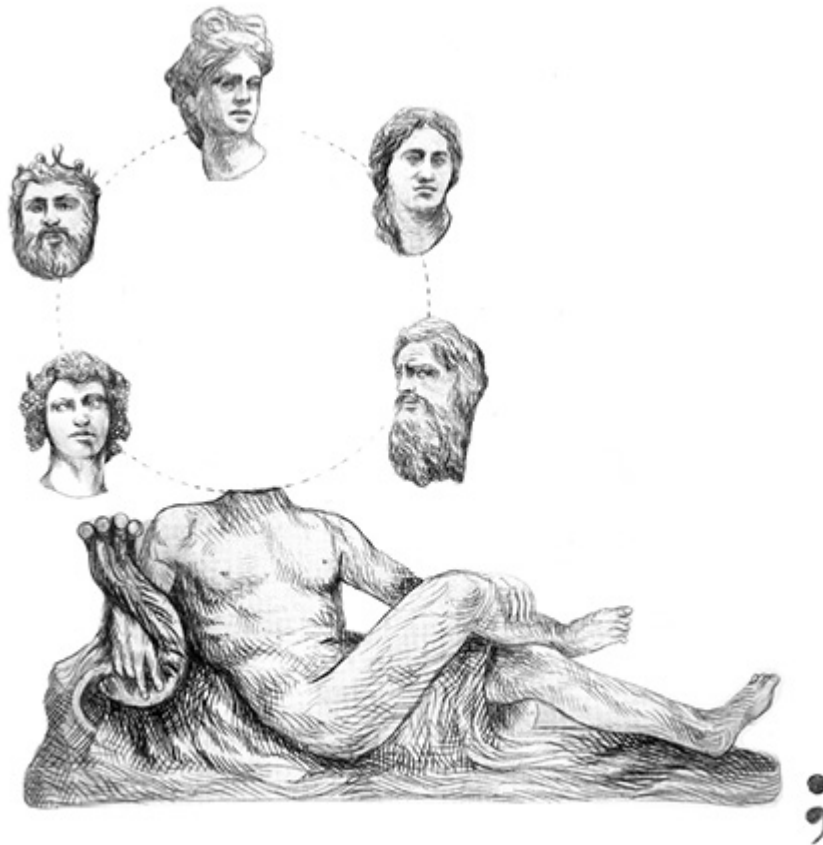
y prejuicios, como siempre habrá un hombre amado por sus amigos y por sus conocidos que será odiado por la persona menos esperada.

Además, ser un buen lector es un reto, hoy, en los tiempos del “hágalo usted mismo” y tenga usted su propio blog y escriba sus cuentos y sus opiniones en vivo y en directo y a la vista del mundo entero desde Tombuctú hasta Groenlandia.

Cada vez es menos fácil, aunque aún se logre, leer una novela sin que se atreviese en la lectura la tentación de pensar “yo lo habría hecho así...”, “yo habría contado la historia desde los marginales...”. Una obra tendría que recibirse como tendría que recibirse una persona: justamente como otro, como el milagro lleno de pequeños hallazgos y pequeños misterios que es un prójimo. Pero hoy, cuando la tentación del narcisismo está a sólo un clic, y se van tantas horas en las redes contemplándose a uno mismo, es todo un ejercicio de humanidad, de compasión, tomarse la obra ajena como una obra ajena e irrepetible, enfrentarse al trabajo del otro con la emoción que puede producir el talento —el milagro— del que carecemos.

Nueve

Para cada cara de la vida hubo un personaje



Breve historia de la humanidad encarnada en sus personajes, brevísima. Desde el principio, que para los efectos del drama es el momento en el que el hombre vivió con el hombre, se acudió a personajes cargados de gestos y de pasados para darles formas a los deslices humanos. En el comienzo, se dijo en Grecia cuando se narró esta experiencia, Caos encontró a la Tierra, a Gaia, en el vacío. Gaia tuvo doce titanes, seis hombres, seis mujeres, con el cielo, con Urano. El hijo menor, Cronos, castró a su padre a petición de su madre. Rigió el mundo entonces, y prefirió comerse a sus hijos, uno por uno, para que no lo traicionaran, pero Zeus se salvó de la muerte y consiguió vencerlo y asumir el papel del creador que desconfía de sus criaturas. Y en el elenco de los dioses griegos entonces se le dio a Afrodita la función del amor, a Dionisio el rol del extravío, a Hades el oficio de la muerte, a Hera la vigilancia de la familia y a Ares la tentación de la guerra, por ejemplo.

Se narró así un mundo lleno de amores violentos y castigos monstruosos en donde los dioses convivían con los hombres. Se recreó a los héroes: al impaciente pero inagotable Orfeo, al corajudo rey Heracles, al incansable viajero Jasón y a sus argonautas. Y se reconstruyó la guerra de Troya, en la *Ilíada*, con la minuciosidad de un informe de Memoria Histórica. Y sus guerreros se convirtieron en arquetipos, en ejemplos: Helena fue la más bella del mundo; Héctor se ganó su fama de gran guerrero; Aquiles, el veloz, se dejó llevar

por la ira; Odiseo, el brillante pero torturado protagonista de la *Odisea*, tardó diez años en volver de la guerra; Casandra se convirtió en la pitonisa condenada a lanzar sus profecías para nada; Eneas no sólo fue por la rama dorada al último rincón del infierno, sino que además fundó Roma.

Para cada cara de la vida, para cada experiencia y cada sorpresa, para los infiernos familiares y las debacles sociales, en fin, hubo un personaje.

El retratismo sucedió, como todo lo humano y lo divino, al tiempo en muchos puntos de la Tierra. Gilgamesh fue el primer ejemplo de la mortalidad de los hombres, en Sumeria, y recordó que allá adentro de nosotros mismos vivimos entre la tiranía y el duelo. Sinuhé encarnó la fidelidad, en Egipto, siglos y siglos antes del comienzo de la historia cristiana. Moisés, el patriarca rescatado de las aguas y defendido por Dios y su destino, contó la travesía del pueblo de Israel —se dice— en el *Pentateuco*. El *Majabhárata* y el *Ramayana* recrearon el espíritu de la India en sus dioses y sus justas y sus travesías: todos esos textos de la Antigüedad, antes de que Cristo viniera a ser el protagonista del relato de tantos y a encarnar la lucha a muerte con la tentación de la mediocridad —la lucha para llegar a la muerte en el empeño de vivir a bordo de una ficción—, son retratos hablados de lo que somos y hemos sido, de fábula y de miedo.

Fue Esquilo quien puso a los personajes a conversar, a confrontar sus vidas: asistido por Apolo, su abogado, Orestes se enfrenta a las innombrables Erinias en un juicio inédito —un curioso intento de sobreponerse a la venganza— para poner en contexto el asesinato de su madre. Fue Sófocles quien forzó al rey Edipo, ciego a su

pasado y entregado a la arrogancia del presente, a expiar el horror de toda una mitología hecha a narrar padres e hijos condenados a matarse. Fue Eurípides quien empujó a Medea, herida de muerte, a vengarse de Jasón, cansado e inconsciente, y a asesinar a sus hijos para dejarnos en claro que estamos siempre a punto de perderlo todo, la vida y la cabeza y el presente.

Siguieron los santos, ejemplos del cielo, en la historia de la humanidad contada en personajes.

Vino el rey Arturo, firme como una piedra prehistórica y fuerte, y su ayudante, Merlín, el mago implacable. Llegaron los héroes de los poemas épicos a encarnar naciones: el Cid a España, Roldán a Francia, Sigfrido a Alemania. Beowulf encaró a Grendel, el troll cenagoso, en nombre de la helada Escandinavia que se tomaría las Islas Británicas. Y *Las mil y una noches*, árabes y persas, nos llenaron de algunas de las personas que tenemos por dentro: Sherezada o la vocación a narrar para salvarse la vida; Simbad el marino, insaciable y triste, o la necesidad de domar el mundo; Aladino, y su lámpara maravillosa con su genio, o la tentación de la magia para poner las cosas en su sitio; Alí Babá, el bueno, y sus cuarenta ladrones persiguiéndolo, o los dilemas morales que enfrentamos por pequeños, por perdidos.

Habría que decir que todos estos personajes —todas estas personas— fueron de voz en voz de los pueblos antiguos a los pueblos medievales. Que fueron arquetipos de sus gentes, que convirtieron en patrones y en imágenes y en tramas delirantes las dudas de aquellas sofisticadas sociedades de tantos rincones del mundo. Articularon, encarnaron, figuraron sospechas sobre los hombres y las mujeres que viven en las ventanas de una persona.

Recrearon las vilezas y las bondades que se ponen en escena en una sola vida. Y fueron obra de ciertos nombres, de ciertos autores, pero sobre todo fueron el resultado de lo que ocurre cuando viven juntos tantos animales capaces de la ficción.

Para reconocer que las voces y las historias que esperan dentro de un hombre están dentro de todos, cada pueblo de cada tiempo, de antes de Cristo y de después de Cristo, tuvo que hallar —dijo Jung— sus imágenes arquetípicas, fantásticas y alucinadas. Que son los personajes y las escenas que pueden ser y pueden suceder, pues ya han sucedido y sido alguna vez: el héroe, la doncella, el maestro, el mago, la bruja, la puta, el ayudante, el padre, la madre, la fortuna, la muerte, la redención, la anunciación, el nacimiento, la redención, el diluvio, el éxodo. A finales de la Edad Media, las barajas de naipes, que llevaban un par de siglos circulando por la Europa cristiana —y se usaban para ciertos juegos—, sirvieron para predecir las posibilidades de una vida, sirvieron para el tarot.

Desde el siglo xv después de Cristo, el tarotista y su consultante se sientan cara a cara con las cartas sobre la mesa, en una sesión que tiene más de investigación que de adivinación, a darle forma a la vida que viene. Y es gracias a una serie de imágenes arquetípicas que se encuentran en las bellísimas y complejísimas postales del naipе, gracias a los arcanos, es decir, a los secretos que compartimos y por ello no contamos, que el lector y el protagonista del tarot consiguen pronunciar el drama que viene. Suelen ser borrosos el clímax y la resolución. Toda predicción es, en cualquier caso, una llegada al abismo. Pero de la lectura del tarot vienen el primer y el segundo acto, y la ilusión humana y vana de tener el tercero en las manos.

De *Las mil y una noches*, el *Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury*, sumas de relatos del Medioevo, puede sacarse la conclusión de que el hombre estaba acostumbrado ya a observar al hombre, a contar, como se cuentan los chismes, sus miserias y sus pequeñas glorias de mortales y sus manías, a escandalizarse y fascinarse con sus bajezas, a espiarlo. Ay, la vieja tramposa Celestina, en esa última novela española medieval, que lleva razones de Calisto a Melibea y lidera aquella tragedia curiosa por lo llena de bajezas. Ay, los reveses de fortuna y las cosas que se hacen por amor. Ay, el infierno al que van a dar los hijos de puta y los ciegos que pueden ver. Ay, las infidelidades en las que caen quienes viven como caminando en la cuerda floja y se encogen de hombros ante su propio cuerpo. Ay, los talones de Aquiles y los miedos que vienen con cada oficio.

Es evidente en estas compilaciones de chismes y enredos humanos el esfuerzo por registrar lo que se ha oído y la ilusión de armar un catálogo de comportamientos y deslices. Pero también es claro que, luego de las grandes gestas y los dioses implacables, después de los monstruos botafuego y las sirenas encantadoras y las búsquedas de la trascendencia y las cruzadas épicas en nombre de los cielos y las tierras que narran las tragedias, el hombre encontraba la belleza en su vulgaridad, en su vocación a decepcionarse de sí mismo, en las fragilidades y las debilidades que describe la comedia.

La *Divina comedia*, que así se llama porque su final es feliz y porque condena los vicios y las vilezas pero alcanza a comprenderlas, es también un inventario de flaquezas y un bestiario de hombres. Dante Alighieri no es sólo el autor, sino también el

personaje. Recorre el vulgar Infierno, el bíblico Purgatorio y el armonioso Paraíso de la mano del poeta que escribió a su pueblo, Virgilio, y detrás de su amada Beatriz, su fe. Todo en esas páginas, como todo en el mundo en el que vive el poeta —Padre, Hijo y Espíritu Santo en el principio del siglo XIV—, sucede de a tres: tres versos, tres cantos, tres personajes principales. Quiere Dante, como autor y personaje, librarse de deslealtades y de trampas. Y lo logra en la escritura.

Dante se usa a sí mismo, como Valmiki en el *Ramayana*, porque su poema es su testimonio, porque el poeta tiende a dramatizarse a sí mismo. Su personaje, en esta breve historia de la humanidad desde sus personajes, es el hombre que es capaz de sobrevivir a los pecados y las culpas y las virtudes humanas, como atravesando un campo minado entre un ejército dormido. Es un hombre maduro, en la mitad de su vida, en la edad que fue el clímax del drama de Jesucristo. Y se enfrenta a la necesidad de hacer de su vida una obra de arte, una catedral. Y como aquel que se ha jugado la vida por el drama —por el arte o por la religión, por la política o por la ciencia— se entrega, verso por verso, a una ficción que es un paso a la paz que se le ha prometido, y en esa ficción vive por siempre y para siempre.

El mundo es lo que es. Faltan unos siglos, aún, para que los personajes se pregunten en voz alta y critiquen y pongan en duda lo leído, como el Quijote, como Hamlet. Falta mucho para que se popularice en la Tierra la parodia y sea lo común tropezarse con personajes que no sepan si ser o no ser, y se hagan matar por molinos de viento que en otras historias fueron gigantes pantagruélicos, e intuyan que el infierno sucede aquí en la Tierra y

se sientan a un paso nomás del diablo. Falta que los detalles menores, los bigotes o las muletillas, sean una puerta entreabierta para conocer a un personaje. Falta más todavía para que la psicología descubra la tras escena de los protagonistas y los personajes secundarios.

Y Dante, el autor, pone a andar a Dante, el personaje, por un mundo que tiene completamente claro cómo alcanzar la perfección y la inmortalidad, que está en el centro del universo y ha conseguido que los padres y los hijos y los espíritus santos no se devoren entre ellos como fieras abandonadas a sus bajezas. Dante vive en un mundo que puede y debe ser bello, y su vida es rimar y recrear los murmullos de los parajes verdes y azules que, como todas las obras de Dios, están esperando a ser notados. Y a ser celebrados y representados como los milagros refulgentes de la historia sagrada. Su personaje es, de cierto modo, una despedida de una era de ángeles y demonios, de héroes y de monstruos.

De protagonistas míticos que fueron de voz en voz, pues a alguien había que narrar y a alguien había que seguir, a Roldán o a Beowulf o a Cristo, para poner en escena y darles un propósito a los pueblos.

Diez

Y entonces el protagonista le vendió su alma al diablo



Sin embargo, por Galileo y por Copérnico se ha sabido que la Tierra no es el centro del universo. Y los personajes de los Siglos de Oro, el xvi y el xvii, se entregan aún más a la observación de la pequeñez humana. Sí, los cielos los esperan, y Dios a la cabeza en el sagrado misterio, y viven en el camino a una muerte digna, en la búsqueda heroica de un bello final. Pero tienen enfrente las mezquindades de los poderosos, la astucia de los desposeídos, las trampas mentales de los acomodados, los delirios de los más jóvenes y de los más viejos, la crudeza y el humor y la escatología de los encogidos de hombros, la sensualidad que iguala a los cuerpos de los miembros del pueblo, la resistencia y la ilusión de los huérfanos de dejar montado un drama aquí en la Tierra.

Gargantúa y su hijo Pantagruel, los dos gigantes franceses, glotones y generosos de 1534 y después, encarnan una época en la que la cultura popular reclama su lugar con humor. Ellos tendrán tronos, se dicen, pero nosotros somos gigantes, grotescos, desenfrenados. Ellos tendrán el poder, pero nosotros tenemos la risa. Ellos comerán viandas y frutas y licores perfumados, pero cagarán con el mismo dolor y el mismo empeño. Ellos bailarán en sus fiestas brillantes, pero tarde o temprano acabarán en el carnaval entrecruzando sus lenguas sueltas con las lenguas del pueblo, ja. Habrá disfraces para todos. Habrá intimididades y secretos. Y, cuando

los dioses y las mieles sean de los otros, estará el cuerpo: el placer y la mierda.

Orlando, el enamorado de Boiardo y el furioso de Ariosto, es un hombre malogrado por el amor, un héroe de guerra frustrado y estropeado por la mujer que tanto amó, un testigo de la gente de su tiempo y una promesa incumplida por el destino, pues de nada vale el cielo de lo público cuando lo privado es el infierno. En los poemas de Orlando, también de comienzos del siglo XVI, se recogen los mitos clásicos, se recrean los poemas épicos incompletos que son el principio de la literatura, y se reúnen algunas de las historias que iban de mano en mano por las casas de ese mundo, pero se perfila especialmente un semidiós de aquellos que se descubre poco más que un hombre, enamorado y furioso.

Shakespeare fue minucioso, preciso a morir, en su retrato de lo humano. Para sacarse a todos los hombres de adentro, dejó dibujados en sus tragedias y sus comedias al solapado traidor Yago, al vacilante vengador Hamlet, al justiciero e iracundo padre Lear, a la determinada e implacable Lady Macbeth, a la fierecilla domada y libre Catalina, al triunfador doblegado Tito Andrónico, al manipulado e inclemente Otelo, al desencantado y segregado Shylock, al viejo y mágico y reconciliador Próspero, y a los amantes perdidos en el amor, a Romeo y a Julieta, suicidas porque desde entonces el enemigo de los jóvenes ha sido el futuro. Shakespeare perfiló a muchos de los poderosos y los desposeídos, los pacificadores y los vengadores que nos susurran al oído. Y desde entonces escribir personajes fue tratar de decir una de aquellas personas que somos —niños perdidos y ángeles caídos, príncipes y mendigos—, pero que ponemos en escena según la vida que nos toque.

Está entonces el Quijote: don Quijote de la Mancha. Y con el caballero andante de mentiras, que es uno de esos personajes que se salen de los libros y todo el mundo conoce antes de leerlos, está su escudero de mentiras: su Sancho Panza. Viene, el Quijote, de la primera novela moderna: una novela llena de novelas por dentro que aspira a decirlo todo y es la crítica de un mundo y el texto que lo documenta. Y semejante personaje es el idealismo que cargamos y el drama por el que nos jugamos la vida y la necesidad de poner en escena una ficción para darle a la biografía de uno la consistencia delirante que no tiene la realidad, y también es la locura que nos ronda y el patetismo del hombre —ese héroe de guerra que muere en su cama de viejo, de enfermo—, pero es sobre todo la gran crítica del mundo derrotado por la realidad.

De los soldados y los sacerdotes y los comerciantes y los campesinos y las doncellas de la realidad.

Sancho Panza pertenece a ese lugar —en donde “sálvese quien pueda...”— que es la patria del Lazarillo de Tormes, el niño hereje que desde el principio sabe que el vivo vive del bobo y vivir es conseguir que los demás se porten como ciegos. Sancho, el falso escudero, quiere sobrevivir, quiere superar los días de partirse el culo y de estar apenas a salvo, pero poco a poco, mientras su amo de mentiras va despertando de la ilusión que le ha devuelto la humanidad, es tentado por la ficción, por lo mucho mejor. Y se toma todas las historias que va viendo por el camino —el maese Nicolás, el sabio Frestón, la pastorcita Marcela, el bellaco Ginés de Pasamonte, la falsa princesa Micomicona, el curioso impertinente, el bachiller Sansón Carrasco—, como señales de que es mejor irse a la isla de la ficción, y quién puede decir no.

Cuando el Quijote le sale al paso al mundo con la armadura de su ficción —recuerda Kundera en *El libro de la risa y el olvido*—, el mundo se le aparece como un misterio, como un enigma. Y en su extrañeza hay una lección de sabiduría y de tolerancia. Y una prueba de su propia existencia, la existencia del Quijote, tan cierto y tan parteaguas y tan importante como Cristo.

Fue claro desde el principio que el Quijote era un hombre que había habitado la Tierra, y Cervantes, su autor, lo había escrito primero que todos. Tanto así que el licenciado Fernández de Avellaneda, seudónimo o no, párroco o jurista aragonés, se permitió a sí mismo escribir un flojísimo —carente de humor y de ironía— segundo tomo de las aventuras del ingenioso hidalgo.

Ya era el Quijote de todos, aunque Cervantes lo reclamara con su propia segunda parte de las aventuras y lo dejara sepultado y resuelto para siempre: "Quiero decir que se murió...". Sin embargo, el señor de Avellaneda, conocido, dicen, de Lope de Vega, sólo consiguió poner a andar a la caricatura del hidalgo y a una versión simplísima de su escudero, y es así como queda claro que un personaje es un buen personaje, una persona, cuando tiene su máscara y su intimidad y su talón de Aquiles y sus secretos: el Quijote, en manos de Cervantes, es un caballero andante, pero es también un loco, pero al mismo tiempo es un viejo, pero además es una vida entera que se resiste a dejar el mundo empobrecido y desengañado.

Está claro desde ahora que los héroes, tristes e irónicos, están perdidos adentro de sí mismos, y que se le enfrentan al leviatán del mundo que les ha tocado en suerte armados de un par de amigos y de un par de amores.

Christopher Marlowe, el dramaturgo contemporáneo de Shakespeare, escribió en forma de drama la leyenda trágica y grotesca de aquel doctor Fausto que le entrega su alma al diablo en busca de conocimiento. Tirso de Molina llegó de primero al mito de don Juan, patético y cierto, pero luego vinieron tantos más. Molière, el del olfato más sensible y el coraje mejor puesto, hizo reír a la gente que se encontraba por la calle y libró las pasiones humanas de las censuras poniendo en escena al avaro, al hipocondríaco, al misántropo que no se habían escrito antes, a las preciosas ridículas que juegan juegos de palabras para espantar el aburrimiento, al viejo celoso capaz de engañar a una joven para que se case con él, a aquel falso beato llamado Tartufo.

Segismundo, en la sombría comedia de Calderón de la Barca, es el hombre privado de la vida que sale de su caverna y vuelve más tarde a ella para ir recobrando la humanidad, para irse librando del sueño en el que lo ha encerrado su padre: es la parte nuestra que se salva de la locura y de la violencia, por muy poco, cuando hace las paces con su origen.

Vendrán, en el siglo XVIII, una serie de personajes filosóficos, alegóricos, herederos de las teorías y de las miradas estremecidas de sus autores: Robinson Crusoe, el moralista ilustrado de Defoe, encarna el pragmatismo y la superioridad británica de tiempos colonialistas; Tom Jones, el hijo ilegítimo de Fielding, satiriza las tonterías de una sociedad que empieza a jugar el peligroso juego de las clases y las castas; Fanny Hill, la quinceañera huérfana del prisionero Cleland, narra su vida sexual a una desconocida para que quede clara la tras escena del moralismo; Cándido, el optimista moderado de Voltaire, hace lo mejor que puede para creer que todo

es para bien; Gulliver, el viajero de Swift, confirma con sus propios ojos que el hombre no parece haber sido hecho para la Tierra y más bien parece su invasor; Tristram Shandy, el de Sterne, se pierde en su propia voz y su propio monólogo y sus propias anécdotas a la hora de contar una vida que es una parodia de su siglo y del mundo desde el principio hasta el final.

Y luego está el afligido y romántico Werther —de Johann Wolfgang von Goethe— que es la parte nuestra que se salva de uno mismo, el peor enemigo, y que prefiere la muerte a entregarle su juventud a la derrota de la adultez. Y después viene otra vez el doctor Fausto, que Marlowe pintó a su manera, de nuevo extraviado en sus menjurjes y en sus volúmenes polvorientos, y una vez más entregado a un pacto con el diablo pero esta vez en busca del tiempo y el amor y el delirio perdidos, y que en manos de Goethe es la parte nostálgica y estropeada de nosotros mismos con la que cometemos nuestros peores errores, nuestras peores codicias. Randy Newman, el extraordinario compositor de canciones, hizo su propio *Fausto* en 1995. En su versión, Fausto no aspira ya a la sabiduría ni aspira al placer, sino, por supuesto, a la fama. Y a liderar una campaña por “la paz mundial”, claro, quién no, que es una manera de decir “quiero ser célebre”, “quiero tener escoltas”.

El romántico Schiller no sólo concibió al hijo disipado pero noble y al hijo serio pero hipócrita en *Los bandidos*, sino que recreó la dignidad humana en el cuerpo de *Guillermo Tell*. E. T. A. Hoffmann, que fue quien fue un par de siglos antes de internet, y fue músico y narrador y dibujante, puso a sus personajes a vivir en el horror y en el ruido y en el mundo de los músicos, pero sobre todo retomó a don Juan. La marquesa de Merteuil y el vizconde de Valmont, en la

novela de Pierre Choderlos de Laclos, se ríen del puritanismo de su tiempo como un par de vengadores corroídos por el amor que no fueron capaces de seguir viviendo, ejerciendo. Y Justine, del marqués de Sade, es la pequeña virtuosa en un mundo aplastante y hecho al vicio.

Protagonista significa, como se ha dicho, “el primero en la agonía”. Y la agonía de finales del siglo XVIII, cuando la historia era innegable, era aquella lucha por la razón y la luz y la probidad que emprendió Europa. Pero también era la derrota de un hombre sórdido y resignado al infierno. Y resignado al diablo, al demonio mismo, que no es sólo una figura, sino una crítica violenta a la farsa y a la severidad y a la mojigatería de los buenos, que suelen ser los más perversos.

Once

Dios no tiene la culpa de que haya monstruos



El mundo era una catedral y un castillo tenebroso y una corte refinada y decadente. El mundo era una puesta en escena en nombre de Dios. Y los hombres interpretaban sus papeles —sus arquetipos en las culturas y sus mitos— como mejor podían, pero como la sociedad era también una ficción, y una ficción impuesta por unos pocos a la mayoría, en la Tierra y en sus dramas aparecieron los héroes solitarios que se enfrentan a la colectividad, los mártires que se hunden con su propio barco, los sátiros que ponen en riesgo la farsa de las buenas costumbres, los cortesanos que para sobrevivir juegan el ajedrez del rey y de la reina, los pecadores que no le temen a Dios, los viejos que se entregan con rabia a la vejez, los cínicos que silban himnos nacionales en los que nadie cree o los misántropos que están vivos para confirmar la podredumbre humana.

Desde el siglo XIX están en el mundo, en fin, los personajes que mejor conocemos. Se mueven, de cierto modo, por las ciudades, por las sociedades que conocemos. Se enfrentan ya no a los poderes absolutos, bíblicos e incomprensibles, sino a los pequeños poderes y a las pequeñas trampas de estos tiempos. Padecen las oficinas. Soportan a duras penas las burocracias y las justicias absurdas y laberínticas. Mueren de hambre a plena luz del día y sin otra explicación que la desidia de los gobernantes. Roban porque no tienen cómo más vivir. Dudan de Dios con los filósofos: cuál Dios.

Dudan de las morales. Se preguntan por el sentido de la vida, y qué respuesta van a encontrar si no la hay, si hay que inventársela. Se ríen de esto, de este lenguaje y estas guerras y estas religiones invencibles. Se aferran a los recuerdos y a las cosas más pequeñas del mundo para encontrarle algún sentido a esta experiencia que cada día es un poco más la muerte.

Son sólo personas: simples mujeres estigmatizadas, mujeres aburridas, mujeres que guardan el secreto de la existencia pues nadie va a creerles, niños perdidos, niños huérfanos, niños que sueñan con ser niños de verdad, niños que se resisten a crecer, niños que emprenden grandes aventuras, niñas que se pierden en mundos fabulosos para descubrir que no hay ningún lugar como la casa, huérfanos que no le piden nada más a la vida, adolescentes que quieren reparar este mundo engañoso y traicionero, estudiantes que se preguntan si el mundo les cobrará un asesinato, soldados tragados por el horror y el horror, hombres obsesionados con un par de gestos y un par de latidos, hombres sin atributos, hombres regodeándose en su fracaso, pues no hay jueces ni padres a la vista, sabios de puertas para adentro. Son sólo hombres y mujeres, viejos y ancianas doblegadas. Pero protagonizan tramas extraordinarias.

Edgar Allan Poe, de cierto modo un romántico, de cierto modo un simbolista (pero todas estas clasificaciones suenan lejanas cuando se sigue la historia en personajes), nos dejó un puñado de seres torturados por su propia razón, por sus propias obsesiones: perdidos dentro de ellos mismos, como los románticos, prefirieron la ficción a la realidad, pero justo allí, donde el hombre es el peor enemigo de sí mismo, hallaron lo macabro y lo sobrenatural como hallando ese infierno que no es más un lugar, sino una trampa que se hace cada

quien cuando nadie está mirando: los personajes de Poe —pienso siempre en el pobre hombre asediado por los latidos del corazón del viejo al que mató— van perdiendo la cabeza por cualquier fantasma, por cualquier objeto, por cualquier pretexto, porque la realidad es cenagosa y de nada nos ha estado sirviendo la experiencia de los otros.

Mary Shelley llegó primero que cualquier conquistador, en *Frankenstein*, a la idea de que los monstruos no son obra de Dios, sino del hombre: vio en el hombre su arrogancia y su violencia, y su incapacidad y su profunda envidia a la hora de asumir la naturaleza. Victor Hugo puso al oprimido Jean Valjean, de *Los miserables*, a encarar a los inescrupulosos y a los injustos. Alejandro Dumas creó a una docena de personajes memorables, pero creó sobre todo a un hombre, Edmundo Dantés, que asume varias identidades —empezando por la que sabemos: el conde de Montecristo—, y para ese camaleón inventó la gran trama de todos los tiempos, la gran venganza de una sociedad que ha traicionado los preceptos de la Revolución francesa y se ha ido acomodando a unas inequidades que son el triunfo de la violencia.

Gustave Flaubert hizo ver la insatisfacción y la soledad de las mujeres en la figura de Emma Bovary, y la siguió en sus silencios y en sus riesgos, y probó que esa extrañeza y esa desazón es la misma de todos. León Tolstói quiso que la impecable *Anna Karenina*, su novela en serie en la revista literaria *El Mensajero Ruso*, fuera un relato ejemplar, pero más bien construyó una obra maestra y dejó el retrato de una mujer que se repite en todos los hombres, pues su drama prueba que elegimos una pareja para tener una máscara —de tanto en tanto una máscara— en el caos animal de este mundo,

pero también para vivir en suspenso, a un paso de perderlo todo. Henrik Ibsen pintó a Hedda Gabler, la neurótica que consigue lo que quiere, y luego inventó a la valiente Nora, de *Casa de muñecas*, capaz de enfrentárseles a todos y de darle la espalda a su sociedad.

Alicia, la niña estremecida ante el País de las Maravillas de Lewis Carroll, no es sólo la necesaria mirada al absurdo de las sociedades modernas, sino la guía por el manicomio que se ha vuelto la ciudad de finales del XIX. Todos —el conejo blanco que vive de afán; el gato sonriente que desaparece cuando le da la gana; el sombrerero loco que señala los sinsentidos de cada día; Humpty Dumpty, el huevo arrogante que si cae no podrá ser reparado por todos los hombres del rey ni por todos los caballos de su majestad— se ven por las calles de cualquier ciudad moderna si uno sale de la casa como quien sale a combatir el mundo, sus mezquindades y sus trampas. Y Alicia tiene mucho que ver con la sospecha de que jamás dejamos de ser niños. Quiero decir: jamás dejamos de ser infantiles.

Pinocho, el imborrable títere de madera que el periodista Carlo Collodi se vio obligado a escribir, es la encarnación de una convicción propia de las sociedades modernas, abrumadoras y sitiadoras: que la única manera de ser un niño de verdad es descender al fondo de los mares a rescatar al padre, que hacer las paces con el padre es el camino para conseguir la humanidad si la humanidad es algo como un logro. Pero es también el pobre Pinocho, de Collodi primero y después de Disney, el personaje que —con el agobiado monstruo de Frankenstein— vuelve madera y luego carne el hecho milagroso y triste que es un personaje: Pinocho es el personaje que encarna a los personajes, el Golem después de la leyenda y antes de la novela

de Meyrink, y encarna también el padecimiento de las veleidades y los dramas y las perversiones de sus autores.

Peter Pan, el personaje indeleble de James Barrie, es, por otra parte, el gran descubrimiento de un gesto humano de los implacables tiempos modernos, el gran hallazgo de esta larga era del tiempo que se va y de la infancia que se guarda como un tesoro que un día va a perderse. Peter Pan, el huérfano que vuela acompañado de un hada envidiosa y unos niños que no quieren perder a sus padres, es esa esperanza de no crecer que pronto se convertirá en la decisión de no crecer que pronto se convertirá en el logro de no crecer, por Dios, que lo diga el fantasma de Michael Jackson. Dorian Gray, otro de los maravillosos protagonistas de Oscar Wilde, lo consigue: no envejece él, sino su retrato, y su milagro lo conduce al corazón de su horror y su vileza.

No envejecer, será un lujo, por supuesto, que sólo podrán darse unos cuantos afortunados. Por ejemplo, ninguno de los huérfanos de Mark Twain, ni el festivo Tom Sawyer ni el invencible Huckleberry Finn, pensarán que sólo son dos niños, sino que —ya que la orfandad obliga al hombre a convertirse en su propio padre, su propio origen— doblegarán a los adultos como venciendo al mundo. Ya hay señoritos en el planeta. Ya hay reyezuelos de tiempos sin reyes. Ya hay clases que simulen las pirámides sociales de los emperadores y los faraones y los monarcas empolvados. Ya hay pequeñas cortes alrededor de los poderosos. Y a Sawyer y a Finn, los mejores amigos desde el Quijote y Sancho, les da igual: son libres y su humor y su picardía los vencen a todos.

Stevenson articuló, en el Long John Silver de *La isla del tesoro*, el cinismo y la astucia y la trampa que seducen a cualquiera, y en el

hombre doble de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* vio las voces y las personas que conviven adentro de cada quien: si crear un personaje es librar a los lectores de un modo de ser, sacárselos de adentro para evitarlo o para comprenderlo, Stevenson dio con uno de los retratos más difíciles de dibujar, de escribir: el de toda la violencia que puede recorrer el sistema nervioso de un hombre común y corriente, en apariencia apacible y adaptado a la sociedad, y apretar los puños y empujar la garganta hasta el grito. Siempre está ahí, agazapada, la barbarie. Y basta encontrar un brebaje — elija usted su pretexto— para desbocarla.

Puede ser la búsqueda obsesiva y vana de la ballena la que quiebra al capitán Ahab en el *Moby Dick* de Melville. Puede ser el horror, el puro horror que es la puesta en escena del mal que no tiene explicación ni la tendrá, lo que lleva a perder la cabeza al Kurtz de Conrad en *El corazón de las tinieblas*. Sea como sea, el hombre está a punto de ceder a su locura, de valerse de su lógica y de sus trucos mentales y sus sentencias contundentes para probar lo uno y lo contrario, y para justificar sus andanadas y sus invasiones. Sea como sea, el hombre espera agazapado dentro del hombre para convertir al otro en enemigo, para anularlo. Basta un accidente, un pequeño giro, para que se convierta en depredador, y es seguro que sabrá dedicarle su vida a llamarlo justicia.

Se dio en el siglo XIX, como hasta hoy, la novela social: Bola de Sebo se le entregó a un prusiano infame en el nombre de una nación que jamás le va a dar las gracias, el padre Amaro traicionó a sus feligreses, Julien Sorel ascendió socialmente a fuerza de elogios para los ricos, los hermanos Karamazov se enfrentaron por un parricidio que es un grito contra los muros que se van construyendo

y los alambres de púas que se van poniendo en las sociedades modernas, Sherlock Holmes —y en general “el detective” y “la novela negra”— fue lo único que quedó ante los sórdidos pliegues humanos y los submundos que empezaron a suceder en los pantanosos vericuetos de las ciudades, pero quizás sea el estudiante Raskólnikov el hombre que resume mejor el estado de las cosas, pues luego de asesinar a su casera para probar los límites verdaderos del mundo debió inventarse un propio Dios implacable pero liberador para responder por sus actos.

Dickens, que escribía sus novelas satíricas y sociales por entregas, como los grandes autores de su tiempo, dejó el mundo habitado por personajes inesperados que son también una serie de espejos: Oliver Twist, el huérfano, que aprende a vivir en la calle; Samuel Pickwick, el viejo, que emprende como un cazador inexperto un ridículo viaje por el mundo; Nicholas Nickleby, el muchacho a cargo de su familia de un momento a otro, que es capaz de enfrentarse con su tío si ello es necesario; Ebenezer Scrooge, el avaro enfurecido, que no sólo es el hombre que encara el pasado y el presente, sino que es el origen de toda una estructura —el hombre como usted y como yo obligado a vivir una fantasía ejemplar— que el cine ha estado usando sin asomos de culpa; David Copperfield, el hombre frustrado, que aprende que en una vida larga siempre hay correcciones por hacer; la pequeña Dorrit, la bondad encarnada, que ve con sus propios ojos el sinsentido que reina en las burocracias.

Tal vez sea el muchacho desnombrado de *Hambre*, la corajuda novela de Knut Hamsun, quien mejor encarne los riesgos y los callejones sin salida de esa vida moderna, los límites de esa apuesta por los patrones y los trabajadores que finge dejar atrás los tiempos

de los reyes y las eras de los monstruos en el fondo de los mares: ese personaje, que se resiste a las lógicas de las ciudades arrasadas por el tiempo y el dinero y jura mantener su dignidad pase lo que pase, vive por dentro de todos —y pelea a muerte con el estado de las cosas y se niega rotundamente a jugar el juego de las profesiones y los bancos— aun cuando no lo hayamos leído. Asistimos a su cabeza. A lo que Hamsun llamaba “el susurro de la sangre”. Y, como el libro está narrado desde un hombre que prefiere el delirio a la derrota, que prefiere el hambre a la rendición, se trata de una novela que decide irse desvaneciendo, irse quedando sin tercer acto, pues sólo los hombres sanos pueden enunciar su drama sin la ayuda de un narrador.

Se ve venir el infierno. No la cripta polvorienta en donde los gusanos se comían a los muertos de las primeras culturas, ni la paila hirviente en la que los católicos pagaron sus pecados por siempre y para siempre, ya no, sino esto que pasó en el siglo xx: el mundo con toda su violencia y su guerra perpetua que de vez en cuando calla — y confunde—, y sus oficinas grises y mal pagas que reducen a los hombres a bichos y a los ciudadanos a esclavos condenados a vivir en sus cabezas.

Doce

El hombre es su propio Dios, su propio diablo



No se repuso el mundo de su sangrienta, escabrosa Primera Guerra Mundial, de 1914 a hoy: ni siquiera el fin del honor y de la lealtad entre enemigos, y el encuentro de las espadas nobles con las ametralladoras indolentes, que fueron el primer legado de la Gran Guerra, sirvieron para llevar a los pueblos por el camino poco rentable de la convivencia. Quedó el mundo roto y todos los hombres de todos los presidentes fueron incapaces de componerlo de nuevo. Siguió, muy pronto, la Segunda Guerra, un remedo grotesco y nuclear de la anterior. Llegó el último eslabón de la cadena de la razón, sí —el giro dramático, trágico, en el que la ciencia fue puesta al servicio de la bomba atómica: del aniquilamiento que nos equipara a Dios—, y fue la prueba de que el hombre era huérfano, y entonces era su propio padre, su propio padrastro sombrío, mejor, capaz de destruirse, de someterse y torturarse para demostrarse superior e invencible.

Ese hombre roto por dentro y por fuera, que es su propio Dios y es su propio diablo, que se teme que no lo miran desde el cielo sino desde las ventanas y entre las persianas, que si no se entrega al cinismo y a lo suyo se impone sus propios principios como quien se escribe su propio drama frente a los otros (pues dígame usted a qué religión o a qué país creerle después de constatar que la guerra es el infierno y la guerra es siempre), va apareciendo en los relatos del siglo xx como diferentes soluciones al sinsentido, a la arbitrariedad

de la vida. Y ahora no sólo sucederá en la literatura y el teatro y la pintura y la música, sino que ocurrirá en los diarios, en el cine, en la televisión, en los videojuegos y en los noticieros del espectáculo.

