

Esta edición PDF
del **Papel Literario**
se produce
con el apoyo de



ARIANA HARWICZ SOBRE PERDER EL JUICIO: Perder la cordura, perder el proceso judicial, perder las instancias de justicia y los tribunales, con jueces y magistrados, y perder la cabeza, obviamente, conforman toda una red que intenta tejerse en la novela. Te preguntas, como quien ata algo a un cuerpo, una y otra vez lo mismo. Todo el tiempo se usa ese léxico, esa jerga judicial para tratar de imposiblemente definir el amor. Sí, creo que el amor en mis novelas excede el juicio.



CENTENARIO >> TRUMAN CAPOTE (1924-1984)

Truman Capote, niño cóndor

Fue novelista y cuentista, dramaturgo y guionista, viajero y personalidad célebre. La publicación de *A sangre fría* entronizó a Truman Capote (1924-1984) como uno de los autores más destacados de la gran tradición narrativa estadounidense del siglo XX

NELSON RIVERA

Hasta los 9 años se llamó Truman Streckfus Persons. En 1923, cuando su madre, Lillie Mae Faulk, se casó con Joe García Capote, su segundo esposo, cambió su nombre y adoptó la sonora combinación con la que se haría famoso: Truman Capote.

**

Niño herido. Las grietas que dejaron en él los traumas de origen no se aliviaron nunca. Vino al mundo bajo el signo de lo desafortunado. ¿Cómo comprimirlo? Arch Parson era un fantasioso que tenía tanto de iluso como de estafador. Un saltimbanqui mitómano y sableador. Lillie Mae Faulk era una ambiciosa aventurera sexual. Ella tenía 17 y él 25 cuando se casaron en agosto de 1923. Un año más tarde, el 20 de septiembre de 1924 nació Truman. Arch iba y venía, saltaba de rocambolescos negocios a otros peores. De forma simultánea, Lillie Mae pasaba de un amante al siguiente. Tenían un rasgo en común: Truman era secundario en sus agendas. “Lo querían, en suma, cuando no tenían otra cosa que hacer”.

**

Truman: “Sentía terror a verme abandonado, y recuerdo haber pasado prácticamente toda mi infancia viviendo en un constante estado de tensión y miedo”.

**

A menudo dejaban a Truman en Monroeville, en la laberíntica casona de la familia de Lillie Mae. A comienzos del verano de 1930 –tenía cinco años– lo dejaron por tiempo indefinido, a cargo de cuatro primos mayores: Jennie, Callie, Sook y Bud Faulk. Allí encontró un “hogar”. “Bajo las tormentas emocionales, las peleas, los desahogos lacrimógenos y las rarezas, tanto de modales como de comportamiento, había una calma básica, un orden y una ya desvanecida sencillez en la vida de Alabama Avenue”. Monroeville tenía unas pocas calles polvorrientas y un poco más de 1300 habitantes. Todos se conocían. El principal pasatiempo consistía en conversar. Un mundo sin secretos.

**

Truman creció a la vera de Sook Faulk (su nombre verdadero era Nannie Rumbley Faulk), prima, protectora que hacía cuanto podía para darle calor: un poco madre, un poco amiga, un

poco hermana mayor del niño brillante y afeminado. La providencia quiso que la pequeña vecina, casi dos años menor que Truman, resultase Nelle Harper Lee, la autora de *Matar un ruiseñor* (Premio Pulitzer 1961). Lee fue su compañera de juegos y socia en su descubrimiento de los juegos. Más adelante, sería capitular en la investigación que sustentó *A sangre fría*. También vivía olvidada por sus padres.

**

En vez de romperse, el matrimonio se fue disolviendo. Más o menos al año, Lillie Mae asumió que tendría que buscar por sí misma la vida que quería. Se fue a New York. El producto de sus empleos lo destinaba a Monroeville. Cuando, en un tiempo de desenfrenos encontró a Joseph García Capote –empresario cubano de origen canario–, se acercó a sus deseos: hogar, bienestar económico, posición social. Se casaron en marzo de 1932, tras el divorcio de Lillie Mae. En 1933 Truman comienza a estudiar en el severo Trinity School de New York. En 1935 se consumó la adopción y el pequeño adquirió nuevos apellidos: Truman García Capote. Con un profesor que lo acompañaba al cine (niño todavía), tendría sus primeros intercambios sexuales.

**

Lillie Mae se entregó a la buena vida: clubes nocturnos, viajes, teatros, vestidos de lujo. Cambió su nombre al de Nina. Lo quería y lo rechazaba. Se interesaba por él, pero también la avergonzaba. El vínculo con su hijo fue de constantes ambivalencias. Detestaba sus maneras femeninas. Desató contra él un trato cargado de frialdad y frases filosas.

**

Gerald Clarke, el biógrafo, cita a Freud: “un hombre al que haya sido negada la maternal estimación le es negada también la natural confianza, esa maravillosa sensación de triunfo con la que, quien se siente como *el amor de su madre*, se despierta automáticamente

cada mañana. Si alcanza de verdad el éxito, no lo ve como un regalo, o como un don innato, sino como un préstamo y durante todo el resto de su vida teme que le sea arrebatado y concedido a otros que lo merezca más”.

**

Las cosas empeoraron cuando, cumplidos los doce años, una infeliz decisión de su madre condujo a Truman a la academia militar de St. John, a 50 kilómetros de New York. El pésimo estudiante, con su aura de objeto sexual, capturaba la atención por sus habilidades verbales. Sus compañeros lo escuchaban sin pestañear. En Alabama había comenzado a leer. Algo más: tenía facilidad para cambiar de *punto de vista narrativo*. Había decidido ser escritor. Llevaba siempre consigo un diccionario y un cuaderno para tomar notas.

**

En 1939 se mudan a Connecticut. En el Instituto Greenwich se encuentra con Catherine Wood, profesora que comprende su talento, lo protege y estimula. De ese tiempo son sus primeros relatos donde asoma el narrador habilidoso. Tiene 15 años y sabe capturar la atención de quienes le rodean, cómo conquistar y rodearse de amigos. Es parte de una pandilla ruidosa. Ahorran y los sábados en la noche iban y venían a New York en tren. Se sumergían en el estrépito, bailaban, intercambiaban confidencias.

**

Mientras, Nina bebe más cada día. Denigra de Truman, que no aprobó el último curso. En 1942 los Capote regresan a New York. Mientras sus compañeros están en la universidad o en el Ejército, Truman repite en una escuela para estudiantes difíciles. En esos días el amigable es parte de un cuarteto que integraban Carol Marcus (que se casó con William Saroyan), Oona O'Neill (que se casó con Charlie Chaplin) y la heredera Diana

Vanderbilt. Truman se conecta con el brillo del lujo, la riqueza y el buen vivir. En un poema que publicó en la revista de su colegio están los versos que originaron el título de estas notas: “Como el poderoso cóndor,/ Que con sus predatoras alas/ Se recorta en el cielo cobrizo,/ He aguardado y achedado/ A mi presa./ Mi víctima es la inmortalidad (...)”.

**

Tiene 18 años en enero de 1943 cuando consigue su primer trabajo: corrector de pruebas en *The New Yorker*. Es objeto de chismorreos: ¿es niño o niña? De su paso por ese empleo no hay mucho que destacar, salvo su abrupta salida en el verano de 1944, tras un caricaturesco incidente con Robert Frost. “Al cumplir los veinte años, en el otoño de 1944, empezó por fin una vida totalmente consagrada a escribir, sin otra preocupación, desde la mañana hasta por la noche, que disponer las palabras sobre el papel”.

**

Muy probablemente no ocurrió de forma súbita. Capote estaba trabajando en una historia que llevaba el nombre de *Summer Crossing*. Algo que no alcanzaba a nombrar –parecido a un malestar inasible– lo perturbaba. Un día, al regresar a su casa, “me encerré en mi cuarto, guardé el manuscrito de *Summer Crossing* en el cajón de abajo del escritorio, cogí varios lápices afilados y un bloc nuevo de papel amarillo rayado, me metí en la cama vestido y, con patético optimismo escribí: *Other Voices, Other Rooms*, novela de Truman Capote”.

**

Es un momento en que ocurren cambios y definiciones que se proyectarán en el tiempo: con la ayuda económica del indulgente Joe García Capote, durante unos meses se fue a vivir a una habitación en New Orleans. Escribe relatos, avanza en su novela, hace trabajos de ocasión. Vive en estrechez económica.

**

Sin embargo, quiero comentar aquí que, con el paso de los años, por cortos o largos periodos, Capote viviría en ciudades de Estados Unidos, Italia, España, Suiza, Marruecos, México. En ese saltar de un lado a otro, cada tanto regresaba a New York, que tenía para él un carácter simbólico y era el rutinario campo en que se congregaba su vida social, sus amistades de la aristocracia, la alta burguesía y la política estadounidense, editores y periodistas, escritores y pintores afamados, personalidades del cine y el espectáculo: un enorme, efervescente, elegante y chismoso zoo de vitrina, en el que Capote era una de sus piezas más llamativas: turbulento y brillante amanerado de frases ingeniosas; la pequeña y extravagante figura de voz aniñada y chillona (en otra parte leí que Gore Vidal, su rival y enemigo irremediable, dijo en una entrevista radial que Capote, además de cara de feto, tenía una voz diseñada para entretener a los monos).

**

Solo si entendemos el papel que las revistas tenían en la vida literaria estadounidense, y que la publicación de un relato en alguna de ellas podía producir un salto benéfico en la trayectoria de un escritor, puesto que el público buscaba en sus ediciones las historias que serían tema ineludible en las conversaciones; solo si entendemos que el peso que tenían unas determinadas revistas hoy no tienen comparación; solo entonces podremos imaginar que cuando *Mademoiselle* incluyó en junio de 1945, “Miriam”, relato de Truman Capote, se produjo un primer oleaje, que no tardaría en ser seguido por otros: *Harper's Bazaar*, revista rival, publicó otro relato de Capote en octubre de ese año, a lo que *Mademoiselle* respondería con otro en diciembre. “Las dos revistas continuaron disputándose el resto de la década”. Tenía 21 años y ya había dado los primeros pasos en su anhelo de fama.

(Continúa en la página 2)



TRUMAN CAPOTE / RANDOM HOUSE

CENTENARIO >> TRUMAN CAPOTE (1924-1984)

Truman Capote, niño cóndor

(Viene de la página 1)

**

Otro paso vital: en octubre de 1945 firma un contrato y recibe un adelanto por la novela, que no estaba lista. Escribía de noche, en su cama, rodeado de silencio. Pero no siempre resultaba posible. Nina bebe a esas horas. Grita, hace ruidos. Capote desespera. Una diligencia de Carson McCullers, madre de una amiga, funciona: El 1 de mayo de 1946 viaja a Yaddo durante 11 semanas (Yaddo es una campestre colonia de artistas fundada en 1900, en las proximidades de Saratoga Spring, en el Estado de New York; Sylvia Plath, James Baldwin, Pablo Picasso, Edward Hooper, Leonard Bernstein, Flannery O'Connor, Eudora Welty, Alexander Calder, Wladimir Horowitz, por ejemplo, fueron algunos de sus ilustres usuarios).

**

Durante su estancia en Yaddo coincide con otros jóvenes escritores y con Katherine Anne Porter, autora rodeada de un amplio prestigio. Hace amigos. En las noches captura la atención de sus colegas. Inicia una relación amorosa que tendrá largas resonancias con Newton Arvin (importante crítico especialista en el siglo XIX estadounidense, autor de una celebrada biografía de Melville, reconocida con el National Book Award de 1951). La interacción con Arvin hizo consciente a Capote del beneficio que tendría la sistematización de sus lecturas. Capote: "Fue Newton quien me hizo leer a Proust y a los clásicos americanos del XIX, Hawthorne y Melville, por ejemplo".

**

Tras la temporada en Yaddo la cotidianidad sigue su curso. Nina bebe. Capote hace reportajes para *Harper's Bazaar*, con el fotógrafo Henri Cartier-Bresson de acompañante. Viaja de New York a Northampton a encontrarse con Arvin. Un providencial reportaje de la revista *Life* sobre los "escritores en boga", circula con un retrato de Capote en la portada, aunque hasta ese momento, no ha publicado ni un libro. Está en el centro de las expectativas de editores, periodistas, críticos. Organiza fiestas. La lista de amigos y conocidos famosos crece a diario. Por esos días conoció a Gore Vidal, que sería su rival y enemigo por décadas.

**

Clarke: "Estaba cantado que llegarían a chocar, y así sucedió probablemente a comienzos de 1948, en el apartamento de Tennessee Williams. Empezaron a criticarse mutuamente su trabajo", diría Williams. "Gore dijo que Truman sacaba todos sus argumentos de Carson McCullers y Eudora Welty. Y Truman repuso: *Pues puede que tú saques los tuyos de Daily News*".

**

A Truman le resulta imposible la convivencia con su madre alcohólica. Se muda de un modesto sitio a otro. De ese deambular proviene una plástica habilidad: aprende a escribir en cualquier lugar. En agosto de 1947 finaliza *Other Voices, Other Rooms* (traducido al español como *Otras voces, otros ámbitos*). En enero de 1948 la novela llega a las librerías: "su autobiografía psicológica: orientando, bajo el disfraz de la ficción, el angustioso viaje que terminó con el descubrimiento de su identidad como hombre, como homosexual y como artista".

**

A pesar de su plurivalencia simbólica —es una narración que transita por una especie de senda muy próxima a la poesía—, la novela cosechó elogios y también duros comentarios. Elizabeth Hardwick, por ejemplo, escribió que era una imitación menor de una autora menor, Carson McCullers. Alguien en *Newsweek* publicó esta frase: "un lóbrego pozo de símbolos freudianos". No obstante, también los hubo elogiosos, como el del crítico del

Times: "es imposible no sucumbir a la poderosa magia de su estilo. Hay escenas tan nítidas y sugerentes que lo sitúan a la misma altura de lo mejor de la narrativa reciente".

**

Durante 9 semanas se mantuvo como el libro más vendido. Fuera del campo de batallas literarias de New York, en el resto del país fue acogido como un aliento renovador. Ocupaba un lugar en las conversaciones en bares y cafés. Cynthia Ozick escribió más adelante: "caminar con Capote bajo el brazo era un signo de identificación y disidencia respecto de los valores establecidos tan ostensible como el hábito de un monje". Con el dinero ganado Capote se compró un pequeño apartamento.

**

Viaja a Europa. Cuando llega a Londres, ya habían circulado ejemplares de su novela. Las cenas y los encuentros con escritores e intelectuales se suceden como respuesta a la curiosidad que despertaba. En París ocurre algo semejante. A continuación, sigue a Venecia. Capote se mueve de un lugar a otro. Visita y lo visitan. Se relaciona con famosos. Tiene amantes esporádicos. Van y vienen cartas. Chismorreos. Los viajeros comparten la ansiosa búsqueda de placeres: cruzar el Atlántico, encontrarse en otras geografías, descubrir lugares que, a un mismo tiempo, fueran idílicos, recónditos y baratos. Sicilia, Forio, Tanger. Auden ("es puro intelecto"), Cecil Beaton. Capote "descubre" a Jane Austen.

**

Ese 1948 Capote inicia la relación con James "Jack" Dunphy, nacido en una familia de trabajadores. Durante su adolescencia y juventud había desempeñado distintos trabajos. Fue bailarín, se casó con la famosa bailarina y actriz Joan McCracken, fue parte de la compañía de George Balanchine en 1939-1940, y participó en una gira por América Latina. Un buen escritor, autor de seis novelas y cinco obras de teatro. El vínculo se prolongó, con alejamientos y aproximaciones, hasta la muerte de Capote, aun cuando en esas más de tres décadas, uno y otro tuvieron relaciones furtivas. Dunphy mostró hacia Capote una lealtad en varios planos. Numerosos testimonios afirman que fue consejero irremplazable, en los días en que Capote se debatía con la estructura y cierre de *A sangre fría*. En su novela *John Fury*, uno de sus libros más conocidos, hay una reflexión sobre la pobreza que se cita a menudo: "La pobreza no es epidérmica sino profunda. No es un tatuaje que desaparece con el tiempo. No es una marca de la cual uno pueda desprenderse cuando ya no se confronta. La pobreza, si se ha padecido, es uno mismo". Su libro de 1986, *Querido genio: memoria de mi vida con Truman Capote*, se tiene como una fuente incomparable para aproximarse a las enrevesadas e imprevisibles variaciones en el carácter de Capote.

**

El tercer libro de Capote llegó en 1950: *Color local*. Reúne nueve de sus mejores reportajes de viajes y estadias: Nueva Orleans, New York, Brooklyn, Hollywood, Haití, A Europa, Ischía, Tánger y Un viaje por España (*Color local*, forma parte de la que estimo como la mejor recopilación de textos periodísticos breves o relativamente breves de Capote en español: *Los perros ladran*). Este incluye su excepcional retrato de Marlon Brando, "El duque en sus dominios", y el extenso reportaje de 1956, dividido en dos partes, de la gira de una compañía de ópera estadounidense, para escenificar *Porgy and Bess*, de George Gershwin, en la Rusia comunista.

**

Llegó así el momento de abrir la gaveta que había permanecido cerrada por años, donde aguardaba el manus-

crito de *Summer Crossing*, que cambiaría de nombre y se convertiría en su segunda novela, *Arpa de hierba*: "era el intento de evocar los agri dulces espíritus del recuerdo y la nostalgia (...) el lado alegre y esplendente de Truman Capote". La escribió en un año, la entregó en junio y en meses estaba en manos de los lectores. A pesar de que los editores de Random House rechazaron el final, Capote insistió. La novela fue muy bien recibida, por encima de lo que pronosticaron sus amigos.

**

Capote vive un tiempo de expansión: *Arpa de hierba* fue llevada a escena bajo la dirección de Peter Brook. Un acontecimiento social. Lo contratan como guionista. Uno de ellos: el guion de *La burla del diablo*, para el director John Huston. Viajan. Pasa temporadas con Jack Dunphy. Otras, se rodea de un ir y venir de amigos y amantes de ocasión. Ya entonces Capote tiene fama en Estados Unidos y en varios países de Europa.

**

No había cumplido los 49 años cuando Nina logró consumar su suicidio (lo había intentado otras dos veces). Murió el 4 de enero de 1954.

**

Mujeres: la inmensa mayoría de sus amigos eran mujeres. Las entendía, llegaba hasta los lindes de la intimidad de cada una, las admiraba. Su debilidad por las bellas y ricas bien podría constituir una línea de estudio de su personalidad. Le gustaba citar a un romántico del siglo XIX: "Una hermosa mujer, hermosa y elegante, nos impresiona tanto como el arte, cambia el clima de nuestro espíritu. ¿Es algo banal? Me parece que no".

**

Escribe Clarke: "Ningún Casanova admiró más fervientemente a las mujeres atractivas ni fue tan devotamente admirado por ellas. Él las adulaba, las consolaba, intentaba orientar su destino. Cuando se acercaban a Truman con sus problemas, podían contar con él para hacerle la pregunta oportuna y obtener la respuesta adecuada (...). El papel que más le gustaba era el de Pigmalión, y a cualquier mujer que siguiese sus consejos, independientemente de su edad y posición en la vida, la consideraba como su *protégée*, una obra de arte que solo precisaba de su palabra o de su mano para alcanzar la perfección. Le encantaban las mujeres y sabía complacerlas en todo salvo en una cosa: en el amor físico (...). Quiso ser el amoroso espejo de un puñado de notables mujeres. Bailaba con Marilyn Monroe en El Morocco; conspiraba con Elizabeth Taylor para salvar a Montgomery Clift; se pasó noches enteras hablando con Jacqueline Kennedy, y se convirtió en seguro confidente de lo más regio de su armada de cisnes".

**

Sin embargo, en el corazón de este Pigmalión había un traidor: no guardaba las confidencias. Lo contaba todo, incluso las cuestiones más delicadas. No había ingenuidad en su conducta. Conquistaba la confianza, sabía escuchar, era un consejero atinado, pero no resistía el impulso de convertir las confidencias en materia de trapicheo. Actuaba como un perverso promotor de comidillas, chismes, exageraciones e invenciones. Urdía historias de hechos que no habían ocurrido. No era inocuo: ponía en guardia a unas y otros. Algunas de sus relaciones, como con los Kennedy, sufrieron un silencioso enfriamiento. No faltaban los que intuían el riesgo que suponía la amistad de Truman. "A lo largo de los años, sus chismes, verdaderos o falsos, contribuyeron a acabar con más de una amistad y más de un matrimonio". Truman se jactaba: "Si me lo propongo, en Nueva York puedo acabar con cualquiera". Máquina de engullir, nada de los demás se escapaba.



**

Cuando publica en 1958, la novela corta *Desayuno en Tiffany's*, Truman Capote tenía 34 años. Su protagonista, Holly Golightly —han dicho los críticos—, es una proyección de Capote: escenifica su mirada aguda y desenfadada de la alta sociedad de New York. "No solamente comparte su filosofía, también sus temores y ansiedades".

**

Norman Mailer: "A Truman Capote no lo conozco bien, pero me gusta. Es tan agrio como una solterona, pero en el fondo es un diablillo y el más perfecto escritor de mi generación. Es quien escribe las mejores frases, palabra por palabra, ritmo a ritmo. Yo no tocaría ni una palabra en *Desayuno en Tiffany's*, que se convertirá en un pequeño clásico".

**

Entonces, el intuitivo que buscaba un tema; que había incursionado con maestría en los territorios del periodismo; a quien se reconocía un virtuoso prosista, incluso entre aquellos que habían sido demoledores con sus novelas; ese Capote en estado de alerta enfoca su curiosidad en la noticia

que está en la página 39 de la edición de *The New York Times* del 16 de noviembre de 1959, y de inmediato se dice: "quiero esta historia para mí". Destapa su apetito porque tiene una presunción: es distinta de todas las que conoce. Por la brutalidad del hecho, por su sinrazón aparente, por el lugar en que ha ocurrido, por su evidente exceso. Es su sentimiento de *ajenidad* lo que lo conduce al crimen de la familia Clutter. Le moviliza la promesa de descubrir.

**

Pero la malla de sus presentimientos no se agota allí. Presupone: esta será una investigación compleja, casi imposible de abordar por solo una persona. Capote busca, no un asistente de investigación, sino un socio para el primer trecho de su proyecto. Sin titubeo, su amiga de la infancia en Monroeville, Nella Harper Lee acepta (tenía una novela terminada e inédita desde 1955, y que sería esa novela extraordinaria que es *Matar a un ruiseñor*, ganadora del Premio Pulitzer de 1961). Viajan a Holcomb, el pueblo próximo al lugar del crimen.

(Continúa en la página 3)

CENTENARIO >> TRUMAN CAPOTE (1924-1984)

Truman Capote, niño cóndor



TRUMAN CAPOTE / ORIANA ARMAND

(Viene de la página 2)

El doble método que fija Capote, y que adopta de forma inflexible, exigía el esfuerzo de ambos: realizaban juntos cada entrevista, sin grabadora ni cuadernos de notas. Debían ser conversaciones sin sobresaltos. Regresaban a sus habitaciones en el Hotel Warren sin cruzar impresiones. Cada uno toma notas, en extenso, de lo registrado. Después intercambiaban. Aquellos campos sembrados florecían a este punto: Capote llegó a disponer de 4 mil páginas mecanografiadas de notas como insumos de *A sangre fría*. En las noches, Capote escribía su obra.