En los libros del siglo xx están todos los hombres que tenemos en el cuerpo: Eliza Doolittle, en *Pigmalión* de Shaw, es como en el mito griego la mujer hecha a imagen y semejanza del hombre que sin embargo es superior a su autor; Gregorio Samsa, en *La metamorfosis* de Kafka, es el hombre vuelto cosa, vuelto bicho por una sociedad que ha conseguido esclavizar a todos, robarles el alma y el tiempo de otra manera; Josef K., en *El proceso* de Kafka, es el hombre equivocado, el falso culpable arrasado por un sistema que no tiene tiempo para ver si está cometiéndose una injusticia; el señor Prufrock, de "La canción de amor" de J. Alfred Prufrock de T. S. Eliot, es el hombre frustrado y desilusionado y coartado por un mundo en el que una palabra de más puede cobrar la vida; Leopold Bloom, en *Ulises* de Joyce, es el hombre que vive la vulgar e infernal odisea que se vive cada día en las ciudades modernas; *Tarzán de los monos* de Burroughs es el buen salvaje que tiene la suerte y la desgracia de vivir una infancia y una juventud lejos de los hombres; Jay Gatsby, en *El gran Gatsby* de Fitzgerald, es el hombre enmascarado, el hombre de ficción que monta una vida entera —ay, y una farsa sobrecogedora— para probar que cuando el infierno es el mundo el paraíso sólo sucede en la cabeza; *La señora Dalloway* de Woolf es la mujer que sabe de la soledad y de la desigualdad y de la pérdida diaria de las mujeres; Marcel, de *En busca del tiempo perdido* de Proust, es el hombre que vive donde recuerda que vivió; Meursault, en *El extranjero* de Camus, es el hombre lejos del hombre, el hombre impasible que no ve en el horizonte unas reglas

de ningún juego; *El principito* de Saint-Exupéry es el fantasma triste de la infancia; Seymour Glass, en *Franny y Zooey* de Salinger, es el hombre a ser, el hermano mayor a emular, la quimera hecha por todos; Holden Caulfield, en *El guardián entre el centeno* de Salinger, es el hombre sensible y herido de muerte por el cinismo, que entiende que sólo se puede aspirar a salvar a unos cuantos de la bajeza humana; el hombre invisible, de *El hombre invisible* de Ellison, es la fantasía y la terrible realidad del hombre moderno; Humbert Humbert, en *Lolita* de Nabokov, es el hombre que ha perdido la batalla con el deseo y la vejez, y ella, Lolita, es la muchacha que va por la cuerda floja porque entre más joven sea uno más cerca se encuentra de la muerte; Spade y Marlowe, en las novelas de Hammett y Chandler, son los hombres de la podredumbre, los detectives de hombros encogidos y manos en los bolsillos conscientes de la desazón de la posguerra; James Bond y George Smiley, en la serie de novelas de Fleming y la serie de novelas de Le Carré, son los hombres de la guerra, el espía imaginado y por encima de la ley y el espía cínico y por debajo de la farsa humana; Tom Ripley, en *El talento de Mr. Ripley* de Highsmith, es el Gatsby perverso que sólo tiene el talento de ascender, de chupar las medias sin salirse de su personaje para llegar allá arriba, y todo para echarle tierra a su secreto; Ralph y Jack, los dos niños líderes de *El señor de las moscas* de Golding, perdidos en una isla sin Dios ni leyes, encarnan las formas de gobernar a esta sociedad en la que no es fácil convencer a nadie de creer en nada; Pedro Páramo, en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, es el hijo melodramático e ilegítimo latinoamericano que buscará en vano a su padre en una tierra polvorosa y asaltada por voces como el infierno; la Manuela,

en *El lugar sin límites* de Donoso, es el travesti que prueba que el machismo es la violencia de la homosexualidad frustrada; Yossarian, en *Trampa 22* de Heller, no es más que el soldado sinsentido, el gesto inútil de las guerras ociosas; Pierre Menard y Jorge Luis Borges, en “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges, son los hombres irónicos —de aquí y de allá— que escucharon las voces del pasado y tomaron un dictado que ha sido el mismo desde el principio de los tiempos; Ignatius J. Reilly, de *La conjura de los necios* de Kennedy Toole, es el triunfo del descalabro humano, la derrota de la promesa americana y la venganza de la medianía; Moses E. Herzog, de *Herzog* de Bellow, es el viejo antes de tiempo que no consigue convertir sus reveses en aprendizajes ni en giros del destino ni en nada más que fracasos de una vida que quizás carezca de sentido: por qué no.

Son, por supuesto, unos cuantos nomás. Desde los libros del siglo xx, ventanas de una fachada infinita, se asoman personajes y personajes que revelan alguna parte inexplorada del hombre, siempre asaltado por su tiempo, siempre corregido y aumentado por su sociedad. Más que nunca, sin embargo, en el siglo pasado se dio la representación, la interpretación, la puesta en escena de los arquetipos: el cine, la gran invención humana de finales del xix, llevó al extremo y popularizó la propuesta de los teatros y los vodeviles, y volvió icónicas las figuras de los actores y de los héroes que encarnaron. Y el mundo fue llenándose de dioses comunes, Charles Chaplin, Humphrey Bogart, John Wayne, Marilyn Monroe, Clint Eastwood, que gobernaron un mismo planeta.

En la pintura y en la escultura, claro, hubo personajes icónicos desde el principio hasta el fin de los tiempos: son un misterio, y

tienen dramas y máscaras y secretos: la Mona Lisa de Da Vinci, la anunciación de la primavera de Botticelli, san Jorge y el dragón y el diablo de Uccello, el David y la Piedad de Miguel Ángel, los esposos Arnolfini y la Virgen de Ivers de Van Eyck, los condenados del Bosco, las meninas de Velázquez, los pobladores de Brueghel, el astrónomo de Rembrandt, los comedores de papas y los autorretratos de Van Gogh, el Asmodeo de Goya, el pensador de Rodin, los circenses de Seurat, las mujeres de Klimt, el grito de Munch, los decadentes de Dix, el Narciso de Dalí, los solitarios frente a la luz de Hopper, el pintor de paredes de Tansey, en fin. Perpetúan mitos. Son pruebas de la existencia de algún hombre dentro del hombre.

Puede uno descubrir, si los mira y los mira, en qué acto de sus dramas están: ese grito, el de Munch, es un clímax; esa mirada de los esposos Arnolfini es, sin duda, un falso final.

Son el cine y la televisión, sin embargo, los lenguajes que más personajes visibles, arquetípicos e icónicos han estado dándonos a todos en los últimos tiempos. Y han recogido a cientos de los personajes literarios, de Ulises a Peter Pan, de Aquiles a Yossarian, de Dante a Gatsby —que vivían acaso, como Alicia en los dibujos originales de Tenniel, en las ilustraciones de ciertas ediciones—, y de paso nos han dejado un zoológico humano que nos ha llevado a anhelar la liberación de tantos malogrados y un museo de héroes que visto desde arriba podría hacerles creer a los extraterrestres que la humanidad no sólo ha dado mezquindad, sino también bondad, misericordia.

Sigue, en orden de aparición, una lista breve de héroes cinematográficos hechos o rehechos en Hollywood, heridos de muerte y complejos, pero reivindicadores. Pertenecen a todos

nosotros, al archivo de todos para explicar el mundo y sus secuaces: el vagabundo de las películas de Chaplin, Rick Blaine de *Casablanca* (1942), George Bailey de *iQué bello es vivir!* (1946), Will Kane de *A la hora señalada* (1952), Espartaco de *Espartaco* (1960), C. C. Baxter en *El apartamento* (1960), Atticus Finch de *Matar a un ruiseñor* (1962), James Bond de *Desde Rusia con amor* (1963), el inspector Clouseau de *La pantera rosa* (1963), el hombre sin nombre de *Por unos dólares más* (1965), Benjamin Braddock en *El graduado* (1967), Randle McMurphy de *Atrapado sin salida* (1975), Rocky Balboa de *Rocky* (1976), Han Solo y Luke Skywalker y Obi-Wan Kenobi y Yoda de *Star Wars* (1977), Indiana Jones de *Los cazadores del arca perdida* (1981), el extraterrestre de *E. T.* (1982), Michael Dorsey en *Tootsie* (1982), Leonard Zelig de *Zelig* (1983), Doc Brown y Marty McFly de *Volver al futuro* (1985), Ferris Bueller de *Ferris Bueller's Day Off* (1986), Oskar Schindler de *La lista de Schindler* (1993), Forrest Gump de *Forrest Gump* (1994), Woody el vaquero y Buzz el astronauta de *Toy Story* (1995), Truman Burbank en *The Truman Show* (1998).

Viene, ahora, una pequeña fila de villanos que es igual de representativa, igual de reveladora sobre lo que hemos estado haciendo con la vida en estos tiempos: Norman Bates en *Psicosis* (1960), Cruella de Vil en *101 dálmatas* (1961), Barrow y Parker en *Bonnie and Clyde* (1967), Mrs. Robinson en *El graduado* (1967), la computadora de *2001: Odisea del espacio* (1968), Michael Corleone en *El padrino* (1972), Travis Bickle en *Taxi Driver* (1976), la enfermera Ratched en *Atrapado sin salida* (1975), Darth Vader en *Star Wars* (1977), Frank Booth en *Terciopelo azul* (1986), Alex Forrest en *Atracción fatal* (1987), Gordon Gekko en *Wall Street*

(1987), Henry Hill en *Buenos muchachos* (1990), Hannibal Lecter en *El silencio de los inocentes* (1991) y León el profesional de *El perfecto asesino* (1994) son los que somos cuando estamos a punto de perder y nos jugamos el espíritu por el orden de las cosas y caemos en la tentación de montar el imperio de nuestra propia ley y nuestra justicia, cuando estamos contra la pared y nuestra humanidad está en cuestión y asumimos el papel de ángeles vengadores.

El cine ha estado recreándonos —y a veces complejizándonos— ciertos arquetipos, ciertos mitos de los siglos de los siglos. El cine ha estado dándonos los mismos dioses y los mismos demonios, los mismos trágicos y los mismos cómicos del principio, pero afectados por el siglo xx y disfrazados de hombres de estos tiempos en los que pasan todos los tiempos al tiempo. Habría que ir uno por uno para convertirlos en ejemplos de los que somos ahora, hoy. Habría que ir uno por uno para describir a los héroes y a los villanos de este tiempo, a los idealistas y a los codiciosos, a los reivindicadores en paz y a los reivindicadores psicopáticos. Quizás lo mejor sea detenerse en un par de redimidos y en un par de irredentos.

Trece

Se vive en estado de alerta y a oscuras



Por supuesto, Hollywood no es el mundo, sino apenas el desierto en donde se levantaron sus nuevos relatos, pero si fuera a hacerse un tarot de nuestro tiempo con sus nuevos arcanos mayores y sus nuevos arcanos menores probablemente habría que hacerlo con los personajes emblemáticos de las películas. Gracias a los extraordinarios guionistas de Hollywood, descendientes directos de los dramaturgos griegos e isabelinos aun cuando su público se haya multiplicado como la población de la Tierra, sabemos que los héroes y los villanos —que, bien escritos, son simples hombres, simples niños huérfanos— tienen una máscara que entregan a su mundo, una intimidad que suelen conocer muy pocos, un secreto que puede desbaratarles la vida, un deseo que está lejos de ser una realidad, una necesidad que los está esperando tras bambalinas, unos tics y unas muletillas y alguna debilidad como el talón de Aquiles.

Por el cine han pasado, decíamos, todos los personajes de la literatura y la mitología y el teatro: Peter Pan, Pinocho, Alicia, Drácula, don Quijote, Frankenstein, por ejemplo, se han vuelto aún más populares gracias a sus encarnaciones en las producciones que sabemos. Habría que decir, sin embargo, que las películas han dado sus propios protagonistas imborrables. Y que en materia de héroes, sitiados por las enormes ilusiones y las devastadoras decepciones que recorrieron el siglo xx, entregaron hombres y mujeres llenas de peros y de fachadas que siguen produciendo la lección de la

compasión, pues el betamax, el VHS, el DVD, el Bluray, la televisión por cable y el Netflix han permitido que las películas no caduquen, que se consigan siempre.

Quizás el primer gran héroe del cine, luego de las hermosas obras de Georges Méliès y de las sátiras endiabladas de Buster Keaton, sea el vagabundo que encarnó Charles Chaplin. De las miles de cosas que han hecho de la humanidad un milagro, de entre las catedrales sobrecogedoras y los frescos que ponen de rodillas, de entre los monólogos fascinantes de Shakespeare y las teclas insólitas de las *Variaciones Goldberg* (que le demuestran al auditorio del universo que no sólo se ha dado aquí el infierno, sino una especie capaz de ficciones tan bellas que dan ganas de rendirse como puede rendirse el hombre a un paisaje), una de las más difíciles de negar es la obra de Chaplin.

Y su obra es, sobre todo, su personaje: el vagabundo elegante, ensombrerado y encorbatado como un hombre de las ciudades modernas, pero con los pantalones rotos y los zapatos estirados, que en un principio es un pícaro y a la larga es un quijote, que comienza cada uno de sus dramas como un sobreviviente de este mundo doblegado y arrasado por el capitalismo y llega al clímax expuesto por una generosidad que se le sale de las manos. Qué tal su amor por el niño de *El chico*. Qué tal la compasión que llega a sentir por la mujer ciega de *Luces de la ciudad*. Está encarnando, escena por escena, al huérfano obligado a encarar las miserias y las mezquindades del siglo XX. Está encarnando al hombre que se rinde a su corazón, a pesar de todo, en una sociedad que suele ver triunfar a los desalmados.

Es un vivo en la teoría y un hombre de corazón en la práctica: lo suyo no es el talón de Aquiles sino el corazón de Charlot.

Su máscara, su fachada, su disfraz, es ese hombre de sombrero bombín que va por ahí ganándoselas todas. Habla sin parar, para que nadie alcance a preguntarse qué dijo, así suceda en el cine mudo. Camina, agita su bastón, levanta sus cejas pobladas, enseña su bigote —que le devuelve al bigote la dignidad que le ha arrebatado el delirante Adolf Hitler— como un payaso triste y un niño atrapado en el papel de un adulto. Quién es en la intimidad: un solitario que llega de noche a la casa como si un solo día fuera una batalla. Qué quiere: sobrevivir, ganar la pelea por puntos. Qué necesita: que su enorme amor por el mundo sea correspondido. Su secreto es su orfandad. Su debilidad es su corazón. Y su drama es, pues, la pelea desde abajo por cierta justicia —cierta ficción— en esta realidad abrupta que es la sociedad.

Detrás del vagabundo —después, mejor— viene una serie de hombres que dan el pulso con su mundo como si hubieran sido poseídos por el espíritu de los personajes de las novelas. Escenas más, escenas menos, los protagonistas del cine —por obra y gracia de su siglo turbulento— andan por su cuenta y riesgo en busca de una vida que tenga alguna forma. Y que no caiga jamás en la tentación del fascismo, que no entregue esta libertad que resulta tan reparadora como dolorosa.

Leonard Zelig, el protagonista de una de las obras maestras de Woody Allen, no soporta la presión, no soporta esa vida sin Dios ni ley que puede ser la vida en estos tiempos. Se vuelve los demás como un camaleón, como un espejo. Se convierte literalmente en los demás: es negro cuando se acerca a un negro, es indio cuando tiene

a su lado a un indio. No es nadie: tiene la apariencia y las muletillas y los gestos de la persona que tenga al lado. Quiere pertenecer. Necesita hallarse a sí mismo dentro de todos los hombres que finge ser. Ni siquiera él mismo tiene claro quién es cuando está solo, cuando nadie lo está mirando, pues cumple años y años de asumir el cuerpo y el alma de todos. Qué mejor manera de no soportar el rechazo, de no correr el riesgo de ser odiado por los otros.

Zelig quiere gustarles a todos. Y es cuestión de tiempo para que sus nervios frágiles no soporten la presión y terminen refugiándose en la masificación, en la deshumanización que es, en el fondo, la propuesta del nazismo.

Cómo sobrevivir a la fábrica del mundo, a esa fila interminable para llegar a una ventanilla en donde se recibe el sello de la muerte. Cómo aguantar estas sociedades partidas en pequeñas empresas, pequeños reinos en donde se repiten lo humano y sus desmanes hasta el cansancio. Cómo resistir las sectas que ningunean y que anulan desde los primeros años del colegio. La solución de Leonard Zelig, el astuto, el sobreviviente, es volverse los otros. Si quieren un negro, un chino, un sioux, un anglosajón o un nazi, aquí lo tienen. Si quieren un científico o un artista o un político o un villano o cualquiera que pertenezca, aquí lo tienen.

Zelig es todos los hombres y todos los arquetipos porque es demasiado duro apostárselo todo a una forma de ser, a una personalidad. Y ser todos, que es lo mismo que ser nadie, resulta ser el camino a convertirse en una celebridad.

“Es duro ser alguien pero funciona”, canta John Lennon en *Strawberry Fields Forever*. Zelig tendrá que amar y ser amado para

atreverse a experimentar el dolor —y la ficción— de ser una sola persona.

Por otra parte, en un mundo entregado al capitalismo, pues nada tan parecido a la ley de la selva como el capitalismo, la lógica imperante suele ser la de la mafia: “No es nada personal”. Y el gran personaje de una humanidad sumergida en los mercados y en los negocios y en el dinero, que puede ser la esclavitud y puede ser la libertad, tiene que ser Michael Corleone. Que en un primer momento quiere romper el karma familiar —esa venganza financiada por el dinero que da la criminalidad, esa reivindicación social a sangre y fuego—, pero luego, como todos, se ve arrastrado por la avalancha del dinero, por la necesidad de proteger a su familia a como dé lugar, por la tragedia de tener que hacer su propio gobierno, su propia justicia.

Corleone es un hombre trágico: ni todos los ejércitos ni todos los trucos ni todas las jugadas maestras van a ayudarlo a escapar del destino de su familia. Su vida ha sido pactada aunque él se niegue a reconocerlo. Y salirse de la mafia no es salirse de una empresa sino de una bestia que se lo traga todo.

Corleone es grave, es dramático. Vive entre las sombras fotografiadas por Gordon Willis. Mira fijamente. Cuenta cada palabra que deja escapar de su boca. Y no está en la mafia para derrotar a las señoras emperifolladas y a los patriarcas arrogantes que miran de reojo a las razas y a las clases emergentes, sino porque se ve obligado a remplazar a su padre en el negocio familiar como si se tratara de remplazar al capitán de un barco enorme que de lo contrario estaría a punto de hundirse. No es el mafioso cínico y buena vida de *Buenos muchachos*, no, no es un astuto. No le

interesan la adrenalina ni el trago ni las putas ni la mesa de enfrente del escenario en el restaurante de moda ni salvarse de ser un pendejo común y corriente, como usted y como yo.

Quiere la reivindicación social en los Estados Unidos de América por los que peleó en la Segunda Guerra. Necesita la redención, la salvación. Busca un clímax de Shakespeare y quiere que además le salga bien.

Su talón de Aquiles son sus hijos. Su secreto es la sospecha de haber fallado como hombre, como la cabeza de una familia que habría vivido mejor si su padre no hubiera muerto. Su intimidad, asediada por los negocios, va desbaratándose.

Viene, además, de un tiempo en el que había más certezas: países, religiones, partidos políticos, principios torcidos pero útiles como ficciones para poner el mundo en orden. Comienza a verse extraño, teatral y sombrío, en una sociedad arrasada por el pragmatismo, una épica arruinada para bien y para mal por el realismo: la realidad gris y empobrecida y desacralizada de *Casino*, de *Los Soprano*, en donde la mafia sigue siendo un negocio lleno de leyes invisibles y de pactos de silencio, pero es sobre todo el refugio y la farsa de los psicópatas. Qué revelador es ver a Tony Soprano al final, en el consultorio de su psicóloga, justificándose, lavándose las manos como si lo suyo no fuera más que otro oficio.

Quizás sea eso, ese paso por el diván, el gran descubrimiento, el gran aporte de los personajes del siglo xx. Charles Foster Kane, el *Ciudadano Kane* de la bellísima obra maestra de Orson Welles, ha vivido una vida reponiéndose de ese primer acto que es la infancia y armando el complejísimo rompecabezas del pasado inicial: deja escapar una palabra sobre su niñez, "*Rosebud...*", un aliento antes

de morir. Leonard Zelig se enamora, por supuesto, de su terapeuta: sus males del siglo pasado tienen soluciones del siglo pasado. El vagabundo de Chaplin es también un hombre disfrazado, un personaje célebre, y su personalidad es una construcción. Y, como tantos hombres de estos tiempos, Michael Corleone resulta incapaz de dejar atrás la vida que le dejó su padre.

Psicópatas hubo desde el Antiguo Testamento. Hay en el mundo varios libros de historia de los asesinos en serie y de los monstruos modernos. Pero fue en las ciudades que conocemos, llenas de complejos y de traumas, en donde aparecieron hombres espeluznantes pero al fin y al cabo hombres como Max Cady, Hannibal Lecter, Baby Jane Hudson, Annie Wilkes, Anton Chigurh, Patrick Bateman, Eric Cartman y Walter White. Hay, claro, psicópatas funcionales, psicópatas que se esconden en sus imperios y sus uniformes, como los hombres de guerra o los narcos o los dictadores. Pero están también estos hombres corrientes, de todos los días, que un día se ven obligados a emprender una matanza lenta y metódica que le da sentido a sus vidas, que los carga con una pesada misión sobre sus espaldas.

Pero el más escalofriante quizás sea el anónimo taxidermista Norman Bates de *Psicosis*. En el siglo XXI, en un mundo lleno de barrios como infiernos grandes y plagados de vecinos, dependemos todos de la bondad de los extraños igual que Blanche DuBois. Y hay por la calle psicópatas encorbatados que en cualquier momento, al doblar, por ejemplo, por la esquina equivocada, pueden estallar. Bates los encarna. Bates los representa. Jamás pudo superar los abusos de su madre, como corresponde a los grandes enfermos mentales pensados por Hitchcock, y espera pacientemente en el

hotel familiar a que llegue algún huésped que le sirva para hacer justicia, para reclamarle a la vida lo que le ha estado debiendo desde la infancia.

Si un personaje ha de servir para describir cómo se construye un personaje en el papel, cómo se va inventando una persona en una novela o en un guion, ese es sin duda Norman Bates. Y también todos los psicópatas que lo precedieron y lo sucedieron en el Olimpo infernal de los psicópatas de la ficción —acabo de pensar en el serísimo Freddie Clegg de *El coleccionista*—, pues viven disfrazados de normalidad, sus intimidades son escalofriantes, su deseo es poseer lo que se les ha negado, su necesidad es ser castigados por ser unos monstruos entre los hombres, y disfrutarlo y rendirse a su horror, y su gran secreto es su colección de presas, de víctimas. Quién sabe quién es el vecino. Se vive, desde el siglo xx, en estado de alerta y a oscuras.

Catorce

En un mundo de hombres todo artista es mujer



En una película reciente de los estudios Disney, *La princesa y el sapo*, se pone sobre la mesa el tema, y es como si un mago cometiera la curiosa traición de explicar alguno de sus trucos: el personaje principal recorre el drama, de obstáculo en obstáculo, en procura de lo que quiere, pero tiende a conseguir hacia el final lo que necesita. Repito esa idea y uso ese ejemplo porque Hollywood —y sí, el mundo es mucho más grande que Hollywood, pero Hollywood es, en cuestiones narrativas, su capital decadente y maravillosa— desde hace algunos años ha estado aplicándoles a los dramas de sus héroes esa fórmula que se parece tanto a la vida. Y creo que resulta interesante revisar cómo funciona el esquema cuando la protagonista es una mujer.

Siempre, desde el principio de los dramas, ha habido estupendos personajes femeninos: pienso ahora en *Una habitación propia* y en *Toda pasión apagada*, y me vienen a la cabeza mujeres de la literatura como Anna Karenina, Lady Macbeth, Antígona, Jane Eyre, Elizabeth Bennet de *Orgullo y prejuicio*, Scout Finch de *Matar a un ruiseñor* o Hester Prynne de *La letra escarlata*, pero podría investigarme la memoria o meterme a internet para encontrar un puñado más, claro que sí. Sin embargo, el feminismo, que es un convencido y convincente llamado a la igualdad en las sociedades de las últimas décadas, es de los tiempos del cine. Scarlett O'Hara va asumiendo su suerte, sobre todo, en la versión cinematográfica de

Lo que el viento se llevó: verla encarando su destino, sola, es caer en cuenta de que quería reinar como las damas de su tiempo, pero ha descubierto que lo que en realidad necesitaba era encontrar su libertad, ir por el mundo por su cuenta y riesgo.

Quiero decir que resulta especialmente revelador revisar lo que sucede con aquel mandamiento, "el personaje busca lo que quiere pero halla lo que necesita", cuando las protagonistas son mujeres.

Tootsie es, quizás, la gran comedia feminista: el hombre disfrazado de mujer que quiere seguir viviendo de la actuación pero descubre que no tenía ni idea de quiénes eran los otros, las otras. Blake Edwards, el estupendo realizador detrás de *Breakfast at Tiffany's*, de *La pantera rosa*, de *La fiesta inolvidable*, dedicó mucho más tiempo de lo que se cree a narrar a las mujeres desde el punto de vista de las mujeres, pero quizás su drama femenino más logrado sea *Víctor Victoria*: la mujer disfrazada de imitador de las mujeres que quiere seguir viviendo de la música pero entiende a tiempo que nada puede ser a costa de su rendición, de la negación de su diferencia. Ay, los tiempos en los que no se les pedía a las películas que corrigieran los desmanes de la sociedad, las épocas en las que el actor Michael Dorsey veía con sus propios ojos los abusos, disfrazándose de mujer, y la cantante Victoria Grant recobraba el respeto del público disfrazándose de hombre.

En Hollywood fue clara desde siempre, y sus grandes películas lo demuestran, la denuncia y la reivindicación y la liberación de sus mujeres protagonistas: Phyllis, Gilda y Matty, en *Double Indemnity* (1944), *Gilda* (1946) y *Cuerpos ardientes* (1981), quieren cumplir con su papel en alguna trama de relato policiaco, pero necesitan ajustar las cuentas con su pasado; Margo, Norma y Nina, en *Eva al*

desnudo (1950), *Sunset Boulevard* (1950) y *El cisne negro* (2010), tratan de deshacerse de las estrellas jóvenes que quieren quitarles sus lugares en el mundo, pero quizás les haga falta dar el pulso con una sociedad implacable que no les perdona la vejez a las mujeres; Marnie y Lee, en *Marnie* (1964) y *La secretaria* (2002), quieren huir y huir y huir en las nubes de sus depresiones, pero tienen que deshacerse de la memoria del abuso así eso signifique lidiar con un abusador más, así la liberación venga por los rieles del castigo; Alicia, en *Alicia ya no vive aquí* (1974), viaja a California con su hijo con la ilusión de volverse una cantante, pero en el camino va despojándose de ambiciones y resignándose a sí misma como si vivir fuera aprender a soportarse igual que se aprende a soportar a un vecino; Eliza, Billie, Annie y Rita, en *Pigmalión* (1938), *Nacida ayer* (1950), *Annie Hall* (1977) y *Educando a Rita* (1983), se entregan a un maestro para que las haga a su imagen y semejanza, pero luego lo dejan atrás porque en el fondo habían estado buscando una puerta de salida para ser ellas mismas; Gloria, en *Gloria* (1980), quiere sobrevivir a bordo de la picaresca de las calles, pero se ve obligada a proteger a un niño para lidiar con el hecho de ser mujer en un mundo de hampones; Karen, en *Silkwood* (1983), arriesga la vida por desenmascarar a sus empleadores, pero en verdad está reclamando su dignidad; Marion, la filósofa de *Otra mujer* (1988) que cree haber sido libre en un mundo de mujeres presas de la feminidad, se obsesiona por las confesiones que una mujer embarazada le hace a su psiquiatra, pero a la hora de la verdad está desenterrando su pasado; Thelma y Louise, en *Thelma y Louise* (1991), quieren escapar de los hombres arbitrarios y despóticos de sus vidas, pero en el camino entienden que será un pulso a muerte

el que tendrán que dar; Clarice, en *El silencio de los inocentes* (1991), trata de encontrarse un lugar y de hacerse respetar en el mundo de hombres del FBI, pero pronto se da cuenta de que su verdadero problema es sentirse a salvo de los gritos dentro de ella misma.

Se trata de películas exitosas, cómo no, porque Hollywood sabe contar historias complejas y poner en escena dramas llenos de peros sin perder a su público por el camino: si nadie ve una película —si nadie lee un libro o nadie soporta una canción— porque nadie va por ahí diciendo “no me soltó...”, “no me dejó en paz desde el principio hasta el final...”, entonces dan igual sus hallazgos y sus genialidades. Sí, mi película remueve las estructuras de ese edificio de piedra que es el establecimiento y pone en evidencia las aberraciones de la cultura patriarcal dominante y sucia, y es una verdadera lástima que nadie la haya visto. Sí, mi novela juega con la materialidad del lenguaje, y parodia y repudia ese lenguaje “ideologizante” y dramático, que hace denuncias para simular la justicia y que contribuye a que todo cambie para que todo siga igual, pero ha vendido nueve copias, diez, que lo que importa es llegarle así sea a una sola persona.

Han corrido el riesgo esas películas, en fin, de insistir en seguir personajes cuyos dramas suceden por fuera y por dentro, cuyos enemigos son reales y brutales, pero también son culturales y apenas tangibles, y sin embargo han ganado la apuesta siempre porque antes de pensar en el innegable fondo —en la sociedad victimaria que desiguala y anestesia, y en “la mujer”, en abstracto, como cualquier campaña gubernamental— se empeñan en narrar a

una protagonista hecha de gestos y de pequeños giros verbales que es capaz de morir en el intento de sacudirse una tragedia.

Y de morir en el intento —y quizás sea esa una definición parcial pero útil de “feminismo”— de hacer valer el derecho a ponerse en escena como venga en gana, como se es.

Siempre han sido mucho más taquilleras, y mucho más vendedoras, las historias cuyos héroes quieren sobrevivir a un desastre o a un mundo apocalíptico comandado por alguna versión inesperada del demonio: no es nada personal, ni es el machismo que sobre todo es violencia, aunque todo pueda ser lo primero y lo segundo al mismo tiempo, y es comprensible que, por ejemplo — luego de una jornada de jefes lidiados y cuentas a duras penas pagadas—, un viernes en la noche sea difícil tragarse la aventura mental de un pintor sueco con disfunción eréctil justo en el momento en el que se ha enamorado de su modelo de desnudos. Pero la historia del cine, breve y veloz, ha dejado dramas de mujeres que demuestran que los peligros de afuera han obligado a la mitad de la población de la Tierra —y más, mucho más, pues no sólo son mujeres las mujeres en un mundo de hombres— a vivir de cuerpo para adentro.

Por supuesto, muchas de las producciones más taquilleras de la historia, empezando por *Lo que el viento se llevó* y *La novicia rebelde* —que son la primera y la tercera más taquilleras si además de fijarse en el dinero recaudado se toma en cuenta el número de entradas vendidas—, son dramas protagonizados por mujeres de armas tomar, mujeres de películas de acción. La princesa Leia Organa, de *Star Wars*, es una dama en apuros que pide auxilio a algún caballero a lomo de nave o a algún mago barbudo, sí, pero no

es una mujer sino dos porque también lidera la rebelión contra el imperio galáctico. Ellen Ripley y Sarah Connor, en las exitosas *Alien* y *Terminator*, llevan a cuestras la responsabilidad de salvar al mundo del apocalipsis. Y así las heroínas de las tramas de acción han pasado a ser un requerimiento.

De la saga de *Los juegos del hambre* al episodio VII de *Star Wars* ha quedado claro que hoy —por lo menos en la galaxia muy lejana de las redes sociales y las salas de cine— la espada está también en las manos de las mujeres. Y que esos horizontes tan vastos que van por dentro y esas investigaciones de sí mismas que suelen llevar a cabo las personas incómodas en el mundo siguen sirviéndoles a las mujeres para enfrentar las embestidas de las sociedades humanas, pero que los dramas femeninos ya no se resuelven solamente en las tras escenas, sino también de cara al público y en el centro del escenario, en el ruedo y tomando al toro por los cuernos: que en el mundo están pasando siempre todas las épocas de la historia, y sigue habiendo brujas y putas y madres coraje y vírgenes y harpías y reinas y doncellas y guerreras y quinceañeras de *prom* y gorditas renegadas y heroínas del feminismo y traidoras en el filo del precipicio, pero también hay protagonistas nuevas que quizás estén fundando una generación más convencida de vivir en la igualdad.

Quizás es siempre la palabra clave: si algo suele olvidarse es, precisamente, que el pasado está pasando ahora, que todos los rompimientos y los cambios profundos que vivimos también se han vivido antes, que solemos reinventarnos lo inventado y la originalidad es el fracaso de la imitación. Acaso estas sean las mismas injusticias que vieron Caín y Abel. Tal vez estas heroínas nuevas han estado siempre. De pronto el cine femenino de François

Truffaut retrató ya una sociedad en donde las mujeres son iguales a los hombres y también son mujeres con nombres y apellidos y muletilas y habitaciones propias. De pronto bajo el humor y la doble vida de la Séverine Serizy de *Bella de día*, de Buñuel, está el grito que se quiere pegar, pero no dejan. Y Ada McGrath sea muda, en *El piano*, de Campion, porque cómo más se va a sobrevivir en el mundo de los otros. Y Amelie Poulain, en *Amelie*, de Jeunet, se vea obligada a inventarse su realidad llena de pies de página porque ser humano es resignarse a la ficción. Y la entregada Bess, en *Rompiendo las olas*, de Von Trier, sea el retrato de las torturas a las que son sometidas las mujeres como vengándose de ellas por tener tan alto el umbral del dolor y de la vida.

Quizás la medida de que algo nuevo está pasando sea que las superproducciones de acción protagonizadas por mujeres que toman las riendas de sus destinos son hoy tan taquilleras como las películas épicas protagonizadas por hombres.

Sea como fuere, suele ser una radiografía de un autor la forma como pinta y como trata a sus mujeres protagonistas. Puede ser condescendiente o compasivo o políticamente correcto: allá él, allá ella. Pero también puede ser preciso y sin concesiones, ir una por una porque así también pasa en la vida, como si en un mundo de hombres todo narrador fuera mujer.

Suele recordarse, cuando se quiere decir que hacer arte es domar la violencia del mundo, que el poeta Edmond Jabès afirmó alguna vez que en un mundo católico todo escritor es judío. Quizás también pueda decirse eso que acabo de decir: que en un mundo de hombres todo narrador es mujer porque todo narrador es una mirada que principalmente ata cabos, una voz contra un coro

atronador acostumbrado a imponerse a la fuerza, una figura que recobra su derecho a ponerse en escena ante su sociedad como le venga en gana, una persona llamada al margen. Tal vez sea el momento de decir que puede ser que quien haga ficción no sea mujer y no entienda a las mujeres, y que el escritor no viva las mismas circunstancias que la escritora, pero siempre estará en la posición de aquel que renueva su mirada y reclama su voluntad obra por obra.

De aquí para atrás y de aquí para delante siéntase en libertad, pues, de leer "autora" en donde diga "autor": y usted sabe en qué sentido se lo digo.

Quince

Hubo una vez hombres extraordinarios



Y entonces llegaron las celebridades. Desde el principio de las comunidades y de las culturas, agobiados por el temor y por la esperanza de que un día bajaría Dios a esta tierra a decirnos “y todo era un sueño: fin...” o “sonría: está en *Cámara escondida...*”, nos buscamos en las obras de los dioses, los héroes, los magos, los dramaturgos, los curas, los científicos, los psicoanalistas, los líderes y los magnates, con la ilusión de hacer las paces con aquellos que en realidad somos. Caímos después en la tentación de vernos en los espejos de los famosos, y de contratar *paparazzis* como sórdidos detectives para que reunieran las pruebas de que nadie es extraordinario: de que las celebridades también fracasan y se ponen de rodillas y se aviejan y se engordan. Ciertamente: hoy, en la era de las redes sociales, somos documentalistas, evangelistas y *paparazzis* de nosotros mismos, y no hay nadie inconcebible y “célebre” es cualquiera. Pero hubo una vez cuando sólo unos cuantos fueron populares.

Y entonces se volvieron los héroes y los villanos del poema épico del mundo globalizado. Y la gente aprendió de ellos —y de la cultura alrededor de ellos— que una vida también puede ser un drama en procura de un clímax justo.

El mundo de las celebridades empezó con las ciudades (“Allá va Gorgias”, decían en la Atenas del 433 antes de Cristo), y se volvió una profesión con el cine, y se convirtió en un género con las

páginas sociales, y se agrandó con las campañas políticas, y se volvió un vicio con la televisión, y se puso temible en los escenarios del rock, y terminó en los *reality shows* y en esos videos sexuales publicados a espaldas de los famosos en cuestión, y ha estado dando las parábolas más populares de los últimos tiempos. Nada, ni una película, ni una telenovela, ni un corrido mexicano, produce tanta fascinación al público de hoy como la trama de una celebridad redimida o caída en desgracia. Ahora, cuando día a día se publica en YouTube y Facebook qué les está pasando a los pequeños dioses, los espectadores siguen a la familia Kardashian —por ejemplo— en busca de una respuesta a la pregunta de si se saldrán con la suya en aquello de ser extraordinarios.

Fue la Tierra de la mitología romana la que parió a la Fama, una diosa de cien ojos y de cien orejas, para poner al mundo al tanto de las villanías y las gestas de los hombres. Y desde entonces ha estado atenta a empujar al centro del escenario a la persona que necesite como ejemplo.

Y ha estado transformando a los hombres en parábolas, en fábulas con moralejas.

Lanzó al escenario del mundo a los bandoleros y a los piratas, de Barbanegra a Drake, para que los niños les temieran con fascinación y quisieran ser como ellos cuando grandes y de viejos se convirtieran en sus evangelistas. Puso a José Raimundo Russi a ser ejecutado por un crimen que no cometió, en la Bogotá de 1851, para dejar en claro que la sociedad colombiana era un complot. En 1853 mandó a decapitar a Joaquín Murrieta, uno de los orígenes de El Zorro, el Robin Hood californiano, para que fuera evidente que son las culturas las que engendran a sus villanos como placeres culposos, y

para que corriera a andar la leyenda de un hombre que se dedicó a vencer a los poderosos desde el momento en que lo perdió todo. Hizo pasar a Oscar Wilde por el drama de ser encarcelado en 1895, en medio de un confuso triángulo amoroso con dos hombres, para que en su carta "De profundis" le escribiera "soy uno de aquellos que están hechos para las excepciones" a una sociedad buena para castigar, pero cínica e irresponsable frente a sus castigados.

Convirtió al bandolero Jesse James, el asesino, el guerrillero de la Guerra Civil norteamericana y el ladrón cinematográfico de los bancos infranqueables, en una celebridad del viejo y del nuevo Oeste. El día de su muerte, asesinado por el cobarde Robert Ford a los treinta y cuatro años, el mito de James se volvió una trama que el mundo lee y relee —en novelas, en cómics, en baladas, en series de televisión, en películas— y se cuenta como jugando al teléfono roto. Y esa historia siniestra y festiva, como la de Billy the Kid o la de Al Capone o la de Pablo Escobar, se repite de voz a voz para sacar la conclusión de que los hampones gloriosos tarde o temprano se convierten en presas exhibidas en las paredes de la ley, pero también para celebrar en el morbo colectivo que alguien haya desafiado a la pirámide del capitalismo, a la conjura de los poderosos.

Las vidas de los dioses, los santos, los caballeros y los reyes fueron dramas ejemplares en sus eras —y sí: una vez más nada es nuevo bajo el sol y sin embargo todo es un misterio—, pero cuando los amos de los hombres no fueron los dioses ni sus herederos, sino los propios hombres como emperadores que van desnudos hacia el banco, se volvieron celebridades los poderosos por encima y por debajo de la ley, los cabecillas de cualquiera de las mafias de un

mundo que es una red de mafias: los magnates, los políticos, los padrinos, los criminales, los corredores de bolsa, los protagonistas de las páginas sociales, los monarcas anacrónicos de todos los pequeños reinos, las pocas autoridades que van por los rieles y los intérpretes que hacen llevadero este drama. Una celebridad es alguien que se sale con la suya, un adulto que se compra el permiso para ser infantil quién sabe hasta cuándo, una persona libre e inverosímil en el patio del panóptico que tarde o temprano habrá de caer, de ser vulgar, de ser vencida como todos.

En el siglo pasado, que sigue gobernando este siglo, fueron dándose los nuevos relatos, los nuevos dramas que sabemos: las películas doradas, las canciones grabadas, las series de televisión, los deportes en vivo y en directo, los videojuegos, los *reality shows*. Y con ellos vinieron las nuevas celebridades por encima del bien y del mal.

Sí, también nos dieron útiles personajes de ficción que pudimos sacarnos de adentro y perdonar y revivir como tejidos moribundos: las canciones nos dieron a Eleanor Rigby, a Ruby Tuesday, a Mrs. Robinson, a Ziggy Stardust, a Pink Floyd, a Billie Jean, a Roxanne; las series de televisión nos dieron a Pedro Picapiedra, a Homero Simpson, a Jerry Seinfeld, a C. J. Cregg, a Larry David, a Tony Soprano, a Don Draper, a Peggy Olson; los deportes transmitidos vía satélite nos dieron a Mohamed Ali, a Pelé, a Ayrton Senna, a Diego Maradona, a Nadia Comăneci, a John McEnroe, a Martina Navrátilová, a Michael Jordan, a Mike Tyson, a Zinedine Zidane; los videojuegos nos dieron a Donkey Kong, a Pacman, a Mario Bros, a Sonic, a Lara Croft: todos los que sabemos y se nos aparecen por la cabeza como caras a maquillar en el espejo.

Pero en este mundo globalizado, que ha llegado a traernos quinientos canales de cable y millones de páginas web a las pantallas de los teléfonos inteligentes, se han vuelto personajes a celebrar y a descifrar y a apedrear las personas que encarnan a los personajes: los actores. No serán hampones las estrellas del cine ni las estrellas del rock ni los futbolistas que valen sesenta millones de dólares al año, pero son cierta clase de realeza, y no hacen las filas de los restaurantes de moda ni de las taquillas de los cines, y se esculpen a sí mismos detrás de sus seguidores como Galateas detrás de sus Pigmaliones porque el cliente siempre tiene la razón —y el resto es sinrazón, sí—, y luego se reproducen entre ellos, y van convirtiendo su vida en una *E! True Hollywood Story*: un documental sobre los paraísos artificiales y los infiernos personales por los que un hombre se queda atrapado en su personaje.

Basta ver los ocho episodios de la *Antología* de los Beatles, un documental emocionado e inteligente sobre los años que sobrevivió a su fama la mejor banda que ha pisado este mundo, para caer en cuenta de lo que puede suceder entre una estrella popular y su auditorio desde que el rock llevó a cabo aquella revolución duradera: el culto al carisma puede terminar en ceremonias llenas de hipnotizados y de desmayados, pero también puede acabar tragándose a la persona que ha alcanzado la idolatría, la gloria. Sí, cuando un artista consigue establecer contacto con sus espectadores, sus espectadores pierden su identidad por un momento —favor ver y oír *The Wall* de Pink Floyd— porque es menos duro ser idénticos a los otros. Y la estrella tiene que esconderse en alguna parte, así sea dentro de sí misma, para

recobrar la humanidad que se va perdiendo por el camino y que sólo se recobra en el encierro.

Leer biografías de George Harrison, el tercero en la fila de los Beatles, pero un genio como todos los otros, es leer el drama de un guitarrista tímido e irónico que tuvo encima los cien ojos y los cien oídos de la fama cuando otros apenas estamos aprendiendo nuestras taras y recogiendo nuestros traumas como suvenires, pero que después del fin del grupo decidió dedicarle esa vida en el ojo del huracán a deshacerse —con relativo éxito— de su violencia y de su ego y de su personaje. No sólo seguimos las vidas de las celebridades para confirmar que hay cumbres y abismos en cualquier vida, sino para descubrir que entre bambalinas sucede un drama impronunciable que sólo encuentra su clímax en la muerte: las celebridades quieren una estrella con su nombre, quizás, pero necesitan reconocerse en el fondo de sí mismos.

Quieren volverse íconos como Marilyn Monroe y Audrey Hepburn y James Dean y Frida Kahlo, y vivir en los mugs y las carteras que venden en la tienda de objetos curiosos que queda a seis cuerdas de nuestra casa, pero también buscan como cualquier hombre reconocerse y deshacerse de sus máscaras.

Si alguien ha estado en el centro de esta cultura de las celebridades documentada por los *paparazzis* y los *groupies*, si alguien ha llevado al extremo la idea de que una persona es una puesta en escena y un famoso es el personaje de un drama como un *show* de Truman lleno de conclusiones sobre la capacidad humana para inventarse una Tierra en la Tierra, si alguna celebridad ha ido más lejos que todas en el ejercicio de la celebridad, ese hombre ha sido Michael Jackson. Que fue famoso desde muy niño. Que cambió

de voz y de piel enfrente de todos. Que se esculpió a sí mismo como su propio monstruo de Frankenstein y fue coronado y guillotinado, y fue idolatrado y crucificado, y fue perseguido e interpretado como una tragedia: Jackson dejó una obra llena de pistas sobre el misterio de la vida, pero también dejó su biografía herida de muerte desde el principio.

Una celebridad puede ser, pues, una tragedia: un ángel caído, un artista del hambre, un hombre elefante, un señor muy viejo con unas alas enormes enfrente de un auditorio que necesita estar viendo monstruos —y celebrarlos y reírse de ellos y moldearlos— para sentirse a salvo en su medianía.

Pero puede ser, también, una comedia: puede, mejor dicho, salir bien, escaparse del circo, correr a tiempo antes de que le estalle la bomba por dentro. Eso está pasando en estos momentos: que las grandes glorias del final del siglo pasado, cuando aún ser un famoso era venir del cielo, han estado adaptándose entre el duelo y el alivio a una época en la que cualquier muchachito de quince años puede convertirse en un ídolo porque sí —por decir la verdad, por ejemplo, con voz nasal y gesticulación graciosa—, y entonces se les ve a estas pobres estrellas convertidas en profesionales de las redes sociales, entre la nostalgia y la imperiosa necesidad de probar que no tienen tallada en la nuca una fecha de vencimiento, como esos padres de familia que se ponen jeans de tallas menores para salir de fiesta con los amigos de los hijos.

Voy a extenderme en un caso diciente. Pido disculpas a partir de este momento. Confieso de una buena vez que cometo el fin de este capítulo con un poco de culpa y un poco de vergüenza. Pero lo cierto es que no he podido dejar atrás aquella perturbadora fotografía que

el cantante Cristian Castro (“Y es que este amor es azul como el mar azul...”) publicó en su cuenta de Twitter a las 22:43 del martes 7 de enero de 2014. Si usted tiene la fuerza de voluntad para no verla, si prefiere ahorrarse otra pregunta sin respuesta, “¿por qué?”, en esta vida tan idiota, permítame contarle que se trata de un esforzado autorretrato en el que el sonriente cantante se muestra al mundo como su mamá lo trajo porque no puede creer que le vayan a hacer un masaje con una tanga desechable. Sale a su lado, sonriente y vestida, la profesional encargada. Y arriba una leyenda indeleble: “Masajito con saïote!!!”.

Es una tontería más en el mar de todas las tonterías. Yo lo sé. Pero ha habido polémicas, escándalos, hipótesis, 21.322 retuits: el planeta es incomprensible e inabarcable. El cantante, hijo de aquella Verónica Castro que protagonizó, trémula, la telenovela *Los ricos también lloran*, quiso poner las cosas en su sitio: declaró a los medios de comunicación que fue “hackeado” por un señor de apellido Garay, que “saïote” quiere decir “final feliz” en “náhuatl”, que él solamente era un “súper machote” con “buena nalga”, que usaría la perturbadora imagen para su próximo disco, que la había publicado en Twitter —que sí: que sí había sido él— para que la gente lo quisiera más. Y así fue probado, me parece, que las celebridades están en el borde de un ataque de nervios ahora que las redes sociales han vuelto famoso a todo el mundo.

En las primeras planas de los periódicos no se ve nada de eso. Pero en el *home* de las páginas web, entre imágenes brutales de la guerra siria y de la guerra colombiana, suelen darse hoy noticias como aquella: “Foto de Cristian Castro sacude las redes sociales”. Qué extraño encontrarse al mismo tiempo y en el mismo lugar,

mientras se va desenrollando ese pergamino que es un sitio de internet, noticias tan disparejas. Qué dicente tener enfrente la pendejada y el horror minuto a minuto. No, no estoy denunciando la bobada ("Los 25 gatitos más tiernos") que les trae tantas "visitas" a los portales de internet: no son sólo aquellos reporteros empujados hasta el precipicio de esos resultados, sino también sus lectores en vilo, quienes pasamos de la gravedad a la frivolidad en un solo segundo para sobreponernos a la hostilidad de cada día.

Y es para sobreponernos a la hostilidad de cada día que seguimos cuentas de Facebook y de Instagram como siguiendo a miles de Truman, como suscritos a cientos de *reality shows*.

Quiero notar, en el año veintidós después de las redes sociales, que esta larga era de las celebridades está llegando a su fin. Que el mundo está lleno de famosos y de aspirantes a famosos que se toman *selfies* a medio vestir, pobres, para que sus fanáticos hagan clic en el botón de *like*. Que el mundo está lleno de páginas sociales, plagado, pero ahora tienen que competir con los álbumes del último viaje que la prima de nosequién acaba de colgar en su Facebook. Que las celebridades siguen pasando de voz en voz, de mano en mano, en las mentiras de las sobremesas de las casas: "Parece que es homosexual...", "Dicen que se acostó con la esposa del jefe...", "Al principio salía en películas porno...", "Cuando fue presidente gobernó desde Miami...", "Es cleptómano...". Pero su era sí está llegando a su fin.

Así es: esta risueña fotografía y la nueva y la siguiente de Cristian Castro, gritos desesperados en un mundo de sordos, pronto quedarán en la endosfera de internet como otros rastros de aquella especie en vías de extinción.

Dieciséis

Usted es el doctor Frankenstein de usted mismo



Leo las tres primeras *selfies* que me encuentro en el teléfono: “Dándome la buena vida”, “La vida que me merezco” y “Recién levantado y con lagañas”. Y a primera hora del día recuerdo que la enésima encuesta del Pew Research Center descubrió que la llamada “generación del milenio” no se siente parte de nada, ni de un partido ni de una religión ni de una patria, salvo cuando se refugia en las redes sociales a apoyar las causas de turno, y sobre todo a espiar y a ser espiado. “Somos una raza de mirones”, dice Stella en *La ventana indiscreta* como si viera venir la era de las *selfies* que son la cumbre del individualismo: “Yo y yo”. Pero, ya que son tan públicas que ponen en riesgo la privacidad, revelan también cierta nostalgia por los otros, cierta necesidad de pertenecer a alguna sociedad que podría protegernos del fin y de la miseria propia.

No hay nadie nuevo bajo el sol. Nadie se salva del mundo. Nadie es inmune a los demás. Y esta nueva sociedad de narcisos es, a fin de cuentas, una sociedad.

Se trata, eso sí, de una sociedad en la que se ha perdido la ansiedad por conseguirse un nombre (“primero hay que hacerse un nombre”, decían los mayores hace un par de décadas), pues hoy, desde niño, cada quien tiene su propia fama, su pequeña fama que lo salva de sentirse relegado. Sigue habiendo celebridades, por supuesto, hombres y mujeres más famosos que todos espiados por esta raza de mirones en busca de dramas. Sigue la cantante pop

tomándose fotografías a media luz y a media ropa en busca de seguidores en Instagram. Sigue la actriz de moda mostrándose de viaje en lugares exóticos porque una celebridad es un enigma al alcance de la mano. Y el problema de cada cual sigue siendo ser reconocido, así sea por 573 *likes*, en un mundo de siete billones de personas.

Pero las redes sociales de internet —y aclaro “de internet” porque la teoría de las redes sociales y la investigación de los campos de relaciones viene de tiempo atrás— les han dado a los espectadores las tecnologías para ser los autores. Se ha venido diciendo, y así es, que una persona es una puesta en escena, pero las redes han estado dándonos a todos las herramientas para convertirnos en un espectáculo.

Facebook es un constante primer acto, una constante presentación de personajes a punto de sufrir algún revés de fortuna: una bogotana a la que llamaremos Juliana Uricoechea, por ejemplo, se presenta a sí misma como una mujer sin pelos en la lengua que llama a la paz de su país cuando no está tomándose *selfies* en bikini en alguna finca de fin de semana, cuando no está protestando indignada por las barbaries de los Gobiernos del mundo o está compartiendo en su muro alguna canción popular (“Y me bebí tu recuerdo...”) que es una afrenta y un guiño a su educación de clase media alta, y quizás sea así, y no es improbable que esté siendo sincera sino simplemente haciendo en público cosas que antes de las redes habría hecho de puertas para adentro, pero sin duda se ha estado cuidando de presentarse bien a este nuevo mundo.

Es feminista, sí. Es animalista. Es ambientalista. Es infantil: y qué. Es liberal a más no poder pero aboga por los pobres conservadores.

Es autora de unos *posts* contundentes y aclamados por sus seguidores que aprendió a escribir cuando tuvo sus blogs por allá por 2005: quizás su género, si se dedicara a escribir, serían los *posts*.

Ah, el monstruo de Oriente Próximo fue engendrado en Occidente; el islamismo no es un grito de intolerancia, sino un llamado a la compasión; no es justo el desplazamiento sostenido y metódico y despiadado de los palestinos —que prueba que el mundo no ha superado el Antiguo Testamento ni ha leído suficiente los poemas épicos—, pero no se pueden despreciar los derechos de Israel como entregándose de plano a las causas liberales; la tauromaquia no es arte, sino simple tortura, y punto; el servicio al cliente es el brazo kafkiano de la vida moderna; *Better Call Saul* no le da a los tobillos a la serie de televisión de la que viene, *Breaking Bad*, como un paseo por el purgatorio no es de ningún modo un descenso a la última paila del infierno.

Y es famosa, famosa sin duda, entre sus 3.567 amigos. Y se mira todo el tiempo como cuando pasa por el espejo. Y de tanto en tanto consigue escribir una opinión que se vuelve viral: que va de mano en mano hasta ir de su calle a su barrio. Y la gente, que tiene clarísima su máscara y tiene acceso a su intimidad y suele entender qué es lo que está queriendo alcanzar, vive pendiente de sus segundos actos —de sus travesías y de sus duelos: de sus dramas— como si esas tramas inesperadas fueran a revelar un secreto, una identidad rota e imposible de reparar, pues los perfiles de Facebook se convierten en personajes que nos sirven de advertencia y de anhelo como los personajes de cualquier ficción: el mundo de afuera, en donde cada vez hay menos aire y la economía nos va sitiando como el agua va

calentándosele en la olla a la pobre rana, debería ser hoy un lugar más seguro, pues todo el mundo tiene ya una voz, y grita.

Hay redes nuevas para gentes nuevas: Snapchat, por ejemplo, es una red hecha para quienes —más allá de, por ejemplo, la llamada generación del milenio— no quieren perder el tiempo que pierden sus mayores creando contenidos, lanzando opiniones, confesando bellos recuerdos del pasado como hacían los viejos antes de la llegada de los extraterrestres: se trata de pequeñísimos videos de uno mismo, *selfies* en movimiento, que dicen “mucho más que mil palabras” y que exponen a los pequeños narcisos en su mundo y les presentan de una sola vez la ansiedad y la envidia y la necesidad de establecer ese contacto humano que tiene tanto de milagro (“Ay, sólo tengo 342 *likes*, y esa niña tiene mil”, se oye por ahí), y lleva a los espectadores a inventarse a las personas que espían, a imaginarles una vida más allá de las imágenes.

Valga aclarar que, de los 7 billones 392 mil que hay en el mundo cuando pongo esta coma, sólo 3.000 millones de personas están en internet y sólo 1.500 millones de personas viven ahora mismo en Facebook: en el mundo suceden en este instante todas las eras de la historia, decía, desde las cavernas hasta el feudalismo, desde la Ilustración hasta la debacle de las revoluciones, y se dan todas las sectas y las sociedades y las culturas, y se presentan a los demás como descubrimientos las ideologías superadas y se dan una vez más las grandes ideas que ya tuvieron otros.

Cada quien se ha interpretado a sí mismo en las comunidades que han vivido a bordo del drama de Occidente y que han conseguido escapar de esa pobreza cenagosa en donde hablar de “modernidad líquida” con Bauman es hablar de nada. Y esta época, que es otra

era todo el tiempo, ha hecho aún más difícil ser una persona consistente con una identidad de personaje dramático (¿quién puede ser el mismo, tener el mismo trabajo, la misma familia, los mismos ingresos y las mismas aspiraciones en este mundo que no se sabe qué será mañana?), pero al mismo tiempo le ha dado a quien quiera las herramientas para inventarse una máscara que lo mantenga a flote entre las otras máscaras: “Es duro ser alguien, pero funciona...”.

Es duro ser una persona, pues una persona es una construcción en tierra pantanosa, pero al final es lo único que tenemos para no extraviarnos en esta pared llena de puertas.

Fue a finales del siglo XIX cuando las sociedades colectivas fueron desarticuladas por los dueños de las cosas. Desde ese momento se hizo indispensable imponer una comunidad —como una esclavitud de todos por el bien de todos, como una marcha que al menos vaya a alguna parte— para que la suma de la gente resultara en algo semejante a una unidad. De resto se dio la individualidad dentro de la ciudadanía: el compromiso, la culpa y el individualismo. Y desde la última década del siglo XX —empujados, repito, por los canales y las páginas web que están en todas partes, y las quinientas multinacionales que son pequeños países con himnos y banderas que pactan su futuro con los Gobiernos—, el compromiso, la culpa y el individualismo desembocaron en el narcisismo.

Pero el narciso de hoy siente nostalgia por los otros, claro, por los animales y los indígenas y los negros y los musulmanes y las personas del otro sexo, y además se ha acostumbrado demasiado a que los demás lo miren mirándose al espejo: su reflejo, inevitable y tembloroso como cualquier reflejo, depende enteramente de ellos.

Y su mayor temor, su mayor castigo si se trata de castigos, es el ninguneo de las pequeñas comunidades a las que se va entregando poco a poco.

Venía diciéndolo: el infierno, que es un drama que en la teoría jamás termina pero en la práctica pone a prueba la fe en la ficción (pues quien cree en esa pesadilla cree en la vocación a despertarse), fue primero el sótano polvoriento adonde fueron a dar los muertos de las civilizaciones antiguas, luego se convirtió en la hirviente torre de nueve pisos que encerró por siempre y para siempre a los pecadores del catolicismo, y hoy sucede en aquel lugar de uno mismo en donde se carece de los otros. Cómo establecer contacto con el vecino en esta era que aún está tomando forma. Cómo hacer parte del auditorio de los otros cuando se va la vida interpretándose a uno mismo, cuando se va la vida encerrado en ese mundo exterior.

Cada quien es el autor de sí mismo, el modelo de sus propios retratos, en estos días de milagros y de maravillas. Cada quien trata de comunicarse a sí mismo enfrente del vasto auditorio de las oficinas y las calles y las redes sociales. Y en el proceso se gana justamente esa vocación a establecer contacto humano del tercer tipo, a encontrarse con los amigos y los parientes y los conocidos como acercándose a los extraterrestres, pero a fuerza de blogs y de muros de Facebook contruidos como nos dé la gana van perdiéndose —decía antes— la capacidad de ser parte del público, la capacidad de admirar lo que ha hecho otro porque nadie más puede hacerlo igual, el don de aceptar a los demás tal como son sin ceder a la tentación de intervenirlos, la inteligencia suficiente para no pasarse los días corrigiendo las obras y las personalidades ajenas.

Quien piensa así, quien de tanto ser autor no es capaz de leer una ficción sin corregirla, quien de tanto ser autor no es capaz de ser lector, está pasando una temporada en el infierno. Y quién sabe si vuelva.

Diecisiete

Se dedica a la ficción quien tiene que hacerlo



Todo el mundo ejerce la ficción, hoy, a su manera: el tímido malogrado e inteligente que bajo su alias de Twitter, @malogradoeinteligente, resulta ser un vengador anónimo despiadado e irónico que pone en su lugar a quienes envidia; la gordita que en la calle no se siente cómoda en su piel pero en las redes es una come hombres seductora que odia que se cosifique a las mujeres; el banquero infame que manosea las pensiones de los pobres convencido de que los Gobiernos siempre estarán ahí para rescatarlo de la quiebra; el obispo que trata de encubrir los abusos de uno de sus párrocos pederastas con la forzada convicción de que Dios el piadoso sabrá enderezarlo en su reino; el expresidente de la república que se pasa el retiro convenciéndose a sí mismo de que todas las soluciones a todos los problemas quedaron planteadas durante su Gobierno: "Sí, mi jefe", le repite su corte de zánganos que han estado viviendo de sus favores.

Todo el mundo ejerce la ficción: hay personas que se inventan a sí mismas amores trágicos para salir deshechas del abismo; hay mediocres que consiguen ir por la vida con cara de expertos que estudiaron afuera; hay patrones corruptos que traman complots para que no se noten sus desfalcos: un amigo me contaba el otro día que en los círculos de los ladrones de cuello blanco se habla de *ficticiar*, de declararse insolvente y de poner las cosas robadas a nombre de otro, por ejemplo, para librarse de las multas y de los castigos.

Muchos se hunden con el barco de sus mentiras —y los pandilleros se sienten coroneles y los padres de familia se sienten patriarcas mientras los violines interpretan *Adiós muchachos*— porque la verdad es demasiado dura como para reconocerla y encararla y tomarla por los cuernos. Muchos mienten y se mienten para soportarlo: por qué no.

Y es un hecho que el hombre es el animal que se la juega por la ficción y por el drama, que compartimos el instinto de tramar, de contar y de cantar y de pintar lo visto.

Pero pocos tienen la suerte que se requiere —la familia compasiva, el dinero a duras penas, el encuentro afortunado con el oficio, el maestro— para dedicarse a la ficción. El funcionario de la ficción, ficcionero o ficcionador, muy pronto se siente incómodo en el mundo: no desgraciado ni suicida ni borracho, que sentirse así no es patrimonio de ningún oficio, sino lleno de preguntas y de ganas de volver a su casa siempre que está afuera. Se marea desde niño cuando piensa en los planetas y en las estaciones misteriosas en el universo. Se marea cuando piensa en Dios. No está loco, no, porque el loco es justamente quien jamás convierte a la ficción en un oficio y ata los cabos mal y no logra regresar del final de un primer acto o de un falso final. No ha perdido la cabeza, no, que es fácil extraviarla ante el suspenso de la vida, sino que ha encontrado la manera de tener las riendas de su cabeza mientras no está soñando: la ficción es su alivio y su terapia.

Nadie supera del todo la infancia: en el desorden de la intimidad y en el gran secreto de los personajes, detrás, mejor dicho, de las máscaras, suele encontrarse una niñez que aún no ha terminado: “Estaba construyendo una casa”, reclama en *Los imperdonables* el

sheriff corrupto Little Bill Daggett, a quien corresponda, apenas entiende que acaban de asesinarlo, y en la muerte no es más que un niño. Sin embargo, el hombre que se dedica a la ficción, el ficcionador, dedica su vida a ser el niño que es, pero no para salir impune de las escenas de la vida, sino para aferrarse a los juegos y a las bromas y a los dramas que salvan a cualquiera del tedio. Ese temor a ese tedio y a ese silencio en donde se asoma una verdad que nadie quiere saber —y quizás nadie ha podido saber— puede ser resuelto a golpe de relatos.

Y el niño que va a volverse un ficcionador cuando se le exija convertirse en algo en el escenario en donde cada quien lleva su disfraz, el niño incómodo en el mundo que se vuelve un compositor de sonatas perversas o un artista que levanta una casa del horror con todos los miedos de su infancia, pronto sospecha que esos momentos de quietud como de ultratumba susurran verdades devastadoras que hay que poner en boca de algún drama antes de que acaben por embotarle el cuerpo (“No puedo recordar nada sin una tristeza tan honda que casi no se me revela...”, escribió el cantautor John Lennon a su amigo Stu Sutcliffe en 1961) y sea imposible incluso dar un grito. No sé si han visto esos ojos: como si hubieran visto pasar el fantasma del mal, que va por ahí encarnándose.

Se dedica a la ficción, pues, quien tiene que dedicarse a ella para que el estómago no se le llene de pánico ni se le enturbien los pulmones de tanta mortificación ni se le engarroten los órganos ante la certeza del paso del tiempo: “*Time is on my side...*”, cantan los Rolling Stones como conjurando el gran problema, “*yes it is*”. Pero también se convierte en ficcionador aquel que puede hacerlo: que

puede hacer ficciones porque se le ocurren, y se le ocurren porque a su familia —allá en cualquier clase social: usualmente en la clase media— no le pareció extraño que lo hiciera, y luego dio con un maestro que lo convenció de que podía hacerlo, y después tuvo la suerte de encontrar un editor o un productor, y más adelante se encontró un público atento.

Sí, el ficcionador necesita hacer ficción porque si no es uno de esos hombres amargos y con pelos largos en las orejas que repiten que el último que dijo algo importante fue Homero. Pero puede que no pueda hacerla porque no viva los golpes de suerte que se requieren —ni la familia ni el maestro ni el editor que se requieren—, y se rinda.

Quien puede dedicarse a la ficción, y puede levantarse algunos días a recrear su infancia como quien recrea la extrañeza de vivir la vida y los mensajes secretos que recibió cuando era niño y las emociones que se le volvieron ritos desde entonces, está mucho más interesado en lo que descubre que en lo que sabe: se lanza a extraerle dramas a la realidad, que de lo contrario es un universo inexplicable y lleno de agujeros negros, y va encontrando lo que tenía en el cuerpo por el camino de lo que tenía en mente. De cierto modo se va, y deja migas de pan por el sendero porque extraviarse es tan fácil, pero no tiene claro adónde va a llegar y con qué. Tiene algo semejante a un plan, si no tiene un plan, entre pecho y espalda, pero en el empeño de ponerlo en escena —de escribirlo, de esculpirlo, de filmarlo: elija usted— suele encontrarse con ramas doradas, con hallazgos.

Si “el mundo está en mi mente y mi cuerpo está en el mundo”, como descubrió Paul Auster cuando era poeta, entonces el hombre

busca la ficción para abrir remansos de paz en su cabeza y moverse por la vida sin pasársela mirando por encima del hombro.

Escribió Raymond Carver, en su ensayo "Escribir", que "los escritores no necesitan trucos ni artimañas, ni siquiera tienen que ser los chicos más inteligentes de la cuadra". Y agregó líneas adelante que, a riesgo de parecer idiotas babosos, que hay tantos sueltos por ahí, su trabajo de vez en cuando debe reducirse "a presenciar con la boca abierta esta cosa o la otra —un atardecer o un zapato viejo— en puro y absoluto asombro". Hay, en aquellos que se dedican a la ficción como a un oficio, en aquellos, mejor, que consiguen comprarse su tiempo para dedicarse a la ficción, cierta ignorancia, cierta necedad que es el móvil del arte que cometen. Quien narra quiere saber en qué va a terminar su narración. Quien narra va entendiendo lo que sospechaba.

Se atreve a emprender el drama porque en realidad, y en el fondo, sabe poco de lo que va a contar; porque no lo está frenando todo lo que sabe; porque no es un teórico lleno de conocimientos y de informaciones, sino apenas un narrador; porque a la hora de la verdad no tiene ni idea de en qué se está metiendo.

Sí, quien hace ficción la hace sobre lo poco que sabe —y se prepara e investiga más y ensaya por algún lado y hace bocetos—, pero por el camino acaba aprendiendo un puñado de misterios. Hay personas en el oficio que se pierden para siempre en su investigación como arqueólogos en busca del arca perdida que prefieren buscarla a encontrarla. Hay investigadores que ya lo saben todo y que narran para probar sus hipótesis, y sí, hacen ficción, y no es que esté bien ni esté mal esa manera de hacer las cosas, pero son más ensayistas que narradores. Tienen, quizás, otro

temperamento, y montan alegorías sobre realidades difusas y su lenguaje es una lengua por descifrar, como genios de una lámpara que sólo unos cuantos hallarán: están más interesados en lo que ya saben que en lo que sabrán.

Son los chicos “más inteligentes” de la cuadra, y ello está bien, porque el oficio del drama necesita a quienes lo parodian y lo tuercen y lo acusan de perverso.

Hay, decía, algo profundamente infantil en los ficcionadores: una risita. Un regodeo en la pregunta “y qué pasaría si...” y en los pequeños ruidos y las huellas de los lenguajes, y una vocación, de mago, ante los trucos que dejan boquiabierto, y una fascinación por el absurdo que de alguna manera es también una intuición sobre la naturaleza de la vida humana. Piensa uno en los seis genios de Monty Python, sobreviviendo a ataques de risa mientras se convertían en un referente a punta de *sketches* tontos en el sentido sublime de la palabra —y luego piensa en las carcajadas que se tragan Les Luthiers durante aquella famosa presentación de la cantata de don Rodrigo Díaz de Carreras—, y entonces recuerda que hacer ficción es parodiar, es poner en cintura, a la manera de un niño, una realidad que no tiene sentido sino en lo desconocido, en lo incomprendido.

Sí, quien hace ficción se dedica a lo suyo porque si no se muere, y se muere, claro, porque no es más ni es menos que un niño: una fragilidad rescatada por el sentido del humor.

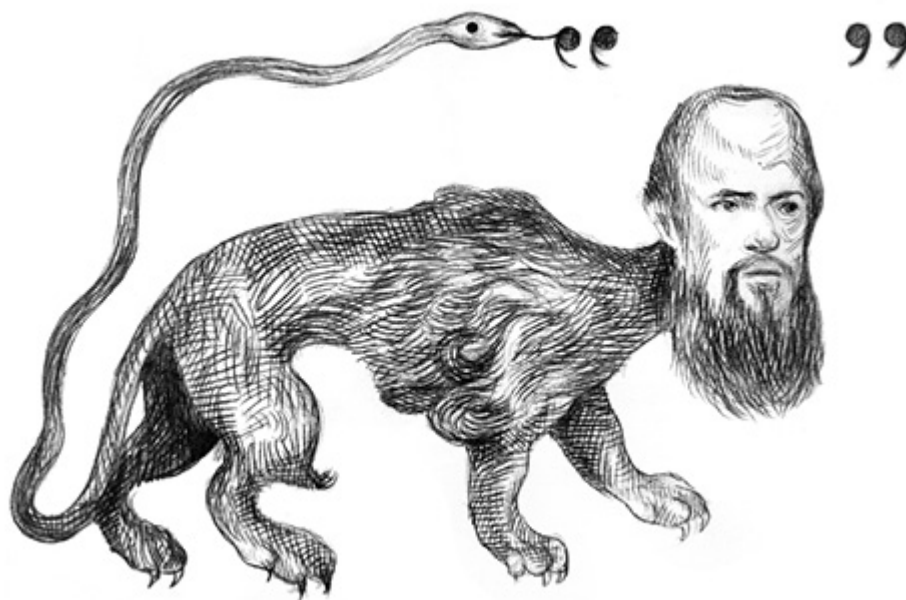
Pero muchos ficcionadores lo son solamente porque ese es su trabajo, y ya. Por supuesto, es el oficio que los convierte en las personas que son. Pero descargan de trascendencias y de traumas las razones por las que hacen lo que hacen. Son profesionales

competentes y de tanto en tanto son brillantes: no tienen obsesiones, no están resolviéndose la pregunta por sus padres ni vuelven una y otra vez al tema de la violencia que somos incapaces de contener, sino que viven detrás de dramas fascinantes que parezcan condenados a condenar a sus protagonistas, y sobre todo han encontrado en la ficción —como Sherezada, ni más ni menos— una muy afortunada manera de ganarse la vida, de pagar las cuentas y dormir en paz un par de noches de cada semana.

De ese temperamento, del oficinista de la ficción, que no tiene a ninguna musa viviendo en su casa y poco depende de que una corazonada le remueva las vísceras, pueden también venir obras maestras. Quién dice que *Casablanca* no es una joya de aquellas.

Dieciocho

El funcionario de la ficción no se detiene



Se dedicaron, al principio, a dejar tallado en las cuevas lo que sucedió allá afuera. Después sirvieron para esculpir a los mitos y a los héroes porque no había otra manera de salvarlos de la descomposición en el infierno. Luego contuvieron y ocuparon y recrearon la naturaleza, que es lo que queda después de las ficciones, con sus muros y sus habitaciones y sus ropajes y sus vasijas. Grabaron. Pintaron. Tejieron. Elevaron plegarias musicales. Pusieron en escena baladas, tragedias, comedias, tragicomedias, carnavales para sacarnos a todos de adentro este dolor que se va volviendo costras, como el polvo. Y, cuando el poder pasó de ser una práctica a ser una ciencia y una trampa —y, en otras palabras, se convirtió en un drama que requiere, como cualquiera, de una conspiración entre los autores y los espectadores—, entonces quienes se dedican a la ficción comenzaron a dedicarse a la crítica del mundo.

Del Medioevo al siglo XIX fueron bufones, recreadores, retratistas, compositores, entretenedores de sus cortes y sus pueblos: hicieron, de cierto modo, lo que les mandaron y lo que les pagaron los amos de sus tiempos bajo la vigilancia de Dios. Y, como los directores a sueldo de los grandes estudios del Hollywood de la Edad de Oro, alcanzaron el arte —ese universo escalofriante e inesperado que estruja los pulmones y late como un puño cuando se pisa una catedral medieval o se escucha el órgano de un réquiem o se ve un

plano secuencia que funciona como un destino o se llega al último endecasílabo de un soneto perfecto: “polvo serán, mas polvo enamorado...”—, y alcanzaron el arte aunque sólo les pidieran que alcanzaran al público.

Pero no sólo registraban ni celebraban ni contenían este espanto bello frente a lo que hay después del cielo, sino que además criticaban los desmanes de su sociedad y se valían del humor para poner en su lugar a la barbarie de la civilización.

Sí hubo arte desde siempre. Sí hubo comunicación misteriosa con la trascendencia y con la tras escena porque desde el principio todas las ficciones fueron plegarias al cielo para que nos salvara de sus tempestades. Pero el artista nunca ha podido vivir del todo en el arte, como los monjes que redactaban sus libros de horas para vencer sus violencias o los reyes embebidos en sus montajes abrumadores, y en cambio ha tenido que ganarse la vida mes por mes por mes con sus relatos, y lo suyo ha sido un gesto humano. Pero, ya que el poder jamás está en sus manos, ha sido también un trabajo, un modo de sustento. El Bosco, Mozart, Velázquez, Van Gogh: todos se inventaron lo que se inventaron, y nos asomaron al revés de esta trama, porque podían, porque lo necesitaban y porque tenían que comer.

Se pregunta el cineasta neoyorquino Martin Scorsese, a finales del siglo xx en *Un viaje personal con Martin Scorsese por el cine americano*, cómo sobrevive un realizador en Hollywood a esa batalla “entre la expresión personal y los imperativos comerciales”: “¿Cuál es el precio que se paga?, ¿termina uno con doble personalidad?, ¿se propone hacer una película para ellos y la siguiente para sí mismo?”. Podría estar hablando de cualquier arte. Podría estar

hablando de cualquier industria y de cualquier sociedad del mundo. Pues el hombre que hace ficción suele verse obligado a comprar su propio tiempo para dedicarse en paz a su oficio, y lograrlo tiende a ser menos difícil cuando da con un público interesado en lo que él hace.

La ficción es una vocación, por supuesto, pero también es un oficio para ganarse la vida. Y esa doble condición, esa tensión entre lo que se está buscando y lo que se vende, ha forzado siempre al ficcionador —lo fuerza para bien o para mal: todo puede pasar— a trabajar para alguien, a trabajar en busca de alguien.

Cuando uno lee las desmesuradas novelas de Fiódor Dostoievski pasa páginas y páginas y páginas porque al escritor le pagaban por pliegos y tendía a alargar sus tramas como los libretistas de las telenovelas de buen *rating* —Dios santo: páginas y páginas sobre las vidas de los *stárets* en *Los hermanos Karamazov*— para seguir sosteniendo una casa tortuosa que solía bordear la miseria: Dostoievski vivió de la literatura, y alcanzó a tocar el arte como pocos, y como pocos se quedó atrapado en sus obsesiones, pero no pudo darse el lujo de ser un esteta, de ser un prosista de aquellos que hacen malabares con las palabras y las frases, pues sus relatos le dieron el dinero para pagar las deudas pero no le compraron el tiempo para pasarle una segunda mano a sus trabajos.

Cuando Dostoievski murió, en 1881, hacía mucho tiempo ya que era usual que unos artistas acusaran a otros de ser menos artistas: “Aquel no lo hace por necesidad, por salvarse de sí mismo, sino simplemente por oficio”, “ese no es un escritor sino apenas un escribidor”.

Quizás el problema venga del hecho de que en el agobiante siglo xx, cuando el capitalismo fue endureciendo el trato con los trabajadores hasta robarles unos cuantos derechos, las ficciones quedaron en manos de los pocos que consiguieron la elusiva financiación para pensarlas, para emprenderlas y para presentarlas: podría decirse que el arte quedó en manos de la clase media —decía la cineasta argentina Lucrecia Martel, hace no mucho, que el cine latinoamericano quedó en manos de la clase media alta— y entonces se volvió un lugar común menospreciar a quienes escriben ficciones por dinero, y poner en el pico de la pirámide a los novelistas, y se volvió usual repetir la tontería aquella de que la literatura, por ejemplo, no sirve para nada.

Durante el feudalismo de la Edad Media, que digo “de la Edad Media” porque no cesa —y la historia va echándose auestas eras nuevas, repito, pero no deja atrás las anteriores—, la sociedad fue la suma de los dominios y los vasallos de un puñado de señores: y un pueblo hecho a las decisiones de los reyes y los amos y los curas en nombre de Dios, y a la espera siempre de la misericordia de los pocos afortunados, se vio obligado a interpretar el papel que suele interpretar el pueblo en los regímenes esclavistas, en las comunidades organizadas alrededor de la explotación. Por supuesto, las clases sociales han sido las que sabemos: los dueños de las cosas y de las personas y de los secretos de Dios, y al tiempo los siervos que han peleado, entre la tierra ajena, por recobrar al menos la ilusión de la libertad, y luego los comerciantes —los burgueses— que alrededor de su propia educación fueron poniendo en escena sus ciudades cada vez más lejos de los feudos y cada vez menos dependientes de los templos.

Cuando el feudalismo dejó de funcionar, cuando luego de seis siglos y más dejó de ser, por lo menos, la principal manera de organizar la sociedad, se volvió lo usual pertenecer a una clase social según los recursos económicos y las condiciones de vida, de acuerdo con el dinero y los bienes acumulados y las comodidades alcanzadas: y el arte, que durante tanto tiempo fue pensado desde los poderosos y los desposeídos, desde los curas que cantaban a su Dios y los afortunados servidores de alguna Corona y los juglares que celebraban y parodiaban los dramas del pueblo, comenzó a producirse a partir de la culpa y de la comodidad de la burguesía, de las desigualdades y los resentimientos y las reivindicaciones de la burguesía.

Y cada piso de la burguesía ha dado alguna clase de ficción: de lo más popular a lo más impopular.

Y en lo alto de la burguesía, que suele confundirse con la periferia y con los márgenes —pues los periféricos y los marginales, que en teoría viven sus vocaciones al máximo, tienden a ser burgueses que se dicen a sí mismos la mentira de que son desclasados—, se ha dado con no poca frecuencia el menosprecio del arte popular, que se considera “puro entretenimiento”, y también el desprecio del arte burgués, que se considera otro opio del pueblo, otra cortina de humo, parte de una estrategia de distracción orquestada en los cuartos traseros de los poderosos, para que no se dé nunca la guerra campal entre los amos y los siervos y siga creándose desde las ficciones la ilusión de reforma y de crítica de los desmanes.

Se ha menospreciado, entre esa burguesía tan alta que se asoma a su propia nube, a quienes viven de sus ficciones, a quienes reivindican la utilidad del arte, a quienes trabajan y trabajan como si

la ficción no fuera la prerrogativa del artista sino que fuera el oficio de cualquier artesano: lo es.

Qué extraña es esa necesidad de denigrar lo que se hace a sueldo, y lo que se hace sólo por dinero, y de mandar a la base de la pirámide de las ficciones todo lo que tenga éxito comercial. Qué absurda esa tendencia a aclarar muy pronto, antes de que los demás piensen “sí, su relato es divertido, pero no es una obra de autor”, que una obra no responde a los vaivenes de un alma, sino a las contingencias de un trabajo. Qué insólito sigue siendo oír frases tramposas, de burgueses periféricos y preocupados por la trascendencia, como “los escritores no pueden escribir mucho, ni pueden escribir columnas de opinión, ni pueden escribir notas de prensa porque se les va desgastando su arte...”, “sigue premiándose a los escritores del establecimiento...”, “el cine comercial es malo...”.

Cada vez que se escuchan por ahí las frases “está empeñado en escribir un *best seller*...” y “está pervirtiendo su trabajo haciendo artículos para esas revistas...” dan ganas de preguntar, pero de qué diablos quieren que vivan quienes viven de las ficciones: ¿de la gloria?, ¿de la inmortalidad?, ¿de la trascendencia?