Era un mundo tan desconocido para ambos que al embarcar en el tren rumbo a Kansas City, llevan las maletas cargadas de viveres, como quien se dirige a un lugar incierto. Desde New York, Capote mueve los hilos que le facilitarán seguir el proceso policial y tribunalicio de cerca. Al llegar, lo previsto: Holcomb es un pueblo aterrorizado. Señorea la desconfianza y la tensión. Con obsesiva seguridad repiten: crimen tan salvaje solo puede haber sido cometido por alguien que conocía a los Clutter. Una venganza de alguien *aquí*.

Los habitantes de Holcomb rehúyen de la extraña pareja de New York que viene a indagar sobre los hechos. Sin embargo, ese muro de silencio no resistiría mucho a los embates seductores de Capote. Pronto se producirá un giro: los reciben, les cuentan, los invitan a cenar. Despiertan curiosidad entre los habitantes de aquella comarca profunda de Estados Unidos, en la que nunca pasaba nada.

Capote y Lee estaban en casa del funcionario policial que encabezaba la investigación, la noche en que una llamada avisó que los dos sospechosos habían sido detenidos en Las Vegas. Truman intentó colarse en la comisión que salió a buscarlos. Cuando, una semana después, Perry Smith y Dick Hickock fueron conducidos al Juzgado —ya habían confesado—, los dos escritores formaban parte de la pequeña multitud que vio cuando los introducían en el edificio.

El que los asesinos hubiesen llegado hasta allí con el objetivo de robar, y que eso hubiese derivado en una sucesión de crímenes atroces, cambió el plan de Capote. “Truman y Nelle habían casi terminado de compilar los testimonios para un relato que, en principio, Truman quería que fuese breve. Había pensado centrarlo en la reacción de una pequeña ciudad ante un horrendo crimen. Pero entonces, con los asesinos entre las rejas de la cuarta planta del Juzgado, su relato desbordaba con mucho lo que en principio había pensado. Había redactado aproximadamente la mitad, pero iba a ser una mitad inservible a menos que pudiera reconstruir la vida de los asesinos tan exacta y minuciosamente como la de las víctimas”.

En enero ocurrieron los largos encuentros con los dos asesinos. No diré nada de ellos aquí, salvo esto: cuando se cierra *A sangre fría*, uno conoce a esos dos hombres, tanto como es posible conocer a través de la literatura. La construcción biográfica, física, psicológica y hasta de los modos de razonar de Perry Smith y Dick Hickock alcanzan la categoría de gran literatura.

Más allá del debate que se ha producido, debate que el propio Capote promovió cuando sostuvo que *A sangre fría* era una “novela de no ficción”; más allá de los argumentos de quienes sostienen que la novela es estrictamente ficción y que lo que no es ficción es otra cosa; más allá de las críticas por las mínimas licencias ficcionales que Capote usó en su narración, que pueden entenderse como actos de espaldas a los deberes del periodismo; más allá de las legítimas consideraciones que puedan hacerse sobre la espinoza frontera entre realidad y ficción, sostengo esto: por su estructura, por la perfección de su prosa comedida, por el logrado empeño de Capote de no hacerse visible al lector, por la deslumbrante construcción del pueblo, la vida cotidiana y de un amplio cartel de personajes, *A sangre fría* es una obra de arte, del mejor arte literario.

Cuando se inicia el juicio, el 22 de marzo de 1960, Nelle y Truman están en la sala. Han regresado de New York. A las confesiones se han sumado evi-

dencias incontestables. Eran culpables, no había duda. Siete días después —29 de marzo—, están otra vez en la sala cuando se produce el veredicto: pena de muerte. Serían ahorcados el 13 de mayo de 1960 en Lansing, la prisión del Estado de Kansas, donde Smith y Hickock se habían conocido.

Tras regresar a New York, Capote, abrumado por las demandas sociales, se encuentra en dificultades para avanzar con su relato. A los pocos días, en compañía de Jack Dunphy, cruza el Atlántico, hasta llegar a Palamós, pueblo pesquero en la Costa Brava. “Sentado allí en su casa, junto a los acantilados, contemplando las suaves aguas del Mediterráneo comprendió también, quizás por vez primera, la verdadera dimensión de lo que intentaba realizar. *A sangre fría* no era la mera crónica de un crimen espantoso. Era la historia de una familia, gente buena y decente, asaltada y destrozada por fuerzas que quedaban fuera de su conocimiento y de su control. Era un tema con resonancias similares a los de la tragedia griega, una historia que Esquilo o Sófocles hubiesen podido convertir en un drama sobre el destino y la fatalidad”.

Capote lo dice en sus cartas desde Palamós: tenía el material para producir una obra maestra. Y una idea que lo acechaba: lo ocurrido le había cambiado. A diferencia de los precedentes, este sería un libro largo. Y se advertía: no debo precipitarme. Había establecido un compromiso consigo mismo: continuar y concluir el libro. Aunque la revisión de las notas le horrorizaba. Tenía pesadillas. En enero de 1962 entrevistó a la hermana de Perry Smith. Capote se escribía con uno y otro. Los hechos, las vidas de los condenados y el cierre del libro, ocupaban las habitaciones de su pensamiento. Estaba obsesionado.

“A Perry y a Dick también les preocupaba cómo saldrían parados en el libro de Truman. Una de sus preocupaciones era de orden práctico. Sus apelaciones se apoyaban en la alegación de que el asesinato de los Clutter no fue planeado, y además tenían que Truman contase otra cosa, como en definitiva hizo. Otra preocupación era, en cierto sentido, de orden estético. No querían ser recordados como

psicópatas asesinos”.

A continuación vino una compleja etapa de paralización de Capote: no podía terminar el libro hasta que se produjera un desenlace. El estado de imposibilidad no se limitaba a *A sangre fría*. Mientras, las apelaciones se sucedían y la ejecución no terminaba de cumplirse. Le faltaban alrededor de unas 40 páginas para concluir. Los editores y amigos que habían leído lo avanzado estaban electrizados. Sobre el libro, todavía sin cierre, llovían los elogios. Todos pronosticaban que sería un superventas.

A medida que pasaban los meses, Capote se sumergía en una casi irresoluble angustia moral: se carteaba con los reos, pedían su ayuda, mientras él desesperaba porque el libro saliera a la calle de una vez. Necesitaba quitárselo de encima.

Capote estuvo presente en la ejecución: “Truman pudo decirles unas palabras a los dos”. Estaba allí y les escuchó decir sus últimas palabras. En junio de 1965 puso el punto final. “De momento solo me siento vaciado. Pero agradecido. Nunca más”.

A sangre fría fue publicado en dos entregas consecutivas —en enero de 1966— en *The New Yorker*: “nunca, ni antes ni después, ha publicado nada tan ansiosamente esperado”. A continuación, cuando pasó al formato de un libro, “la moderna maquinaria de los medios de comunicación (revistas, periódicos, radio y televisión) se convirtió en una gigantesca orquesta que solo interpretaba a Truman Capote”. Sobre las repercusiones literarias, periodísticas, personales; para la vida corriente en Holcomb; y hasta para la industria editorial que detonó *A sangre fría*, se han escrito varios libros que lo documentan con detalle. Con respecto al autor, lo previsible: tenía 43 años, había ascendido al culmen de la fama y, luego de una obcecación de un poco más de seis años, se había hecho rico. En el punto más alto de la cresta, a Capote le tocó afrontar cuáles serían sus próximos pasos.

En un primer momento, Capote se exhibió. Escenificó un sueño de vida: concibió una fiesta, *Black and White Ball* (hay, al menos, tres libros dedicados a narrarla y analizarla), en las que todos los invitados tenían que vestirse con esos colores, ir enmascarados, hasta que a medianoche llegaría el momento de que cada quien debía develar su identidad. 500 ricos y famosos fueron invitados, otros se ofendieron porque no recibieron la ansiada tarjeta. Decenas invirtieron miles de dólares en máscaras contratadas a joyeros, que brillaban de piedras preciosas. Para dar todavía más realce al espectáculo, Truman estableció que la fiesta era en honor a Katharine Graham, propietaria de *Newsweek* y *The Washington Post*, conocida por su aversión a las fiestas. “Ponerla en el centro de todas las miradas fue su últi-

“
cuando se cierra
A sangre fría, uno
conoce a esos dos
hombres, tanto
como es posible
conocer a través
de la literatura”

mo acto como Pigmalión”. De la pista de baile donde Lauren Bacall y Jerome Robbins habían danzado como si flotaran con la música, la fiesta saltó a los titulares de la prensa de Estados Unidos: Truman Capote se erigió como un Dios terreno rodeado de poderosos acólitos.

Hasta aquí, esta recapitulación de la biografía Clarke ha recorrido los dos primeros tercios del libro. ¿Qué viene en las 200 páginas siguientes? El declive. Un declive que se prolongaría a lo largo de 18 años, con sus pausas y aceleraciones.

Se llevó el libro al cine. Sin embargo, no recibió la recompensa deseada, ni el Pulitzer ni el Premio Nacional del Libro. Escribió teatro, guiones de cine y televisión. Viajaba. Iba de un agasajo al siguiente. Publicó dos capítulos de una novela que quedaría inconclusa, *Plegarias atendidas*, en las que exponía al escarnio a numerosas de sus amigas, como si intentara una *vendetta* (“no era más que un renacuajo traidor”, dijo alguna de ellas). Llevaba una vida temeraria: bebía, consumía pastillas sin freno. Opina sobre cuestiones que escapaban a su comprensión. Perdía amigos. Protagonizó una trifulca con policías. Se liaba con prostitutas que lo robaban. El tiempo entre una hospitalización y la siguiente se reducía. Tuvo que devolver adelantos que había recibido de productores o editoriales. Inició una relación con John O’Shea, a quien otorgó amplios poderes para ocuparse de sus asuntos, lo que, como es previsible, derivó en una disputa legal. Su vida cotidiana se pobló de numerosos conflictos con amigos y conocidos. Aquellos malestares tenían expresión en su cuerpo y su rostro, que se deformó con el tiempo. Un testimonio cuenta de un encuentro con Capote, en el que este habló durante 12 horas continuas. Se preguntaba, ¿qué he hecho mal? Hospitalizaciones y tratamientos de desintoxicación no producían resultados. Salía del hospital rumbo a la próxima botella de vodka. De la discoteca donde había estado bailando con Liza Minelli lo conducían a la sala de urgencias.

En ese tiempo de irreversible derrumbe armó *Música para camaleones*, que no se publicaría hasta 1980: contiene piezas extraordinarias como el relato “Ataúdes tallados a mano” y el notable perfil de Marilyn Monroe, “Una hermosa criatura”.

“El derrumbe de Truman se aceleró entonces con una velocidad alarmante, y apenas salía de un hospital ingresaba en otro. Es difícil hacer un cálculo exacto de sus estancias. Durante los primeros años ochenta estuvo hospitalizado en media docena de Estados Unidos, y también en Suiza. Pero los datos del hospital de Southampton, que es el que él prefería, dan una idea del acelerado paso del derrumbamiento: ingresó allí cuatro veces en 1981; siete veces en el curso del año siguiente; y dieciséis veces en 1983”.