En los años sesenta se dijo en voz alta, desde la cinemateca francesa, que las películas tenían un autor como los libros, y que ese autor usualmente era el director, o de tanto en tanto un productor omnipotente como Disney o Selznick. Entonces se reivindicó la obra de los cineastas de las vanguardias, por supuesto, de los expresionistas y los surrealistas y los dadaístas, pero también de los asalariados de los grandes estudios de Hollywood: John Ford, que dejó una decena de obras maestras, solía repetir que un buen día para él era ir al plató —como quien va a la oficina— a resolver las

escenas y los problemas del día de la película en la que estuviera metido, pero llegar muy a tiempo a casa para hablar y para cenar y para dormir lo que le diera la gana.

Vino, entonces, el llamado “nuevo Hollywood”: un puñado de autores cinéfilos que, patrocinados por mecenas infiltrados en las productoras de siempre, consiguieron el éxito comercial a fuerza de hacer lo que tuvieron en mente.

Pero, aun cuando el resultado hayan sido tantas ficciones sublimes, lo cierto es que todo costó dinero, todo tuvo algún patrocinador, todo estuvo pendiente de los espectadores.

Quizás el caso norteamericano más emblemático de la ética del ficcionador, aparte de los casos de Steven Spielberg y de Martin Scorsese, sea el del insuperable Woody Allen. Que desde 1969, luego de vivir de escribir chistes, notas de prensa, libretos de televisión, rutinas de *stand-up comedy*, piezas de humor para las revistas literarias y guiones cinematográficos con la disciplina de cualquier trabajador común y corriente —de nueve de la mañana a cinco de la tarde—, ha dirigido cuarenta y cinco largometrajes sobre la base de sus propios guiones. “Es la ética del trabajo —le explicó el guionista Ric Menello al biógrafo David Evanier—: Allen es un artista también, pero no siempre tiene que ser un artista. Siempre es un artesano. Siempre está haciendo estas cosas y de vez en cuando alguna de ellas es una obra de arte. Y eso es a lo más alto a lo que puedes aspirar”.

En un principio consiguió la financiación para una película barata, *Toma el dinero y corre*, pero, una vez tuvo éxito y su cine se fue convirtiendo en la ficción a la que acudía una buena parte del

público, siempre ha encontrado estudios y productoras y banqueros que le dan el dinero para hacer sus películas sin hacerle preguntas.

Siempre, hasta hoy, ha habido mecenas: obispos, monarcas, editores, agentes, galeristas, productores, millonarios inquietos, mafiosos orgullosos de sí mismos. Pero fue en el siglo xx cuando la clase acomodada y rentista —acabo de recordar la imagen de un profesor de Literatura que iba a cobrar su cheque a la facultad cuando estaba seguro de que nadie iba a verlo— comenzó a pensar en el arte como algo que no se ensuciaba tanto de dinero, que era el trabajo de quienes solamente se preocupaban por revelar los misterios, que estaba por encima de las realidades, que exigía un compromiso de monje y una disposición de iluminado, que no servía para nada, ja, pero aspiraba al susurro intermitente de las musas, y nada tenía que ver con lo popular y con lo complaciente y con lo divertido: “Artesanía...”.

Miguel Ángel Buonarroti esculpió su *David* de cinco metros por encargo de la iglesia florentina de Santa María de Fiore. Shakespeare dedicó su vida a escribir obras comerciales que tuvieran feliz a la reina, complacieran la sed de humanidad de los espectadores y le dieran a él el dinero con que sobrevivir a los embates de la pobreza. Bach escribió sus *Variaciones Goldberg* por encargo del conde imperial Von Keyserling. Mozart compuso *La flauta mágica* para ganarse para él y para su amigo Emanuel Schikaneder unas monedas que los tuvieran a salvo de los acreedores. Velázquez pintó *Las meninas* a petición de Felipe IV. Y el siglo xix estuvo lleno de novelistas que, como Dostoievski o como Dickens o como Dumas, trabajaron por entregas y con manos derechas como los *showrunners* de las series de televisión de hoy.

Eran meros artesanos que tropezaban, y de qué manera, con el arte. Sí, luego, en medio de las veleidades de las nuevas clases sociales y las pequeñas cortes que rodearon los pequeños feudos y los pequeños reinos del siglo xx, se insistió, repito, en separar a los artistas de los artesanos, en separar al arte del gran público, en hablar de expresiones artísticas “para la inmensa minoría”. Se dijo que la literatura era superior al cine y superior a la televisión, por Dios, porque, entre esa élite que se quedó con el arte como su privilegio y su lenguaje cifrado, fue más puro lo que menos público tuvo y lo que menos vendió. Nació la ficción de la ficción: las novelas sobre novelistas para novelistas, los festivales de literatura para que los escritores simulen su fama entre un puñado de seguidores que quizás jamás los lean.

Si me preguntan, no hay musas. Si me preguntan, los artistas son, rocen o no la trascendencia, despierten o no la ansiedad de Dios, meros artesanos, meros zapateros. Si me preguntan, ya que estamos en esto, la trascendencia es el objetivo equivocado y la búsqueda de la profundidad —que no está en la ficción sino en quien la recibe— es poco menos que una farsa. Por supuesto, cualquier ficcionador, como cualquier hombre, es el protagonista de un drama que todo el tiempo está revelándole pistas de su clímax. Claro que sí: todo aquel que se dedica a las ficciones está en vilo día por día, y día por día aprovecha su trabajo para articular sus intuiciones sobre la realidad, pero da igual quien encargue la obra —si Hollywood o el rey o la consciencia— si el resultado es que el público consiga encontrarse allí la verdad que tenía en la punta de la lengua pero no iba a poder pronunciar de otra manera.

¿Que el arte no transforma el mundo?, ¿que las narraciones no afectan como la economía y la política, y la literatura entonces no sirve para nada?: no estoy tan seguro de ello, no estoy tan convencido, para empezar, de que fingir la realidad sea menos determinante e importante que observarla, y si los artesanos no anduvieran por ahí hallando dramas, convirtiendo las formas en vasijas y las cicatrices en ropajes, entonces hace mucho que nos habría llevado por delante nuestra propia violencia humana como una avalancha informe e irrefutable. El apocalipsis, la tormenta que nos aplastará a todos, ocurrirá el mal día que no encuentre quien lo esculpa, quien lo cuente y quien pase la página.

Diecinueve

Ganarse la vida no es cosa de hombres menores



Cuando los dos hermanos Grimm estudiaban en la Universidad de Marburgo, en 1805, se dieron cuenta —porque Jacob ya tenía veinte años y Wilhelm diecinueve— de que no eran ya como los otros: no tenían a su padre el juez, ni a su abuelo el mentor, ni eran, como cuando muy niños, unos privilegiados a salvo en su bucólica casa de campo, sino un par de hombres serios que además del uno al otro solamente tenían sus estudios de la literatura medieval alemana que se tomaban como una cuestión de vida o muerte, y sí lo era. Quizás fue esa profunda incomodidad entre sus compañeros de clase, que sí tenían el dinero para celebrar los fines de semana y costearse personalidades, lo que los volcó hacia el estudio de lo popular, de la Antigüedad, la lingüística y la filología alemana.

Jacob Grimm hizo todo lo que pudo por salvar a su madre y a sus hermanos menores de la pobreza y el hambre y la enfermedad, y tuvo que abandonar sus estudios y trabajar como investigador y como bibliotecario, y pronto consiguió traerse a su hermano Wilhelm a su lado.

Se les fueron los siguientes cincuenta años investigando la tradición alemana, soñando con la unidad de su nación hecha pedazos, recopilando esas leyendas y esos cuentos de hadas que nos han mostrado —y nos han retratado— la vida como lecciones y profecías. Jacob vivió de puertas para adentro lleno de secretos y de sacrificios, y Wilhelm vivió de puertas para afuera pleno de

satisfacciones y de sorpresas, y cada cual se la jugó por sus propias intuiciones sobre la restauración de la memoria de su pueblo y la recreación de lo que fue pasar por el mundo en semejante lugar del mundo, pero los dos dejaron dicho que quien se dedica al oficio de la ficción documenta, y colecciona, y vive en estado de alerta.

Sus biógrafos, empezando por el propio Wilhelm, los ven sobrevivir a los embates del caos político de su tiempo y a los reveses de su breve juventud a fuerza de relatos. Y sus biografías son también fábulas para quienes estén pensando en dedicarse a narrar —es decir, a arrastrar a los demás a sus dramas sobre el mundo—, pues deja en claro que el escritor, entendido, hoy, como cualquier ficcionador, es simplemente un recolector, un hallador de los relatos que son los rastros que van dejando los hombres a su paso: cuando la especie desaparezca, porque el planeta explote o se seque o se vuelva una piedra de hielo, quedarán una suma de huesos y una suma de tramas sobre cómo el hombre sobrevivió por tanto tiempo a su propia violencia.

Fueron los Grimm serios hasta la médula e incansables, y, al tiempo que se convirtieron en los filólogos más importantes y los padres adoptivos de la literatura alemana, resultaron siendo un par de autores imborrables: queda de ellos su extraordinaria ética de trabajo, claro, pero también la consciencia de que un narrador va de una disciplina a la otra, que no tiene que especializarse en ninguno de los géneros, sino tener los ojos abiertos, y emplear su incomodidad, su desazón, en el oficio de encontrar arcanos mayores en la realidad —en el pasado y en el presente— para que los lectores y los espectadores tengan a la mano su futuro.

Por supuesto, los Grimm fueron hombres complejos y contradictorios, como corresponde. Pensaron más que cualquiera en la muerte, pues la muerte es el fantasma de todos los dramas, y ellos se encargaron de encontrar todos sus relatos como quien arma un rompecabezas o pone en su lugar las cosas de una repisa: Jacob vivió menos aventuras en la realidad y muchas más en su cabeza, pero vivió cinco años más, y Wilhelm bordeó la caída por sus riesgos de joven, por sus enfermedades invencibles y por su resignación a ser padre, pero los dos fueron especialmente conscientes de que estaban viviendo contra el reloj, y tendrían que contar con amigos mecenas y dineros de universidades y tendrían que levantarse muy temprano a trabajar si querían completar sus obras monumentales —su *Deutsches Wörterbuch*: su diccionario alemán— antes de que el fin (“soy la Muerte: me aseguro de que todos seamos iguales”) los tomara por sorpresa como a su padre o a su abuelo.

Su Dios, sin embargo, fue el trabajo: a nadie más rezaron, sino a su temple y a su convicción. No los visitó la musa ni se los llevó como un río crecido la inspiración. Fueron reconocidos por varias universidades de su tiempo y reconocidos en la calle: “Ahí va uno de los dos hermanos Grimm...”. Pero ni siquiera ello los desvió, pues sólo un accidente semejante a la muerte puede desviar una locomotora.

Dumas, que cuando empezó a trabajar asumió el apellido de su abuela la esclava —y que, a pesar de pertenecer a una clase acomodada, tuvo que enfrentar el racismo de siempre por ser hijo de un mulato y nieto de un negro—, escribió en un principio artículos para la prensa. Luego, en 1829, cuando apenas tenía veintisiete años y las luchas sociales se convertían en una costumbre francesa,

se dedicó a la redacción de populares obras de teatro, y fue entonces cuando su nombre se convirtió en una marca registrada. En 1838, apenas fue claro que las historias por entregas estaban ganando notoriedad, Dumas no sólo se dedicó a escribir novelas para los lectores, sino que montó un estudio de escritores —una especie de taller, de productora— para echar a andar relatos y relatos a los que siempre logró darles su estilo.

Sus narradores pensaban en grupo, bajo su vigilancia, alguna trama. Llegaban, incluso, a redactar el argumento. Y Dumas le daba luego su estilo y su voz, y daba matices a sus personajes, para conseguir una obra de las suyas.

El hijo de Dumas jamás quiso unirse al grupo, ni siquiera por mil monedas al año, porque tenía sus propios melodramas por contar. Hubo un miembro de su equipo de narradores, el escritor Auguste Maquet, que en cambio llegó a sentirse maltratado por su jefe después de trabajar con él en dieciocho, diecinueve novelas: en *Los tres mosqueteros*, en *El conde de Montecristo*, en *La reina Margot*, por ejemplo. Maquet, que había llegado a “la productora” por Nerval, se había inventado muchas de las tramas y había llevado a cabo muchas de las investigaciones para las narraciones que siguen siendo leídas en todas las lenguas y los lenguajes, pero al final todo era traducido al estilo de Dumas, y Dumas —por contrato— se llevaba la gloria.

Maquet vivió una buena vida gracias al taller, y soportó con dignidad que le dijeran “escribes obras maestras pero no tienes un nombre”, y se resignó a que muchas de sus historias fueran embellecidas y firmadas por Dumas, pero, luego de dieciocho años de tragarse su deseo apenas humano de ser reconocido, decidió

pelear en los tribunales por su derecho a firmar, por ejemplo, *Los tres mosqueteros*. Consiguió más dinero. Pero tuvo que resignarse a no tener un nombre.

Cuenta Andrew Lang en sus *Essays in Little*: “Algunos han llorado lágrimas de cocodrilo por los colaboradores de Dumas por las víctimas de su gloria y de su talento, pero es difícil lamentarse sobre los sobrevivientes, pues el maestro no les quitó su dinero —ya que son ricos— ni les quitó su fama —ya que son celebrados sin méritos— y han tenido y siguen teniendo más que suficiente, y nunca han renegado de su destino, sino que los más orgullosos suelen felicitarse entre ellos por haber pasado por una buena escuela: el señor Auguste Maquet, la cabeza de todos ellos, habla con reverencia y con afecto de su gran amigo”.

Finalmente, tuvo, como decía, una buena vida. Aunque su vida haya sido resignarse a no ser un autor, que serlo es un azar, sino a hacer parte del equipo de narradores que hay detrás de cada una de las novelas más populares de Dumas que nos llegan a las manos. Dumas era en su tiempo lo que hoy, en los días de las series y las plataformas, se llama un *showrunner*. Y Maquet, siguiendo el símil, era su libretista principal: el Terence Winter de David Chase en *Los Soprano*. Alguna vez recibió el reconocimiento que había estado esperando: Dumas se paró sobre un escenario y lo presentó como su querido coautor, y vino una catarata de aplausos y un nudo en la garganta. Y en su tumba en el cementerio de Père Lachaise están labrados los mosqueteros y el conde y la reina.

Pero seguiremos hablando de Dumas, como hablamos de Homero y de Shakespeare, e igual que hablamos de Dios, porque nos mueve la ilusión de que las ficciones no sean una conspiración sino el grito

de libertad de un individuo. Y Maquet quedará atrás, en la sombra, en las biografías de Dumas.

Pero también habrá reivindicaciones, claro, como esta, que es una celebración del día en que Auguste Maquet tomó la decisión de que su vocación y su talento irrefutables le sirvieran al mismo tiempo para ganarse la vida, y se encogió de hombros ante la posibilidad de que otro más firmara sus ideas y prefirió dedicarse a su familia y a sus pequeñas pasiones que a llevarse la gloria, que es también una ficción. La reivindicación de Maquet es la reivindicación de los libretistas que conocen el límite de su fama, que tienen claro que nadie va a memorizar sus apellidos, que trabajan y trabajan y no son invitados a los festivales literarios porque desde el siglo pasado los escritores “serios” complotaron para quedarse con la literatura, con la gravedad, con la trascendencia.

Que vivan los dos, Dumas y Maquet, pues los dos tenían claro que escribir era escribir lo que viniera —artículos, teatro, novelas, compilaciones—, y que la profundidad y la posteridad no eran problemas de su competencia. Tuvieron claro que todos los que escriben, de los reseñistas a los reporteros, de los editorialistas a los libretistas de programas de radio, de los poetas a los tramadores de televisión, son igual de escritores y están haciendo el mismo trabajo: eso de arrastrar desde la primera frase hasta la última. Supieron que los escritores, todos, estaban en el mismo oficio, en el mismo barco, y no cayeron en esa separación de géneros ni en esa jerarquización (oh, el poeta, oh, el novelista) que hoy en día recuerda a la especialización de los médicos.

Tuvieron la ética del artesano, la ética del cantante, tipo Art Garfunkel, que hace de las canciones ajenas una obra de arte, se

traga su ego y luego lo canta en el proceso. Se dedicaron el día entero a lo suyo, y punto, como el resto de los trabajadores de la sociedad. Tendrían que aprender los escritores de los libretistas. Tendrían que sacudirse las críticas de los chovinistas de la literatura —que desde su clase acomodada, sea cual sea, emiten sus “se vendió”, “escribió eso para ganarse una plata”, “no es un autor”, “es apenas un escritor”, “Robert De Niro actúa en cualquier cosa en estos días”, “Bob Dylan va a sacar otro álbum de *covers* porque no tiene ideas ni escrúpulos”— y simplemente trabajar como unos artesanos que no andan por ahí pensando en la inspiración ni en si están repitiéndose.

Pero quién aquí quiere reconocer que no es extraordinario, Dios santo, cuánta vida se pierde tratando de ser original.

Quién está listo a resignarse a la sabiduría de los dichos populares y las tramas de siempre y los lugares comunes.

Qué escritor está dispuesto a dar un paso atrás y a encogerse de hombros como un zapatero, en tiempos de ficciones muchísimo más populares que las literarias, si lo único que le queda es que le digan ambiguo y genial, si ha invertido su ego entero en esa pequeñísima empresa que aún hoy consigue crearnos la ilusión —en los medios, en las redes sociales— de ser enorme.

Cuentan de Woody Allen que una vez, cuando le preguntaron por qué andaba cabizbajo, tuvo a bien responder que acababa de caer en cuenta de que no iba a alcanzarle la vida para terminar, para poner en escena todas las ideas que tenía en mente. No era la frase de un aedo de mirada perdida, ni la de un genio ensombrecido y listo a subvertir las estructuras para despertar a la burguesía del marasmo, sino la claridad de un trabajador —criticado, cómo no, por

seguir produciendo una película por año— que no quiere perder su tiempo en nada aparte de su trabajo. Cada quien está en su derecho de tomarse el oficio del ficcionador, del hacedor de mitos, como quiera, como le sirva más a su cabeza: como una lucidez o una rutina. Y de ambas sospechas, de la genialidad o la disciplina, vendrán obras maestras.

Pero lo cierto es que los dos, el descubridor y el oficinista de la ficción, están haciendo lo mismo. Y que la crítica de los genios a los trabajadores, “allí no puede haber arte, ja”, “hacen novelas como salchichas, je”, es la crítica de hombres menores que un día decidieron que pagar las cuentas y ganarse la vida eran cosas de hombres menores.

Veinte

Todos los artistas son actores



Tiendo a pensar que el gran artista —el gran artesano, mejor— es el actor. Quizás sea porque con el paso de los años he ido haciéndome amigo de varios. Tal vez sea porque he sospechado que, luego de pararse en ágoras y en plazas de mercado a contar sus pueblos por los siglos y los siglos, el escritor hoy es un actor que no da la cara. Va a festivales. Firma sus libros en los supermercados: “Señor: ¿dónde está la góndola de los lácteos?”, le preguntan. Responde interrogantes en encuentros con sus lectores. Pero, a no ser que esté presente en las redes sociales y entregue allí su trabajo, vive lejos de lo que llamamos “la gente” con menosprecio y fascinación, y corre el riesgo de preferir su mundo al mundo, y puede caer en la trampa de pensar y ejecutar libros solamente para sus críticos y para sus fantasmas y para sus ambiciones.

Decía, en fin, que el oficio del actor es un buen resumen del oficio del artista. Que su cuerpo es una escultura dentro de una pintura que avanza en el tiempo. Y que todo lo demás —sus máscaras y sus palabras y sus gestos— lo convierten en un enigma por descifrar.

La palabra griega para *actor* era *hypokrites*: “el que interpreta”, “el que pretende”, “el que finge”, “el que hace ficción”. Así que todo artista es, a fin de cuentas, un actor. Quizás su herramienta principal y su lenguaje no sea siempre su cuerpo, quizás no encarne los personajes plagados de tics ni las tramas repletas de gestos sobre un escenario —quizás pinte, mejor dicho, quizás componga misas—,

pero se dedica exactamente al mismo oficio: actor es sinónimo de dramaturgo, que es sinónimo de pintor, que es sinónimo de ilusionista. Cuando el escritor trabaja, cuando se pone en blanco y cierra los ojos a la habitación en donde está para que las frases no se tropiecen con nada, están en juego sus dedos, su espalda, sus ojos, su sistema nervioso, su desazón: cuesta ver su cuerpo en acción, claro que sí, pues el escritor es falsamente invisible, como los fantasmas, y hoy en día es un actor cobarde, pero como cualquier artista puede ser señalado por la calle como “el que se inventa mitos que consiguen convertirse en ritos”.

Fue el dramaturgo y actor griego Tespis, seis siglos antes de los ojos arrancados y de la crucifixión, uno de los primeros hombres que se paró enfrente de un auditorio a recrear un mito y a desenvolver una tragedia. Tespis, que es el origen de la palabra inglesa *thespians* y es el espectro que ven los agoreros del teatro, puso a mover al coro como a una marcha de remedos de dioses y se inventó las giras por ciudades diferentes. Y, según se dice en ciertas artes poéticas, fue quien tuvo la idea de que un actor usara diferentes máscaras — para encarnar diferentes personas de un mismo drama, para darles la vida a los diferentes personajes— cuando las historias eran escritas por los poetas pero sólo eran cantadas por los coros.

Por los siglos de los siglos, de la caída del Imperio romano a la Restauración, los actores fueron la certidumbre entre la incertidumbre: fueron bufones, mimos, bandas de sospechosos, payasos, demonios, recreadores de las escenas litúrgicas, hacedores de sátiras y de fábulas, farsantes, recitadores como niños jugando “a que eran otros” enfrente de pequeños públicos. Después, cuando la religión fue la cultura en el principio de la Edad Media, además

fueron paganos inmorales usurpando a unos pasos de los templos la sagrada potestad de ofrecer ritos que, como si fuera poco, no sólo no conducían al silencio sino que convertían a los fieles en monstruos sensuales sometidos por sus propias muecas: “¡Atrás...!”. Se iban al infierno de los traidores los pobres actores.

Y peor si eran mujeres, sueltas por ahí como mujeres perdidas, pues los actores tenían que ser hombres.

En la Inglaterra de Ricardo III, antes de Shakespeare, el reino sostuvo pequeñas compañías teatrales para la entretención de la corte y el alivio del pueblo: eran tan comunes las escenas cómicas y las sátiras de la vida diaria como los retablos bíblicos que celebraban el mito del Dios encarnado. Habría que decir, sin embargo, que es en la llamada comedia del arte —a mediados del siglo XVI— que los actores comienzan a ser los protagonistas de lo teatral. Tal vez “protagonistas” sea confuso: tal vez sea mejor decir que “en la comedia del arte, en Italia, es el trabajo de los actores lo que de verdad ocurre en el teatro”.

Quien era testigo de la comedia del arte veía, sobre todo, a un grupo de actores inventar caricaturas, caricaturizar arquetipos por el camino. De cierto modo, veía una especie de espectáculo de vodevil, una suerte de programa de televisión de *sketches* o de *Decamerón* espontáneo frente a su auditorio. El género se llamó, en un principio, “comedia de la improvisación”, pues contrastaba con la comedia escrita por los teóricos de 1555, pero sirvió de refugio a los actores profesionales, y fue en esas escenas creadas enfrente del espectador en donde siguieron desarrollando su lenguaje, su arte. Desde que hubo ditirambos para Dionisio, poemas cantados por un coro en la Grecia antigua, hubo ensambles de intérpretes que se

dedicaban a ello en sus vidas, pero la comedia del arte dio lugar a un oficio y abrió el camino de la actuación a las mujeres.

Resulta curioso que no se haya escrito más —una novela gráfica o una canción o una ópera— sobre aquella estrella de la comedia del arte: la paduana Isabella Andreini. Hay, eso sí, algunos retratos. Y en ellos, por supuesto, sigue siendo el misterio que tendrían que ser los actores. Andreini dominó el arte de interpretar a la protagonista enamorada, y la volvió compleja y hasta perversa en ocasiones, pero también fue una dramaturga y una poeta reconocida que Torquato Tasso consideró su igual, y fue recibida por los círculos de autores como una presencia brillante. Tuvo siete hijos. Lidió un tiempo en el que los ingleses llamaban “putas tambaleantes” a las actrices.

La comedia del arte fue vigilada por las autoridades católicas como “*negativa poetica*” y por los críticos del siglo siguiente y del siguiente como un arte profesionalizado, pero todo ello, la persecución y la reflexión seria desde Italia hasta Francia, ocurrió por el formidable éxito que tuvo entre los espectadores napoleónicos a fuerza de presentar sobre los escenarios —como un tarot en broma— las clases de personas de sus tiempos, los tipos de máscaras de aquellas épocas: el enorme retrato del triste Pierrot pintado por Watteau a principios del siglo XVIII, y que está en el Museo del Louvre desde finales del XIX, no sólo recrea al payaso de ropas grandes y pantalones algo cortos, sino que revive a los amantes y al doctor sobre su burro y al capitán que solían aparecer en las comedias.

En la comedia del arte, cada actor sobre el escenario —y cada máscara— encarnaba una emoción, un estado de ánimo reconocible, pero también alguna región y alguna clase de persona que podía

uno tropezarse en la calle. Era común que como en las zarzuelas, como en *Luisa Fernanda* o en *La leyenda del beso*, los personajes pertenecieran a los viejos que advertían los peligros de la vida, a los enamorados que ponían en marcha la trama, y a los siervos que eran los primeros testigos de la historia. Casi todos llevaban máscaras y muecas que los caracterizaban. Tanto las enamoradas como las siervas mostraban sus rostros. Y era impensable salir al escenario sin los personajes más populares: sin el poderoso Pantaleone, sin el sirviente astuto Arlequín, sin el mimo triste Pierrot, sin la amante pérfida Colombina, por ejemplo.

La historia podía ser la misma, la de una pareja de jóvenes que aprenden de los viejos todos los abismos del matrimonio —por supuesto, el amor, el sexo, los celos—, pero siempre estaba atravesada por las coyunturas y los chismes de la sociedad. Y verla era sacarse de adentro esos personajes que uno era y uno odiaba y uno perseguía porque algo hay que hacer con esta vida.

Todos los escenarios de los actores, de los dramas de misterio a los retablos litúrgicos, de las tragedias atenienses a las mascaradas de la comedia del arte, fueron a dar al teatro isabelino. La Reina Isabel I, que tuvo el mundo en su pulso y mientras tanto supo para qué era el drama, estimuló a las compañías de actores que pusieron en escena las comedias y las tragedias de William Shakespeare, por poner el ejemplo que hay que poner: la compañía de Shakespeare, llamada Los hombres del rey, solía tomarse el teatro The Globe en los veranos.

Tanto las estructuras como las puestas en escena del teatro isabelino sobrevivieron, aumentadas y corregidas, en los cientos de años que siguieron. Luego del revés puritano que convirtió a los

actores ingleses, a comienzos del xvii, en posesos del demonio, la comedia de la Restauración se la jugó por sátiras sexuales y por cuadros libertarios tal como las películas españolas reflejaron la rabia y el alivio después de los años dictatoriales de Franco. Puede decirse, sin embargo, que desde tiempos isabelinos el actor empezó a conseguir que sus sociedades lo vieran como un profesional tan serio como los demás, pero que sólo hasta el siglo xx consiguió —y en ciertos países nomás— que sus derechos de trabajador fueran respetados como los de cualquiera.

En el siglo xviii fue tan común ver actrices interpretando personajes en los escenarios, Antígonas y Ofelias y Medeas perdidas en sus dramas, que se convirtieron —comenzaba a celebrarse aún más al individuo— en celebridades como las de ahora. Y así, con las mujeres incorporadas a los elencos, vieron la luz las farsas sobre las diferencias entre los sexos, y ciertos giros inesperados del amor encontraron su lugar en las obras de Molière, de Goethe, de Schiller, de Gilbert y Sullivan, de Wilde, de Strindberg. Henrik Ibsen, víctima e inventor del realismo, creó verdaderas mujeres atrapadas en sus roles de mujeres: *Casa de muñecas*, *El pato salvaje* y *Hedda Gabler* consiguen heroínas complejas, y particulares, de pie entre la espada de sus maridos y la pared de sus padres.

El actor, hombre y mujer, fue necesitado, alcanzado, celebrado e irrespetado como un artista destinado al olvido y al mero entretenimiento de las cortes y los carnavales. Pero un día de 1895 llegó el cine a las calles. Y las actuaciones quedaron grabadas por siempre y para siempre hasta que la Tierra se encoja y se pierda en el espacio. Y actuar dejó de ser hacer reír como cualquier payaso en cualquier fiesta de cualquier mundo, y, si no ha quedado claro del

todo que un intérprete es tan serio como un político y merece una vida segura, si no ha sido obvio que su oficio no es el de la celebridad y la opulencia, al menos se ha reconocido que lo que hace frente a los demás es arte: y que aquellas escenas dichas a su modo, ese esculpirse y pintarse y narrarse, se llaman ficción.

Cómo hace un actor todo lo que hace, cómo hace un ficcionador todo lo que hace, cómo llega al refugio de su propio lenguaje: que usted y yo nos hagamos preguntas como esas significa que al menos sabemos que los intérpretes son un buen resumen del arte.

Veintiuno

Es imposible escapar de uno mismo



Por estos días, porque he estado pensando que todo ficcionador es un actor —un hipócrita, un fingidor montando vidas ajenas— así su cuerpo no se vea cuando se ve su obra, he estado recogiendo frases de estrellas de cine sobre la actuación. Matt Damon aseguró, y se le vino el mundo encima, que “se es mejor actor cuantas menos personas te conozcan: sería ideal, por ejemplo, que nadie supiera nada de tu sexualidad porque ese es uno de los misterios que debes estar preparado para interpretar”. Dijo hace poco Carrie Fisher: “Yo no me sumerjo en mis personajes sino que sumerjo a mis personajes en mí”. Y Benedict Cumberbatch contestó lo siguiente en una entrevista de hace un par años: “De cierto modo, la única manera de unir todas las formas de actuación es pensar que no importa la preparación que haga, ni importa el proceso de transformación por el que pase, usted siempre será usted mismo”.

Me gusta de esas tres citas la idea de que toda persona es un misterio, una reserva. Y el ficcionador debe serlo todavía más para que leerlo —leerlo a él y a sus obras— sea siempre el intento fallido de conocerlo: por ejemplo, entre más vea uno a un actor en las páginas sociales del mundo, y envuelto en penosos escándalos en la prensa moraloide, menos le creará el espectador cuando lo vea encarnar a un hombre corriente. Si un cantautor es también un activista, que Bono y Neil Young y Paul McCartney lo son, de entrada tiene en contra a los oyentes más cínicos del estadio, y dará rienda

suelta a los prejuicios que son el gran fracaso de cualquier lector: “Se cree un líder mundial este payaso...”.

Me gusta de aquella idea —de la idea de que el misterio de toda obra de arte es el artista, y el artista jamás será un enigma fácil de resolver— la sospecha de que ni siquiera el encarnador de mitos consigue deshacerse de su propia persona. Sí, una persona es una máscara. Y sí, usted y yo somos la suma de las muletillas que hemos oído y las morales que hemos espiado y los tics que hemos visto, y no dejamos de ser un secreto para nosotros mismos, pero no podemos escapar de los hombres y las mujeres que somos. Todo termina sumergido adentro de uno. Y seamos lo que seamos, finjamos cordura y pongamos en escena un personaje que derrote al mundo, “usted siempre será usted mismo”: y no es fácil ser alguien, pero funciona.

Fue el director Konstantin Stanislavski, que exploró la actuación aunque sobre su Rusia marchara la Unión Soviética, quien empujó a los intérpretes del mundo a buscar la verdad dentro de la interpretación, la humanidad enmascarada por la ficción. Según Stanislavski, ser actor es ir de personaje en personaje encontrando como un retratista un cuerpo que se mueve y se dibuja a sí mismo y se duele como ningún otro, una vida de aquellas que sólo se vive por dentro, un drama enterrado, un subtexto, que tendría que regresar del infierno en el clímax del relato, y para ello conviene que la actuación no sea llevada a cabo por el actor sino por su memoria. Y la memoria es un vaivén entre el álbum fotográfico y la imaginación.

El inglés Michel Saint-Denis, el profesor de Alec Guinness y Laurence Olivier, que ello es ya una hoja de vida, convirtió las ideas

de Stanislavski en las suyas propias. Y a aquella búsqueda de un cuerpo y su memoria le sumó el juego de la improvisación y la caracterización de la farsa hasta cuando se hace en serio. Fue así, de Stanislavski a Saint-Denis, que el actor del siglo xx entró en lo que se ha llamado "actuación clásica". Quien ve a Mark Rylance en *Puente de espías*, por ejemplo, está viendo aquella técnica: el actor está jugando y se ha disfrazado a sí mismo, pero en cada escena está valiéndose de su pasado y usando la imaginación al mismo tiempo. Quien ve a Anthony Hopkins en *El silencio de los inocentes* está viendo al psicópata que el intérprete lleva por dentro.

Hacia 1930, y desde entonces, "la actuación clásica" se vio acompañada por un desarrollo de aquellas ideas que fueron llamadas "el sistema Stanislavski". Sin embargo, ya no era la memoria lo que tendría que perseguir un actor en escena, sino las emociones, los estremecimientos, las vulnerabilidades, mejor, que se descubren a través de las acciones físicas. Tal vez el mejor ejemplo sea la escritura del dramaturgo David Mamet, que no descubre hallazgos psicológicos de sus personajes sino que describe simples acciones, simples movimientos que son toda una revelación emocional y conducen al espectador a esa meta que es el arte: ese lugar en donde se dan las conjeturas sobre el misterio.

En pequeñas obras maestras como *Las cosas cambian* u *Homicidio* no hay grandes monólogos ni diálogos tempestuosos en la tradición de Tennessee Williams, sino simples movimientos de A a B: las ficciones artísticas articulan por todos las sospechas que se tienen sobre lo pequeño y lo enorme de la vida, pero trabajar en ellas no es nunca resolver grandes enigmas de la humanidad ni elevar una plegaria a la trascendencia en busca de respuestas, sino

simplemente conseguir que un personaje se levante de la cama, se bañe y salga de su casa, conseguir que la esquina de una pintura no sea derrotada por el centro, lograr que el puente de una canción —la variación de la melodía y el coro, que es el falso final de las canciones— encaje con el resto.

Leer un guion cinematográfico o un libreto teatral de Mamet es recordar que el arte no es la filosofía ni la religión ni la física cuántica —así de vez en cuando llegue, de la mano del receptor, a las mismas conclusiones—, sino algo semejante a la carpintería: un cuerpo a esculpir y a pulir y a brillar, una máquina a atornillar y a ajustar y a poner en marcha, una serie de órdenes que el cerebro logra darle a un hombre inventado. Hay ficcionadores, como actores del sistema Stanislavski, que funcionan justamente así: se limitan a describir y en la descripción está lo que usted quiera, se resignan a hacer y en el acto de la creación va revelándose el mundo como en una magia hecha por otro, como en un mandala tibetano. Hay otros hacedores de mitos que se portan más como si estuvieran actuando y dirigiendo el guion que escribieron.

Existe el riesgo de confundir el sistema Stanislavski, un desarrollo de las ideas de aquel artista ruso con aire de mecenas, con la cacareada “actuación de método” que se puso a andar en los Estados Unidos de la segunda posguerra. Fue el actor Lee Strasberg no sólo el primero en armar, en 1931, un colectivo teatral norteamericano, sino el gran director del Actors Studio que —junto a un puñado de hombres y de mujeres de teatro— dio forma y contenido a lo que sigue llamándose “el Método”, como si hubiera uno solo. Sea como fuere, Strasberg y sus iguales Adler y Meisner, mucho más del siglo xx que del xix, obsesionados con la psicología

en vez de con lo impronunciable, convirtieron a los personajes en imitadores de las personas.

Quiero decir que es fácil notar la transformación profunda de las actuaciones, por ejemplo en el cine, desde finales de los años cincuenta. El actor no era ya un payaso y un ilusionista, sino un tejedor de personalidades. Y en vez de Gary Cooper, John Wayne, Katharine Hepburn y Humphrey Bogart, personajes rotundos e incuestionables a quienes conocemos por sus actos, desde comienzos de los sesenta tenemos a una serie de seres frágiles y enmarañados por dentro que se revelan en sus gestos: Marlon Brando, Jack Nicholson, Dustin Hoffman, Robert De Niro y Al Pacino suelen encarnar la complejidad y la contradicción permanente en dramas sobre algún hombre que es su propio enemigo, y eran esas las historias y los héroes que los cineastas del Nuevo Hollywood admiraban de los cineastas europeos, y eran esas las tramas que querían contar.

Strasberg, Adler, Meisner enseñaron a actuar y entrenaron para llevar la procesión por dentro a los grandes actores de la historia — de la historia, claro, desde que pudo ser filmada—, y podría decirse que esa educación no sólo transformó el oficio de la actuación sino el oficio de la ficción, venga en el lenguaje que venga. Stanislavski advirtió que el abuso de su sistema podía engendrar actores desgarrados y ridículos, pero Strasberg, bordeando el abismo, empujó al actor a preguntarse “¿qué haría yo en esta situación si yo fuera el personaje?” y a responderse con recuerdos de su vida y de los arquetipos de su cultura.

Meisner, que se llamaba Sanford, se separó de la teoría del actor como excavador e investigador de sí mismo, y más bien aconsejó a

los intérpretes salirse de sus propias cabezas y sus propias vidas, y ser auténticos como las personas mejores, y guiarse por su olfato y por su instinto como los animales. Más que en las palabras, decía Meisner, las actuaciones deben suceder en las reacciones. Vale la pena revisar las actuaciones de Diane Keaton, capaz de atrapar una copa llena de agua antes de que caiga, y lista a sorprenderse en repetidas tomas del mismo gesto, para comprender la eficacia de la propuesta de Meisner.

Jerzy Grotowski, que vio pasar la Segunda Guerra por el frente, llegó en cambio a la idea del teatro pobre, del teatro que es una sala para la libertad de los cuerpos: el actor, en su versión del mundo, tiene que ser una persona libre de técnicas y de trucos que, desnudo de cierto modo —pues ni la escenografía ni el vestuario ni el maquillaje lo condicionan—, se para sobre el escenario a comunicarse con el espectador por medio de su cuerpo, y lanza gestos y emociones y posturas que viven adentro de todos nosotros como digiriéndolos, como expulsándolos como se expulsan los espíritus tramposos que nos enrarecen. Cada presentación es una experiencia nueva. Cada noche se es un hombre nuevo, se descubre un hombre desconocido que vive en el propio cuerpo.

En el prólogo de las memorias de Marcello Mastroianni, *Sí, ya me acuerdo...*, el periodista Eugenio Scalfari consigue sentar a conversar a los dos actores italianos que pusieron al revés el cine de su tiempo: Mastroianni y Gassman. Y en un giro del diálogo —que edito para no abusar de él— nos empujan a hacernos una gran pregunta sobre el oficio de la ficción:

Gassman: El papel forma parte del oficio: uno entra en él y luego sale con naturalidad.

Mastroianni: ¡Muy bien, Vittorio, es exactamente eso! A mí me fastidia ese cuento de los actores que estudian el papel meses y meses para meterse en el personaje. De Niro, por ejemplo: esa historia de vivir el personaje a fondo se ha convertido en un chanchullo con el que ganan un montón de dinero. Yo no sé. A mí no me pasa. Me estudio el guion un par de días, recito mi parte y se acabó.

Gassman: El actor es como una caja vacía, y cuanto más vacía esté, mejor que mejor. Interpreta un personaje y la caja se llena, después termina el trabajo y la caja se vacía. Me contaron que una vez Gary Cooper, de jovencito, miraba fijamente al vacío, en silencio. Su madre le preguntó: "¿En qué piensas?". Él contestó: "No pienso absolutamente en nada". Y la madre dijo: "Pues entonces serás un buen actor". El actor no debe ser especialmente culto y ni siquiera especialmente inteligente; incluso debe ser un poco idiota.

Adónde voy con todo esto. Qué estoy queriendo decir con esta revisión breve de las estrategias que usan los actores para encarar sus personajes.

Quiero insistir en que así tal cual, como los actores, funcionan todos los hacedores de ficción, todos los artistas. Y algunos imaginan sus recuerdos para darle cuerpo a sus máscaras, algunos cavan dentro de sí mismos para volverse ficciones, otros encuentran sus tramas o sus melodías escapándose por un momento de la vigilancia de sus cabezas y entregándose a sus instintos, otros más dan la cara a sus lectores con honestidad brutal y como dando un grito, ciertos enajenados, como Pollock, reducen su obra a las acciones de sus extremidades, y los últimos se dedican a ser cajas vacías que se apropian de una ficción mientras dura —y simplemente fingen y para ello se valen de lo que les sirva en el momento— y luego siguen hacia la siguiente.

Dice Cumberbatch en la misma entrevista de hace un par de años: "Siempre está usted en su propia piel: usted es quien es sin importar

las acciones ni los efectos. Usted tiene ese elemento suyo y esencial que también es lo que aparece en el presente. Una vez se encuentra en el presente, y deja de estar preocupado por la peluca o el traje de efectos especiales o el diálogo o el acento o las responsabilidades morales, una vez se pierde en el momento y se ancla en el presente sale a flote su mejor trabajo”. Pues todo artista puede ser una serie de recuerdos, unos atajos de la imaginación, unas reacciones descubiertas sobre la marcha, unos gritos contra sí mismo —en suma: unas técnicas secretas como ases en la manga—, pero su obra sólo se dará cuando sea capaz de domar el tiempo, de empujar allá el pasado y cerrarle el paso al futuro para que suceda su puesta en escena en el presente.

No sé si sea claro. No sé si luego de este párrafo aparezcan en la puerta de esta oficina un par de enfermeros con una planchada camisa de fuerza. Estoy insistiendo, por si acaso, en que el hombre que hace ficción es siempre un actor, hable el lenguaje que hable, se valga de su cuerpo como se valga: con el pincel o con la pluma o con el piano. Y que suele ir aprendiendo y desaprendiendo las técnicas que aprende cualquier intérprete en su empeño de —me temo, además, que eso es el arte— hacer suceder el presente.

Veintidós

Y ser nadie no es más que otra fantasía



He notado que cuando mi amigo Carlos Manuel consigue un papel —pobres actores: siempre pensando que su nuevo personaje será el último— lo primero que hace es buscarle una apariencia y una voz. Mi amigo estudió el Método en la academia de Lee Strasberg. Y luego, cuando pasó por Goldsmiths, en Londres, desaprendió aquella búsqueda de sí mismo para dedicarse a la caracterización. Y entonces se prueba bigotes y dientes falsos y lunares cuando tiene un papel. Y ensaya acentos con su oído de músico y de dramaturgo. Y no es un hombre recordándose despiadadamente e investigándose como su propia rata de laboratorio, sino un niño imaginándose en las peores y las mejores situaciones como cualquier niño que juega. Claro que vive hallazgos. Claro que descubre voces adentro de su voz. Pero no se pregunta quién y qué sería yo si fuera este personaje, sino que actúa: es él y es otro, y el resto está en las manos de los espectadores.

Cuando un niño está jugando, por ejemplo, a ser un caballero Jedi, y se ha puesto un saco con capucha para verse grave y sabio con su espada láser, prefiere no tropezarse con su padre en el corredor del apartamento, pero, si lo hace, saldrá del papel y volverá a él sin ningún problema. Lo que importa es que el drama siga avanzando. Lo que importa es que el espectador —él, el niño que juega, en ese caso— tenga fe en lo que está viendo. Puede un actor cargarse a sí mismo de todos los gestos y todas las voces, y verse

torturado y cejijunto para hacer evidente el dolor de su personaje, pero al auditorio suele bastarle lo que está sucediendo en la historia para comprender la procesión que va por dentro.

No es necesario que Cecilia caiga de rodillas para que entendamos su desilusión devastadora en el final de *La rosa púrpura del Cairo*. Es suficiente una lágrima para que sepamos que al protagonista de *Las confesiones del Sr. Schmidt* por fin se le ha desatado el nudo de la garganta. El *sheriff* Little Bill Daggett no tiene que arrastrarse por el bar, ni tiene que gritar “inooooo!”, para que entendamos que lo que más le duele de que le hayan disparado a quemarropa es que justo estaba construyendo una casa. Norma Desmond gesticula como cualquier estrella del cine mudo, se acerca a la cámara como una enajenada en blanco y negro, porque más que una estrella es una persona que sobreactúa.

Suele repetirse que en plena filmación de *Maratón de la muerte*, la absurda obra maestra del inglés John Schlesinger, Dustin Hoffman tomó la decisión de pasar en vela la noche anterior para ser capaz de encarnar los nervios de punta de su personaje: un estudiante perseguido por un nazi. Su coprotagonista inglés Laurence Olivier, famoso por llevar al extremo sus personajes shakesperianos, le dijo “¿por qué no tratas de actuar?” cuando lo vio hecho una maraña de nervios. No era una agresión, pues Hoffman y Olivier fueron buenos amigos, sino una ironía contra los extremos a los que puede llegarse en la aspiración de hacer arte.

Por supuesto, todos los métodos pueden dar lugar a obras maravillosas, a interpretaciones inesperadas. Pero ni un gran investigador, ni una persona que lo ha experimentado todo, ni un tipo contenido, ni un marginal liberado, ni un conservador, ni un

liberal, ni un filósofo, ni un payaso, ni un esotérico, ni un pragmático, ni un sobrio, ni un borracho, ni un gringo, ni un inglés tienen garantizada una buena actuación. Toda obra de arte es, eso sí, la voluntad de un disciplinado ficcionador que va al trabajo dispuesto a improvisar. Carlos Manuel prepara hasta la madrugada su papel: sabe bien lo que quiere y lo que necesita. Siente compasión, pues es la forma más efectiva a la hora de lidiar con los demás, así el personaje de esta vez sea un psicópata. Y llega puntual al set de grabación listo a que por el camino le aparezcan al personaje los tics y las muletillas que aprendemos de los otros.

Cada personaje es Frankenstein, cada personaje es Pinocho: monstruos de retazos que sueñan con ser personas de verdad. Si cada uno de nosotros es, de cierto modo, una ficción, una puesta en escena, una caricatura del caos que somos —una máscara que hace lo mejor que puede para ser una cara y para probar que no somos sólo un cuerpo, sino una originalidad invisible—, un personaje es parte del desahogo, de la digestión, de la catarsis de una persona, de la búsqueda de una esencia, de la resta de todo lo ajeno en nuestra personalidad —se dice en *La inmortalidad*— en procura de un resultado que sea quienes somos. Una persona es un montaje. Un personaje es el desterrado de un ficcionador que goza y padece la invasión de tantas voces.

No hay que ser un artista, por supuesto, para verse convertido en personajes. Muchos que no tienen la pericia del arte entre sus talentos, y que padecen un giro dramático que se les ha escapado a sus cerebros, se dejan ocupar por personajes: un loco es incapaz de contar su historia porque es un personaje consistente y literal atrapado en una trama escrita por quién sabe quién; un fanático es

un hombre de bajas defensas que se deja poseer por una ficción moralista —se venga del mundo creyéndose el vengador de una causa— que le da sentido a su vida; un hombre común y corriente, desesperado por cargar su vida de sentido dramático, de propósito, puede llegar a viejo lejos de la autocrítica y convencido de que todos sus errores fueron una conspiración.

Habría que escribir una novela sobre el actor inglés Peter Sellers. Que, lejos de los métodos, desde muy temprano supo convertirse en otro. Hizo voces. Inventó personajes delirantes. Se puso pelucas y bigotes y dejó de voltearse cuando lo llamaron por su nombre. Participó en varias obras maestras del cine: *El quinteto de la muerte*, *Dr. Insólito*, *Un disparo en la sombra*, *La fiesta inolvidable* y *Desde el jardín*. Y pasó por los platós del mundo entero y se codeó con las grandes estrellas y, según dicen sus biógrafos, consiguió que nadie en el mundo —sólo su madre— supiera bien quién era. De tanto ser otro, de tanto asumir personajes por completo para lavarse las manos sobre su propia personalidad, logró ser nadie, nada.

Roger Lewis rescata, en *The Life and Death of Peter Sellers*, una de sus respuestas usuales a la pregunta por su extrañeza: “Yo no tengo personalidad propia, verá, jamás podría ser una estrella por culpa de esta condición: no sería capaz de interpretar a Peter Sellers del mismo modo en que Cary Grant interpreta a Cary Grant, por ejemplo, porque no tengo una imagen concreta de mí mismo. Me miro en el espejo y lo que veo es a alguien que nunca creció: un sentimentalista que va de grandes alturas a abismos negrísimos. Es extraño, sí, pero cuando estoy interpretando un rol siento que es un rol interpretando un rol. Cuando alguien me dice ‘estuviste genial como fulano o como mengano’ pienso que debería decírselo a fulano

o a mengano, y cuando termino una película siento una terrible y repentina pérdida de identidad”.

Peter Sellers bordeaba la locura, por supuesto, aunque sobre todo fuera un genio, pues insistía e insistía en que cuando no estaba actuando era el fantasma de nadie (“Hubo una vez un yo, pero pedí que me lo removieran quirúrgicamente”, dijo en *El show de los Muppets*) porque le convenía que nadie tuviera que asumir la responsabilidad sobre su violencia y su crueldad, pero también porque ser nadie era un verdadero alivio para un espíritu torturado y asaltado por el horror y la autodestrucción, y ser nadie —ser un misterio imposible de resolver, ser nada y además ser invisible— es lo mejor que puede pasarle a un artista si pretende que su personalidad no interfiera con su obra. “Trato de asumir una nueva personalidad siempre que puedo”, dijo. Y no hablaba solamente de las películas, sino de su propia vida.

Si uno ve a Sellers de película en película, sin embargo, si por ejemplo ve seguidas las cinco obras citadas, descubre que algo queda de esa personalidad inasible de rol en rol, algo se ve, algo se escapa. Quizás sea su mirada, que quiso tapar con gafas gruesas y gafas oscuras tantas veces, la que delata la tristeza del hombre que prefiere perseguir la originalidad a resignarse a sí mismo, que ha llegado a la conclusión de que es mejor actuar a ser y es mejor la ficción que todo lo demás porque a todos nos ha sido negada la realidad, y fracasamos y caemos en el ridículo cuando tratamos de poner los pies sobre ella.

Sellers, como tantos protagonistas de este mundo, entendió el poder y la fama como un camino para permitirse ser un niño, para librarse de las responsabilidades, para desapegarse de las miserias y

de las rutinas de la vida. Sellers —cuenta Lewis— se resistió a lo prosaico, y no puso a calentar el agua para el té ni tendió su cama, y más desde que se convirtió en una celebridad. Se dejaba poseer, como un médium, como un Leonard Zelig capaz de transformarse en cualquier cosa que lo salvara de responder por sus gestos, por todas las personas que podía ser, por todas las personas que se encontraba por el camino, y entonces podía ser un tipo gris o un optimista de carcajada limpia o un suicida incapaz de quitarse la vida, nublado y quieto.

Ciertos artistas corren ese riesgo: el de tratar de ser nadie. No quieren ser lienzos en blanco sobre los que se pinten retratos borrables ni pretenden ser cajas vacías que se ocupen mientras dura el drama siguiente ni investigadores que se muden a otro mundo mientras estén trabajando, sino mujeres y hombres sin personalidad: ceros. Están dispuestos, por supuesto, a desligarse de los lugares comunes de la vida: el amor y la muerte, los padres y los hijos. Y suelen perder esa apuesta estrepitosamente. Sellers es Sellers, aunque sea otro todo el tiempo, pues sus ojos —y su nombre y su genio, que lo delata— se asoman detrás de sus máscaras maravillosas. Y sus hijos hablan de él con la misma extrañeza con la que todos los hijos hablan de sus padres.

Y es una decepción para los unos y una fascinación para los otros como cualquier hombre cuando se le mira con cuidado.

También los actores que pasan meses y semanas convertidos en otros y que se pierden de verdad perdidos en todos sus personajes —Johnny Depp, Daniel Day-Lewis y Tom Hardy, entre tantos— piden que sus nombres aparezcan en los créditos de sus películas. Son otros y son ellos: Day-Lewis es Lincoln, por supuesto, con esa voz

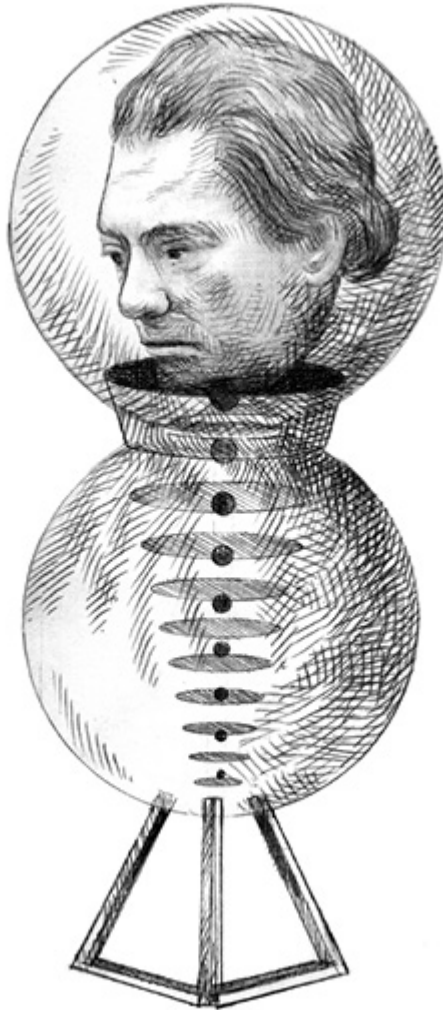
aguda y nasal que escuchó entre los sueños, pero todos sabemos que es él —empezando por él— así acordemos perdernos también en la trama. Los actores son sus cuerpos y son sus nombres como los pintores que firman sus lienzos en las esquinas o como los músicos que —igual que Paul Simon y Peter Gabriel— cantan canciones experimentales y completamente desligadas de sus últimos estilos, pero con sus voces de siempre: “*Hello darkness, my old friend...*”.

Y es ese fracaso en el empeño de ser otro, ese intento fallido y magistral de no repetirse, lo que está sucediendo en las obras que nos fascinan.

Cuando Carlos Manuel encarna a un personaje, y busca su disfraz y prueba su nueva voz y sus nuevas cejas, se dedica por completo a él, y trata de que su personalidad no interfiera con la historia: trata de que los espectadores le crean para que no rompan el pacto secreto de olvidar por un rato que ese drama es sólo una ficción. Pero sigue siendo él a pesar de todo. No deja de ser un misterio, “el hombre que hace todos esos papeles”, pero sigue siendo él. Y es en ese pulso entre su persona y su personaje, en ese pulso entre su rol de la vida y su rol del drama en cuestión, un pie en la realidad y un pie en la ficción, en donde está el juego y está el arte. De lo contrario es locura.

Veintitrés

El ficcionador juega un partido contra el tiempo



Para narrar, para desenrollar la trama pendiente, el hacedor de ficciones, en resumidas cuentas, pone su relato sobre un escenario. Puede hacerlo de cuatro maneras nomás: puede poner una realidad sobre una realidad, una ficción sobre una realidad, una realidad sobre una ficción, una ficción sobre una ficción. Puede contar la batalla de Verdún, tal como fue, de febrero a diciembre de 1916 en el peor momento de la Primera Guerra Mundial. Puede inventar una apasionada historia de amor mientras el Titanic va hundiéndose en abril de 1912, o una comedia romántica en el Manhattan en blanco y negro de 1979. Puede convertir al físico Albert Einstein en un cupido casamentero o al compositor Antonio Salieri en un hombre que lo tiene todo menos el talento de Wolfgang Amadeus Mozart. Puede lanzar a un hombre en busca de su padre, un tal Pedro Páramo, por los caminos imaginarios y empolvados de un pueblo de mentiras. Puede inventarse aventuras delirantes “hace mucho tiempo en una galaxia muy muy lejana” o “en un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme”.

Y vaya como vaya de la ficción a la realidad, digiera como digiera toda la experiencia que se traga, invéntese las reglas del arte que se invente, lo suyo será un trabajo contra el tiempo.

Declara el cineasta ruso Andrei Tarkovski, en su conmovedor y respetuoso ficcionario *Esculpir en el tiempo* —y ello es, curiosamente, lo que subrayé yo cuando lo leí en 1994—, que “la

vida no es otra cosa que un plazo concedido al hombre”, “el tiempo que hemos vivido queda fijado en nuestras almas como una experiencia forjada en el tiempo”, “el pasado es mucho más duradero que lo presente”, “el tiempo es una musa en el sentido pleno de la palabra”, “se trata de apropiarse del tiempo como una especie de material artístico”, “el cine es el tiempo recogido en sus formas y fenómenos fácticos”, “el cine para mí es la crónica, que no considero un género cinematográfico, sino un modo de reconstruir la vida”. Y es claro que todas las ficciones, y en especial las ficciones artísticas, son la aspiración de domar el tiempo salvaje: lo que pasó, lo que está pasando y lo que pasará.

Quien escribe una novela sobre un par de amigos imaginarios perdidos en una mina australiana, quien pinta una primavera despertándose en un bosque de cuento de hadas, quien esculpe un monstruo aterrado en la fachada de una catedral que no se cayó antes de lo imaginado, está encarando el tiempo. Dicho de otro modo: el poeta, el músico, el escultor, el bailarín, el cineasta, el pintor, el programador de videos, el instalador, el hacedor de ficciones —o dicho de la manera más simple, más valiente: el actor— se dedican al oficio incierto de conseguir un presente, de rescatar un presente, de convertir lo que pasó, lo que está pasando y lo que pasará en un presente cierto y firme y revelador al que podamos acudir como a un crucifijo.

Sí, el ficcionador, el actor, el artista —llámelo usted como mejor le suene, pero convengamos, como renovando nuestros votos, en que el de hacer ficción es un solo oficio— están jugando un partido contra el tiempo: contra el tiempo en todos los sentidos, pues el tiempo es su tema de fondo y su enemigo (“*Hello, hello, hello, hello,*

goodbye, goodbye, goodbye, goodbye: that's all there is", canta Paul Simon), y sus puestas en escena tienen una duración y la duración es el gran secreto de su vida.

Ricciotto Canudo dejaba claro, en su *Manifiesto de las Siete Artes* mencionado, que incluso las obras que tienen un lugar en el espacio están sucediendo en el tiempo. Podría decirse que un ficcionador elige alguna de las artes —porque la vida no alcanza sino para dominar un par— según su relación con el tiempo.

Quienes se dedican a las artes espaciales —los escultores, los diseñadores, los pintores, los instaladores, los arquitectos— no quieren saber ni de pasados ni de futuros: quieren que algo en el mundo dure, buscan que una parte del paisaje sea invariable, pretenden que siempre esté pasando lo que pasó y lo que pasará. Quienes se dedican a las artes temporales —los bailarines, los músicos, los poetas, los cineastas, los novelistas, los periodistas, los dramaturgos— también persiguen el rito: la puesta en escena, y la puesta al día de los mitos del pasado, del presente y del futuro. Pero, según prueban ciertos teóricos, son llamados por algún género en específico para resolver sus conflictos con el tiempo.

El agudo crítico alemán Wolfgang Kayser —que suele ser citado por los profesores de Literatura para la desgracia de los estudiantes, pero que, despojado de la presión académica, suele ser una lectura reveladora— dice en su *Interpretación y análisis de la obra literaria* que son poetas quienes viven y sobreviven al presente, son dramaturgos quienes jamás superan la sensación de que el infierno es el futuro y son novelistas quienes soportan la vocación a atar los cabos de su pasado. Cuando me vi forzado a escribir mi tesis, aunque dicho así suene peor de lo que fue, me pareció que el

norteamericano Paul Auster era el ejemplo perfecto de lo que le sucede a un escritor según su relación con el tiempo.

Auster, que vivió una infancia misteriosa en los cincuenta, una juventud reticente en los sesenta y un viacrucis de artista en los setenta, tardó treinta y tantos años en convertirse en novelista. Siempre tuvo claro que quería ser escritor. Siempre supo. Se ganó la vida como mejor pudo, tal como lo cuenta en sus memorias *A salto de mata*, trabajando en trasteos, en galerías, en negocios geniales que por alguna razón fallaban en el momento preciso. Vivió lo que se puede vivir: vivió en París con una primera esposa que además es la genial Lydia Davis, regresó a Nueva York a conseguir dinero sin perder de vista la escritura, tuvo un hijo, se divorció, fue soltero, y entonces un día, de la nada, recibió la transformadora noticia de que su lejano padre había muerto.

Hasta ese momento, Paul Auster, en el borde de la silla de su propia vida, se había dedicado a escribir poemas “como puños cerrados”, obras de teatro que bordeaban el absurdo y se desenvolvían como fijándose en la lógica extraña del lenguaje, traducciones de poetas y ensayistas franceses, y ensayos sobre sus fantasmas literarios principales: Hamsun, Kafka, Beckett, Celan, Jabès. Escribió lo que pudo. Escribió lo que alcanzó a escribir: habría que decir “escribió lo poco y lo corto que un universitario con más vida por delante que por detrás alcanza a escribir”. Fue un poeta empeñado en investigar el lenguaje y el desconcierto porque su mayor preocupación era el presente: “Como si no hubiera sentido nada y no fuera a sentir nada otra vez”, dijo. Fue traductor del francés porque estaba aprendiendo a ser otros. Fue ensayista vital porque estaba explorando su oficio.

Pero una llamada de aquellas le cayó encima como un giro dramático: su padre había muerto sin dejar de ser un misterio y de paso le había heredado una buena suma de dinero.

Fueron esas dos noticias, la devastadora muerte de su padre y su consiguiente compra definitiva del tiempo que necesita un escritor para emprender su obra, el final del primer acto de su vida y el comienzo del segundo. Y fue entonces, apenas tuvo un respiro y pudo asomar la cabeza más allá de las deudas y los esfuerzos por pagar las cuentas de cada mes, cuando pudo voltearse a ver lo que había estado viviendo, la parte de la vida que había terminado de vivir. En honor a su verdad, que todo lo que sabemos de Auster lo sabemos por Auster, el nacimiento de su primer hijo y el regreso a Nueva York habían estado empujándolo de la poesía cerrada y del drama absurdo a la narración.

Y fue a comienzos de 1979, tiempo después de asistir a una obra de danza moderna, cuando escribió su poema narrativo *White Spaces*: “Algo sucede y, desde el momento en que comienza a suceder, nada podrá ser igual otra vez...”. Terminó de redactar el texto: “Dedico estas palabras a la imposibilidad de encontrar una palabra que coincida con el silencio dentro de mí”. Y a la mañana siguiente recibió la noticia que lo convirtió en narrador: “Gracias a la herencia que me dejó, luego de meses y meses de sentirme en el borde de mis fuerzas, por primera vez en mi vida tenía el tiempo para escribir —dijo Auster en una entrevista—: podría decirse que la muerte de mi padre salvó mi vida”.

Por supuesto, esa muerte, que a cualquiera obliga a pensar en el propósito de una vida, lo dejó sin aire. Su nuevo tiempo para escribir resultó tan extraño y tan reparador como el tiempo que se vive en

cualquier clase de encierro. De las celdas, de las habitaciones de hotel, de los cuartos de las clínicas, de las depresiones suele regresarse con una inesperada nostalgia por los demás. Dedicó su encierro remunerado, en fin, a escribir sobre la vida de su padre y sobre el duelo por su muerte. El resultado, unas memorias desgarradoras y brillantes en dos partes que llevan el título de *La invención de la soledad*, es el descubrimiento de que se narra y se hace arte como empujado por una extraña nostalgia por la vida, como volviendo desde la muerte.

Y es además el momento preciso en el que un poeta descubre que se ha vuelto un narrador porque ha comenzado a preocuparle atar los cabos de lo que ha vivido. En *La invención de la soledad* se ve a un hijo rescatar a su padre de la muerte, y armar el rompecabezas de quién fue y traerlo desde la memoria movediza igual que Pinocho trae a Gepetto, como cumpliendo el destino de cualquier hijo. Y se entiende que es la necesidad de la autobiografía lo que acaba llevando a un escritor a la novela: "Tan pronto como el escritor ha comenzado a ver su propio yo, no sólo como portador de acontecimientos aislados, sensaciones, sino que ha visto en su desarrollo un todo significativo, queda abierto el camino para la novela", retiene Kayser.

Paul Auster se dedica desde entonces a la novela: *Ciudad de cristal*, *La música del azar*, *El Palacio de la Luna*, *Leviatán* y *Mr. Vértigo* son relatos maestros. A veces, cuando vuelve a temerle al futuro, aparece en su obra un guion de cine. De tanto en tanto, cuando tiene que recobrar su amor por la novela, que de cierta manera es el amor por los demás, se encierra a redactar un nuevo tomo de sus memorias. Pero siempre regresa al oficio de novelista.

Tiene lógica hablar de poetas jóvenes, dramaturgos maduros y novelistas viejos, pero creo que el tiempo suele asaltarnos de formas insospechadas —y es entonces el destino—, y que el hombre que se dedica a las ficciones día por día tiene que estar preparado para valerse del género que sea necesario.

Veinticuatro

El poeta descubre una clase de belleza



Cuando se habla de poesía se habla de un lente para ver el mundo. Quizás, también, de un estado en el que las cosas adquieren sentido de pronto, como cayendo en cuenta de la vida, como encontrando, entre nada, la pieza del rompecabezas que faltaba. Quien se dedica a la vocación de la ficción se dedica a los hallazgos, a articular las palabras y las ideas sueltas, a filmar puestas en escena de este mundo que nadie había visto antes, a pintar paisajes y ventiscas que nadie sabía que existían, a pronunciar lo que todos tenemos en la punta de la lengua, pero ninguno de nosotros ha podido pronunciar: se dedica, en fin, a la poesía. Y su segundo pago, el que no cobra, es el agradecimiento de quienes leen en busca de que alguien ate los cabos.

Podría llamársele poeta a cualquier artista, tal como se le llama miope a cualquiera que padezca de miopía, o chistoso a cualquiera que sufra de humor, pues es claro que la poesía no está en el mundo sino en la mirada y que es un estado que comparten quienes escuchan el llamado entrecortado —y hoy en día la señal es tan débil— de los futuros mitos.

Es fácil imaginarse a un poeta contemplativo, sonriente y resignado por dentro, capaz de recobrar el aliento justo a tiempo entre el mundanal ruido. Por qué no: también hay corredores de bolsa zen, también hay hombres que hoy en día cruzan las campiñas bucólicas que en la teoría cruzaban ciertos poetas de aquellas eras

que no ocurrián en vivo y en directo. Y sin embargo, lo más probable, tal como dice Kayser, es que el poeta sea un hombre en pugna con el presente, un niño que se la pasa viviendo y sólo tiene tiempo para lo breve, un descubridor de noticias de última hora que tiene el buen oído que se requiere para que nada falte y nada sobre a la hora de poner al día a sus lectores.

Cuando me he hecho amigo de alguien, creo, me ha derrotado su buen oído para el humor: si algo se parece a la poesía ese algo es el humor, y si algo se parece al verso y al poema ese algo es el chiste. El mundo está lleno, y alguna universidad gringa habrá de emprender el estudio que lo compruebe, de poemas cojos que tienen palabras de más y de bromas flojas que fallan por una frase innecesaria que se parece demasiado a reírse del propio ingenio. El humorista ve el mundo como lo ve el poeta, a la espera de una sorpresa, pero se le resiste decididamente a la trascendencia. Y también está condenado, felizmente, al presente, a las victorias y las miserias y las carcajadas y los silencios incómodos de lo que está pasando ahora.

El ficcionador puede ir de menos a más, en *zoom out*, como Paul Auster, en su ilusión de parodiar y documentar el mundo, y puede irse abriendo como un puño: poema, poema en prosa, cuento, relato largo, drama, novela corta, novela. Pero el ficcionador, que es quien predice los mitos, puede también quedarse para siempre en el poema. Finalmente, el poema es la esencia de la literatura: deja completamente en claro que lo literario se teje mientras se está leyendo, que es la puesta en escena del lector y es una especie de pentagrama esperando a ser notado por los virtuosos y los

competentes y los improvisadores y los que apenas están aprendiendo a leer notas.

Un relato es poético si es el descubrimiento que hace una mirada y es más literario entre más requiera de la competencia y el oficio del lector. Y quizás sea el poema, en ese sentido, el más literario de los textos. Y tal vez sea el poeta, entonces, el ficcionador que más pende de un hilo.

Si el drama es la esencia de la ficción, si es cierto que detrás de cualquier puesta en escena humana hay un drama ("No hay objeto de estudio al que la dramatización, histórica o de cualquier clase, no ilumine", dijo el botánico Patrick Geddes, y quería decir que todo lo del mundo y todo lo humano es una sucesión de accidentes que empujan a la búsqueda de un clímax), es sensato suponer que también el poema es un pequeño relato en tres actos, que incluso el poema es una pregunta por el verso final y comparte con todas las obras la vocación humana de ir desde el principio hasta el final. Tiene sentido asimismo pensar en el poeta como un arqueólogo del presente, un descubridor de suvenires de lo que está ocurriendo en este preciso momento, un investigador y un fabricante de recuerdos.

El ficcionador que se dedica al poema comparte con sus colegas, pues, la intuición del drama, el propósito de llevar al lector a ese último verso como una sentencia o un silencio o una lápida. Pero no pierde su tiempo en el futuro, ni se deja atrapar por el pasado aunque su memoria le interrumpa el presente. Corre, más que cualquiera, más que el pintor, más que el novelista, el riesgo temible de amar sin ser correspondido: ¿quién va a encontrar esa botella en el mar?, ¿quién va a estar, hoy, a la altura de la tarea de descifrar ese enigma verso por verso?, ¿a quién se le ocurre lanzar al mundo

un texto entre la filosofía y la derrota, entre la imagen y el ritmo, que depende tanto de la pericia de los desconocidos?

Habría podido escribir mi tesis sobre Paul Simon. Habría querido quejarme de que la literatura haya tomado el camino de la especialización, como la podología o la psicología, en vez de haberse apropiado —sin desdenes, sin desmemorias— de las obras de los compositores de canciones, de los guionistas de cine, de los libretistas de televisión. Habría querido repetirles lo obvio a quienes aún no lo ven: que Paul Simon es un escritor, como Dickens o Cervantes, y nada tiene de extraño que se valga de la música y que dé la cara como lo hicieron los primeros autores de la historia. Habría probado que sus canciones no han podido ser reducidas a acompañamiento y que siempre consiguen ser oídas por medio de pequeños cambios en sus estructuras que resultan sorprendentes a quienes se han acostumbrado ya a dejar de oír hacia la mitad de la grabación.

Habría puesto estos ejemplos para demostrar que su estado es el de la poesía y que su auditorio está obligado a trabajar con él para que sus canciones puedan ser todo lo que pueden ser. Habría contado que dos veces, ante la pregunta de “¿y ahora qué...?”, dejó el drama como recurso, como eje, para dedicarse al drama como género, y en 1980 presentó una buena y ninguneada película titulada *One-Trick Pony*, que escribió y protagonizó, y en 1998 estrenó un musical llamado *The Capeman*, que compuso y redactó con Derek Walcott, pero que siempre ha vuelto a la canción —o al poema cantado o al pequeño drama— porque es un artista que se siente mucho más cómodo en su propia voz, porque lo suyo es

sugerir novelas, pinturas, películas, vidas, descubrimientos, teorías en apenas cuatro minutos.

Si hubiera hecho la tesis sobre la poesía de Simon, si en aquella oficina de la facultad no me hubieran atemorizado con la exigencia de "un marco teórico que pruebe que la canción hace parte de la literatura", habría puesto estos versos como ejemplo: *"And these streets / Quiet as a sleeping army / Send their battered dreams to heaven, to heaven"; "Oh, we come on the ship they call the Mayflower / We come on the ship that sailed the moon / We come in the age's most uncertain hour / And sing an American tune"; "Hurry on and remember me, as I'll remember you / Far above the golden clouds, the darkness vibrates / The earth is blue"; "God only knows / God makes his plan / The information's unavailable / To the mortal man / We're working our jobs/ Collect our pay / Believe we're gliding down the highway / When in fact we're slip slidin' away"*. Habría sido una lista infinita.

Y habría sido claro que lo suyo es escribir canciones dramáticas hechas de versos a los que suele no sobrarles ni una sola palabra, que siempre siempre alcanzan su clímax. Pero que se vuelven todo lo que pueden, sátiras de estas vidas, profecías escalofrantes, reivindicaciones justo a tiempo, en los oídos de sus oyentes.

"Somewhere in a burst of glory / Sound becomes a song / I'm bound to tell a story / That's where I belong", canta Simon. Y es una declaración de principios, y un *ars poetica*, y una tarjeta de presentación de hace diecisiete años, pero es también una pista de lo que puede esperarse de un poeta: una revelación en el silencio, una voz suya que se va volviendo un poema y un drama que consigue su clímax antes de que sea demasiado tarde. Podrá el

poeta perfilar personajes de novela en un par de versos: Eleanor Rigby, Mrs. Robinson, Prufrock, decíamos, viven imaginados y en el mundo como cualquier Ana Karenina gracias a sus oyentes. Pero lo suyo es echar a andar a los demás por el mundo, pronunciar impronunciables secretos a voces, y ya, y empujar levemente, como un giro dramático, las vidas ajenas que se le acerquen: “Que el verso sea como una llave / que abra mil puertas”, escribió Huidobro hace cien años, “sólo para nosotros / viven todas las cosas bajo el Sol. / El poeta es un pequeño Dios”.

Por supuesto, cada poeta es cada poeta, cada poeta es un dios de una esquina: una mirada, una distorsión, una suma propia de pequeños descubrimientos. Pero los mejores suelen compartir el buen oído que sirve al humor y sirve al poema y sirve a la sabiduría; tienden a descubrirse incapaces de deshacerse de su propia voz y de lanzarse a la escritura de textos maratónicos —para qué si en “Los dados eternos” o en “Amor constante más allá de la muerte” o en “Tengo estos huesos hechos a las penas” está dicho todo—, y sospechan que es lo justo resignarse a revelar los breves pliegues de la realidad, que es una inútil conspiración, y resignarse a lanzar al aire un poema “palpable y mudo”—dice Archibald MacLeish en 1926 —, “sin palabras como el vuelo de los pájaros”, “estático en el tiempo mientras la luna asciende”, “que no signifique, sino sea”.

Dijo Borges de la poesía, el terco oficio de presagiar tradiciones, que se empeña en “ver en el día o en el año un símbolo”, que se trata de “convertir el ultraje de los años en una música...”. Dijo Blake: “Ver un Mundo en un Grano de Arena y un Cielo en una Flor Silvestre”. Podría decirse del poeta, entonces, que ata los cabos e interpreta, que traduce el mundo y juega, y apenas lo confiesa.

Veinticinco

El narrador teme al silencio como a la muerte



Quien narra se la juega toda, en cambio, como quien sabe que tiene que vencer al otro palabra por palabra hasta que ninguno de los dos tenga nada que decir. Quien narra aplaza y aplaza el latigazo final como un profesor que consigue que sus alumnos no levanten la mano sino hasta el último minuto o un mago que logra que nadie en el auditorio cierre la boca ni quiera conocer el truco o un comediante de *stand-up* que va del primer chiste al chiste final sin que las carcajadas y las risas fallidas y los silencios incómodos lo interrumpen. Es un narrador aquel ficcionador que puede encantar durante más líneas —más escenas, más tiempo, como dando respiración artificial bajo el agua— a sus espectadores.

Quien narra desconfía de los versos, de la sabiduría, de tanto silencio. Siente —como el Cantinflas que se deja ir en sus retahílas maestras o la Sherezada que se ve obligada a contar una historia y otra y otra más para seguir viviendo noche a noche o el Woody Allen que tiene que hacer una película por año— que en el momento en el que se rinda y diga “fin” y calle se acabará la vida. Quien narra estira el tiempo como una banda hasta que está a punto de explotar: bien sea porque ha conseguido cautivar a un público, como los libretistas de televisión o los novelistas por entregas; bien sea porque confía en que puede fascinar a su futuro lector página por página o porque el mundo que está narrando aún no ha sido narrado del todo y necesita ser documentado desde su Génesis hasta su Apocalipsis,

insiste e insiste en el suspenso, alarga y alarga la llegada a la respuesta que se ha estado buscando desde el principio.

La novela es un drama narrado por la poesía, protagonizado, mejor, por la voz precisa y envolvente de la poesía. Si no hay una voz hipnótica, como la de Cantinflas o la de Sherezada o la de Richard Ford —una voz, en fin, que cuenta sílabas y se parece a la música— lo más probable es que la novela sea insostenible, que los lectores se vayan bajando de ella como de un tren antes de llegar a la estación final. Por supuesto, hay novelas que no llevan a sus lectores como el flautista de Hamelin a sus ratones, pero a fuerza de golpes de trama, de capítulos cortos que dejan todo por resolver, logran que incluso el lector más sofisticado se rinda: suele despreciarse *El código Da Vinci* en el pequeño mundo de la literatura, que busca desmontar las versiones oficiales, contribuir a la confusión y descifrar el código de la vida antes de que el planeta explote, pero lo cierto es que a punta de finales en suspenso e informaciones escandalosas atrapa a quien cae en sus páginas.

Sea como sea, sea fuerte o sea tenue, sea clara como el periodismo o equívoca como la literatura, es una voz lo que se encuentra —lo que se escucha— cuando se abre una novela. Y en esa voz trémula, vocecita o vozarrón, puede oírse el suspenso que empuja hacia delante al lector y al escritor a un mismo tiempo: suelen funcionar mejor, documentarnos el mundo, estremecernos y embrollarnos profundamente las novelas que sus autores escriben porque necesitaban leerlas. Si el novelista se sienta a escribir “una gran obra” o se sienta a redactar “un *best seller*”, en vez de sentarse en busca de algo que quiere oír, el diálogo entre escritor y lector —iba a decir: el dueto, la armonía, el pacto de sangre— suele ser

sustituido por la relación entre las partes de un contrato a término fijo.

Tiende a citarse por ahí esta frase de W. Somerset Maugham: "Hay tres reglas para escribir una novela. Desafortunadamente, nadie sabe cuáles son". Quizás los nueve primeros mandamientos del arte sean, como decía el cineasta Billy Wilder, "¡no debes aburrir!". Quizás tenga que aclararse: "¡No debes aburrir en vano!". Y no sobra sumarle a la idea aquel décimo mandamiento: "Tienes que tener derecho al montaje final...", derecho a que nadie termine tu obra sin tu presencia. Porque en el fondo lo que se está diciendo sobre el tema es que la única ley que debe cumplir la novela es la de conseguir ser leída, y es para ello que una voz extraña que se nos va volviendo cercana —una voz poética— pone en escena algún drama.

Si un novelista ha conseguido describir el arte de la novela ese ha sido Milan Kundera: en su libro *Capital* nos recuerda que la aventura fue el primer gran tema de la novela; que el espíritu del género es la conexión del pasado con el futuro; que todas las grandes narraciones tienen en común el enigma de la identidad, el examen de las posibilidades humanas y la meditación inesperada sobre la existencia; que el novelista que sea más inteligente que sus libros tendría que dedicarse a otra cosa, pues se trata de incorporar una sabiduría ajena en las narraciones propias; que las grandes novelas no vienen de la teoría sino del humor, de la superación de la incomodidad, y comienzan por susurrarle al lector la siguiente verdad: "Las cosas no son tan fáciles como se ven...".

Suele encontrarse el espíritu de la novela en los días mejores de los griegos, pues tanto la *Ilíada* como la *Odisea* tienen pasajes íntimos y murmuradores. Suele rastrearse la palabra italiana *novella*,

que significa “noticia”, en aquellos cuentos largos hechos en Italia. Suele decirse que *El Quijote* es la primera novela moderna porque recrea los eventos humanos y hace una crítica de la sociedad, y da, en suma, una noticia de última hora. Cuando algún sabiondo dice “pero no es la primera novela...” se reconoce a *La historia de Genji*, a los *Diálogos* de Platón, al *Theologus Autodidactus* y al *Beowulf* como primeras pruebas del género. Cuando se exigen definiciones tiende a decirse que es la ficción larga y narrativa y en prosa que viaja al fondo de la más íntima experiencia humana (habla, narra y documenta hasta que queda dicha la totalidad de la vida), pero se aclara que ciertos relatos en verso —de *Eugenio Onegin* a *Don Juan*— tienen el aliento combativo y revelador de la novela. Que no es el del romance caballeresco ni el de las compilaciones de dramas que circularon del Medioevo al Renacimiento, sino el de la recreación y la revisión de las conjuras de estas sociedades.

Suele hablarse del imperio —del levantamiento, del triunfo, de la instauración— de la novela desde el siglo XVIII, pero no hay duda de que, superado *El Quijote*, vino al mundo esta novela que persigue el realismo en vano, y después juega con él porque la realidad en el mejor de los casos anda al revés, y es claro que el género se fue quedando hasta volverse la novela que conocemos. Suele hablarse desde ese momento, también, de novelas filosóficas sobre las ideas de la humanidad, como *Tristram Shandy* o *Cándido o el optimismo*; de novelas sentimentales sobre la inconformidad en una sociedad de conformes, como *Las penas del joven Werther* o *Fanny Hill*; de novelas románticas que no eran romances —pues la palabra, que designó las narraciones largas, iba de salida—, sino novelas sobre

todo lo que un hombre puede hacer en el mundo con el mundo, como *Frankenstein* o *Moby Dick*.