Estaba en su casa de Bel-Air, Los Ángeles, acostado, cuando el 25 de agosto de 1984 dejó de respirar. Al momento de morir, aunque su reputación de gran escritor era sólida, buena parte de sus amigos se habían alejado. La suya fue una muerte que muchos habían pronosticado. Hacía años que sus adicciones se habían convertido en el capítulo central —un capítulo que arrojaba todo lo demás— de lo que se sabía del escritor. ☹

**Truman Capote. La biografía*. Gerald Clarke. Traducción: Víctor Pozanco. Ediciones B. España, 1989.

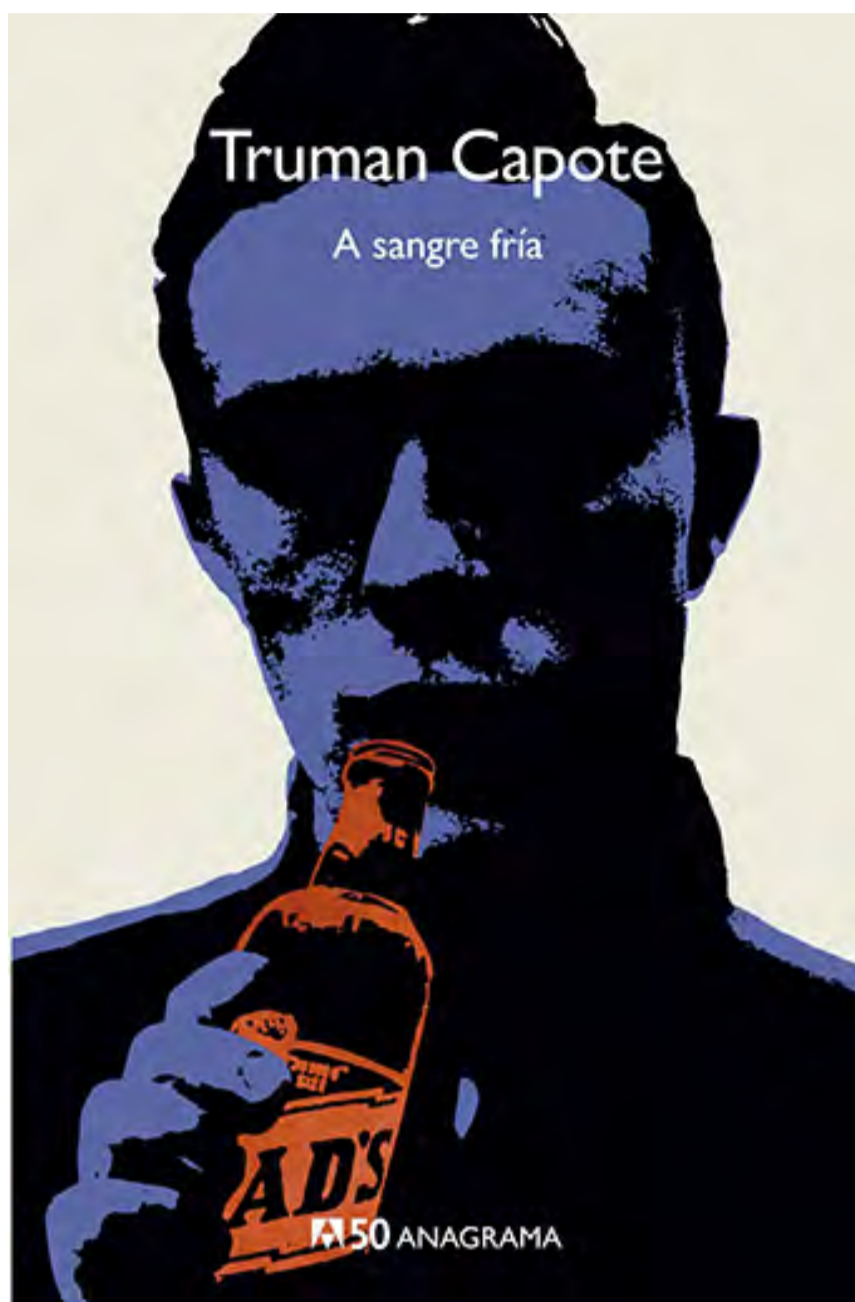
**Los perros ladran*. Truman Capote. Traducción: Rolando Costa Picazo. Editorial Emecé. Argentina, 1975.

**Música para camaleones*. Truman Capote. Traducción: Benito Gómez Ibáñez. Editorial Brujuela, España, 1981.

CENTENARIO >> TRUMAN CAPOTE (1924-1984)

A sangre fría, obra maestra

Seis años después de que Perry Smith y Dick Hickock asesinaran a cuatro miembros de la familia Clutter en 1959, finalmente se consumó la pena de muerte el 14 de abril de 1965, que había sido dictada en contra de ambos. Solo entonces Truman Capote pudo finalizar *A sangre fría*, narración que lo obsesionó hasta que, tras publicarla en 1965, afianzó su estatuto como uno de los grandes narradores estadounidenses



NELSON RIVERA

A *sangre fría* es una tenaz marca literaria del siglo XX y del XXI. Burbuja que no se desinfla y planea sobre los mesones de las librerías y en las listas de libros recomendados – siempre maquilladas –, en el rubro de narrativa de no-ficción. Es paciente: aguarda en las estanterías. Hasta que, en algún momento, aparece un nuevo lector que se rendirá a su maestría.

**

Escribo *marca literaria* para decir que *A sangre fría* tiene algo de sempiterna presencia. No se olvida su nombre. No se escapa uno a lo que la frase sugiere: crimen perpetrado sin paliativos. Personas que viven ajenas a la experiencia de leer *saben* que ocurrió en Estados Unidos y que toda una familia fue asesinada. Y *saben* que el autor es un señor de nombre empalagoso y rotundo, Truman Capote.

**

Apenas se camina por las primeras frases (“El pueblo de Holcomb está situado en las altas planicies trigueras del oeste de Kansas, un territorio solitario que los demás habitantes de Kansas llaman ‘allá’. A unos cien kilómetros al este de la frontera de Colorado, el campo, con sus duros cielos azules y su aire diáfano de desierto, tiene una atmósfera más propia del Lejano que del Medio Oeste”), el lector se posa sobre una superficie alfombrada: apenas ruidosa, en la que, con morosidad, se habla de un punto lejaniísimo, de una pequeña población en la vastedad del territorio estadounidense. Un lugar que posiblemente no nos toca: en 1959 tenía 270 habitantes.

**

Sostengo: *no nos toca*. Con habilidad pasmosa, Capote construye un observatorio para el lector: un cómodo sillón sobre la alfombra. Desde allí, la visión es plena y nítida. Y, en lo esencial, quizá contrariando la expectativa más obvia, apenas rasguña en la sentimentalidad del lector. De punta a punta, *A sangre fría* es un *tercer objeto*, más allá del autor, más allá del lector. Elude la tentación de hurgar en las emociones. ¿Podía Capote ha-

ber diseñado otro modo de narrar esa historia?

**

Cuando lee en la página 39 de *The New York Times* del 16 de noviembre de 1959, una noticia no muy destacada, “Rico agricultor y tres miembros de su familia asesinados”, Capote ha publicado relatos memorables como “Un halcón decapitado” y “Un árbol de noche” (ambos traducidos por el escritor mejicano Juan Villoro), el largo y prístino reportaje “Se oyen las musas”, y tres novelas: *Otras voces, otros ámbitos*, *El arpa de hierba* y *Desayuno en Tiffany’s*. Se le ha criticado, pero por encima de eso, se le ha celebrado. Se ha dictaminado: nadie es capaz de encadenar una sucesión tan extensa de frases perfectas. Tenía 35 años y las facultades intactas.

**

Ante la noticia, Capote experimenta una especie de revelación: siente un *llamado*, la urgencia: debe viajar a Holcomb y entender qué pasó. Gerald Clarke, su biógrafo, cuenta: “Sin motivo aparente, cuatro personas habían sido asesinadas: Herbert Clutter, su esposa Bonnie, y dos de sus cuatro hijos, Nancy de dieciséis, y Kenyon de quince. Al leer y releer aquellos escuetos párrafos, Truman advirtió que un crimen semejante era un hecho totalmente ajeno a él, un hecho que no podía modificar. Incluso el lugar, una parte del país que le era tan extraña como la estepa rusa, tenía un perverso atractivo”. Con nada más que una escueta noticia y una intuición inequívoca, Capote fue a ver a William Shawn, editor de *The New Yorker*. Y obtuvo el apoyo que buscaba.

**

Es entonces cuando Nelle Harper Lee (amiga de infancia, autora de *Matar a un ruiseñor*, que publicaría en 1960 y sería galardonada con el Premio Pulitzer en 1961) se anima a acompañarle. Capote lo anticipa: la investigación resultaría poliédrica, laberíntica, irregular. Y tenía una convicción: para que resultasen fructíferas, a las entrevistas debían ir sin grabadora ni cuadernos de notas. Solo así aquellas almas se abrirían.

**

El de Holcomb era un mundo radicalmente distinto a todo lo que Capote y Harper habían conocido. Otro universo cultural, otro modo de vivir. Establecieron un método. Luego de hacer juntos las entrevistas, cada quien se iba a su habitación y tomaba notas de lo visto y lo oído. A menudo, después de intercambiar sus notas, volvían al entrevistado una o dos veces más.

**

Cuatro mil páginas: tal el volumen de notas que guio la construcción de *A sangre fría*. Cuatro mil páginas de datos, un almacén abigarrado de percepciones, anotaciones sobre el comportamiento, anécdotas, frases y modalidades del habla, descripciones de rasgos físicos en distintos planos, registro de objetos, ropas, gustos, rutinas, cronologías de cómo se produjeron ciertos hechos, espectaculares o nimios. Un acopio, no solo de las vidas desgranadas de víctimas y victimarios: también de policías, abogados, del juez, de vecinos destacados de Holcomb. Capote no solo entrevistó a los asesinos en numerosas ocasiones, sino que se carteo con ellos o los visitó en sus celdas cuando ya sabían que morirían en la horca. El jurado los había condenado a pena de muerte el 30 de marzo de 1960. Transcurrirían cinco años en el “corredor de la muerte” hasta que fueron ejecutados.

**

Antes de que la noticia leída en *The New York Times* activase su ansioso apetito narrativo, Capote había publicado tres novelas, buena parte de sus relatos fundamentales y, muy importante como antecedente de *A sangre fría*, el extenso reportaje *Las musas oyen*, que narra la presentación de *Porgy and Bess* (la ópera de George Gershwin que había sido estrenada en 1935), por parte de una troupe estadounidense, en teatros de la Unión Soviética comunista. Aunque hubo críticos que habían señalado la presencia en su ficción de influjos que provenían de Eudora Welty, Carson McCullers o Katherine Ann Porter –todas autoras del mítico sur literario de Estados Unidos–, desde

los años 40 la prosa de Capote se deslizaba con andares propios: en el fondo de su ficción está siempre presente, con voz nítida o como susurro, el desamparo de quien fue dejado atrás por sus padres, el historial de promesas incumplidas, la atmósfera de los relatos que había escuchado de tías, primas y vecinos: ese pequeño universo humano que le proveyó de cuidados y de un sucedáneo de hogar en Monroeville (la pequeña ciudad donde nació y conoció a Harper Lee).

**

Sin embargo, en toda esa obra periodística o de ficción, hay una especie de tenue frialdad, contención y consciente administración de las emociones. Cuando la escritora y artista Pati Hill lo entrevistó para *The Paris Review* en 1957, le preguntó por “el inusual desapego” de *Las musas oyen*. Y agregó: “Tuve la impresión de que su versión de los hechos se parecía mucho a la que podría obtenerse a través de los ojos de otra persona, lo cual es sorprendente, dado el carácter marcadamente personal de su obra”.

**

He aquí una parte de la respuesta de Capote: “En realidad, no considero el estilo de ese libro, *Las musas oyen*, demasiado diferente de mi estilo en ficción. Quizá el contenido, el hecho de que se trata de acontecimientos reales, haga que lo parezca. A fin de cuentas, *Las musas oyen* es puro reportaje, y en los reportajes estás ocupado con la literalidad y la superficie, demasiado implicado para hacer comentarios: no es posible profundizar como en la ficción. No obstante, una de las razones por las que quise hacer reportajes fue precisamente para demostrar que podía aplicar mi estilo a las realidades del periodismo. Y creo que en mi método de ficción se observa el mismo desapego. La emoción me hacer perder el control del relato: tengo que agotar la emoción antes de sentir que he logrado una mirada suficientemente clínica como para diseccionarla y proyectarla”.

**

Y así, mientras seguimos en el sillón sobre la alfombra, Capote reconstruye: reconstruye los espacios, las personas, los hechos, con artes de gran maestro. Teje. Afina sus agujas. Dispone cada elemento. Su hacer narrativo es pausado. No sacrifica nada que pueda resultar revelador. Nos aproxima hacia un pequeño lugar del mundo, en el que hasta noviembre de 1959, no se había producido una atrocidad de esa magnitud ni mucho menos.