Suele coronarse a la novela y considerarla el gran género de los géneros literarios desde el siglo XIX: la novela revive el pasado, documenta la historia como sólo puede hacerlo la ficción, recrea e imagina, en fin, lo que pasó, y entonces los hechos no son más ni menos que escenas humanas. Fue en el siglo antepasado, apenas la palabra *novela* por fin significó lo que hoy significa, cuando escribir narraciones largas empezó a ser un oficio, empezó a dar dinero, comenzó a encontrar un público más y más interesado en las tramas políticas, en las desventuras amorosas y en los retratos de su sociedad. Fue entonces cuando la novela se hizo popular, y fue devorada por la gente, y fue revisada por la crítica, y se empezó a debatir si el novelista sólo era responsable por su arte o si también tenía en sus manos la obligación de revelar lo que sucede en la tras escena de su sociedad.

A fin de cuentas Oscar Wilde, que defendió la libertad del artista para hacer lo que le dé la gana, satirizó su mundo hasta hacerlo verosímil. Y las hermanas Brontë, que recogían la tradición de los romances, al tiempo ponían en evidencia los desmanes de su época. Así que es fácil comprender por qué novelistas como Tolstói, Dickens, Dostoievski o Zola narraron la calle y narraron las costumbres de sus pequeños pero enormes mundos: trataban de impedir que a los lectores del futuro, que es tan incierto como el pasado, solamente les llegara la versión de los historiadores, y que se perdieran en el tiempo las costumbres y los dramas de la calle aplastados por los poemas épicos y las versiones oficiales. Y así fue.

Y está claro que *Oliver Twist*, *Raskólnikov*, *Pechorin*, *Bola de Sebo* y *Jean Valjean* se sobreponen a las desigualdades y a las infamias de esa nueva realeza coronada por el dinero. Y es evidente que novelas como *El último hombre* o *La máquina del tiempo*, profecías y sátiras al mismo tiempo, están advirtiéndole que lo peor que puede pasarle al futuro es resignarse a ser el pasado, rendirse a los errores del principio de los tiempos, seguir el libreto hasta la llegada del apocalipsis. Y es obvio que las grandes narraciones del siglo xx recogieron la tradición de recrear y conjurar, de reconstruir las vidas pasadas y exorcizar los fantasmas futuros, pero que además recogieron la ironía y el intimismo descarnado y la experimentación que sólo es posible en la literatura.

Sí, *Kafka* y *Joyce* y *Hamsun* se metieron en el fondo de las cabezas de sus héroes de barrio, y se acuñó entonces aquello de “el río de la consciencia” de los personajes, y la novela pudo ir de consciencia en consciencia, de moral en moral, de soledad en soledad como habitándolas, como habitándonos: no sólo fue el documento de un mundo dentro del mundo, de los campos sin caballeros o del desierto de los tártaros o de las calles en donde no hay más que rebusque y presente, sino que además fue la radiografía de la mente y de sus tramas y sus trampas y sus trayectos laberínticos y sus palabras crucificadas y resucitadas al tercer día. Y fue infinita e inagotable, y además todas las narraciones del género, desde la *Ilíada* hasta *Pobby* y *Dingan*, existieron en la misma biblioteca a unas baldas nomás, pues también en el lector el pasado, el presente y el futuro suceden al mismo tiempo.

Y las novelas buenas —dijo Chesterton— nos dijeron las verdades sobre sus héroes y nos sugirieron los misterios de sus autores. Y se dedicaron a hacerse preguntas sin respuesta, y en el mejor de los casos solamente fueron capaces de resolver el interrogante más prosaico de todos: el final de su trama. Y consiguieron encajarse en sus lectores. Y fueron, repito, dramas narrados por la poesía, aunque se fueran lejos y renegaran de la estructura de los tres actos y apostaran por ser episódicas y por ir sumando escenas de un drama como piezas de un rompecabezas. Fueron antologías de estupendas historias o paisajes que transcurren (qué extraño y qué indiscreto es seguir la vida del río en *El Don apacible*), pero hubo novelas siempre que sus personajes trajeron a cuestras un mundo.

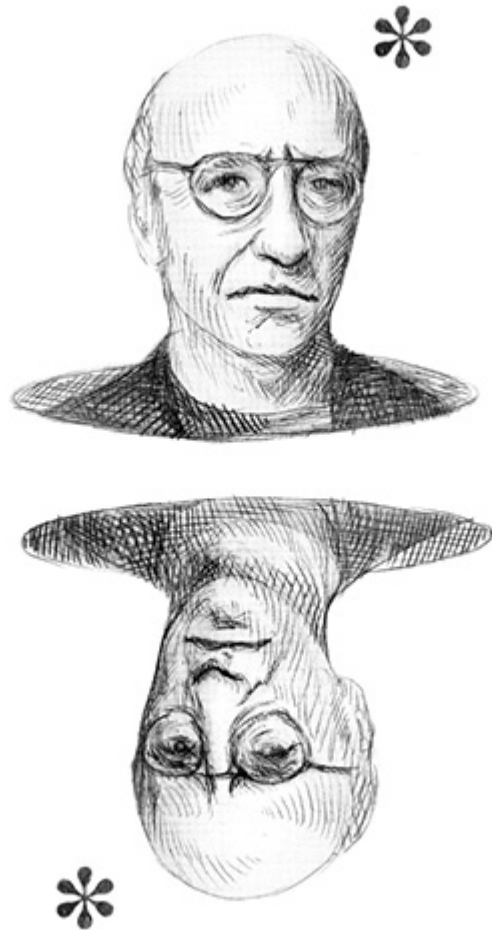
En los cincuenta y en los sesenta —entre la envidia y el escepticismo y la desazón de la posguerra y el exceso de teorización para superar el horror— se discutió hasta rabiarse la muerte de la novela, y entonces se lanzaron predicciones nostálgicas e insatisfechas como “morirá cuando el narrador sea despedido por el autor” o “morirá si no se deshace de estructuras decimonónicas” o “morirá cuando la tecnología barra los libros y lave los cerebros” o “sólo quedará la crónica”, pero para redactarle el acta de defunción al género tendrían que agotarse las personas y los personajes y habría que llegar a la conclusión de que no queda nadie ni nada que merezca ser novelado, ninguna caricatura a convertir en retrato hablado, ningún rompecabezas por armar con esas piezas que son las viejas notas de prensa, ningún lector dispuesto a leer.

“La vida es la novela de Dios: déjenlo escribirla”, decía Isaac Bashevis Singer. Y las novelas de los hombres siguen siendo el empeño de descifrar este misterio personaje por personaje, mundo

por mundo, discurso por discurso. Si los personajes y los mundos sobreviven a las tramas, y el Quijote va por La Mancha y Peter Pan por el País de Nunca Jamás, así los lean pocos, es porque compartimos el instinto por dejar habitado este mundo, el instinto por dejarlo lleno de mujeres y de hombres, y de madres y de padres que se la jugaron toda por un drama: por la búsqueda de un clímax, por la edificación de un mito, por volver de los reveses de fortuna con una rama o una respuesta así se trate del lugar común aquel que nos salva de la desesperación.

Veintiséis

Un libro es una novela si lleva adentro un mundo



Hay imágenes, hay versos, hay poemas, hay cuentos que contienen novelas enteras. Repito la imagen aquella: son como puños cerrados que cada quien abre como le parece, como puede. Hay novela, decía antes, si los personajes que cargan el drama al mismo tiempo llevan auestas uno de los mundos del mundo. El cuento retrata personajes mientras retrata un hecho, y alcanza a sugerir el mundo entero —una novela—, pero tal como lo hace una nota de prensa: sus protagonistas arrastran una anécdota, más que todo, que revela la extrañeza, la resignación ante las preguntas de la vida. El cuento es, de cierto modo, el centro del rompecabezas. Y avanza para al final dejar la vida en el aire, para dejar el efecto, el golpe, y la sensación que queda tras un revés de fortuna o un milagro o una noticia de última hora: ese silencio.

Que no gana la pelea con el lector por puntos, como la novela, sino por nocaut, dijo Cortázar. Que no es un matrimonio, como la novela, sino un romance escandaloso, dijo Moore. Que cada una de sus frases debe sumarse a la construcción de un efecto, dijo Poe. Que se tiene un cuento entre manos cuando se encuentra una emoción fundamental, dijo Fitzgerald.

Que es la forma literaria más exigente después de la poesía, y que de él huyen aquellos que se convierten en novelistas, dijo Faulkner, pues es el lector quien toma los personajes del cuento y los investiga y los imagina a fondo y luego carga de sentido la experiencia. Qué

gran novela puede ser “Casa tomada”, el cuento bellissimo de Cortázar, en manos de lectores que se queden preguntándose por los retratos en las paredes de ese lugar, por las figuras dibujadas en los papeles de colgadura, por los objetos de cada habitación, y en la triste y perturbadora liberación de esos dos hermanos que han tenido encima las miradas de todos sus fantasmas: es una imagen que es una sensación, más que un personaje o un mundo —como sucede con la novela—, lo que queda flotando después de la lectura de un cuento.

Podría decirse lo mismo de, en orden de aparición, “El artista del hambre” de Kafka, “El corazón delator” de Poe, “El cumpleaños de la infanta” de Wilde, “La nariz” de Gogol, “La dama del perrito” de Chéjov, “Bartleby, el escribiente” de Melville, “La leyenda de Sleepy Hollow” de Irving, “Aceite de perro” de Bierce, “A la deriva” de Quiroga, “Los muertos” de Joyce, “Signos y símbolos” de Nabokov, “La vida secreta de Walter Mitty” de Thurber, “Para Esme, con amor y sordidez” de Salinger, “El nadador” de Cheever, “Harrison Bergeron” de Vonnegut, “El regalo de los Reyes Magos” de Henry, “Viaje a la semilla” de Carpentier, “El Aleph” de Borges, “¡Diles que no me maten!” de Rulfo, “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de García Márquez, “El guardaguas” de Arreola, “Cómo se salvó Wang-Fô” de Yourcenar, “El episodio Kugelmass” de Allen, “Parece una tontería” de Carver, “Brokeback Mountain” de Proulx, “Meneseteung” de Munro. Y van llegando a la memoria tantos más.

Y todos tienen en común ese suspenso para llegar al suspenso, ese camino frase por frase por frase hasta llegar a una frase final que siempre queda en puntos suspensivos. Y todos consiguen presentarnos, como mostrándonos sólo alguno de los tres actos del

drama, a un hombre en el momento preciso en el que sospecha y descubre el revés de la trama. Con que hay un punto que contiene todos los puntos. Con que puedo también ser una puta. Con que esto es la culpa. Con que esto es la muerte. Con que no hay nada más en el mundo que esta extrañeza. Con que sí existe un jinete sin cabeza. Con que preferir la fantasía a la realidad es lo mismo que venderle el alma al diablo. Con que sí puedo amar pero no amo a una mujer, sino a un hombre.

Solía compararse al cuento con la película, porque, según la teoría, ambos se proponían desenvolver un solo ovillo, llevar a cabo una sola idea. Por supuesto, y como queda dicho, el arte entero va por el camino del drama, pero desde que la literatura no está sola en el mundo tienden a compararse las contundencias del relato corto y el largometraje. Habría que decir, sin embargo, que el cortometraje, el videoclip y el episodio unitario de televisión —lo digo por los capítulos de *La dimensión desconocida*, por ejemplo— se parecen al cuento en su vocación a dejarnos sin palabras como un truco de magia, a dejarnos frente a frente con un abismo insalvable y contagiados de vértigo. Y el largometraje tiende al aliento, hoy, de una novela corta, de un cuento de Richard Ford o de Alice Munro.

Sin duda resulta mucho más simple convertir un cuento en una película que convertir una novela en una película: la película ve los pliegues del cuento y reduce a la novela a su drama, su nuez. Hay en los largometrajes una vocación a la documentación —esto: a precisar un mundo tal como *Casino* recrea los laberintos de los casinos o *Lincoln* revive los laberintos de la política gringa de mediados del siglo XIX— que empareja a las películas con las novelas. Y desde que las series de televisión redescubrieron sus

ambiciones narrativas, y sumaron sus tramas épicas y novelescas a sus programas de *sketches* y a sus programas episódicos como las mil y una noches y a sus cómics audiovisuales que cuentan “las aventuras de...”, ha sido claro que es hora de cambiar las comparaciones.

Se ven series como *House of Cards*, *Mad Men*, *Breaking Bad*, que siguen a un personaje que atraviesa un mundo del mundo, como se lee una novela que no quiere soltarnos. Se pasan sus capítulos como se pasan los capítulos de una novela. Se pone en pausa la vida —y se presiona *play*— como cuando se deja uno ir en las páginas de una novela, como cuando se muda uno a otra ciudad. Se ve una película, en cambio, como se lee una pequeña novela, un relato largo: igual que una visita de turista temerario a un lugar del que habrá que regresar. Se ve el episodio, el clip de YouTube, el video musical, la secuencia cinematográfica, en busca de la contundencia —de chiste, de revés, de hallazgo— de los cuentos. Se queda uno frente a una pintura, frente a un encuadre, frente a una escena, igual que se queda uno frente a un poema: para leer su pasado y su futuro, y conjeturar sobre sus rincones y sus ángulos.

Y al final se va resignando uno a que todo sea una misma cosa, a que narrar sea dramatizar y articular, y punto. A que un lector sea una persona acostumbrada a los cómics de Will Eisner y los álbumes de Mudcrutch y las películas de Wes Anderson y las obras de teatro de John Patrick Shanley y los tuits de Steve Martin. Tienen en común todas las ficciones, como queda dicho —pero dicho de otro modo—, que desde el principio deben hacer la solemne promesa de un final que paralice. El soneto, el largometraje, la serie de televisión, el videojuego, el tríptico, el cuento, la ficción que sea que le venga a

usted a la cabeza: todos son un viaje al punto final. Y, repito, se conoce a un autor y se conoce a un drama por sus finales.

Larry David es Larry David porque luego de una temporada genial de su serie *Curb Your Enthusiasm*, en la que cuenta cómo en 2011, para reconquistar a su esposa, reúne al elenco de la serie *Seinfeld* — que inventó con Jerry Seinfeld y es aún la gran comedia de situaciones de la historia—, llega a la última escena del último capítulo para arruinarlo todo: para que ni la reunión ni la reconquista sean un triunfo para su personaje —que es él mismo, pero caricaturizado en busca del mejor efecto—, sino un recordatorio de que jamás encontrará el entusiasmo suficiente para ser uno de los pocos afortunados, jamás dejará a los perros bravos dormir: “*To the happy few*”, escribió Stendhal como dedicatoria en el final de *La cartuja de Parma*, y estaba pensando en el *Enrique V* de Shakespeare, y en que nadie que esté pendiente de un drama está sintiéndose cómodo en el mundo.

Pero el punto es, y pido perdón por los enlaces de lector ocioso y ansioso, que Edgar Allan Poe inventó el cuento moderno desde que notó que un relato es el camino hacia su final, pero al mismo tiempo redescubrió el sentido del drama, el propósito del drama: insinuarnos la muerte, recordarnos que todo, hasta el presente, está yendo hacia el final.

“El corazón delator” es, si usted lo recuerda, como un zumbido que va dando vueltas y vueltas hasta llegar al grito final, como una retahíla de las que va pronunciando la ansiedad hasta convertirse en una confesión; “El corazón delator”, en la traducción de Cortázar, va desde las líneas “¡Es cierto! Siempre he sido nervioso, muy nervioso, terriblemente nervioso. ¿Pero por qué afirman ustedes que estoy

loco?”, hasta la declaración “¡Basta ya de fingir, malvados! —aullé—. ¡Confieso que lo maté! ¡Levanten esos tablones! ¡Ahí... ahí! ¡Donde está latiendo su horrible corazón!”, y el relato, que es la suma de las páginas que se necesitan para que el final cobre sentido, es entonces un cuento inmejorable sobre el horror propio y la verdad detrás de la violencia y la culpa.

Darling Lorraine, una canción del 2000 que es una de las mejores canciones de Paul Simon, cuenta la vida de una pareja desde el principio hasta el final, pero es el final lo que pone en perspectiva las glorias y las miserias de aquellos dos: “Y la luna del claro se llevó a mi querida Lorraine”. *Outrageous*, de 2006, y *Wristband*, de 2016, tienen finales semejantes, pues parten de anécdotas frívolas pero fascinantes de aquellas que tenemos todos en común (un hombre que se niega a envejecer y se pinta el pelo “del color del lodo” y una estrella de rock que se queda por fuera de su propio concierto por no tener una pulserita de ingreso), pero sólo para que el final sea un golpe contundente en la letra y en la música: el hombre se entrega a la vejez con la ilusión de que la naturaleza lo reciba y el rockero extraviado se convierte en todo aquel que ha sido rechazado por no tener pulserita de elegido.

El final de *E. T.* es una parábola del duelo. El final de *Casablanca* es la definición de la amistad: el amor que encuentra la feliz resignación. El final de *Buenos muchachos* es el descubrimiento de lo que más le duele al hombre: ser común y corriente, ser parte del decorado, que entre otras es la gran verdad. Si algo está pensando un espectador, cinéfilo o incauto, mientras está frente a una película, es “en qué irá a terminar todo este enredo”, “de qué voy a enterarme cuando llegue a la escena final”, “con qué imagen me voy

a quedar después de todo". Qué tal con la mirada fija del niño Antoine Doinel, perdido en su infancia partida en varios pedazos, al final de *Los 400 golpes*.

Y es igual en las novelas y es igual en las series de televisión que cuentan una sola historia: esa última frase y ese último encuadre es la rama dorada, lo que se trajo de semejante viaje por el infierno, y es además la sospecha de que esto de verdad se acaba.

Veintisiete

El guionista no tiene por qué andar cabizbajo



Horacio, el poeta romano, pide al aspirante a dramaturgo —en su venerada *Ars Poetica*— que tenga sentido común, que aprenda de sus personajes, que persiga los ideales más altos, que busque la superioridad intelectual, que invoque la historia y la poesía, que sepa combinar lo literario con lo útil, que ponga el oído en el mundo y en sus cosas y tenga el olfato del crítico: que su oficio sea, en fin, el oficio de ser humano. Y sin embargo, lo más probable es que, más allá de los consejos de los primeros filósofos de la estética, el ejercicio mismo de poner a andar a una serie de personajes por un drama vaya devolviéndole al escritor la humanidad perdida: que vaya devolviéndole las desilusiones, los pequeños gestos, los arquetipos de a pie, las utopías.

No es necesario ser un gran hombre ni tener un gran cerebro para convertirse en dramaturgo, pero, de tanto lidiar con los pecados capitales y de tanto inventar reivindicaciones humanas, el guionista va volviéndose al menos un experto en las trampas mentales y reales en las que puede caer una vida como la suya y la mía.

Decía antes que hubo una vez en la que los portadores de la literatura, amenazados por los nuevos lenguajes e intimidados por las narraciones populares que tanto han irritado a los espíritus finos de cada época (cómo les dolió a los más sofisticados el éxito de Dumas, cómo les ha incomodado a los pocos desafortunados el éxito de Salinger, cómo les ha perturbado a los más afectados que las

películas y las series los pasen de largo), se creyeron la mentira de que hay jerarquías hasta en la ficción, y puede organizarse a los ficcionadores en orden de importancia: el poeta, el novelista, el cuentista, el dramaturgo, el compositor de canciones, el guionista.

Circula por las redes sociales un chiste según el cual una novia se decepciona ("¡me mentiste!") cuando descubre que su novio escritor en realidad es guionista. Fue en las décadas eternas del siglo xx, que cada una parece un siglo de los de antes, cuando empezó a sonar lejano el llamado de Horacio a los dramaturgos para convertirse en las almas más puras entre las almas más puras. Los escritores serios, que una vez vivieron de los mecenas y más tarde de los periódicos y los teatros y los salones de clase, que desde que las industrias se tomaron las ciudades lucharon para sobrevivir moneda por moneda, coquetearon desde el principio con el cine porque una industria emergente estaba dispuesta a pagarles por escribir. Saldaron sus deudas. Y dejaron en sus guiones cinematográficos algunas de sus mejores líneas, algunos de sus mejores versos.

Ha tenido que pasar un siglo, sin embargo, para que un guion deje de ser considerado un género menor, para que la gloria del cine no se quede en las manos del director, para que escribir una serie o una película haga parte de la obra de un autor. Un libreto no es, por fin, un trabajo "sólo por la plata" que se escribe entre novelas: es un rompecabezas en el que, como en cualquier drama, van revelándose las obsesiones y las equivocaciones y las trampas humanas. Desde que ciertos escritores voltearon a ver con respeto el cine y la televisión, y los profesionales de esas industrias dejaron de sentirse la parte baja del organigrama —y dejaron de hacerle reverencias a la

literatura—, fue claro que el guionista era un autor con todas las de la ley.

Y nombres como los de Ben Hecht, Ernest Lehman, Billy Wilder, John Huston, Paddy Chayefsky, Woody Allen o William Goldman, en orden de aparición, poco a poco fueron siendo pronunciados con el mismo entusiasmo con el que se han pronunciado los nombres de los dramaturgos. Hay que ver el guion de *Marty* o el guion de *Network*, de Chayefsky, para encontrarse con dos de los más perceptivos dramas que se pueda uno encontrar en su larga larga vida. Hay que acercarse a películas como *El apartamento* o *Sunset Boulevard*, de Wilder, para tropezarse con algunas de las personas más complejas y más reales que uno pueda conocer. Hay que ver todo lo que ha hecho Woody Allen, y maravillarse con la compasión y el desconcierto que mueven sus relatos: *Otra mujer* duele escena por escena, por ejemplo, entre las desilusiones devastadoras y las pequeñísimas glorias que vive aquella profesora que se la ha jugado toda por vivir una ficción diferente a la que viven tantas mujeres.

Hoy, cuando a la lista de los guionistas que me vienen siempre a la cabeza habría que sumarle muchos más nombres, y luego habría que ampliarla con los apellidos de los *showrunners* (de los comandantes) de las mejores series de televisión, es el momento de reconocer que los libretistas son —como lo fueron, en los años ochenta y noventa, en la televisión colombiana— algunos de los escritores más lúcidos y más reveladores que pueda uno encontrarse. Gente como Louis C. K., Jerry Seinfeld, Larry David, ponen en evidencia lo dispuestos que estamos a ser nuestros propios enemigos. Narradores como David Chase, Tina Fey, Aaron Sorkin, Terence Winter, Julian Fellowes, Lena Dunhan, David Simon,

Matthew Weiner, van desarrollando sus caricaturas hasta convertirlas en retratos devastadores que nos recuerdan que no estamos a salvo dentro de nosotros mismos, que cuando uno toma un bus va compartiendo el viaje con otro grupo de personas que va camino a la locura.

Sorkin, por poner un ejemplo, tendría que ser invitado a los festivales literarios en donde nos refugiamos los novelistas para crearnos la sensación de un público que está atento a lo que hacemos. Sorkin tendría que sentarse en la misma mesa con Murakami, con Barnes. Y el hecho de que no sea común verlos juntos no habla hoy de una jerarquización de los narradores en la sociedad, pues entre usted a Facebook en busca de alguien que hoy se atreva a pensar que Sorkin es menos importante que Baricco, sino que revela que eso de pensar que hay escritores superiores a otros según el género en el que se sientan más cómodos —que por ejemplo el poeta Derek Walcott es superior al compositor David Byrne— es un error que sólo cometen los nostálgicos de los libros que más bien podrían sentirse felices porque los libros sean tan válidos y tan importantes como las películas.

Si usted se dedica a leer con cuidado la obra televisiva de Sorkin, de *Sports Night* a *The Newsroom*, de *The West Wing* a *Studio 60*, encontrará una serie de personajes recurrentes que tratan de que Estados Unidos se porte a la altura de la teoría, que hacen lo que mejor pueden para rodearse de una familia de amigos y entenderse con quienes piensan lo opuesto a lo que ellos piensan. Los personajes de Sorkin son liberales que tratan de contener un mundo conservador y ominoso. Sus mujeres son brillantes y libres y soportan las pataletas infantiles de sus hombres. Sus hombres son

corajudos, como los héroes, porque no tienen otra opción, y viven con la esperanza de estar a la altura de sus mujeres. Son niñas y niños las unas y los otros, y van por ahí en busca de un refugio que los repare por fin y por siempre.

Sorkin se hizo en el teatro, claro, porque el drama fue lo que vino después del Big Bang. Y de ahí, mucho antes de convertirse en un autor de series de televisión, llegó al cine. Y en sus guiones cinematográficos, que suelen jugar con la estructura dramática, y jugar con los diálogos como lo han hecho sus grandes maestros — que quizás sean los de la lista allá atrás—, no hay persecuciones ni explosiones ni tiroteos, pero hay, por supuesto, un enorme sentido del suspenso y del clímax que prueba que las razones de ser de todo relato son (uno) la sensación de que el tiempo sigue y sigue y se está acabando, y (dos) la ilusión de que lo que nos pasa alcance una resolución que sea una reivindicación de la vida. Hay idealismo en los relatos de Sorkin. Porque si no, entonces en dónde.

Hitchcock no escribía sus guiones. Y su nombre, asociado con un conocimiento filosófico del suspenso que quizás lo convierta en el artista que mejor ha entendido el arte —y por ende la vida—, se lo tragó todo a su paso, hasta el punto de que no es común conocer los nombres de sus guionistas. *Writing with Hitchcock*, el libro estupendo de Steven DeRosa sobre la relación entre el cineasta y el escritor John Michael Hayes, comienza con una importante declaración del maestro del suspenso: “La parte más agradable de hacer una película sucede en esa pequeña oficina, con el guionista, cuando se discuten las historias que vamos a poner en la pantalla: lo que me diferencia de los demás es que yo no permito que el escritor se salga con la suya y escriba un guion que luego yo interprete, sino

que nos sentamos juntos y nos involucramos en la dirección que tomará la película hasta que él se vuelve más que un guionista: se vuelve, en parte, otro autor de la película”.

De tal modo, pues, que el escritor es siempre —así sea en las novelas como en los guiones— la persona que sirve la puesta en escena, la parte del equipo que imagina lo que luego va a poner en marcha y va a montar el lector, el director, el intérprete. De modo que el guionista es tan importante como el escritor y el escritor es tan modesto como el guionista. De modo que todo es guion y no sólo el guion es un texto transitorio a la espera de que alguien quiera convertirlo en película. De modo que un libreto puede ser leído en voz alta como un libro para que la historia suceda, para que la historia se dé como se da un rito. Y una obra de teatro y un guion y un libro pueden ser una descripción escueta o un poema lleno de detalles.

Venga ya, pues, la reivindicación del guionista antes de que sea demasiado tarde. Venga la imagen del agudo John Michael Hayes, todavía joven, siempre joven, en la oficina de Hitchcock, todavía vivo, siempre vivo, en los estudios de la Universal: “Nos sentamos en su oficina y él partió todas las escenas en planos individuales e hizo dibujos de cada uno de ellos y fue desplegando ante mis ojos la película, y al final quedó hecha: ‘Todo lo que tenemos que hacer es ir al *set* y asegurarnos de que hagan lo que les demos’”, contó, cuenta. Y es importante que lo haya dicho, que lo diga, porque en sus declaraciones en aquel libro está demostrado que no hay ficción si no hay guionista, si no hay ficcionador que eche a andar la máquina de la ficción.

Quizás he estado hablando demasiado con guionistas. Quizás los he visto trabajar demasiado de cerca. Sea como sea, que quede claro que desde mi punto de vista no hay otro artista que necesite ni merezca la reivindicación tanto como el guionista. Si los vieran trabajar, con sus *post-its* y sus largas discusiones en esas pequeñas oficinas y sus debates sobre los destinos de los personajes como si fueran un puñado de tarotistas en pugna, les darían las gracias día de por medio. Que vivan los guionistas: siempre a punto de un ataque de risa, siempre conscientes de las causas y de los efectos, y siempre empeñados, como Dumas y sus manos derechas, en desenterrarles a las historias de siempre descubrimientos mínimos, originalidades microscópicas que las cuenten de nuevo.

Veintiocho

No hay arte ni hay humor sin buen oído



Está visto que para el arte se necesitan pulso y oído. Para leer y para escribir se requiere, sobre todo, ir paso por paso por paso como respirando, como latiendo, semejante a un tren que va viajando al fin; y es indispensable también estar atento igual que un actor e igual que un músico que traduce lo que está escuchando y responde a lo que está viviendo. Quien hace arte, quien hace música, quien hace literatura, quien hace humor, no puede cometer una sola sílaba de más: los versos y los chistes fracasan por una palabra que sobra o que se alarga. Quien hace arte traduce su mundo a su lengua. Quien lo recibe escucha y traduce esa lengua a la suya sin perder el paso, sin perder el ritmo, parecido a quien despeja la mente a la hora de trotar alrededor de la manzana.

Primero estaba el ritmo, hace cuarenta mil millones de años por lo menos, pues algo había que hacer con el tiempo, el sonido y el silencio; de alguna manera —dice Victor Hugo— había que “decir lo que no puede decirse y es imposible callar”; de algún modo, y en algún cauce, había que contener el alma del movimiento. Se sabe que hubo música desde el principio de lo humano porque han sido desenterrados los instrumentos. Se sabe que desde el principio se trataba de elevar plegarias y de celebrar. Y que pronto, luego de que el ritmo convirtiera al hombre en la naturaleza y se emparejara con los ventarrones y el sol y la falsa calma de las aguas —la naturaleza y el arte son los dos lenguajes de Dios, insiste Victor Hugo—, las

melodías sirvieron para elevar las palabras: en el teatro de la Grecia antigua, en donde se enseñó y se escribió la música, los cantantes y los músicos y los coros salían al centro del escenario a representarlos a todos y a sacarlos de sí mismos.

Se compuso y se cantó el mundo. Y fue transformándose poco a poco como las demás ficciones, fue letanías, monofonías, cantos sagrados, amores corteses, sonatas, polifonías, fugas, conciertos, sinfonías, óperas, cuartetos, serenatas, divertimentos, musicales, canciones populares, canciones grabadas, y por el camino quedó claro que la música es el secreto de la vida —la magia de verdad— que podemos pronunciar pero estamos lejos de comprender. Si algún artista está en su derecho de sentirse médium, y repetir el cliché de que no inventa sino que traduce, que se descubre, de golpe, recibiendo un dictado de algún extraterrestre, ese es el músico, pues en su caso es más claro que nunca que la inteligencia del artista —sin ofender— sólo puede llegar hasta cierto punto, y que la intuición y el oído y el juego son los autores del crimen.

Prueba de que el arte es el mismo, y los ficcionadores se reparten en sus modos según sus talentos, es que siempre sucede sobre los espacios en blanco: el silencio es el lienzo en blanco del tiempo —y el escenario vacío y la página en blanco y la Tierra que siempre está esperando— y sobre él va dando pincelazos el músico. Y así puede ir lanzando frases musicales, sin palabras y sin significados disponibles en los diccionarios de ningún idioma, y perderse en su diálogo con Dios, que sobre todo escucha y quizás al final diga un “ajá...”, como se pierde el urgente Glenn Gould en el piano de las *Variaciones Goldberg*.

Si el arte y la naturaleza son los lenguajes de Dios, en fin, no debe ser nada fácil para un hombre inventarse una ficción que haga parte del mundo como la lluvia o un accidente geográfico: ciertas obras de arte consiguen hacer parte del paisaje y hablarles a las personas como les hablan el mar y el cielo; ciertas pinturas y ciertas sinfonías y ciertas novelas no existen como los cuerpos, sino como las ideas, y conocerlas no es tropezarse con ellas en la realidad, sino solamente descifrarlas en la mente; ciertas ficciones no son el lenguaje de Dios, mejor dicho, sino el conmovedor lenguaje de un hombre que no consigue hacer parte del mundo y descubre como algo inevitable que las palabras no vienen desde las cosas.

Escribió Paul Auster una vez, repito, "el mundo está en mi cabeza, mi cuerpo está en el mundo". Y la vida y el arte se parecen en que son dos angustiosos esfuerzos por conciliar esas dos terribles condiciones. Cómo conseguir una ficción que sea como un río o un cráter. Cómo llegar a una obra que sea el mundo. Cómo no perderse y seguirse perdiendo en las palabras, e irse alejando del mundo, cuando la experiencia en el mundo es sustituida por la experiencia en la sociedad, cuando el paso por la Tierra se convierte en, por ejemplo, el paso por un país sin sentido como el País de las Maravillas: cómo no darse cuenta, entonces, de las trampas que se ponen en el lenguaje, y de los absurdos que vamos pronunciando día de por medio.

El mundo está lleno de canciones en las que la letra viene de la música y la música viene de la letra, como si la mente consiguiera ser el mundo, pero no dejan de ser milagros: como si por un momento un hombre consiguiera poner en contacto los dos hemisferios de su cerebro. Y entonces, si uno piensa en *The Obvious*

Child o en *You're the Top* o en *Wild Horses* o en *Calico Skies*, queda en el aire la sensación de algo que se ha dado en este planeta.

Quiero decir que hay obras de arte que están más cerca de la naturaleza, más cerca del mundo, más cerca de Dios sea Dios lo que sea. Que las *Variaciones Goldberg*, por no llenarnos de ejemplos, consiguen venir de la realidad y volver a ella. Que ciertas películas aparecen en las pantallas —qué tal, por ejemplo, el final de *Más corazón que odio*, el final de *Sunset Boulevard*, el final de *El imperio del sol*— como un paisaje de aquellos que se abren de pronto para ponernos en nuestro sitio. Que hay libros y obras de teatro que van llevándonos hacia su última frase, como a una lápida, y consiguen estremecernos como un temblor de la tierra, y no es nada fácil porque las palabras tienden a separarnos de los seis, siete sentidos que tenemos. Y hay pinturas que son ventanas y el mundo está allá afuera y allá adentro.

Sí, quizás sea la música el mejor ejemplo de una ficción que habla como la naturaleza, que sucede como la realidad, que contiene el mundo y consigue hacer parte de él. Y quizás la música nos recuerde que el arte está y sucede y suena y va sílaba por sílaba y silencio por silencio.

Cuando paso canales en el televisor, que es un lujo que aproveché más que suficiente cuando no teníamos hijos, tiendo a quedarme un rato en los monólogos de *stand-up comedy* que me encuentre por ahí: Woody Allen, Richard Pryor, Steve Martin, Larry David, Jerry Seinfeld, Louis C. K. son verdaderos genios —artistas con el corazón en la mano, como los que más, atrapados en un drama de suspenso del que sólo podrán salir abriéndose paso con las risas—, y lo suyo suele parecerse a la música y a la poesía, porque depende de no

pronunciar ni una sílaba ni una nota de más, y sin duda se parece al teatro porque consiguen que la escenografía suceda aunque el escenario esté vacío. Son ficcionadores, mejor dicho, que dan la cara, que se valen de todas las artes y todos los trucos para que nadie se salga del teatro y el público reciba una catarsis a cambio de su dinero.

En la Grecia del siglo VII antes de Cristo, cuando aún no estaba el drama, que vino al mundo apenas se le ocurrió a Tespis subir al escenario a un protagonista, los ditirambos —aquellas plegarias a Dionisio— ponían a un coro a oficiar sobre el escenario y enfrente de un público: desde antes del drama ha estado el drama, en fin, pues el ditirambo fue una celebración de lo invisible y la ilusión de un silencio como un premio, y desde siempre las puestas en escena más conmovedoras, las tragedias de Sófocles y las misas católicas, los trípticos del Bosco y las fugas de Bach, han estado persiguiendo un clímax cuya traducción a las palabras es “podéis ir en paz”, y han sido relatos entre la música y la escultura y la poesía y la pintura.

Quiero decir que el arte siempre ha sido el intento de conquistar un silencio y el empeño de ponerse en contacto con los otros.

Quiero insistir en que hubo un momento en el que los autores dieron la cara a su público como el cantante Josh Ritter en un teatro o el humorista Ricky Gervais en un especial de televisión.

Quiero reteñir que el hombre, en su arrogancia y su fragilidad y su grandeza, un día dejó de traducir a Dios para empezar a traducirse a sí mismo, y la vida que el arte contenía se fue perdiendo en la traducción, y muchos hacedores de ficciones imbuidos de ideologías y estafados por las teorías comenzaron a inventar para la academia

y para sus colegas y para un gremio de expertos como inventando para las fieras.

Quiero repetir que cada ficcionador está en su derecho de inventarse un teatro tan grande o tan pequeño como quiera, pero que estos tiempos de redes y de páginas web son todo un mensaje para los artistas que han estado escondiéndose en obras enjutas y cerradas como el universo antes de estallar.

Ser testigo de Allen, de Martin o de Seinfeld sobre el escenario es ser testigo de cómo funciona el cuerpo de cualquier inventor de ficciones: hay, allí enfrente, un auditorio que es una suma de ojos y de dedos índices dispuestos a todo; y hay, acá arriba, una extrañeza y un silencio listos a tomar forma para conquistar al público; y hay, de este lado, un corazón que está latiendo a su modo y un pulso que es como el alma de quien se ha dedicado al oficio de hallarle un ritmo a la experiencia de la realidad.

Quiero regresar a la idea de que se trata de hacer algo con el tiempo, de volverlo una música, y de hallarle a ese ritmo y a esa melodía unas imágenes, y de desenterrar de esos sonidos y de esas figuras unas palabras: Allen carraspea y calla y se rasca la cabeza y finge estar nervioso aunque en verdad esté nervioso y habla de sus días de universidad para llegar a hacer un chiste sobre cómo se “involucró” con una pintura de Rubens hasta lamer el óleo y conseguirse un castigo policial.

Y entiende uno qué es lo que hace y qué es lo que es un artista: pura magia, puro juego, puro enfrentamiento con los otros.

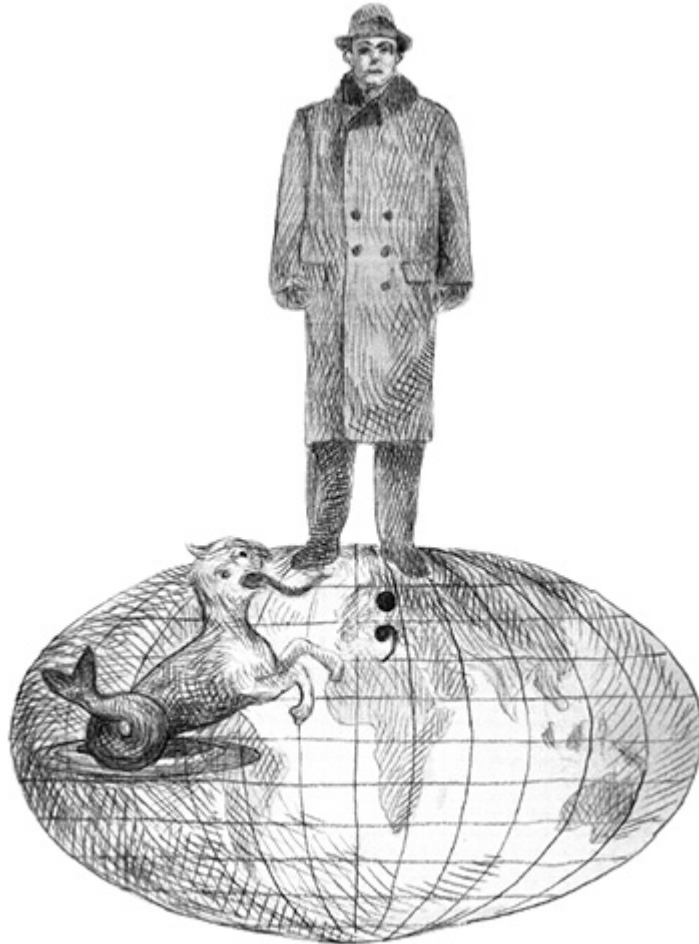
Tengo subrayadas estas líneas de una autobiografía extraordinaria, *Born Standing Up* —que según el comediante Steve Martin es una biografía porque “estoy escribiendo sobre alguien que solía

conocer”—: “Dar clase es, después de todo, una forma del mundo del espectáculo”, “la comedia es una distorsión de lo que está pasando”, “mi recuerdo más persistente del *stand-up* es mi boca en el presente y mi mente en el futuro: mi boca pronunciando la línea y mi cuerpo llevando a cabo el gesto mientras la mente mira atrás y observa, analiza, juzga, sufre y entonces decide qué decir a continuación”, “haberlo disfrutado habría sido una indulgente pérdida de concentración que la comedia no puede permitirse”.