**

Para mayor estupor, resulta que los Clutter eran virtuosos. Una familia sin máculas. Sin tachones en las biografías de sus miembros. Metodistas de trabajo y austeridad. Abstemios. Gente de iniciativas, gremios, embarcados en causas a favor de los demás. Y, para hacer más absurdo lo abismalmente trágico, eran habitantes de una casa de 14 habitaciones donde no existía la apetecible caja fuerte que un convicto, que años atrás había trabajado en la granja de los Clutter, había asegurado a uno de los criminales (“Y desde entonces Dick no hacía más que preguntarme cosas sobre la familia. ¿Cuántos eran? ¿Qué edades tendrían los hijos ahora? ¿Cómo se llegaba a la casa exactamente? ¿Cómo estaba dispuesta? ¿Tenía el señor Clutter caja fuerte? No voy a negarlo: le dije que sí. Porque me parecía recordar una especie de armario, o caja fuerte, o algo, justo detrás del escritorio del cuarto que usaba como despacho. Y, visto y no visto, Dick empezó a hablar de matar al señor Clutter. Que Perry y él iban a entrar a robar en la casa y que iban a matar a todo el mundo para no dejar testigos”).

**

Peor: los Clutter no hacían uso de efectivo. En sus bolsillos o carteras nunca había más que alguna moneda. Se repetía un chiste en Holcomb: que desde el día en que el barbero subió la tarifa en unos céntimos por encima de un dólar, Clutter le pagaba con un cheque.

**

¿Qué hacen dos asesinos antes y después de matar? *A sangre fría* lo desagra con obcecada precisión. Capote no pasa de largo ante nada. El lector llega a conocer a Perry Smith y a Dick Hickock con la sensación de inminencia, semejante a la que experimentamos con Rodión Raskólnikov (*Crimen y castigo*), el personaje creado por Dostoievski, o con el Capitán Ahab (*Moby Dick*), el mastodóntico personaje creado por Hermann Melville: también Smith y Hickock *están allí*, como si fuesen antiguos conocidos, de los que sabemos y entendemos lo suficiente como para discernir entre sus motivaciones.

**

Capote se hace cargo de todo. De las demás personas relevantes en los hechos. Se hace cargo de la estupefacción, de la propagación del miedo y las dudas, de la instauración de un estado de desconfianza hacia los demás, del modo en que los pesimistas de oficio enturbian el aire, de la quejumbre de los pronósticos, la desinformación, los rumores, la ansiedad, la silenciosa o altisonante angustia por encontrar algún vínculo, una explicación, una solución con trazos de certidumbre, porque una atrocidad como aquella es todavía más intolerable si, además, carece de motivación.

**

Perry Smith: “Íbamos como locos. Conducía Dick. Creo que los dos nos sentíamos muy ‘colocados’. Yo por lo menos. Muy ‘altos’ y al mismo tiempo muy aliviados. No podíamos dejar de reírnos; ninguno de los dos. De pronto todo nos pareció muy divertido; no sé por qué pero así fue. Pero la escopeta chorreaba sangre, y mi ropa estaba manchada. Tenía sangre hasta en el pelo. Así que cogimos una carretera rural y seguimos unos diez kilómetros hasta que nos encontramos en medio de la pradera. Oíamos a los coyotes. Nos fumamos un cigarrillo y Dick no paraba de hacer chistes sobre lo que había pasado en aquella casa. Me bajé del coche; hice ‘sifón’ y saqué algo de agua del depósito y limpié la sangre del cañón de la escopeta. Luego escarbé un agujero en la tierra con el cuchillo de caza de Dick, el que había usado con el señor Clutter, y enterré en él los cartuchos vacíos y lo que había quedado del rollo de cuerda de nylon y de la cinta adhesiva. Después seguimos en el coche hasta que tomamos la Nacional 83 y enfilamos hacia el este en dirección a Kansas City y Olathe. Hacia el amanecer Dick paró en uno de esos sitios para descansar y tomarse un tentempié: lo que llamamos áreas de servicio, con fogones al aire libre y demás. Encendimos fuego y quemamos algunas cosas: los guantes que habíamos usado, y mi camisa. Dick dijo que ojalá hubiese tenido un buey para asarlo en la parrilla; que jamás había estado tan hambriento. Cuando llegamos a Olathe era casi mediodía. Dick me dejó en mi hotel, y se fue a casa para el almuerzo dominical con su familia. Sí, se llevó el cuchillo de caza, y la escopeta”. ☺

**A sangre fría*. Truman Capote. Traducción: Jesús Zulaika. Editorial Anagrama, España, 2007.

**Truman Capote. La biografía*. Gerald Clarke. Traducción: Víctor Pozanco. Ediciones B. España, 1989.

**The Paris Review. Entrevistas (1953-2012)*. Volúmenes 1 y 2. Traducción del inglés: María Belmonte, Javier Calvo, Gonzalo Fernández Gómez y Francisco López Martín. Ediciones El Acantilado, Quaterns Crema S.A. España, 2020.

ENSAYO >> UN HALLAZGO EN 2666, NOVELA DE ROBERTO BOLAÑO

Rafael Dieste en 2666

“¿Qué libro insospechado se asoma entre las cajas? Nada menos que el *Testamento geométrico* del escritor gallego Rafael Dieste (Rianxo, 1899 - Santiago de Compostela, 1981), un ensayo tan singular y fascinante como su propio autor, uno de los secretos mejor guardados de la literatura de Galicia”

LUÍS POUSA

Avanzamos por la prosa fabulosa del chileno Roberto Bolaño (Santiago, 1953 - Barcelona, 2003) en su torrencial novela *2666* –aunque más que torrencial, es esta una narración oceánica o, si prestamos oído a la poesía del atlantista Pessoa, es un colosal *maelstrom* que se arremolina ante los ojos alucinados del lector– y, allá por la página 239, vemos a Amalfitano salir al patio en mangas de camisa “como un señor feudal sale a caballo a contemplar la magnitud de sus territorios”. “Antes había estado tirado en el suelo de su estudio abriendo cajas de libros con un cuchillo de cocina y entre estos había encontrado uno muy extraño, que no recordaba haber comprado jamás y que tampoco recordaba que nadie le hubiera regalado”, apostilla el creador de *Los detectives salvajes*.

¿Qué libro insospechado se asoma entre las cajas? Nada menos que el *Testamento geométrico* del escritor gallego Rafael Dieste (Rianxo, 1899 - Santiago de Compostela, 1981), un ensayo tan singular y fascinante como su propio autor, uno de los secretos mejor guardados de la literatura de Galicia.

Así describe Bolaño la escena en ese relato insondable (no solo por su desbordada extensión, sino por la infinitud de lecturas que admite) que responde al título de *2666*:

“El libro en cuestión era el *Testamento geométrico* de Rafael Dieste, publicado por Ediciones del Castro en La Coruña, en 1975, un libro evidentemente sobre geometría, una disciplina que Amalfitano apenas conocía, dividido en tres partes, la primera una ‘Introducción a Euclides, Lobachevski y Riemann’, la segunda dedicada a ‘Los movimientos en geometría’ y la tercera parte titulada ‘Tres demostraciones del V postulado’, sin duda la más enigmática, pues Amalfitano no tenía idea qué era el V postulado ni en qué consistía, y además no le interesaba saberlo, aunque esto último tal vez no sea achacable a su falta de curiosidad, que la tenía y en grandes cantidades, sino al calor que barría por las tardes Santa Teresa, un calor seco y polvoso, de sol agitado, al que era imposible sustraerse a menos que uno viviera en un piso nuevo con aire acondicionado, lo que no era su caso”.

Amalfitano no logra averiguar cómo ha aparecido ese libro en su biblioteca embalada. Se inclina por sospechar que llegó a sus manos en alguna de sus librerías de cabecera de Barcelona, tal vez en Laie o en La Central, y que luego atravesó el Atlántico, junto a sus títulos más queridos, hasta aterrizar en México, “en esta populosa ciudad que desafiaba al desierto, en la frontera entre Sonora y Arizona”. Como respuesta –¿o tal vez como venganza?– ante el enigma, el Amalfitano de Bolaño tiene una iluminación. Una idea propia de Marcel Duchamp. Un juego a lo *ready-made*. Agarra tres pinzas, se acerca al tendedero y cuelga el *Testamento geométrico* de Dieste entre la ropa recién lavada. Su hija Rosa lo interroga sobre “el experimento”: “Se me ocurrió de repente, dijo Amalfitano, la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real”.

Dejamos el ejemplar de Amalfitano (¿o de Bolaño?) colgado a la intemperie bajo el sol de Sonora y regresamos a Dieste y a su ensayo. ¿Qué se le perdió al escritor Rafael Dieste en los universos de la geometría? Al estallar la Guerra Civil española, el narrador, poeta y dramaturgo se exilió, primero en Cambridge (Reino Unido) y luego en Monterrey (México) antes de instalarse, como tantos intelectuales españoles de su generación, en Buenos Aires. Ya en Monterrey, en cuyo Instituto Tec-

nológico impartió clases de literatura, dejó pruebas de su interés por la geometría y por la obra fundacional del griego Euclides, según relató muchos años después el escritor mexicano Gabriel Zaid, entonces estudiante de Ingeniería en Monterrey:

“Dieste se entendió muy bien con un grupo de estudiantes de Ingeniería que formamos un club de lecturas para leer y discutir a los clásicos de la ciencia. Le pedimos que hablara de los *Elementos* de Euclides y su charla fue como una revelación. Nunca vimos tan claro que las matemáticas también se podían leer, no solo operar, que es lo que se suele aprender en Ingeniería. Dieste no solo sabía cien veces más geometría que nosotros, sino que, en forma verdaderamente socrática, nos hizo caer en la cuenta de una problemática inquietante en el ‘superado’ Euclides. Además, lo hacía con una naturalidad tan viva que, más que inclinarnos a considerarlo un ‘genio’, un ser excepcional, nos hacía sentir que lo normal era usar toda la cabeza, no solo unos cuantos lóbulos”.

El autor de títulos hoy clásicos de la literatura en gallego como la colección de relatos *Dos arquivos do trasno*

(1926) o la obra de teatro *A fiestra valdeira* (1927) y de tesoros narrativos en español como *Historias e invenciones de Félix Muriel* (publicado en 1943 en su exilio argentino) peleó durante décadas para desentrañar los fundamentos en los que se basa la geometría y lo hizo desde una formación autodidacta (no cursó estudios superiores de Matemáticas) pero también desde el rigor que exige la materia. Se ocupó (y preocupó) con especial empeño del quinto postulado de los *Elementos* de Euclides (el mismo ante el que el Amalfitano de Bolaño mostraba su pasmo bajo el cielo riguroso de Sonora). Sin entrar en mayores profundidades matemáticas, apuntaremos simplemente que este postulado fundamental de la geometría euclídea indica que, dada una línea recta y un punto fuera de esa recta, se puede trazar una y solo una línea recta paralela a la primera pasando por dicho punto. Como sucede a menudo con algunos de los axiomas sobre los que se levanta el laberíntico edificio de las matemáticas, la aparente sencillez del enunciado no permite adivinar los quebraderos de cabeza que provoca tanto intentar demostrar esta proposición a partir de un cierto conjunto de premi-



RAFAEL DIESTE / VIDA GALLEGA (1926) – DOMINIO PÚBLICO

sas bien asentadas como intentar prescindir de esa proposición y construir un itinerario alternativo.

Como recogen en su estudio *Espacio, movimiento y geometría* las profesoras Carmen Sueiras Romero, María Díaz Marzoa y María Buceta Fernández, lo que atraía a Dieste del quinto postulado era precisamente el problema

de conocimiento en sí mismo. “El interés especial que mostró Rafael Dieste por la epistemología fue la razón por la que se inició en los fundamentos de la geometría como campo ideal de experimentación para la teoría del conocimiento. De hecho, en una de las varias cartas que se cruzó con el profesor húngaro Szabó en 1963 escribe: ‘... No me interesa el problema como geometra, sino como escritor, como pensador; mis estudios de geometría están orientados por la teoría del conocimiento y los problemas de identidad’.

A los entresijos del conocimiento, a pensar y repensar las ideas de axioma y postulado, dedicó Dieste tres ensayos antes de este *Testamento geométrico* que Bolaño colgó de una cuerda imaginaria en *2666*: *Nuevo tratado de paralelismo* (Buenos Aires, Atlántida, 1956), “Variaciones sobre Zenón de Elea” (incluido en *Diálogo de Manuel y David y otros ensayos*, Vigo, Ediciones Teseo, 1963) y *¿Qué es un axioma? Movilidad y semejanza* (Vigo, Ediciones Teseo, 1967). Un itinerario que culminó en el ensayo aparecido entre las cajas de Amalfitano en Santa Teresa, con un misterioso sello de la librería Follas Novas de Santiago de Compostela, en el que Dieste se zambulle de lleno en el problema del quinto postulado y en las consecuencias de aparcar esta premisa para alumbrar las geometrías no euclídeas de Lobachevski y Riemann.

¿Hay entonces dos Diestes? ¿Uno que analiza el Espacio –siempre lo escribe con mayúscula mayestática– y otro que se deja asombrar por la minuciosidad de lo real en sus relatos? Para Domingo García-Sabell, autor del prólogo del *Testamento geométrico*, “la tónica creadora continúa siendo la misma” en el Dieste literario y en el Dieste matemático. Tal vez por eso, por su ilimitada capacidad de asombro, el escritor saltaba sin pestañear desde los axiomas de la geometría euclídea a su delicada literatura, un viaje de ida y vuelta en el que lo mismo nos entregaba un teorema (con la aplastante belleza de lo que se demuestra como verdadero ante nuestros ojos) que nos obsequiaba con las formidables líneas de arranque de sus *Historias e invenciones de Félix Muriel*: “Alumbrando el rellano de la escalera había un quinqué de petróleo, cuyo depósito era de cristal color guinda y levemente modelado como un pequeño mar en miniatura en que estuviera meciéndose el crepúsculo.

Aquel rellano fue siempre lugar en que se dieron cita a la vez la gran franqueza y el dilatado misterio”.

Aquel rellano era como la obra misma de Dieste –la del geómetra autodidacta y la del escritor fabuloso–, una obra donde se dan cita a la vez la gran franqueza y el dilatado misterio. ☉

*Luís Pousa es profesor titular de Matemáticas de la Universidad Intercontinental de la Empresa, fellow del Aspen Institute España y escritor.

Sobre Rafael Dieste González

Dieste González, Rafael. Rianxo (La Coruña), 29.I.1899 - Santiago de Compostela (La Coruña), 1.X.1981. Escritor. Es el menor de siete hermanos y el único nacido en la pequeña villa de Rianxo, en donde se instaló la familia procedente de Uruguay, país del que son naturales sus tres hermanos mayores. A pesar de las adversas circunstancias que le tocó vivir –luchas anticaciquiles en su Rianxo natal, emigración temprana a México, Guerra de África como soldado, Guerra Civil como voluntario, exilio en Buenos Aires, Monterrey (México) y Londres durante más de veinte años– nos ha legado una fecunda obra literaria, tanto en gallego como en castellano, en la que se conjugan sabiamente humanismo, estética y ética solidaria.

Sus inicios literarios coinciden con un viaje juvenil a México, en donde residían sus hermanos Antonio y Manuel, en el año 1917; cuando regresa trae entre su equipaje un cuaderno manuscrito con siete cuentos, hoy felizmente recuperados y publicados.

En 1918 reanuda sus estudios en la Escuela Normal de Santiago, animado siempre por su voluntad de diálogo y servicio que le llevan a manifestar que su vocación esencial es “ser persona”.

Ni siquiera la movilización, en 1921, como soldado en África, con el desastre de Annual por medio, le aparta de sus colaboraciones en revistas juveniles como *Cuentos Nuevos* (Santiago, 1922) o *Charamuscas* (Marruecos, 1923).

A finales de 1923, liberado del servicio militar, inicia una etapa decisiva de su vida como periodista en Vigo con colaboraciones sucesivas en *Faro de Vigo*, *Galicia* y *El Pueblo Gallego*. Las animadas tertulias, el debate y hasta el combate ideológico revelan un espíritu culto y de gran capacidad dialéctica.

Esta etapa galleguista de Rafael Dieste se verá culminada con la publicación de dos obras que le consagran, junto a su amigo rianxeiro Manuel Antonio y a Amado Carballo, como uno de los grandes renovadores de la literatura gallega. Se trata del libro de relatos *Dos arquivos do trasno* (1926) y de la obra de teatro *A fiestra valdeira* (1927).

A partir de 1929, con un viaje a Londres para visitar a su hermano Eduardo, a la sazón cónsul de Uruguay en esa ciudad, abandona sus afanes galleguistas y se trasladará a Madrid, iniciando una nueva etapa consagrada a la literatura en castellano. Ingresará en las Misiones Pedagógicas, es becado por la

Junta de Ampliación de Estudios, viaja por varios países europeos, Francia, Bélgica e Italia, para familiarizarse con el nuevo teatro, y publica varias obras: teatro (*Viaje y fin de don Frontán*, 1930); poesía (*Rojo farol amante*, 1933); ensayo (*La vieja piel del mundo*, 1936); y colabora en distintas publicaciones periódicas (*P.A.N.*, *Hoja Literaria*, *Nueva España*).

Ni siquiera la gran desbandada que produce la Guerra Civil interrumpe su obra que se proyecta en muy variadas publicaciones de combate como *El Buque Rojo* y especialmente en *Hora de España*, revista de la que es fundador y redactor, durante su estancia en Valencia, a donde había llegado procedente de Madrid. Acabará dirigiendo en Barcelona la revista que había fundado Castelao, otro ilustre artista rianxeiro, *Nova Galiza* a partir de 1938. Se alista voluntario en el Ejército del Este después de haber colaborado en la empresa de un teatro de guerra junto con Alberti, Casona y Sender. Antes había dirigido en Madrid, durante unos meses, el Teatro Nacional.

*Breve biografía copiada del portal de la Real Academia de Historia de España.



ROBERTO BOLAÑO / ©VASCO SZINETAR

ENTREVISTA >> ARIANA HARWICZ (1977), ESCRITORA ARGENTINA

Novelista fundamental en lengua española, Ariana Harwicz es autora de *Matate, amor* (2012), *La débil mental* (2014), *Precoz* (2015), *Degenerado* (2019) y *Perder el juicio* (2024)

CLAUDIA CAVALLIN

Cuando las distancias geográficas se unen, en una conversación se puede valorar la hibridez curiosa de los husos horarios, el equilibrio apartado de los amaneceres de un continente que se juntan a los atardeceres de otro, para describir el punto de encuentro con la literatura de Ariana Harwicz. Como en su escritura, el sonido particular de los pájaros trinando es un eco cercano a sus palabras que refleja una zona natural del campo francés, donde ha vivido desde 2007. Su primera novela *Matate, amor* (Mardulce, 2018) abre diferentes modos de narrar la sensibilidad de los cuerpos que habitan espacios disímiles. Posteriormente, *Matate, amor* fue adaptada al teatro y este año será llevada al cine por Martin Scorsese, bajo la dirección de Lynne Ramsay, y con Jennifer Lawrence como protagonista. Su cuarta novela, *Degenerado* (Anagrama, 2019), inicia una historia sobre un proceso judicial que luego podría compararse con las ideas de *Perder el juicio* (Anagrama, 2024). Como dice Harwicz, se escribe una novela cuando se está en desacuerdo con el sentido de las palabras.

Quiero iniciar con la imagen de tu novela más reciente: una fotografía de “Pierre y Paulette besándose en el café Chez Moineau” (1953) en París, de Ed van der Elsken. El beso, como el de Klimt, ya cuenta una historia de pasión que luego tambalea en diversos amores que se suspenden al “perder el juicio”. Como el título de la obra, la protagonista intenta sobrevivir el caos en su mente para tener hijos, para volver a una tradición que no coincide con los tiempos, para llegar a un punto de quiebre que se mueve en los mundos (en escritura, entre las letras redondas y cursivas, o los diálogos que se reducen a letras pequeñas). ¿Crees que ese beso profundo es la unión que activa siempre la frustración que viene después en los personajes de tu obra?

Sí, obviamente el punto de partida o de inicio es un beso, ese beso concentrado y cristalizado en la foto que, además, es una foto de guerra, una foto bélica, que lleva dinamita y violencia adentro. Es un beso francés y allí está todo el entramado novelístico de la obra. Siempre las portadas son como el *lightboard* de la novela. Allí lo que la novela no dice está en la cubierta. En el caso de *Degenerado*, sucede lo mismo con la liebre colgada que aparece en la portada. Obviamente, esa fusión erótica o libidinal del beso en la foto cristaliza el submundo de la violencia, y la posibilidad de ejercerla en el mundo donde habita una pareja.

Recordando la figura de la madre, en tu novela *Matate, amor* una madre frustrada, a quien le gustaría tener como vecinos a Egon Schiele y Lucian Freud, cría a su hijo con una mano que prepara la comida, mientras con la otra se apuñala. Volvemos ahora a la identidad maternal en tu nueva obra, una identidad duplicada también en los mellizos que se mueven en el tiempo. ¿Crees que la idea de tener un doblez en la figura materna frustra “el autorretrato de las mujeres que son más Francis Bacon que Mary

“Todas mis novelas tienen una lengua judicial para pensar el amor”



ARIANA HARWICZ / EDITORIAL ANAGRAMA

Cassatt” (Rumaan Alam, *The New Yorker*)?

Es una buena pregunta porque, como recordás, los trazos pictóricos, las citas, y el entramado de mis novelas incluyen referencias como en *Matate, amor*, y ese deseo de tener de vecinos a Lucian Freud y Jean Simmons, o a Francis Bacon, se une a la frase sobre mis madres, que son más expresionistas que clásicas. En todos mis personajes maternos hay símbolos importantes. En cada una de las relaciones maternales está esa especie de bomba de tiempo, de contrareloj, de alguien que va a explotar, y allí he puesto el minutero entre una imagen y otra. Hay una oscilación bastante peligrosa y creo que, en las novelas, la idea de la maternidad es susceptible de desatar una guerra o una batalla campal, un asesinato, o un crimen. Siempre hay un péndulo psíquico o solo visual entre mis madres. En *Matate, amor* y, sobre todo, en *Perder el juicio*, aparece un juego asociado entre un autorretrato y otra figura de la madre. Son las dos y, sí, hay como una bipolaridad que se puede ver bien en la pintura.

En esta historia, las heridas, los tajos, la ruptura dolorosa de un cuerpo también pueden ser los símbolos o las grafías que permanecen en la piel ante el dolor. ¿Violaciones entre esposos en una cama común bajo un mismo techo? ¿actos que terminan en reconciliación, aunque causen un profundo dolor y frustración? ¿Crees que, en la novela, el cuerpo y, más allá, las relaciones entre los cuerpos, son otra manera de narrar partiendo de las heridas de una mujer?

El símbolo de la novela es esa discusión política, pero también profundamente real, entre dos esposos viviendo en la misma cama, lo que es una violación o no. Porque ¿cómo podemos saber?, ¿cómo podemos sentir?, ¿cómo podemos pensar el deseo del otro?, ¿cómo podemos adivinar lo que lo articula o la manera de decirlo? Es el problema, incluso la manera del discurso y del lenguaje, lo que lleva a una limitación, porque nunca se sabe nada en el fondo, aunque el otro diga “sí”, “sí es sí”, “no es no”. Está bien estipular ese acto, porque algo hay que delimitar, es necesario. Sino estamos viviendo en la incertidumbre absoluta. En la locura. Pero, aun así, no podemos saberlo todo. Quizás es una novela política pero también de juicio, en el sentido en el que pone en ese acto entre los esposos el gran problema del misterio, del malentendido, de la dificultad de ejer-

cer el poder desde un lado, desde el otro. Legislar ese poder y establecer un arbitraje justo, si es que hay una noción de la justicia, pone en jaque o en duda todas las nociones en la novela. Todo se pone en acto: el acto de secuestrar hijos, de perder el juicio, de no saber si es violación o no en la cama, de estar viendo si hay un juez o no hay un juez. Es judicializar el deseo, el amor, la penetración. Es un poco una puesta en escena de todas esas categorías y también una mirada crítica, desconfiada, de la época.