Si el drama es el eje de la ficción —si no de la vida entera— el dramaturgo es un hombre que trata de hacer que el pasado y el futuro se den en el presente y busca que el mundo distorsionado que se ha inventado conmueva a los demás. El artista está ahí, de pie sobre el escenario, con el corazón delator en la mano y a punto de arriesgarlo todo. Ese pulso que él oye, y nadie más, tiene que volverse ritmo, música, imagen, movimiento y palabra: si no, si se queda allí, si se pierde en la traducción, si por el camino de las tripas a la boca se convierte en jeroglífico de nadie y de nada, si no llega bien, en suma, a ninguno allá en el auditorio, se irá encogiéndose hasta perderse entre el polvo de las luces.

Veintinueve

La ficción es sobre todo un método, un modo



La ficción es sobre todo un método, un modo. Y todas las narraciones que presumen de realidad —el *reality show*, el canal de YouTube, el periodismo narrativo, las columnas de opinión, los reportajes, los comerciales, las campañas políticas, los procesos judiciales— se valen de la ficción para llegarles a los lectores hasta donde sea que se pueda llegar. Hacer ficción es elegir, editar desde el principio. Se cuenta, en resumen, lo que se quiere contar y lo que le sirve al relato. Se relata lo que hay que relatar para que los lectores no se vayan quedando allá atrás. Se entra en las cabezas de los personajes, se convierten en verdades de a puño las conjeturas, se asume una versión como una versión oficial de los hechos, como una conspiración, y se está dispuesto a hundirse con la narración propia igual que la banda del Titanic.

Si algo han aprendido las personas que han trabajado en algún *reality*, que conozco a un par que han vuelto desolados de la experiencia, pero un poco más sabios, es a mostrar lo que se quiere mostrar, a reducir a los participantes a un par de sus rasgos, a editar lo que sucede de tal manera que se esté contando un relato, a propiciar los conflictos humanos que suelen estar esperando una oportunidad para saltar al escenario. Suena infame, por supuesto, pero así es. Y, aun cuando unos cuantos protagonistas salgan traumatizados y acostumbrados a su fama, resulta un buen ejemplo para comprender del todo aquella idea: que la ficción no es tanto lo

que se cuenta —que tiende a ser una realidad más en el mar de las realidades, un contenido más en el océano de los contenidos— como el modo en que se cuenta.

También cuando se dice la verdad se hace ficción. También cuando se toma el camino de la no ficción se hace ficción: se dramatiza, se privilegian ciertos detalles y se dejan por fuera verdades que no vienen al caso, se nombra a un hombre como usted y como yo “protagonista”. Podría decirse, librados, por fin, de las jerarquías, que Gay Talese se dedica al mismo oficio al que se dedica Alejandro Dumas. Habría que dejar en claro que los cronistas que se sumergen en sus investigaciones como actores de método, y presumen, con razón, de haberse jugado la vida en el lugar de la muerte, terminan hallando un perfil con principio y medio y fin, o una noticia del mundo en tres actos. Y embellecen. Y buscan efectos. Y hacen suspenso.

A la hora de la verdad, se trata, siempre, de no perder al auditorio por el camino, de no irse quedando sin lectores por el camino. Y si esa es la idea, así se decida a llevar a los pasajeros por terrenos inciertos y escarpados, así se rete a los espectadores con una trama que no exista, se habrá puesto en marcha la ficción desde la primera frase. Y será la mirada, que es la materia de estudio pero no es la ciencia, la que retratará, recreará, reparará, restaurará el mundo como ninguna otra mirada será capaz de hacerlo. Sí, se experimentará con el lenguaje y con las posibilidades de la narración a más no poder. Y sí, se intentará desaparecer para que sean los testimonios los que se tomen el relato. Pero siempre deambulará el fantasma del autor en su obra y será lo usual que le interese que alguien la tenga en sus manos.

Dicho sea de paso, resulta curioso que, en el afán de reducirlo todo a una pirámide, en los últimos años se haya estado insistiendo —como se hizo, hace algunas décadas, en los Estados Unidos— en que el futuro de la narrativa latinoamericana son los relatos de no ficción. Por un lado, la ficción es el método de la “no ficción”. Por el otro, no cabe duda de que hay en estos países cronistas estupendos que se toman su tiempo para encontrar y para narrar sus relatos, cronistas que iluminan, como cualquier artista, rincones ciegos del mundo que está sucediendo, pero decretarlos por encima de los inventores de historias suena a venganza de quienes no cuentan con la invención entre sus talentos.

Lo cierto es que en los últimos cincuenta años, quizás ante este panóptico en que se ha convertido el mundo por cuenta de los medios, de las televisiones, de las comunicaciones, de internet y sus redes, de tanto en tanto se celebra algún género que promete la realidad. Y como hoy son los youtubers los que seducen a los nuevos públicos, pues resultan auténticos y cercanos y dispuestos a decir la verdad por tonta que sea, alguna vez fueron la última moda los *reality shows* miserables como la vida, los documentales sorprendentes como la ficción, los espectáculos de *stand-up comedy*. Pero no cabe duda de que ningún relato efectivo —ni un comercial de Coca-Cola, ni una valla de un candidato a la presidencia— sobrevivirá si no recurre al método de la ficción.

No tanto a mentir, no, que cuando se inventa una trama no está mintiéndose necesariamente, sino a hallarle el drama al relato con todo y sus protagonistas.

Mentir —y perdón por la definición de diccionario— no es contar de cierto modo, sino decir lo que no es, lanzarse a convencer a los

incautos de que no existe lo que existe, timar.

En otras palabras, siempre que se miente se hace ficción, pero no siempre que se hace ficción se miente.

Resulta digna de estudio, si se trata de revisar hasta dónde llega la ficción, la campaña a la presidencia de 2010 acá en Colombia. Cuando se vio como una posibilidad real la victoria del exalcalde de Bogotá Antanas Mockus —quizás el primer candidato en la historia de la república que no venía de ninguna de las pocas familias que gobiernan ni representaba al país rural convulsionado en las últimas décadas por cuenta de la desidia estatal y la arrogancia de los líderes y los fondos sin fondo del narcotráfico—, los seguidores mockusianos se lanzaron a inventarse canciones, vallas, comerciales y afiches de campaña —cada uno por su cuenta y sin ponerse de acuerdo, y quizás conscientes de que ni siquiera el propio candidato imaginó llegar tan lejos— para que no se perdiera semejante oportunidad de que un hombre decente arrebatara el poder a los políticos de la élite: “¡Mi profesor, mi presidente!”, gritaban las masas que lo recibían como a un papa de origen lituano en las plazas de las ciudades que han padecido la guerra.

Fue esa masa indeterminada e imprecisa, “la gente” —a la que se alude cuando se quiere expresar la decepción que produce la humanidad si uno la piensa con cuidado—, la que reinventó a un candidato por el que llegó a sentir especial cariño. Fue “la gente” la que convirtió esa campaña en un drama en tres actos cuyo clímax tendría que haber sido la victoria en las urnas: “Llegó el día, llegó, llegó...”, cantaban, desde Alemania, un par de cantantes que se inventaron su propio *jingle* de campaña para que más y más gente se emocionara con la idea de que un tipo entrañable como Mockus

llegara ni más ni menos que a la presidencia. Y así fue. Y no terminó bien porque la campaña contraria, dirigida por un genial villano de película experto en campañas perdidas, se dio cuenta de que detrás de Mockus sólo estaba la frágil ciudadanía siempre a punto de rendirse, de reconocer que estamos condenados a lo mismo.

La campaña contraria, la de Santos, reconoció que estaba perdiendo. Y pintó su propio drama hasta venderle al electorado su clímax: “Es un riesgo innecesario votar por Mockus...”, y que no paren los puntos suspensivos.

Si la campaña de Mockus, que fue bautizada “La ola verde”, fue una multitud usando la ficción —afiches, *jingles*, videos animados hechos por cada entusiasta—, la campaña de Santos, que para ganar redujo su propuesta a jurar por Dios que se seguiría al pie de la letra el libreto del autócrata idolatrado que estaba en ese momento en el poder, fue una campaña de autor. Luego se supo, como suele suceder, que no sólo había sido una ficción convincente y un mensaje estremecedor (una dramatización de una idea o de un producto tan lograda como la propaganda nazi o los comerciales de las tarjetas de crédito), sino que también había sido una mentira, porque Santos no estaba dispuesto a ser el títere de su antecesor.

Pero ese engaño es, sin duda, otro problema, otra realidad que se vale de la ficción para hacerse soportable: la política.

No porque la campaña se convierta en Gobierno deja la ficción de ser el método. Todo Gobierno es un complot, una conspiración tal como se la imaginan los que la imaginan, porque sobre el caótico escenario de la realidad es importante poner en escena —imponer en escena— una versión de los hechos, y creérsela, como un capitán que se hunde con su barco en el esfuerzo de que siga siendo posible

y verosímil la ficción mayor: el país. Después de las monarquías vinieron los leviatanes: los monstruosos estados modernos que, según se dé la historia, convierten cualquier vida en un pulso mejor o peor con la nacionalidad —esa ficción, esa promesa— que nos ha tocado en suerte. Y cada Gobierno hace lo mejor que puede para convencer a sus gobernados de que, después de todo, todo va a estar bien; de que esta historia interminable va a tener final feliz.

Creo que la democracia es el relato y es la ficción menos grave que puede echar a andar el Estado, pues los ciudadanos, en teoría —en caso de tener tiempo y buena suerte—, en verdad pueden contribuir al drama. Pero no cabe duda de que el autoritarismo es el drama más taquillero entre los dramas que se pueden construir en la política. No por nada las películas más exitosas de la historia, de *Star Wars* a *Titanic*, son dramas de vida o muerte protagonizados por villanos invencibles: el autoritarismo —piense, para no ir demasiado lejos, en los Estados Unidos de George W. Bush después del 11 de Septiembre— pronto elige sus enemigos, pues no hay mejor ficción que el miedo para alinear a la gente.

Quien asuma la ideología como un dogma, quien se coma un discurso como un cuento o tenga fe en un líder como en un pastor, no sólo corre un riesgo enorme, sino que es el peligro encarnado: ay, “la gente” que le cree las mentiras diarias a Donald J. Trump; ay, “la gente” que marcha contra los homosexuales.

Estas ficciones políticas, estos acuerdos que permiten la civilización y dan cierto orden a las sociedades (como si una sociedad fuera una de esas familias que son ensambles teatrales), son el tema central de aquella obra de Steven Spielberg que con el paso del tiempo quizás vaya volviéndose una de sus obras

principales: *Puente de espías*. Tanto las ficciones políticas como las ideologías —dijo el propio Spielberg hace un tiempo— “son ficciones por consenso, ficciones que son aceptadas tácitamente y no son denunciadas públicamente porque su aceptación asegura cierta satisfacción, cierta convivencia, ciertos resultados”. “El tema de esta película es, en realidad, el poder de las ficciones, de las mentiras piadosas, para empujar a la humanidad a su mejor cara —agregó—: la tenue reconciliación de los enemigos en beneficio de las vidas individuales, el rol crucial de las ficciones a la hora de redimir catástrofes”.

Pero cuando no son mentiras piadosas, cuando no son las pequeñas tramas de la civilización, las ficciones pueden servir para manipular, para aferrarse al poder, para devolver a un pueblo a la esclavitud que es el tormento de las víctimas y el alivio de los victimarios.

Treinta

La justicia es la puesta en escena de la verdad



No funciona la ficción de la democracia, va perdiendo espectadores como cualquier relato, si no funciona la ficción de la justicia. Y a menudo, y no sólo en países como Colombia, no funciona. La justicia es, como se ha estado repitiendo, la puesta en escena de la verdad: una investigación de los hechos que va tomando forma de drama (qué, cuándo, cómo les pasó aquello a los protagonistas) y acaba de tomarla el día en que se llega a ese teatro que es un tribunal. Cuando la sociedad se entrega a la desconfianza, a fuerza de procesos judiciales que jamás se resuelven, llega un momento en el que ni siquiera el Estado cree en el Estado, ni siquiera la justicia cree en la justicia. Y los ciudadanos se lanzan a la venganza y a las lapidaciones.

Pienso en la tercera parte de la *Orestíada* de Esquilo: en *Las Euménides*. Porque las vengadoras innombrables que le dan el título a la tragedia, y que son llamadas con aquel eufemismo, “Euménides”, que quiere decir “las benévolas”, son en realidad diosas subterráneas y fantasmales de la venganza —qué miedo dan, sanguinarias e incansables, cuando se leen sus peores escenas— que persiguen a Orestes de Delfos a Atenas para hacerle pagar por haberse atrevido a asesinar a su propia madre con sus propias manos. Y gracias a la intervención del dios Apolo, que expulsa a “las benévolas” furias, a “las benévolas” Erinias que ven sangre y ven vísceras regadas en el suelo, y gracias a los buenos oficios de

Atenea, que convence a aquellas exterminadoras de dejar el caso en manos de “jueces irreprochables en un tribunal para siempre”, se da el paso increíble de la venganza a la justicia, el paso de la fuerza a la ficción.

Compuesto el tribunal de jueces intachables, convencidas a regañadientes las temibles Erinias con cabelleras de serpientes de que el castigo implacable e inmediato no es el único camino y de que un juicio en el nuevo tribunal puede servir para que el mundo entero —Atenas era el mundo— asista a un drama en procura de un recuento y una lección y una catarsis, el paso a seguir es convertir el monte de Ares en el escenario para debatir la inocencia de Orestes, para insistir en que la violencia viene de las entrañas de la vanidad, para preguntarse qué tan dispuestos estamos a dejar atrás el placer corporal de la venganza para entregarnos al consuelo mental de la justicia, que vive atenta a que el mal no triunfe a fuerza de tecnicismos.

Porque el gran riesgo que corre la ficción, se sabe, es la mentira inmisericorde, la falsedad, la capacidad de convencer de que lo que no sucedió sí sucedió aunque de ello dependa la vida de otro. Por ello Atenea repite, antes de empezar, que tiene claro que hay dos lados en esta disputa y que hasta el momento sólo se ha conocido el argumento de las vengadoras: “Así que las dos partes deben reunir a sus testigos, están en la obligación de poner en orden sus pruebas y tienen que cargarse de evidencias para respaldar sus historias, y, una vez haya yo reunido a los mejores hombres en Atenas, regresaré con ellos y ellos revisarán imparcialmente este caso conducidos por una corriente innegable a actuar con justicia”.

Ya en el juicio, las Erinias, las Euménides, las falsas benévolas, asumen el papel de abogadas de Clitemnestra, la madre de Orestes: son ellas la fiscalía. Y Apolo, que aboga por la belleza y la luz y la razón del mundo, y puede liderar la verdad en el oráculo y animar a las musas, pero puede también ser implacable, asume la defensa de Orestes. Y lo que ocurre en el tribunal no es cualquier cosa, claro, porque Orestes se salva a duras penas de ser condenado —pues, se dice, asesinó a su madre para vengar a su padre, y está claro, insiste Apolo, que es más importante el marido que la mujer en un matrimonio—, y entonces puede leerse en clave feminista como la derrota de las mujeres por las mujeres y por los hombres, pero también como la historia de un hallazgo femenino —la justicia que tendría que salvarlas de la violencia de este mundo— gobernado por la lógica del hombre.

Es Apolo quien aclara que la venganza no puede estar ni siquiera en las manos de las fantasmas, por más razón que parezcan tener en un primer momento, porque no es estético ni corresponde a la esperanza del hombre de ser más que sus tinieblas. Es Atenea quien llega a la solución de montar un tribunal en donde se cuente —por medio de la ficción: esto es, reuniendo pruebas, voces, hechos— la historia de venganza de Clitemnestra y de Orestes. Es Apolo quien consigue que lo justo sea, en *Las Euménides*, que se reconozca en voz alta frente a todos los atenienses que lo más grave fue que Clitemnestra hubiera asesinado al padre de Orestes y lo más lógico fue que Orestes hubiera tomado la justicia en sus manos. Y es Atenea, al ver que sólo la mitad del jurado busca la condena, que hay la misma cantidad de votos a favor de la culpabilidad y a favor

de la inocencia, quien toma la decisión de dejar libre al acusado, pues la piedad debe estar por encima de la inclemencia.

Queda claro que el mundo seguirá rigiéndose en el nombre del padre, y así será, aún más, cuando el catolicismo ponga su orden, pero también —para quien quiera leerlo entre líneas, entre monólogos— queda en evidencia que la justicia es un invento femenino y no es más que la presencia civilizadora de la ficción en una sociedad y la única manera de detener la bola de sangre y vísceras de la venganza.

De vez en cuando, perdido en la oscuridad de algún cine y entregado al último acto de alguna película, pienso que la ficción es sobre todo un método para procurar la justicia, la manera que ha hallado el hombre para ser el hombre: un animal lleno de razones. A veces, cuando voy llegando a la última página de una novela, creo firmemente que leemos los libros y los largometrajes a la espera de que se haga justicia así la haga un tipo cualquiera, un libretista, un pintor. Que somos proclives a atar mal los cabos, y cada día somos más paranoicos y nos refugiamos en teorías de la conspiración para encontrarle al menos un sentido siniestro a la pregunta sin respuesta que es la vida, pero justo a tiempo acudimos a la lectura de los hechos, a la justicia, para que el acto de narrar nos rescate de la desesperación.

Si no fueron las agencias del Gobierno norteamericano las responsables del crimen de Kennedy, de King, entonces qué: ¿el mundo es el infierno y punto? Si no fue en el departamento de seguridad colombiano en donde se planeó el asesinato de Lara, de Galán —si fueron un par de locos, en fin, los que acabaron con todo—, para qué perder el tiempo en algo que no sea lo de uno mismo.

Si el mundo ha vivido en guerra porque sí, porque el hombre es el animal que finge no serlo, y no es mucho más que semejante engendro, entonces para qué libros de historia y ensayos sobre las mujeres en la Edad Media y documentales que cuentan desde un punto de vista menos amañado la cadena de pequeños intereses y espíritus rotos que llevaron al Día D.

De cierto modo, nuestra más grande ilusión, por pequeños, por simples hombres y simples mujeres que seamos, es que nuestras realidades: no derroten a nuestras ficciones, que nuestra democracia no sea aplastada por nuestra violencia, que nuestros periodistas no sean vencidos por nuestros complots y nuestros escándalos fraguados por los niños que nos gobiernan, que nuestra versión de la luz —como en el mito de la caverna— sea suficiente para asumir que el mundo no es esta oscuridad que es lo único que vemos. Y la justicia, que es la ficción que más nos humaniza, si es que puede haber algo que nos haga más humanos, es nuestro propósito de contenernos, de darnos lecciones, de decirnos que lo que hoy le ha pasado a uno de nosotros mañana podrá pasarle a otro.

Hace un tiempo, mientras nos recluíamos felizmente en esta casa porque acababa de nacer nuestra hija, caímos mi esposa y yo en la tentación de ver el documental de Netflix *Making a Murderer*. Y vimos las Erinias y los carniceros que, durante años y años fueron cercando a un acusado inocente cuya culpabilidad, sin embargo, parecía verosímil, y nos quedó claro que la ficción es una herramienta como un martillo o como un hacha, y en manos de los peores —que los hay y es de la realidad de donde vienen los villanos— puede ser una herramienta letal, y puede ser una condena y una cárcel en manos de los conspiradores, de los que tienen el poder y

pueden fabricar los hechos y las pruebas y las evidencias. El problema del mundo es, en fin, desde *El conde de Montecristo* hasta hoy, que depende de la decencia de cada hombre.

Y entonces hay billones de versiones horrendas y billones de versiones reparadoras de lo que ocurre acá en la Tierra. Y, como se dice en *La noche del cazador*, es un mundo duro para los seres pequeños. Y como la Blanche DuBois de *Un tranvía llamado deseo* dependemos, en resumidas cuentas, de la bondad de los extraños.

Pensaba Oscar Wilde en la cárcel, como escribió en "De profundis", que no era él uno de aquellos que habían nacido para someterse a las leyes, que no era él uno de los normales. Y sin duda no lo era, y no lo es, pero no fueron las leyes sino que fueron los hombres de su tiempo los incapaces de la justicia. Sí, la ley no es siempre justa, no es siempre la razón de la misericordia, la disciplina de la piedad, porque depende de los tiempos. Y cuando Wilde fue a dar a su celda, perseguido por hacer con su vida lo que le vino en gana, estaban quedándose más y más personas por fuera de las normas y de los derechos. ¿Podría decirse que se ha ido ahondando en la justicia, en su intento de que no esté nadie por encima de nadie, con el paso del tiempo?

Creería que sí. Creería que Esquilo escribió su *Orestíada* hace muy poco. Todos seguimos a merced de nuestros padres y tenemos buena suerte si nos convertimos en sus evangelistas y tenemos mala suerte si nos convertimos en sus castigadores. Y la idea de Atenea, de poner en manos de los mejores la tarea de contarle a la sociedad quiénes están detrás de sus tragedias, ha tenido sentido, pero seguirá teniéndolo cada vez más mientras las orientaciones sexuales o los sexos o las razas o las clases sociales dejan y dejen de ser los

delitos que han sido. Si algo busca la ficción, como se ha dicho, es digerir la realidad, hacerla posible, pero asimismo aliviarla. Y a pesar de los reveses es claro que con el paso del tiempo, mientras más ha reconocido la sociedad a los raros, ha sido más justa la justicia, menos arreglada, menos truncada.

Advertencia: yo tiendo a practicar el método del optimismo. Creo que el mundo tiene mucho de campo de concentración, y de infierno, pero sospecho que puede corregirse lentamente. Y sin embargo estaremos todos de acuerdo en que hoy meter a Oscar Wilde a la cárcel "por inmoral" sería imposible.

Treinta y uno

"Efectista" no es un insulto



Sé lo que quieren decir cuando lo dicen: que es tramposo, lacrimógeno, barato. Pero nunca deja de parecerme tonto criticar una obra de arte por efectista. “Efectista” es la catedral de Notre Dame. “Efectista” es el réquiem de Mozart. “Efectista” es el final de *Los 400 golpes* y el último verso de “Cristo en la cruz”, el poema de Borges. “Efectista” es “tengo estos huesos hechos a las penas...”, “y a las cavilaciones estas sienes...”. Y conseguir que los espectadores se pongan a llorar, se mueran de miedo, se escurran hasta el borde de la silla a fuerza de ansiedad, se despierten de golpe de un sueño que no sabían que estaban soñando, se dejen llevar por la música y su drama, que es un paso del tiempo dentro del paso del tiempo, o caigan en esa trampa que es un ataque de risa —conseguir, en suma, que los espectadores sean frágiles, sean niños—, puede ser considerado el objeto del arte.

Trate usted de llevar al público del momento en el que E. T. se queda de su nave hasta el momento desgarrador en el que se despide de su amigo, del momento en el que el pequeño Jim se pierde en la China invadida por los japoneses al momento desolador en el que se reencuentra con sus padres, del momento estremecedor en el que el niño robot David es abandonado en un bosque de cuento de hadas al momento en el que descubre una oportunidad para convertirse en un niño de verdad, sin hacer el ridículo: si un drama es efectista en este mundo de dramas, si un

drama puede hacer llorar y reírse y sentirse en el borde, pocos directores como Steven Spielberg para conseguirlo. Hitchcock armaba nudos en la garganta y hacía sudar las manos. Chaplin aguaba los ojos. Von Trier asquea. Pero Spielberg es, de lejos, el director que menos ha dudado a la hora de preferir las reacciones de los espectadores a las reacciones de los críticos, espíritus finos de sus tiempos.

Por supuesto, todos los grandes directores, de Hitchcock a Spielberg, de Méliès a Lynch, de Capra a Von Trier, consiguen remover al público a puro pulso. Ninguno de ellos, ninguno de los demás grandes, recurriría a —por ejemplo— asustar al auditorio a punta de sorpresas como un hermano mayor que se esconde para asustar a su hermano menor. Ninguno de ellos remplace su relato ni sus personajes ni sus intuiciones por sus efectos, sino que va llegando poco a poco hacia ellos como una manera de decir que así es la vida —y hay falsos finales y hay reivindicaciones y hay despedidas y hay escenas apoteósicas— si uno mira atentamente lo que está ocurriendo. Resulta que la vida puede ser la vida sin las partes aburridas. Resulta que hay poemas y escenas de terror y trípticos del infierno por ahí.

Porque el cine es el arte más efectista de todas las artes, y la música de John Williams subraya la tristeza del extraterrestre que repite “estaré aquí mismo...” como un Cristo que resucitará al tercer día, y los vaqueros tienden a irse en un horizonte que no termina, ni en el universo, bajo los experimentos compuestos por Ennio Morricone, pero todas las demás —la pintura, la música, la escultura, la literatura, la arquitectura— buscan producir efectos imborrables porque todas son dramas a la larga. Hay novelas que producen

escalofríos. Hay novelas que terminan con una frase que, en el buen sentido de la expresión, dan ganas de llorar. Hay pinturas que producen miedo, físico miedo, porque las miradas de sus personajes se nos vienen encima.

El objeto del arte, como queda dicho, son el suspenso y la sorpresa que viene de adentro de la obra. El objeto del arte es que quien se lo encuentre por el camino se quede con la boca abierta, Dios, qué es esto. Y es de agradecer que artistas como Hitchcock, Spielberg, Allen, Chaplin, Sellers se dediquen de frente al oficio de producir efectos, al oficio de hacer reír o hacer llorar o hacer sufrir sin caer jamás en la tontería que ni siquiera es un alivio. Cuando uno está viendo *Vértigo*, de Hitchcock, o está viendo a Spike Milligan interpretando a sus personajes cómicos de sus días de *stand-up* y televisión, está asistiendo a la obra de un artista que sabe bien qué es el arte.

Se ha dicho allá y allí que el arte comienza en donde termina la imitación. El arte es, claro, el fracaso de la imitación. Retiene lo que amenaza con escaparse por culpa del ventarrón del tiempo, y quiere recrear el cuerpo y el alma del mundo que se ha visto con la propia miopía, pero todas las experiencias que se pintan o se escriben suelen hacerse desde las gafas de cada cual, y "lo que se vio" se convierte en "lo que se vio como se ve", y ni todos los testimonios de la vida, ni todas las notas de prensa, ni todas las fotos tomadas en el momento justo pueden reconstruir los hechos tal como ocurrieron.

Se ha dicho ahí y acá que todo realismo viene acompañado de un adjetivo porque el realismo es un pulso perdido. Si hay realismo mágico, trágico, sucio, es porque el realismo puro es una tarea malograda por el estilo, y el estilo es la imposibilidad de un artista de

convertirse en otro tal como querría. Toda obra de arte es, dicho sea de paso, una declaración de amor por su lector, una seducción de su lector: en un principio, cuando el artista está trabajando y cuando acaba de terminar, se trata de un doloroso amor no correspondido, pero luego, con suerte, si acaso el receptor deja atrás el realismo tal como lo ha dejado el emisor, se trata de una verdadera historia de amor.

Hitchcock, en conversación con Truffaut, confesó una vez su desagrado profundo ante lo que solía llamar “los verosimilistas”. Si estuviera vivo, y ya sabe usted en qué sentido lo digo, habría tenido que inventarse nuevas estrategias para derrotar a todos esos espectadores ansiosos que viven listos a no creerse las historias que tienen enfrente. Pues, repito, desde que internet terminó de empujarnos a la era del “hágalo usted mismo”, y de los blogueros fuimos yendo a los youtubers, llegó todo al punto en el que todos los lectores son autores, y una buena parte de las personas está pensando “yo habría cambiado a la actriz...” o “faltó contar esta parte y esta otra...”, como los malos críticos, como los malos editores, que quieren que las cosas sean siempre a su manera.

Se ha llenado el planeta, pues, de “verosimilistas”, de gente que tiende a no recibir los dramas como son, sino, según piensan, como tendrían que haber sido. “Tendría que haberse acabado veinte minutos antes”, “es demasiado largo”, “la ficción no debería usarse para contar esa clase de historias”, “perdió la oportunidad de hacer una reflexión política”, en fin: después de una película, después de una obra de teatro, después de un libro, vienen las críticas como premios o lápidas, y aunque muchas veces es sensato lamentar las historias que acaban de verse (cómo no lamentar, por ejemplo, la

película hawaiana de Cameron Crowe), muchas otras se lanzan juicios por la pura costumbre de lanzar juicios, por la pura costumbre de ser el bloguero o el youtuber o el tuitero o el usuario de Facebook que puede poner en su estatus la voz que le venga en gana.

Desconfiar de una historia, como tantos lectores con vocación de autores, es de cierto modo como desconfiar de una persona, como vivir dispuesto a ver defectos donde hay características. No estoy diciendo, por supuesto, que a todo pueda vérselo el lado bueno, que haya que negarse las reacciones viscerales e injustas que de tanto en tanto evitan la salida de tumores. No digo que haya que tragar entero lo que sea que nos den, ni que debamos ser pacientes con el arte que aparezca por ahí, sino que hay que tomarse la obra de otro como la obra de otro, y hay que enfrentarse a las otras personas como las otras personas, y hay que saber leer lo ajeno en su propia lengua, y que estamos volviéndolo a entender después de años y años —internet está cumpliendo veintidós— de volvernos autoridad en la materia.

Tenía razón Hitchcock en mirar de reojo a los verosimilistas. A fin de cuentas, como se ha dicho, incluso las crónicas están narradas por una voz que pretende embrujar y cualquier obra es susceptible de ser destrozada “por fantasmiosa”, “por enrevesada”, “por maniquea”, “por efectista” si lo que se quiere es destrozarla. Se ha dicho hasta el cansancio que los autores no leen a los otros autores, sino que los vigilan: van frase por frase en busca de una ridiculez o un error. Pues bien, así, vigilando, se enfrentan los verosimilistas a las obras de arte. Podrían perderse en la lógica extraña de *Vértigo* o

en la atmósfera de fábula de *Sunset Boulevard*, y ya, y dejarse ir, y darse cuenta de que la vida también funciona así.

Cuando en un drama no hay juego ni hay truco ni hay misterio, cuando un drama, mejor dicho, se sabe profundo, el resultado tiende a ser el humor involuntario. Y lo pretencioso es doblemente pretencioso, y lo enfático es triplemente ridículo, si se encuentra en las películas y las canciones, en donde lo popular y lo coloquial y lo complejo y lo original tienen que repartirse sabiamente; en donde un personaje demasiado sabio y demasiado sentencioso puede revelar de la peor manera la presencia de su autor; en donde un verso falsamente poético, como una frase célebre de cualquier comentarista deportivo, es la muerte: “¿Cómo encontrarle pestañas a algo que nunca tuvo ojos?”, se pregunta una canción reciente.

A menudo se comete el error de pensar que es en las obras de arte, no en sus lectores, en donde se encuentra la profundidad. Pues si bien un verosimilista puede arruinar una obra por completo con su lectura amañada y realista, si bien un verosimilista está en la capacidad de empobrecer un drama a fuerza de verle las contradicciones y las incongruencias que también hacen maravillosas a las personas maravillosas, un lector compasivo y competente —un espectador que sabe a qué va a un espectáculo de magia— tiene la tarea de convertir los dramas a los que se enfrenta en los dramas que son.

Es lo más probable que una obra que lleve su profundidad en la superficie sea una obra irremediable. Es lo más seguro que una obra que divierta, que de eso se trata en últimas el asunto, lleve adentro una serie de revelaciones que un lector atento esté en la capacidad de desenterrar, de encontrar en su propia profundidad. Esa es,

justamente, la utilidad del “efectismo”. Si una canción no suena como no suena ninguna, si una película no tiene una serie de escenas nunca vistas, si una novela no es un tejido de versos contundentes y lugares comunes puestos en su sitio —y en cambio son retahílas de profundidades y de sentencias supuestamente sabias—, no sólo es probable que los lectores no tengan la paciencia para volverlas a enfrentar, sino que de plano se nieguen a terminarlas esa primera vez.

Una obra ansiosa de revelarlo todo y convencida de su propia importancia tiende a ser su propia parodia. Una obra que desdeña las emociones y desprecia los efectismos por superficiales, y prefiere “la profundidad” como prefiriendo la teoría a la práctica, no está buscando a sus lectores, sino esperándolos escondida, agazapada, como en aquella espera inútil en el desierto de los tártaros.

Si no hay efectismo, en fin, si no hay vitrales o altares de madera, si no hay bandas sonoras sobrecogedoras o silencios de ultratumba, entonces el lector se enfrentará al drama en piloto automático como cualquier oyente que después del primer coro de una canción ya sabe que lo único que le queda es llevar el ritmo con el pie, y el autor irá quedándose solo en su relato. Sí, quizás haya arte que logre ganarse a su auditorio sin ceder a las trampas piadosas, tal vez sea demasiado frecuente el efectismo estafador que consigue la reacción equivocada (la gravedad de ciertas tragedias produce risa, por ejemplo), pero sin duda se trata de estremecer, de despertar.

Como el réquiem que Mozart estaba escribiendo en los días de su muerte o la perturbadora y reparadora escena final de *¡Qué bello es vivir!*

Treinta y dos

Estamos demasiado viejos para creer en la originalidad



Toda historia —pensándolo bien: toda obra de arte— es una gran conspiración, y su autor es apenas el feliz chivo expiatorio, el culpable que además parece resignado y orgulloso a la hora de poner la cara por su crimen. Detrás de todo drama y de todo dramaturgo hay una red de personas, de dramas viejos y de dramas paralelos, de voces, y narrar suele ser sacarle la sangre a todos los cuerpos que se vayan encontrando por el camino, suele ser canibalismo, mezcla. Hoy es más evidente, además, por la tecnología: todo en internet es parodia, *collage*. Quien escribe, escribe con internet en la misma pantalla, es decir, con acceso a todos los libros del mundo, a todas las bibliotecas. Quien hace música tiene todas las canciones a la mano.

Tiende a reconocerse a la maravillosa *Ciudadano Kane*, hasta la náusea y más allá, como una de las grandes películas de la historia de las películas, y sin falta tiende a aplaudirse la osadía del altivo Orson Welles de veintisiete años que se atrevió a dirigir semejante ópera prima. Cualquiera que lea el libro de Pauline Kael sobre cómo se hizo el largometraje tendrá claro, no obstante, que Welles fue sobre todo un orquestador de un puñado de maestros. Un genio orquestando, eso sí, como debe ser, pero no la única voz de semejante coro. Y ese trabajo de cocinero que trae ingredientes de arriba y de abajo, de albañil que se vale de todo lo que tiene para elevar una pared, se parece mucho a liderar un complot.

Si algo hay que reconocerle a Paul Simon, por su parte, es esa brillantez a la hora de orquestar: Simon convirtió las flautas de *El Cóndor Pasa (If I Could)* en una canción sobre el anhelo, fue a Jamaica a grabar los ritmos de *Mother and Child Reunion* para hablar de la vida y de la muerte, viajó a Sudáfrica para traer de vuelta los tambores y los gritos de su álbum *Graceland*, recorrió Brasil para sonsacarse las percusiones y los tiempos de las tribus en busca de las melodías de su disco *The Rhythm of the Saints*, escarbó en los archivos y en las culturas neoyorquinas para componer *The Capeman*, y desde entonces ha publicado maravillosas grabaciones experimentales sobre la base de ruidos y de ecos y de aparatos que “hacen oír cosas nuevas y viejas a un mismo tiempo”.

Y es, sin duda alguna, el autor de todo ello, pero ha usado las grabaciones y los músicos que le ha dado la gana aquí y allá, ha remezclado las culturas y los ritmos como les ha convenido a las canciones que ha estado componiendo: cada una de sus piezas es una conspiración, sin duda lo es, y ha llegado al extremo de usar grabaciones de predicadores muertos y cuartetos de góspel de los años treinta del siglo pasado —y ya se sabe: ha complotado con músicos cameruneses, franceses, surafricanos, jamaiquinos, peruanos, puertorriqueños, españoles, iraníes, indios—, pero cada una de sus composiciones sigue siendo suya y tiene derecho tanto a cantarla como a firmarla porque nadie más habría sido capaz de tejer todas esas voces de todas esas maneras y porque resulta importante siempre que alguien firme las obras para que mantengamos aquella antigua ilusión de la superación personal: que un hombre puede hacerlo solo.

Muchos de mis autores principales, los autores que me han tocado en suerte, mejor dicho, y que he reciclado sigilosamente cuando he hecho yo mismo algún libro, han sido criticados —por quienes no creen aún que el arte es sobre todo una parodia, una copia de una copia de una copia— por apropiarse de otras culturas, de tejer sus textos con textos ajenos. Dumas, decía, enfrentó en juicio a Maquet, y presumió entonces de tener un taller de escritores fantasmas que investigaban y bocetaban por él lo que él luego convertía en sus obras innegables e imponentes. Paul Simon es acusado de tanto en tanto de robarse ritmos y voces vivas y muertas para sus pequeñas obras maestras.

Resulta curioso que los artistas más vehementes, más heridos de muerte, sean a un mismo tiempo los que más creen en aquella teoría del autor que actuó solo —como Lee Harvey Oswald, je, como Juan Roa Sierra— que, también, tiene tanto que ver con la superación personal. Resulta fabuloso que los experimentadores, que tienen en mente un arte que subvierta los valores imperantes y desmonte la lengua oficial con la que los leviatanes de hoy tienen a sus ciudadanos por el cuello, sean precisamente los artistas que creen que la originalidad es posible y la autoría puede alcanzar la pureza. Quienes parten de la base de la experimentación —todos los artistas experimentan, Dios, hacer arte es justamente descubrir por el camino la mejor manera de decir lo que se está diciendo, pero hay algunos que no llegan a la experimentación, sino que parten de ella — suelen dejarse llevar por el delirio con cierta paranoia y cierta histeria.

Y el resultado puede ser maravilloso, y dar lugar a imágenes reveladoras y a modos de decir el mundo que despierten los

horrores y las dudas, pero lo cierto es que el mismo remezón que sucede cuando se lee “Un golpe de dados” puede suceder cuando se lee el “Soneto con una salvedad”. Y que lo que importa siempre es que el aparato funcione.

Sin duda hay algo arrogante, mesiánico, en la pretensión de las vanguardias de despertar a los lectores, de despertar, aclaro, a hombres y mujeres despiertos —incluso insomnes— que se parten el lomo de la mañana a la noche descubriendo los vericuetos de la mente y de la vida en carne propia, cayendo en cuenta de las injusticias enormes que comete el Estado que remplazó a la monarquía. Sin duda hay mucha vanidad en el gesto, de cineclub, de *action painting*, de dadaísmo, de futurismo, de surrealismo, que persigue sacudir a los burgueses y a los vasallos de tiempos modernos embrutecidos por los medios de comunicación y por los políticos que se frotan las manos bajo una luz tenue de billar. La vanguardia, como cualquier activismo, puede estar en las manos equivocadas: ay, las feministas que violentan a las mujeres en el día a día, ay, los izquierdistas que desprecian a los trabajadores. Pero, en las manos correctas, también puede probar que no hay muros ni trampas donde se había dicho, que la razón no es el único modo de ponerle orden a esta experiencia, que a veces hay que romper en pedazos la descripción de una realidad hecha pedazos.

Decía el poeta peruano César Vallejo, en su magnífico “Un hombre pasa con un pan al hombro”, “Un hombre pasa con un pan al hombro: / ¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?”; “Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo. / ¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?”; “Un cojo pasa dando el brazo a un niño. / ¿Voy, después, a leer a André Breton?”. Y claro que le interesaba su

doble y el psicoanálisis y el surrealismo, porque todo ello está en la vida y en la vida diaria además, pero quería señalar que no se debe despreciar el realismo —que siempre fracasa, sí, pero da origen a estilos y hallazgos— ni se deben recrear los sueños y las pesadillas para luego imponerlos, para luego probarles a los demás su pequeñez.

Sin duda el artista condescendiente e iracundo que viene al mundo a cumplir una misión más allá de entretener, y de crear algo que los demás podamos poner en escena e interpretar desde nuestro propio drama (Dios, cómo viven dentro de uno y cómo caben en estos cuerpos tan maltrechos los personajes y las escenas de todas las ficciones con las que nos tropezamos en esta vida), se parece a los monarcas y los mesías que desprecia. Pero los pretenciosos, cuando son brillantes, pueden crear arte tan brillante y tan sobrecogedor como los modestos, ¿no? Y qué sería de la Tierra si llegaran súbitamente los extraterrestres a pedirnos cuentas y no tuviéramos el ejemplo de Tom Waits, Jim Jarmusch, Harry Partch, Tristan Tzara, Peter Handke, Pink Floyd, Jackson Pollock, André Breton.