Como señalas, en *Perder el juicio* “El amor es la indefensión máxima”, “es un estado doloroso”, incluso un acto pederasta. Usando las profundas frases que se insertan en tu novela, ¿Cómo definirías las múltiples caras del amor que en ella se encuentran?

Creo que todas las metáforas hacen eco, dan sentido, e imponen un abismo con el mismo título de *Perder el juicio*. Perder la cordura, perder el proceso judicial, perder las instancias de justicia y los tribunales, con jueces y magistrados, y perder la cabeza, obviamente, conforman toda una red que intenta tejerse en la novela. Te preguntas, como quien ata algo a un cuerpo, una y otra vez lo mismo. Todo el tiempo se usa ese léxico, esa jerga judicial para tratar de imposiblemente definir el amor. Sí, creo que el amor en mis novelas excede el juicio. Quizás *Perder el juicio* es la que más lo destaca. Pero *Degenerado* también es absolutamente jurídica. Todas mis novelas tienen una lengua judicial para pensar el amor. El deseo, el erotismo. El amor maternal, el amor de pareja. Siempre lo dividimos, pero el amor es solo un sentimiento ¿no? Y siempre está visto desde la perspectiva de una bóveda judicial porque, justamente, el amor es peligroso. El amor nos lleva a matar o a que nos maten, a cometer delitos, a trasgredir la moral. El amor tiene ese poder de incitarnos a cometer actos inesperados, a quienes no hubiésemos imaginado nunca hacerlos, porque nos ponemos del lado del campo del bien y la racionalidad; el amor es profundamente violento y la violencia está muy ligada a la trasgresión de las leyes. Esa idea de que el amor nos pone a salvo de la locura o de la violencia, es obviamente inocente y contra natura para mí.

Ya que mencionas *Degenerado*, un monólogo, un hilo de voz que se enhebra “en la mente como un trineo inmundado”, aparece otro cuerpo, “cuya tipología no debe-

ca puede ser enjuiciado?

Lo que mencionas son todas alusiones muy interesantes, o citas centrales de las obras. Es bueno poner a dialogar la violencia de los dos textos, las frases más icónicas o sobresalientes sobre el acto de parir, o el acto de engendrar, o el acto consumado sexual. Hay una cosmovisión aquí, como la visión filosófica del sexo; y del sexo al nacimiento hay una visión muy mortuoria y sanguinaria, criminal, extrema. Efectivamente, es un acto casi de terrorismo, de sometimiento y de liberación a la vez. En ese sentido, trato de que mis libros no condenen la maternidad, ni mucho menos el amor, sino que los muestren en una dimensión absolutamente doble.

Volviendo a *Perder el juicio*, el símbolo de las rutas, del espacio para ralentizar y clavar los frenos, de detenerse para asumir la necesidad de los cuerpos y volver a moverse ¿es algo similar a los espacios de escritura? Si es así, no solo la novela se lee como en un tránsito de las palabras que no se detienen, sino que, en otras historias hay rutas móviles para los lectores que transitan por ellas. ¿Tu escritura es como una conexión entre caminos que nunca se interrumpen? ¿Nos movemos los lectores en tus obras?

Existe una posible analogía o cruce entre las rutas reales y los caminos que están omnipresentes en *Perder el juicio*, pero también en *Precoz* (Mardulce, 2015), pues son todos caminos sinuosos que serpentean, que están siempre al borde de un abismo, repleto de pedruscos, piedras, bancos de arena, ríos. Hay toda una geografía aquí también. En la escritura existe una especie de cartografía limítrofe de las rutas. Mucho más que en *Precoz*, en *Perder el juicio* aparece toda la novela en un recorrido. Creo que sí, que se podría hacer, según lo que planteas vos, un camino o un mapa sobre cuáles son las rutas de la escritura. La escritura también permite el tránsito por caminos difíciles, nocturnos, peligrosos. La escritura los transita conectándose con un mapa cerrado, donde esas rutas pertenecen a un paisaje inventado, un lugar que no existe y está ahí.

Ya para finalizar, me mudo a otro espacio de tránsito valioso. En otras entrevistas dices que “un artista no se puede reducir ni a su identidad, ni a su ideología, ni a su género”. Si la libertad de la escritura no reduce, sino multiplica lo imposible, ¿hasta dónde puede llegar el poder de una escritora?

Como lo dije antes, por su puesto, una artista o una escritora no se puede reducir o pensar únicamente desde el género, la identidad, la religión, la sexualidad, ni nada, pues no se puede reducir. No tiene sentido. La escritura es lo contrario a la identidad. La escritura abre la identidad, la niega, la refuta. La escritura es multi-identitaria y a mí ni siquiera me gusta la palabra identidad. Estoy segura de que una persona es infeliz cuando es catalogada de una sola forma. Está de moda, por muchas razones, pero una persona que solo es algo, es absolutamente imposible. Es como una cárcel, como un infierno, una condena, una punición. Estoy segura de que en las sombras y en la oscuridad, en la clandestinidad, alguien es otro, y quizás su contexto es lo contrario. Una persona que se congela y se cristaliza, representando una sola existencia, es aburridamente repetitiva. Es como estar en un día eterno, que permanece igual. Lo que hacen la novela y el arte es abrir, implosionar y destruir totalmente los sentidos. Generan desconcierto, misterio en la identidad. Aquí, la escritura no tiene límites. ☺



trato de que mis libros no condenen la maternidad, ni mucho menos el amor, sino que los muestren en una dimensión absolutamente doble”

ría existir”. El que narra dice que nació de su madre como un cangrejo para atrás, destrozándole el sexo. En *Perder el juicio* ¿aunque un cuerpo femenino sea castigado, el ego de ser padre sobrevive siempre?, ¿y no es el acto sexual una forma de destrozarse desde el placer a las más débiles?, ¿ocurre que la maternidad puede ser una prueba del sometimiento que nun-

PUBLICACIÓN >> CAZA MAYOR DE BEN AMÍ FIHMAN (EDITORIAL DAHBAR)

"El libro se vuelve entonces, una entrevista al entrevistador; el testimonial de una forma de vida; el espacio de contradicciones donde el hombre que afirma no tener la memoria de Funes, despliega una enorme capacidad de reminiscencia. *Caza mayor* se presenta entonces en sus páginas como un confesionario donde las imágenes idealizadas se hacen carne"

JOHNNY GAVLOVSKI E.

...Sepa descifrar un semblante y deletrear el alma en las señales...
Baltasar Gracián

1.- Fihman con Borges

Cuando me llega por primera vez la noticia de un libro de Ben Amí Fihman *Caza mayor*. *Salir en la foto con Borges, Cioran, Bashevis o Piglia* (Editorial Dahbar, 2024) inmediatamente pensé en la posibilidad de leer sendas entrevistas que el autor, uno de los íconos del periodismo venezolano, hiciera a estas figuras.

Cualquiera de ellos, en soliloquio o en diálogo con el verbo acerado, si no ácido de Fihman, puede ser un acercamiento insólito a cuatro estilos divergentes de la literatura del siglo XX.

Impulsivamente abrí *Caza mayor*, lo hojeé, pero un supuesto análisis literario de los personajes no me salió al paso. Puse el libro a un lado, no sin frustración. Inmediatamente bajé la guardia. El entusiasmo me perdió. El libro no trata de mis expectativas, sino del testimonio de alguien que sabe lo que hace. Me di una pausa. Busqué la contraportada. Leí: "El foco está en las personas, no en las obras (...) los relatos de cómo Fihman buscó esas entrevistas son una excusa para hablar de épocas, entramados culturales, lecturas y aventuras en las ciudades que eran entonces Caracas, Nueva York, París (...). Este libro es una autobiografía...".

Bebo un sorbo de jugo de guayaba sin azúcar y decido retomarlo. Aparto las expectativas. Hojeo el libro y un párrafo salta a la vista: "La admiración es una aventura, tanto más hermosa cuando el yerra siempre. Es espantoso, aunque razonable, no hacerse la menor ilusión con respecto a nadie"².

El azar me invita ahora a abordar el texto desde una perspectiva diferente; y sin darme cuenta me descubro planeando por encima de una autopista donde se entretujan los carriles de múltiples lecturas de forma vertiginosa.

Requiero una pausa más. Hago el ejercicio de leer las primeras líneas e ir luego al final. Vuelve la frase de la contraportada: "El foco está en las personas, no en las obras (...). Este libro es una autobiografía...".

Conoció a Ben Amí desde los 80, cuando daba mis primeros pasos como escritor para un suplemento de *El Nacional*. Algún encuentro fortuito en los pasillos frente a su figura imponente, quizás su mirada profunda en la oficina de *Exceso*; o posiblemente, de un modo más íntimo y, con la respetuosa distancia, en una situación de duelo por afectos compartidos.

Busco deslastrarme de estas impresiones, inclusive desconocer al autor de aquellas referencias obligadas como lo fueron *Los cuadernos de la gula* o *L'Oeil du Golem*.

Retomo las líneas de *Caza mayor* como quien, sentado en un café, escucha indiscreto lo que se conversa en la mesa de al lado. Me dejo llevar por anécdotas y recuerdos que, aunque desde lugares diferentes, evocan la nostalgia por esa Caracas que fue, con su Ateneo, y sus tertulias en las librerías Suma o Cruz del Sur, las noches de bohemia en el Gran Café, o los esenciales espacios de encuentro en la avenida Solano.

Una ciudad para una generación que buscaba maestros, o como le dice Jorge Luis Borges a Fihman "creando precursores". En esas calles estaban a la orden para una generación de jóvenes aprendices: Balza, el "negro" González Vega, Rojas Guardia y Cadenas, Lejter y Gené, entre tantos. Añoranza también por aquellos 80 en la Gran Manzana, buscando inspiración con amigos inolvidables como Varderi, Pérez Bojas, J. S. Escalona, tropezando con Jessie Norman y Joddie Foster; o teniendo la temeridad juvenil de ofrecerle un libreto a "Bobby" De Niro.



BEN AMÍ FIHMAN / ©VASCO SZINETAR

Cazar a Ben Amí

Visto hoy en retrospectiva, justo esos referentes son los imagos que vamos montando en nuestro devenir pues *tabula rasa* no existe. Creamos a nuestros precursores nos dice Fihman en las primeras páginas, y así nos lo hace ver en su encuentro con Borges cuando afirma: "Confrontados con la persona de Borges, hemos estado con Berkeley o, por momentos, con Schopenhauer o con Robert Louis Stevenson; quizás otra de sus trampas, de las emboscadas que nos ha tendido valiéndose de los trucos literarios más añejos"³.

Entiendo que *Caza mayor* me sumerge en una profunda nostalgia; y mientras más avanzo en su lectura, me doy cuenta de que Ben Amí no se retrata con los cuatro maestros que menciona en el subtítulo, sino que se sale del marco, por un carril distinto de la autopista mencionada. Desde ahí asumo ir a la caza del autor, dejar las anécdotas a un lado y buscarlo entre sus líneas, en "la angustia-de-vivir" frente a lo ominoso en lo cotidiano, sea en los espacios subjetivos que describe desde "la desmoralización en el que me había postrado la ausencia en las aulas"; en el coqueteo con la muerte o en esas madrugadas de desesperanza donde pudo toparse con Diana Arbus cubierta por su estela de "soledades sin redención".