Qué sería de todo esto si no hubiera hombres y mujeres empeñados en derrotar el lenguaje de la política con el lenguaje del arte, Goliat contra David, ficción contra ficción.

Qué sería de los talleres literarios sin el participante pretencioso y enérgico y traicionado por los suyos que escribe cuentos abstractos con personajes sin nombres ni apellidos —“El poeta dijo al viejo: quiero ser extraordinario”— que se mueven por una ciudad que se parece a alguna pero es su propia ciudad inventada, una ciudad pegajosa en blanco y negro.

Qué sería del teatro sin las obras que rompen la cuarta pared y están todo el tiempo recordándoles a los espectadores una verdad que ya saben: "Esto es ficción...". Qué sería del mundo sin el arte contemporáneo de Joseph Beuys a Banksy, de Marcel Duchamp a Hannah Collins: de vez en cuando se me ocurre convertir la casa vieja a la que íbamos de visita, cuando mis papás y yo éramos niños, en un museo de todos los miedos de mi infancia, y entonces reconozco el espíritu y el temple que han encontrado quienes se han dedicado a poner en escena ese gran secreto a voces que es el sinsentido, el mundo dormido bajo los jardines y las buenas costumbres y las convenciones.

Cuando el arte contemporáneo tiene humor, y es un juego, y una suerte de carrera de observación, y una especie de invitación al voyerismo —de Samuel van Hoogstraten a Sophie Calle—, redime, devuelve la fe, que es la sospecha de que nada de esto es tan grave. Cuando el arte contemporáneo es puesta en escena de la puesta en escena, ficción sobre ficción, parodia de la parodia que somos, ilumina, pone todo en su lugar. El arte, viejo y nuevo, es aliado de la fragilidad y de la risa, es enemigo del desprecio y del abuso. Creería que no es un mal criterio ese —el de preguntarse si esa obra es una broma que redime, si esa obra recrea la fragilidad y la belleza y el horror de esta vida, o si simplemente es "profunda", "trascendental", en la superficie— a la hora de descubrir si un artista contemporáneo es un artista o un farsante.

Treinta y tres

Ser editor es preservar lo humano



No puedo empezar a terminar sin reconocer que Carolina, mi esposa, que es editora desde hace ya un buen tiempo, es la lectora más sensata, más paciente, más alerta que conozco, y eso que he conocido más. Cuando trabaja en alguna novela de cualquier autor, mi esposa se mete en ese mundo como si allí viviera, como si en esas hojas sueltas que subraya y retiene y anota con sus esferos de colores no hubiera un artificio, sino una persona. Como si fuera determinante acercarse al trabajo de otro como se acerca uno a la persona de otro, pues ella está convencida, luego de años de editar y de corregir y de cotejar correcciones, de que su trabajo es el de comprender a tiempo qué diablos quiere hacer el escritor, qué drama es el que quiere contar y con qué reglas y de qué modo. Tiene claro, y he ahí el centro de su oficio, que no está editando el libro que ella querría escribir, sino el libro que el escritor pretendía hacer. Y que su responsabilidad es que lo logre.

Pero cómo saber cuál era el libro que el autor buscaba hacer, cómo comprender si el libro que el artista tenía en la cabeza es el mismo primer borrador que tiene ahora entre las manos. Carolina se sienta a leer sus libros, semejante a una psicóloga o a un cura de los buenos, y va descubriendo poco a poco el propósito de sus manuscritos. Carolina comienza a editar desde ese momento: y lo que hace es insistirle al narrador en su propia novela, mostrarle lo que prometió y lo que le faltó por cumplir, acompañarlo párrafo por

párrafo a conseguir lo que quería conseguir, y sin darle golpes bajos a su amor propio, que quién no lo tiene.

Carolina es una editora de estos tiempos. Quiero decir que siente en su nuca la respiración acezante de la corrección política, hace lo mejor que puede para darles sentido a los libros impresos en los días de los e-books y los blogs, tiene demasiado presente, por culpa de internet y de sus redes sociales, lo que piensan el uno y el otro de los libros que hace (ay, que la letra es muy grande, que no deberían haberle puesto solapas, que el texto de la contracubierta cuenta el final), y se va a dormir con las preguntas de cómo conseguir que los textos lleguen a sus lectores, de por qué y para qué y para quién se escriben y se editan y se publican los libros que se publican.

De alguna manera, un editor es, hoy, como un monje tibetano que protege un conocimiento muy antiguo: ni más ni menos que el hecho simple y complejo de que hay otras vidas aparte de la de uno, y hay otras voces aparte de la de uno, y hay otras búsquedas aparte de la de uno. Podría decirse que un editor es una persona en el oficio de preservar lo humano, de entregar lo humano. Hoy en día, cuando no son necesarios los intermediarios, cuando cualquier niño puede montar un canal de YouTube y establecer contacto con un público legítimamente, cuando es posible publicar una novela en una página de internet e ir dando con lectores por un camino en donde nadie estorba —y claro: nadie puede decirle a nadie “usted no es bueno...”—, el editor es un viejo así sea un joven, un llamado a atender al otro para que sea el que quiere ser y sea también el que es.

Hay en el mundo guardianes de la lectura: los libreros, los gestores culturales, los promotores, los profesores, los editores, los

reseñistas, los escritores, los lectores consumados y los lectores ocasionales. Suelen sufrir —pero sólo de tanto en tanto porque de resto están leyendo— por los bajos índices de lectura. Y sin embargo lo que hacen es más que suficiente. Y los libros, que alrededor de ellos sucedieron las primeras redes sociales, siguen abriéndose paso porque a veces no hay otra manera de ponerse en orden o de confundirse allá adentro de uno: a veces este silencio o este estruendo que no para no tiene otra solución aparte de la lectura, y ni el cine ni la música ni la pintura parecen suficientes para callar todas las voces que aconsejan el horror.

Es, claro, una época nueva. Ciertas voces les reclaman a las novelas que recreen los peores vicios de las sociedades: ciertas voces exigen que no haya personajes racistas, machistas, homófobos, para que el mundo no siga recibiendo semejante legado. *Canción del sur*, una película de la Walt Disney que recordaba los días de la esclavitud sin sangre y sin violencia, ha sido archivada vaya usted a saber dónde para que ningún espectador incauto pueda confundirla con una apología del sometimiento de un pobre viejo negro, el tío Remus. Se habla de “la responsabilidad del escritor” más allá de su texto, más allá de que su drama vaya llegando al clímax como tiene que llegar, como si todas las novelas tuvieran la obligación de contar un mundo mejor.

Es el tiempo del eufemismo, el tiempo de renombrar la realidad con la esperanza de que su transformación sea beneficiosa para las sociedades. Y muchos biempensados, que en la teoría tienen toda la razón, en la práctica resultan ser censores. Sí, tal revista es francamente desagradable, tal revista ofende las sensibilidades de muchos, pero, ya que su contenido se encuentra dentro de la ley,

pedir que salga de circulación en vez de criticarla es aliarse con los propios sepultureros —decía Kundera en *La inmortalidad*— y ponerse del lado de los fundamentalistas que el día de mañana ya vendrán por usted. Pues bien: tanto el escritor como el editor tienen que sobreponerse a los fanáticos que discuten el contenido de un drama, y le echan la culpa de los malos hábitos del mundo como podrían echársela a los youtubers o al Xbox, y permitir que los libros cuenten bien lo que les dé la gana.

Por cuenta de las redes sociales, que se han vuelto un amplificador —y un distorsionador, de paso— de las causas nobles que la humanidad no ha conseguido convertir en realidades, todos los narradores viven hoy expuestos a la corrección política, arrinconados por las brujas de Salem y las Erinias y los inquisidores para que, si quieren evadir la lista negra, cuenten lo que se puede y lo que se debe contar. Caen las voces del cielo, “es una novela misógina”, “es una novela clasista”, “es una novela de rico”, y los narradores se preguntan si tendrán que incluir personajes que prueben —y esa es una de las vetas más graciosas de Larry David en *Curb Your Enthusiasm*— que no son ni homofóbicos ni machistas ni racistas ni clasistas.

No son pocos los periodistas y los narradores que caen redondos en el activismo. Por supuesto, hay causas que no admiten nada que no sea militancia: la libertad de expresión, por ejemplo, que sin ella todo esto es inútil; el fin de las guerras; la igualdad. Pero es usual que el activismo arruine el humor, por ejemplo, que es una manera de decir la poesía. Y es usual que militar en una causa fundamental, o asumir una ideología como lente para ver el mundo, entorpezca el arte por decir lo menos. Claro: hay que estar del lado de la libertad

de todos y de todas, de la igualdad de todos y de todas, y sobre todo hay que ponerlo en práctica aunque uno olvide decirlo por pura falta de espacio y de tiempo, pero escritores y editores se ven hoy forzados a evitar que se cuelen vergonzosamente las militancias en los libros equivocados.

Por cuenta de las redes sociales, además, el mundo es tan pequeño como una ciudad del siglo XIX. Y es posible encontrarse por ahí con los escritores que uno acaba de leer o que está leyendo ahora mismo. Y, cuando uno no tiene traumas por resolver ni se está vengando de vaya usted a saber qué infancia, puede decirles lo que piensa y conversar con ellos felizmente. Antes, en el siglo XIX, el escritor daba la cara: recitaba, declamaba, subía al escenario a contar su historia, actuaba. Hoy, luego de un siglo de esconderse con la ilusión de ser inmortal e inalcanzable por las vías de hecho, después de hacerse lejano y aislado como se supone son los genios, los autores —y los editores y los reyes de la cultura— se han visto en la necesidad de bajarse de sus pedestales y encontrarse con sus lectores, sus iguales.

Y han tenido que estar pendientes de todos, uno por uno, como cuando los políticos en verdad representaban a sus electores, como cuando se encontraban en las calles del XIX y los conocían por sus nombres: “Don José: ¿puede recitarme, si fuera tan amable, su ‘Nocturno’?”.

Y han asumido el libro, como asumir el álbum o el tríptico o el soneto, como una forma poética que tiene un sentido, una justificación. Si, como es cierto y ya se ha dicho, hoy es posible publicar el propio libro en cualquier blog y en cualquier sistema y las mil y una nubes del cibercielo están cargadas de libros electrónicos,

entonces para qué gastar papel, para qué insistir en los volúmenes que pueden tenerse entre las manos. Pues para olerlos, para pasar sus páginas, para doblarles las puntas a sus hojas, para admirar su letra y su impresión y sus ilustraciones, para concluir que ese libro tenía que ser un libro y no podía ser nada más. Todo libro, aunque no tenga dibujos ni imágenes que salten ni cubiertas en relieve, debe ser una obra de arte clonada, una joya repetida todas las veces que se necesite. Se habla de "libro objeto" con la cabeza puesta en la decoración y en los regalos que hay que dar desde enero hasta diciembre. Pero lo cierto es que el libro es una escultura llena de texturas, de matices, y que puede ser útil ser conscientes de ello.

Mi esposa ha ido haciendo una colección de libros pop-up, por ejemplo, que prueban el punto, que demuestran que los libros son artefactos, artesanías, tejidos. Pero también de ediciones impecables, de cubiertas entapetadas o encauchadas o enlatadas, de relatos que saben qué papel y qué márgenes y qué colores y qué imágenes se están usando. Está hecha su biblioteca de volúmenes bien hechos. Vaya usted a una librería de las de ahora, a una librería pequeña de barrio o a una librería enorme de cadena, a ver qué clase de libros se están haciendo: trabajos preciosos, como reliquias intactas encontradas en algún almacén de antigüedades, tan bellos que parecen hechos a mano por una persona paciente volcada sobre su escritorio.

Se entra a una librería como a un refugio, yo lo sé, un albergue en donde están todas las voces que nadie pudo callar, y se avanza entre sus corredores con la sospecha de que uno de esos tomos guarda el secreto que se está buscando. Carolina trabaja para que ese secreto, ese enigma, ese misterio, sí esté ahí. Claro: seguirá cada quien

publicando por su cuenta, diciéndose la mentira válida de que lo ha hecho solo, pero jamás sobrarán los editores porque jamás sobraré ese primer lector que dice la verdad, que contiene lo que sobra, que halla el drama que atraviesa una novela, que es capaz de ponerse en los zapatos del escritor y del lector como imaginándolos.

Aquí puede perderse la atención. Aquí no se entiende. Aquí no se está diciendo lo que se quiere decir. Aquí se porta el protagonista como otro hombre. Aquí aparece una corbata azul que no estaba al principio. Aquí se pierde la voz, se pierde el tono. Cuando un lector termina una novela, o cualquier obra de arte, es porque alguien la ha leído letra a letra, cuadro a cuadro, días antes: esa lectura agotadora de curadora de la ficción, esa lectura palabra por palabra por palabra como encontrándole el drama y la poesía a la novela — tendría que ver los borradores, las notas, los rastreos de cada pequeñez, porque la literatura está en las pequeñeces igual que la vida— es el trabajo de mi esposa.

Treinta y cuatro

Una vida cualquiera es una ficción



Antes de llegar al fin del fin, me parece importante recordar lo que Oscar Wilde dice, más o menos así, en "De profundis": "Cada ser humano debe ser el cumplimiento de una profecía, pues cada ser humano debe ser la realización de un ideal, bien sea en la mente de Dios o en la mente del hombre". Cuando mi papá lee el tarot o lee las líneas de las manos, que lee lo uno y lo otro porque los físicos como él tienden a vivir en estado de alerta frente a las señales, guarda en la cabeza —creo: porque su voz pesa— la intuición de que cada ser humano tiene su ideal en su futuro, y es entonces el protagonista de un drama cuyo clímax es su reivindicación bajo la mirada de su dios, pero para bien y para mal también tiene en sus manos lo que venga: "Si sigue por este camino, si elude la envidia y consigue superar su propio delirio, todo va a volver a su cauce...", le he oído decir.

Porque, de tanto leer el tarot, de tanto enfrentarse a gente que quiere domar su incertidumbre, tiene claro que cada quien ha ido construyendo una persona —y puede servirle o volvérselo en contra— para que interprete y resuelva su drama. Cada quien es una ficción: un cuerpo que digiere y contiene la realidad. Y le da forma a su vida como escribiéndola, como enseñándola al mundo, como poniéndola en escena: por supuesto, una persona sólo funciona, como sucede con cualquier ficción, cuando recompone a su modo la realidad. Un farsante es un farsante en cualquier punto del

mapamundi, y está en la persona equivocada y en el oficio equivocado, y no está contándoles el mundo a los demás, sino apenas vendiéndoselos para quedarse con todo, engañándolos.

No es nada fácil dar con el oficio que es de uno. De vez en cuando temo yo mismo, como Maquet, haberme dedicado a algo que no es mi verdadero talento, y haberme dedicado a algo que quería hacer cuando tenía quince años, pero sé que es demasiado tarde ya para, por ejemplo, ser futbolista, ser cantante. Muchos no dudan jamás: una vez oí a un niño de cinco años confesando que quería ser abogado, y luego lo vi convertirse en el mejor. Otros más jamás dudan de lo que hacen, y no se cuestionan, y mueren de viejos con la convicción de que el oficio que escogieron —y en el que poco brillaron— los escogió a ellos, y todos los demás sabemos que no, y no les decimos nada porque para qué arruinarles a los otros su ficción.

Pues bien: el farsante es otra clase de persona porque su oficio, tenga el título que tenga, en realidad es el de derrotar a los demás, el de reivindicar la astucia. Siempre me ha impresionado que los mediocres sean brillantes para la maldad, que entre las grietas de su medianía nazca un talento sobrehumano para vencer a los otros, para dañarlos, para quedarse con todo pasando por encima de tantos talentos a veces incluso sin darse cuenta, y siempre con una sonrisa. Siempre me ha quedado la pregunta de quién está detrás de la persona que ha montado, de qué persona es el mediocre cuando está solo y no tiene que fingir ante nada, y su ambición no lo fuerza a sentarse en la silla de los otros.

Una persona es una ficción, sí, un drama escrito escena por escena —por ella misma y por los que se cruza—, pero esa persona,

como el Don Draper de *Mad Men* o el Chris Wilton de *Match Point* o el Peter Sellers de la biografía de Roger Lewis, puede lanzarse a ser otro, a timar al mundo hasta bordear y pisar la locura.

Y sí, una vida cualquiera es una ficción, y las familias son relatos que pronuncian y modulan el mundo de cierto modo, y los romances son pequeños dramas que terminan con un veredicto sobre los involucrados, y las amistades son conversaciones que refrescan la memoria, y las historias de amor que duran toda la vida —que según los neurólogos son el logro de los más inteligentes, de los más talentosos— contienen en todos los sentidos el mundo deforme e inclemente que cae como una catarata en todas partes, y una ciudad y un barrio y una casa y un apartamento son puestas en escena que le van dando forma a la realidad y también la van corrigiendo y la van parodiando (“Una ciudad es más que un lugar en el espacio: es un drama en el tiempo”, dijo el sociólogo escocés Patrick Geddes), pero los farsantes se la juegan toda por montar una ficción sobre la ficción.

Todo lo humano es ficción —todo: la educación para la vida, la ley, la religión, el oficio, todo—, pues lo humano es la búsqueda llena de suspenso de una vida y de un mundo que tenga las formas hermosas y escabrosas y tensas de la naturaleza. Y es humano también quererse librar de la ficción que somos e inventarse otra para evitar cualquier contacto con la realidad.

En fin. Que cuando mi papá lee el tarot suele leer la ficción que se es y descubrir la ficción que se pretende ser, y revela, como cualquier dramaturgo, que no siempre lo que se necesita es lo que se quiere. Y es común oírlo decir “el naipe dice que va por el camino equivocado” o “el naipe dice que seguir por donde va es correr

riesgos innecesarios” o “el naipe está aconsejándole que persevere en lo que usted es”. Mi papá sobre todo es, y no sé si ya lo dije, un maestro, un profesor con sesenta años de experiencia que tiene claro que educar es permitir una ficción, revelarles unas motivaciones a unos personajes. Y su lectura del tarot, de físico, de hombre que junta las cejas como tomando pruebas, es otra forma que toma su gran vocación.

Hay gente perfectamente articulada que se resiste a la ficción, verosimilistas de la vida real que celebran la razón como un antídoto y atan los cabos que son imposibles de atar, y persiguen la consistencia y la alcanzan como los locos de Poe o los locos de Sabato. Hay gente que dedica sus energías a librarse de ficciones, a poner la mente en blanco como una pantalla antes de que se proyecte la película, a tragarse su ego —semejante ficción— como siendo parte de la naturaleza y nada más y nada menos. Hay gente que jamás pasa por eso, que no vive películas y entonces luego no las necesita, y le basta con su vida simple en su habitación y sus paisajes favoritos. Hay gente que se la pasa contando su vida sin saberse un maestro para el drama: “*There is fiction in the space between / The lines on your page of memories / Write it down but it doesn’t mean / You’re not just telling stories*”, canta Tracy Chapman.

Y quién podría condenar a una viuda que con el paso de los años comienza a adorar al esposo energúmeno que le hizo la vida insoportable: “Tu padre fue el último caballero de este mundo...”.

Cuando mi papá lee el tarot, que es una manera de devolver el personaje a la persona, de empujar la caricatura de vuelta al individuo, se acerca a la verdad de su consultante. Y lo que sucede

allí, en la mesa redonda de la casa, es una ficción sobre una ficción que es un alivio para ambas partes.

A comienzos del año 2016, según reportó el diario *El País*, un trío de reputados científicos se reunieron en la Casa de América de Madrid para describir cómo la realidad que vivimos no es otra cosa que una simulación de nuestros cerebros. Dijo la investigadora Susana Martínez-Conde: “La única realidad con la que convivimos de verdad es una simulación creada por nuestro cerebro que a veces coincide con lo real y a veces no”. El experto Raúl Rojas recordó que “lo más alto de la inteligencia es la mentira”, pues es necesario prever los modelos mentales de los otros. El neurocientífico Facundo Manes citó una investigación de Oxford sobre la relación entre la capacidad de engañar que tiene una especie y el desarrollo de su cerebro.

Quienes asistieron al encuentro sacaron como conclusión, quizás como moraleja, pues hasta los foros científicos son puestas en escena, que ese talento para engañar a los demás, para engañarse a uno mismo y para dejarse engañar —esta vocación a maravillarse— es lo que llamamos “lo humano”.

Por supuesto, *engañar* es una palabra movediza, riesgosa. Pues la ficción, como cualquier simulación, no será nunca la realidad que jamás domamos, y en estricto sentido entonces, según las declaraciones de los tres científicos, nos pasamos la vida engañándonos, simulándonos el mundo. Y una cosa es hacer ficción, poner en escena el mundo para seguir viviendo y contribuir a las demás vidas, y otra muy distinta —no menos sofisticada, no, ni menos humana— es timar, engañar, falsificar, injuriar, calumniar, tergiversar, traicionar, adulterar. Me refiero a que la ficción es la

recreación del misterio: una bella mentira piadosa, un engaño noble, una invención de la nostalgia que siente el hombre por el hombre. Pero, como todo lo del hombre, puede servir también para acabarlo, para enloquecerlo, para darle rienda suelta a su violencia.

Es una línea delgada y fina, como tantas, y el hombre tiene un pie en cada lado: uno en el engaño noble y otro en el engaño infame. Suelen ser extremadamente convincentes los políticos de derecha, que son los políticos pragmáticos y resignados a que para hacer una tortilla hay que romper algunos huevos, pues es la mejor manera de enardecer a los electorados: es lo común que los pueblos estén desmoralizados y sus gentes no tengan entre las manos sino el tiempo para subsistir y pagar impuestos como pagando por cuotas el rescate de un secuestro, y que venga un mesías a prometer el orden y la seguridad y la moral y el regreso del esplendor —que nunca se dio pero que se recuerda con detalles— tiende a ser un alivio.

Todos los políticos infames se presentan como hombres buenos. Su discurso es sofisticado, podría decirse que magistral, pues es posible gracias a su enorme conocimiento de la estructura mental y del inconsciente colectivo: en otras palabras, el político infame, el que tiene nostalgia de la monarquía y llega al poder a quedarse para siempre con todo lo de todos, miente tan bien con la claridad que sólo alcanzan los dementes —oh, la patria bolivariana, la seguridad democrática, la raza superior del Gran Imperio Alemán, el destino manifiesto— que consigue convencer a quienes se consideran “los buenos” y la gran mayoría comienza a seguirlos como reses que sólo quieren que las dejen pastar un poquito más allá.

Quién dijo que los locos no son racionales, que los locos no son capaces de justificar sus actos, uno a uno. Quién dijo que no saben

engañar para mal, que no tienen la capacidad de presentarse como subversivos nomás. Está claro que el hombre engaña, se engaña y se deja engañar. Y cualquiera con el don de la palabra, de los políticos redentores a los columnistas iracundos, puede aprovechar semejante característica de la condición humana para quedarse con todo, para coronarse a sí mismo, para volverse mártir, en fin, para aquello que quiera ser con el fin de vengarse de su enorme soledad.

Treinta y cinco

Todo pasa por algo y para algo



Como todo hacedor de ficciones vive a diario un pulso entre su vida y su obra, es lo más común que semejante tensión, semejante combate se vea reflejado en su trabajo. Dicho de otro modo: por toda obra de arte viaja la pregunta de si la vida es más importante que el arte; la pregunta de si vale la pena perderse en el laberinto del arte como un astronauta que se va quince años por el espacio en busca de la vida extraterrestre que probaría nuestra soberana ridiculez; la pregunta de si no será mejor vivir, y trabajar en las ficciones en los ratos libres, y dedicarse, como Maquet, a la cotidianidad y sus pequeños triunfos. Creo, pero *creo* es justamente la palabra, que yo me he resuelto ese pulso dedicándome al drama.

Pues tener fe en el drama, usarlo como soporte por más invisible que se logre volver, es tener fe en que todo tiene una razón de ser, en que detrás de cada ventana de cada edificio suceden una estética y una trama que persiguen un clímax, y algo semejante lograrán.

Creo, además, y pongo “creo” entre comillas para subrayar que prefiero “creer” a estar seguro, que las películas, los libros, las obras de teatro, los álbumes, los videojuegos, las series de televisión, las personas, los dramas que me han hecho la persona que soy —y que son lo que se suele llamar “obras maestras”, pero son maestras sólo para uno, pues es uno el que comienza una nueva vida y una nueva forma de ver las cosas gracias a ellas— pierden por puntos la pelea con la vida. Dicho de mejor modo: mis obras favoritas, mis obras de

mi vida, tienden a concederle la victoria a la vida, y ceden, aunque sea sólo por un momento, a la bondad, a la reivindicación, a la cursilería, a los lugares comunes que son la lengua universal que nunca pudo ser el esperanto.

He estado citándolos: Spielberg, Hitchcock, Simon, Scorsese, Allen, Dumas, Dickens, Dostoievski, Carroll, Barrie, Auster, todos se resbalan en todas sus obras en algún momento inesperado porque intuyen que la vida se deja recrear pero no puede ser domada. Todos se juegan el todo por el todo en sus dramas, y ensayan giros que jamás habían ensayado y hacen lo mejor que pueden por no repetirse y exploran nuevos modos de contar lo que han contado, pero, tal como Orfeo se voltea en el último tramo de su viaje de regreso del infierno a ver si su amada Eurídice anda allá atrás, los autores que prefiero tienden a mirar sobre su hombro a ver si la vida sigue acompañándolos, y se nota, y es como si miraran a la cámara en un momento dado o como si pagaran tributo a su Dios o como si se negaran en el último minuto a estar por encima de todos los mortales, a firmar el pacto con el diablo.

Por supuesto, en su imperfección, que a veces es lo que se llama “el estilo”, está la gracia de tantos dramas memorables. Incluso los dramas que se resisten a hacerle un guiño a la vida, incluso esas obras originales —originales en cuanto tratan de serlo— que se lanzan como kamikazes contra lo establecido y que evitan todas las escenas que ya se han dado en el mundo, incluso esos trabajos son actos humanos imperfectos, pero inconscientes, como los cínicos que en el fondo son huérfanos solitarios y paranoicos que se resisten a que alguien les rompa el corazón, y tratan de cubrir las grietas por

donde se les escapan la fragilidad y la tontería y la infantilidad humanas.

Los dramas suelen compartir —y quizás lo compartan, asimismo, los dramas que desnudan y subvierten la estructura dramática— un cierto estremecimiento cuando se acerca el final. Todas las canciones, desde *Changing Opinion* de Philip Glass hasta *I Want to Hold Your Hand* de los Beatles, persiguen y temen su final, buscan su clímax y encogen los hombros ante su resolución como encoge los hombros el hombre que reconoce la llegada de la muerte. Todos los dramas, de *Lawrence de Arabia* de David Lean a *El Don apacible* de Mijaíl Shólov, le hallan la forma y la razón de ser al tiempo que se nos está acabando: si quisiera encontrárseles un tema detrás de sus temas, detrás del amor y la muerte y los leviatanes que cercan a los hombres, ese tema es el suspenso, el camino al fin de todos los tiempos: la muerte que puede ser un fin o un infierno o un premio.

Sabía desde el principio, más o menos, que este libro iba a acabar aquí: en la idea de la sensación del final, de la consciencia del final, que es lo que empuja a tantos —probablemente a todos— a hallar los dramas que suceden en el mundo. En *¡Estamos en un libro!*, el mejor capítulo de aquella extraordinaria serie creada por Mo Willems, los amigos Elefante y Cerdita se enfrentan a la innegable realidad de ser sólo un par de personajes que van por la vida de página en página. “¿Cómo así que nos están leyendo?”, pregunta Elefante, “¿Que estamos en un libro?” . Y esa no es la gran revelación, a pesar de que es una consciencia enorme de la razón de ser de todo, y produce la alegría que produce enterarse de que hay un propósito, sino justamente la noticia de que el libro en el que

están viviendo está a punto de terminar: “¿El libro se termina!?”, pregunta Elefante, aterrado, apenas se entera de la gran verdad.

Sí, este libro, ese, perdón, termina en la página 57. Y hay que hacer algo, hay que conseguir alguna cosa, algo más que un chiste y algo más que un juego, antes de que se termine. Elefante y Cerdita lo hablan, lo discuten, y llegan entonces a pedirle al lector la solución: que lo relea.

Y eso, leer y releer, crear y recrear, vivir y revivir el presente en la ficción (que eso, vivir el presente, se supone que es el gran logro de una mente), es lo que puede salvarnos de la mezquindad y de la muerte. Eso, ser conscientes de que vivimos una experiencia que no sólo termina, sino que va terminándose, y dedicarse a vivirla una y otra vez, es lo que nos ha hecho esto que somos. Ser conscientes de que este libro y esta vida están acabándose, que vamos por el mundo viviendo pequeñas muertes y reviviendo quién sabe qué día después, es lo que nos vuelve huérfanos heroicos. Cómo seguirse inventando la vida. Cómo darle forma, pero para qué y por qué dramatizarla. Cómo vivir sin plantar, sin recoger. Qué plantar y qué recoger si uno se la juega por la sospecha —o el invento— de que todo pasa por algo y para algo.

Resulta increíble que seamos tan dados a la mezquindad, que la generosidad nos sea tan esquiva, que sea el esfuerzo de una vida entera eso de no sentirse por encima de ninguno. Si cuando se piensa en lo que acabo de escribir, que todo el mundo lo piensa de tanto en tanto así lo piense en sus propias palabras —y la diferencia entre usted y los demás son sus propias palabras—, la ineludible conclusión es que todos estamos del mismo lado cuando el tema es la pequeñez, la fragilidad, la capacidad enorme para inventarle una

vida al cuerpo, para llenar de razones y de formas a la propia naturaleza. Cuando se cae en cuenta de que no hay sino el tiempo o el espacio, y se leen los libros y se lee el tarot y se interpreta a la familia para que no nos arrastre el universo —y para no pensar que la Tierra es esta pepa azul que espera ser notada en la malla de la realidad—, entonces todos somos iguales.

Y son ridículos, y bonitos, y tiernos, los aires que nos damos. Y es profundamente conmovedor que cumplamos siglos y siglos de hacer lo posible, así sea en vano, para no matarnos los unos a los otros, ni estar por encima ni por debajo de nadie, ni darnos permiso de desatar nuestra violencia: hemos fracasado una y otra vez en el intento de armar una sociedad horizontal, libre de jerarquías primitivas, que para sobrevivir en paz y dedicarse a convivir no necesite del miedo a las armas ni de la fobia a la sangre ni del temor a Dios. Pero no deja de asombrar, de turbar, que hayan quedado discursos y conquistas y apoteosis y reivindicaciones por el camino de la tragedia. Y no deja de ser estremecedor que, entre las cucarachas y las hormigas y los ñus y los perros y los gatos y los tigres en vías de extinción, esté el ser humano pensándose el drama del universo, el principio, el medio y el fin de todo lo que ha habido y todo lo que habrá.

Hay finales perfectos, como los de *Volver al futuro* o *Shrek*, que han sido arruinados por una codiciosa segunda parte. Hay finales brillantes, como el de *El graduado* o el de *Los cazadores del arca perdida* o el de *El padrino*, que consiguen revivir en el espectador la pregunta que lo mantiene en el borde de la silla ante su propia vida: “¿Y ahora qué...?”, “¿sigue, luego de eso, la derrota, la vejez en el peor de los sentidos...?”. Las historias que apuestan por contar su

trama al revés —desde el final hasta el principio como diciendo que nos hemos inventado el tiempo y el espacio para que todo esto tenga por qué ser, como diciendo que lo que va a pasar es el pasado y el futuro siempre será la respuesta a la pregunta “¿logrará ser lo que tenía que ser?”— consiguen que su última escena sea todavía más inquietante, pues susurra “fue así, pero cómo es de extraño que no haya sido de otro modo”.

Pienso en *Traición* de Pinter, en *Viaje a la semilla* de Carpentier, en *Irreversible* de Noé: ella y él hablando antes de que empiece la infidelidad; él cuando la vida no lo había obligado a interpretar un papel de la farsa; él y ella declarándose su amor en la cama, desnudos, en uno de esos breves raptos de vitalidad que suceden ni más ni menos que en la vida. Pienso en esos finales porque prueban que la esencia de la vida es esta sospecha permanente de que no hay más sino comienzos, este suspenso que es la ambivalencia entre la ilusión de que el clímax sea un premio y el pavor a que venga una resolución sin pena y sin gloria. Pienso en esos finales porque demuestran que ni siquiera cuando estamos en paz, a salvo en una rutina que aún no se ha desbaratado, hemos resuelto el misterio.

El misterio que todo espectador recuerda cuando llega el final, cuando baja el telón y los actores dan la venia y la última página se pasa y ruedan los créditos y queda el silencio después del último de todos los acordes. Qué queda después de lo que hay. Qué viene ahora. Y ahora qué.

Creo en Dios porque creo en el drama, pero no sé. Tal vez las cosas pasen porque sí y sean un río que va a dar a la nada, pero yo me estoy jugando la vida por el drama, yo por lo pronto prefiero hallarle el drama a todo lo que me ha pasado y a todo lo que me

siga pasando. No sé si *prefiero* sea la palabra. Pero es, sin duda, lo que hago: como no consigo poner mi mente en blanco, ni siquiera armando rompecabezas y ordenando el apartamento y lavando la loza y acompañando a mis hijos a tomar el bus y haciendo trabajos físicos y mecánicos, entonces necesito entretener esta ansiedad que me ha hecho meticuloso y dispuesto a entretener a los demás, y la mejor manera que he encontrado es inventándome relatos como este, novelas, cuentos, poemas, lo que venga en el momento en que lo necesite.

Y si no estoy en esta oficina inventando esta frase y la siguiente, como un tejedor en el teclado, seguro me encontrarán perdido en algún drama ajeno: en el desierto de los tártaros o en las páginas políticas de los periódicos o en la oscuridad de los teatros o en los relatos del colegio de mis niños o en las llamadas de mis padres llenas de noticias o en las conversaciones con mi esposa cuando estamos quedándonos dormidos como si hubiéramos logrado que el final del día tenga la misma gracia, el mismo misterio del comienzo, y entonces es claro que estamos cuidándonos el uno al otro y que las personas que somos fuera de este cuarto también pierden el pulso con la vida, y prefieren declarar su imperfección —su *imperficción*— para que los supervisores que nos hayan correspondido no sean tan duros con nosotros.

Sí, la vida gana todos los días, y yo creo que nos quedamos dormidos porque tenemos claro que no tiene rival.

Nota final

Terminé este libro para mi esposa el día en que nuestra hija Inés cumplió un año. Mi papá murió quince días después, y fue devastador para todos, y fue devastador para mí. Creo de interés que se sepan las dos cosas, la mayor felicidad y la peor tristeza —y el lector tal vez esté de acuerdo conmigo: por qué no—, pues buena parte de este libro tiene mucho que ver con morir, con la estructura del drama como una forma de celebrar la vida y encarar el fin, y con la muerte como el lugar en donde cesan el tiempo y el drama, y es como si me hubiera pasado las últimas semanas de la vida de mi padre preparándome frase por frase y palabra por palabra para no tenerlo a él a la mano ni al otro lado del teléfono, y para darme pie a la esperanza de que la muerte —el fin del tiempo, el fin del drama— sea también una ficción y también sea por algo y para algo. En fin. Que a mí de verdad me ha servido ser dramático en las escenas felices y en los momentos infames de la vida. Y me ha servido escribir para seguir en pie y cumplir los días.



"Puede ser que las cosas pasen porque sí, pero yo me he jugado la vida por el drama. He creído, porque en algo hay que creer, que todo sucede por algo y para algo. Y que cada historia del mundo puede ser contada en tres actos".

Lo primero que el lector debe saber sobre este *Ficcionario* es que no es, precisamente, un libro de ensayos sobre literatura. Sí es, en cambio, una colección de respuestas a treinta y cinco sospechas que Ricardo Silva Romero ha venido despejando a lo largo de su vida como escritor, sobre las formas en las que el drama —o la ilusión de que todo tiene sentido— está presente en la vida y en las distintas manifestaciones del arte.

A modo de bestiario de la ficción, y con ilustraciones de Hernán Sansone para abrir cada capítulo, aquí el autor realiza un inventario de sus pasiones —el cine de Alfred Hitchcock, de Martin Scorsese, de Woody Allen, de Mike Nichols; la literatura de Alejandro Dumas, de Paul Auster, de los hermanos Grimm; la poesía de César Vallejo; la música de Paul Simon, entre muchas otras—, que ejemplifican de manera brillante una amplia gama de temas relacionados con las decisiones que hay detrás de cada historia y de cada personaje.

Escrito con un profundo respeto por el oficio, *Ficcionario* es un libro esencial para lectores, espectadores, directores, escritores o cualquier persona interesada en descifrar el arte de contar historias.



RICARDO SILVA ROMERO

Nació en Bogotá en 1975. Es autor de las novelas *Relato de Navidad en La Gran Vía*, *Walkman*, *Tic*, *Parece que va a llover*, *Fin*, *El hombre de los mil nombres*, *En orden de estatura*, *Autogol*, *Érase una vez en Colombia* —compuesta por *Comedia romántica* y *El Espantapájaros*—, *El libro de la envidia*, *Historia oficial del amor* y *Todo va a estar bien*. Su obra la completan dos colecciones de relatos, dos poemarios, un par de libros sin género y la página de internet www.ricardosilvaromero.com. Es columnista del diario *El Tiempo* y de *El País* de España.

Foto: © Camilo Rozo

HERNÁN SANSONE

(Buenos Aires, 1967) estudió Artes y Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires. Desde 1996 vive y trabaja en Bogotá. Se ha desempeñado como director de arte de las revistas *Gatopardo*, *Mundo*, *Plan B* y *Larrivista*. En la actualidad es director creativo de las revistas *Semana* y *Arcadia*. Desde hace dos años

publica la tira "Cita a ciegas", en la que reseña libros a partir de dibujos. Todos los días sube un dibujo a su cuenta de Instagram: [@elciclopemiope](#).

Título: *Ficcionario*

Primera edición: octubre de 2017

© 2017, Ricardo Silva Romero

c/o Indent Literary Agency

www.indentagency.com

© 2017, de las ilustraciones, Hernán Sansone

© 2017, de la presente edición en castellano para todo el mundo:

Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. S.

Cra 5A No 34A – 09, Bogotá – Colombia.

PBX: (57-1) 743-0700

www.megustaleer.com.co

Diseño de cubierta: Penguin Random House Grupo Editorial

Ilustración de cubierta: © Hernán Sansone

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*. El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores.

ISBN 978-958-54-0413-7

Conversión a formato digital: Libresque

Penguin
Random House
Grupo Editorial

Índice

Ficcionario

Dedicatoria

Aviso

Uno. El drama sucede hasta que acaba la vida

Dos. Todas las artes son, a la larga, una sola

Tres. El título es el primer suspenso del drama

Cuatro. El primer acto es un retrato que se mueve

Cinco. El segundo acto es una prueba para los nervios

Seis. El tercer acto es la reivindicación de lo humano

Siete. Interpretar es descubrir qué espíritu lleva adentro un cuerpo

Ocho. Ciertos relatos se niegan a ir de una orilla a la otra

Nueve. Para cada cara de la vida hubo un personaje

Diez. Y entonces el protagonista le vendió su alma al diablo

Once. Dios no tiene la culpa de que haya monstruos

Doce. El hombre es su propio Dios, su propio diablo

Trece. Se vive en estado de alerta y a oscuras

Catorce. En un mundo de hombres todo artista es mujer

Quince. Hubo una vez hombres extraordinarios

Dieciséis. Usted es el doctor Frankenstein de usted mismo

Diecisiete. Se dedica a la ficción quien tiene que hacerlo

Dieciocho. El funcionario de la ficción no se detiene

Diecinueve. Ganarse la vida no es cosa de hombres menores

Veinte. Todos los artistas son actores

Veintiuno. Es imposible escapar de uno mismo

Veintidós. Y ser nadie no es más que otra fantasía

Veintitrés. El ficcionador juega un partido contra el tiempo

Veinticuatro. El poeta descubre una clase de belleza

Veinticinco. El narrador teme al silencio como a la muerte

Veintiséis. Un libro es una novela si lleva adentro un mundo

Veintisiete. El guionista no tiene por qué andar cabizbajo

Veintiocho. No hay arte ni hay humor sin buen oído

Veintinueve. La ficción es sobre todo un método, un modo

Treinta. La justicia es la puesta en escena de la verdad

Treinta y uno. "Efectista" no es un insulto

Treinta y dos. Estamos demasiado viejos para creer en la originalidad

Treinta y tres. Ser editor es preservar lo humano

Treinta y cuatro. Una vida cualquiera es una ficción

Treinta y cinco. Todo pasa por algo y para algo

Nota final

Sobre este libro

Sobre los autores

Créditos