El libro se vuelve entonces, una entrevista al entrevistador; el testimonial de una forma de vida; el espacio de contradicciones donde el hombre que afirma no tener la memoria de Funes, despliega una enorme capacidad de reminiscencia. *Caza mayor* se presenta entonces en sus páginas como un confesionario donde las imágenes idealizadas se hacen carne.

Pronto la entrevista a Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 - Ginebra, 1986), publicada en *Papaliterario* (enero, 1971) aparece y, el texto-autopista se bifurca en dos niveles: por un lado el testimonial de Ben Amí; por el otro, Borges, en toda su dimensión humana: la del hombre que escribe para no olvidar, el nostálgico por la niñez perdida; y por otra, su brillante visión de escritor en torno a *Dr. Jeckyll y Mr. Hide*, a la razón poética de Edgar Allan Poe, o la dimensión trascendente de la inspiración.

Y más allá de todo ello, Fihman describe la sensible profundidad de ese hombre que "vive en la palabra. Lo demostró actuando en el verbo, el sustantivo, el adjetivo, el guion, el signo de interrogación y el punto y coma; como en un laberinto transparente en el que deambula, luminoso e invidente, sin extraviarse, ni dar bandazos"⁴. Ese Jorge Luis Borges que confiesa "temer menos la muerte que la inmortalidad"⁵.

Volvemos al cuerpo principal de esta autopista *kronica*. Aquí la herencia del tiempo marca la velocidad y la narración se acelera nuevamente al tocar la atmósfera criolla ora fascinante, ora patéticamente *nouveau riche*, ora circense, donde "Borges camina con torpeza de Golem (...)" por cu-

yas venas corre la tinta de antiguos recetarios de cábala (...) y en la cuna del Libertador descubre el sabor de la lechoza tras haberse atragantado, días antes, con un hueso de ave de corral".

Sorpresivamente, me encuentro en caída libre: yo que abandoné el libro en sus primeras páginas, y lo retome por una cuestión de oficio, ahora no puedo soltarlo. En pocas horas me voy de viaje. Aún no he terminado de "hacer maletas", pero la narrativa vertiginosa de *Caza mayor* me impide soltarlo. Fihman abre la caja de Pandora, *l'angoisse de vivre* que introduce el cáncer en su cuerpo, se mezcla con una aguda disección de personajes mezquinos, lujuriosos, mientras la elegía a un compañero de camino va decantando un canto a la amistad. Punto final para la primera parte, meto el libro en la maleta, mientras mi admiración por Jorge Luis Borges crece, convencido de la grandeza ese niño miope que, perdido entre las sombras, alcanzó la inmensidad.

2.- Cioran con Fihman

Retomo la lectura de *Caza mayor* en el paréntesis de más de ocho horas que me separan de mi destino. Más allá de la vertiginosidad de la vida que subyace en los diversos paisajes en que cursa la narración, y derroteros que el autor le tocó transitar, de cuando en vez el dolor asoma como una ominosa advertencia, presagiando lo que ha de venir.

Tras el episodio Borges, Fihman, inconscientemente (qué atrevimiento decirlo, pero hago la apuesta), nos somete a un juego de espejos con - ni más, ni menos - que el maestro de la amargura, Emil Cioran (Râșinari, 1911 - París, 1995)

Cioran provocador, aforista, de ideas a contracorriente, nos asombra en este, prácticamente, monólogo. El hombre que sostiene el equívoco en las decisiones humanas, el amor como una decepción inevitable y la trampa de las idealizaciones, se nos muestra aquí libre del cinismo del que se le señala, pudiendo incluso afirmar que sostiene un discurso donde duda, se muestra humilde y sensible. Es por ello que de pronto llama la atención cuando Fihman lo cita: "Escribir no es pensar, es una mueca o, a lo sumo, una imitación del pensamiento"⁶.

Nos detenemos ahí, pues llama la atención el significativo mueca. De una u otra manera, esta siempre viene a aparecer como una exaltación del algo. La "mueca de lo real" decía desde el psicoanálisis Jacques Lacan, para remarcar aquello imposible de ser representado. De ahí que Fihman coloca la mira en la elaboración de Cioran, ¿qué es aquello que aún no logra elaborar?, y "caza" al autor del *Inconveniente de haber nacido* (Madrid: Taurus, 1981) cuando lo lleva a sus orígenes, a Rumania.

Decimos caza, porque desde ahí Fihman confronta a Cioran. Basta una palabra, la del lugar de origen, para que aparezca la angustia, que no

es otra cosa que lo que no puede ponerse en palabras. La angustia a través de la mueca, la angustia frente a lo que falta.

Veámoslo con un ejemplo: la exaltación de la perfección, de la belleza en una estatua griega no llega a nuestros días en todo su esplendor. Hay algo que falta, siempre, incluso en las imágenes idealizadas. Véase en la ausencia de brazos en la Venus de Milo o la incompletud viril de Apolo de Belvedere. Ahí está la mueca de la mutilación, la castración por efecto de las circunstancias del tiempo y la historia particular.

De ahí que la flecha del entrevistador da en el blanco: Cioran, el del "no compromiso", ni laboral ni afectivo, muestra su trasfondo depresivo que bien pudo haberlo empujado a matarse. Sin embargo, con su *savoir-faire* como escritor, lo confiesa: "un libro es un suicidio aplazado". Y así va, logrando una invención de sí, pudiendo construir una obra y un personaje. Un semblante.

"Cioran: ¿Qué es un impostor? Es el tipo que hace las cosas sin creérselas. O sin darles del todo crédito, ¿no? Ahora bien, ¿yo hago cosas que no suscribo! Yo escribo muy poco... aunque, después de todo, escribo. Pero tengo una excusa, y es que el hecho de escribir me ha hecho un bien increíble. Debo decir que, en mi opinión, es la única terapia, una de las grandes terapias, ¿no?"

Fihman: Pero sí, al hablar de impostura, usted dice que no cree en lo que hace, en el acto de escribir se puede o no defender el acto mismo, que no implica responsabilidad. Porque es una labor solitaria *per se*. Pero usted maneja ideas, y entonces si no creyera en las ideas que expresa, sería un irresponsable"⁷.

Llegado este punto, es necesario recordar a Baltasar Gracián: "Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen ser. Valer y saberlo mostrar es valer dos veces: lo que no se ve es como si no fuese (...). Son mucho más los engañados, que los advertidos".

Pero el autor, en sus encuentros con Cioran, cae en su propia trampa. La empatía, -(y nos atrevemos a inquirir: ¿la identificación?)-, entre los dos hombres los atrapa en un vínculo especular. No es de extrañar, que Fihman precise: "Para mi asombro y regocijo Cioran empezó a recibirme"⁸.

(Continúa en la página 8)

1Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, Obras completas II, p. 294.

2Fihman, B: *Caza mayor*. *Salir en la foto con Borges, Cioran, Bashevis Singer o Piglia* Editorial Dahbar. Venezuela, 2024 Pág. 221

3Ibid pág 52

4Ibid pág 42

5Ibid pág 43

6Fihman, B: op cit. Pág 117

7Ibid pág 153

8Op cit pág 128

PUBLICACIÓN >> RELATOS DE JOHN PETRIZELLI

Oficios y oficiantes

John Petrizelli (1956), escritor y cineasta de amplia trayectoria, acaba de publicar una nueva colección de relatos, reunidos bajo el título de *Los oficios* (editorial Lector Cómplice, Venezuela, 2024)

ROSARIO ANZOLA

John Petrizelli domina con maestría el relato, sea visual o escrito, y encuentra temas insospechados en los rincones más recónditos de la cotidianidad. Como creador de oficio, veteranía cada vez más evidente, se aventura día y noche en la pesquisa de personajes, ambientes y tramas que, entre nieblas, sombras y luces encandiladoras, son interpretados, traducidos y expresados en fotografías, películas, crónicas y cuentos.

Esta vez nos presenta ocho narraciones que

plantean al lector el reto de recorrer las páginas por laberintos de enigmas y misterios que desembocan en finales sorprendentes. Ocho oficiantes son los narradores, testigos de eventos que mantienen

el suspenso de principio a fin. Cada personaje posee un oficio que lo asoma a múltiples realidades donde lo inaudito campea a sus anchas. De esta manera, un corredor de inmuebles, el secretario de una embajada, una monja carmelita descalza, un barbero, el capitán de una goleta, un improvisado profesor de inglés, el contador de un banco y un peluquero de mascotas, coprotagonizan historias que pendulan entre la demencia y la lucidez.

Por ello es válido preguntarse dónde ubicarán los lectores el umbral entre la cordura y la locura en este libro pues el autor construye sus personajes a partir de una cadena de incidentes azarosos y puebla de elementos insólitos los escenarios donde se desenvuelven cada uno de los núcleos argumentales.

¿Será en la invasión de un tropel de monos a una afluyente urbanización?

¿Acaso en un embajador cuyo país desaparece bajo las aguas?

¿En la clausura para siempre de un convento donde la monja repostera resuelve la tragedia del desalojo con una nueva receta de amarguillos?

¿En los graznidos y pitidos de un joven que se cree urraca?



JOHN PETRIZELLI / CORTESÍA DEL AUTOR

¿En el capitán de una goleta que comercia una fruta pestilente?

¿En el inmigrante convertido en profesor de inglés de una extraña alumna?

¿En el paciente cero de una supuesta pandemia?

¿En el peluquero canino que percibe el pánico indescifrable de las mascotas que atiende?

No olvidemos que la palabra “cordura” encierra la raíz griega “corazón”, ese lugar que —de alguna manera— privilegia las reacciones y pensamientos emocionales del ser humano.

Los argumentos de *Los oficios* no están precisamente alejados de la cordura, por el contrario, si contrastamos el “juicio”, consciente o

inconsciente, voluntario o involuntario, de los personajes frente a los avatares de sus vidas, podremos afirmar como Nietzsche que en la locura siempre hay algo de razón.

Los personajes de estos cuentos de John Petrizelli se mueven en el terreno del delirio y la alienación. No obstante, su mundología se enlaza con lo sobrenatural vinculado a la experiencia del sentido y el sinsentido freudiano. Darán mucho que pensar a los lectores en el abordaje polivalente del texto, como es la pretensión fundamental de la escritura.

Un acierto más de la óptica creadora de un autor capaz de desentrañar los hilos de historias visibles e invisibles. ☺

Cazar a Ben Amí

(Viene de la página 7)

Ambos lidian por la vida: Fihman contra el cáncer, Cioran con el dolor-de-existir. Así le confiesa a su escucha: “comencé por decir la verdad, perdí el sueño. Es decir, comencé con un desvelo interminable, y todo lo que había aprendido (...) me pareció vacío¹ (...). Yo sostengo que el ser humano, el ser vivo, el ser pensante, debe poder olvidar, de lo contrario, la existencia no se puede aguantar²”.

A pesar de que Fihman sostiene “Habíamos trabado una relación que nada tenía de confesional o de consultorio psicoanalítico. Iba a donde Cioran a que se mostrara y se contara con absoluta naturalidad³”; basta que prenda la grabadora, que Cioran se sienta escuchado, para que coloque el alma sobre el tablero frente al interlocutor.

Y aquí, de nuevo, urge volver a Gracián: “Yo diría que, a pocas palabras, buen entendedor. Y no solo a palabras, al semblante, que es la puerta del alma, sobrescrito del corazón⁴”.

La sobreescritura necesariamente remite al palimpsesto. Con un texto suprimimos otro, creando nuevas lecturas, una sobre otra, quizás distintas entre sí; pero basta una rasgadura sobre la superficie, para que aquello que creíamos borrado, anulado, olvidado, emerja con toda la fuerza de la ficción o el malentendido. En última instancia, Gracián advierte de hacer semblante con aquello que tiene que ver con las pasiones..., y la muerte, o el encuentro con ella, relativiza esta posibilidad, dando paso a la caída de los mismos.

3.- Bashevis Singer contra Fihman

El infortunio llega. Lo anuncia Fihman en el tercer y último capítulo de *Caza mayor*: “El club de los cadáveres insomnes” El trasfondo de dolor que, desde el principio, está presente en el relato, ahora aparece en toda su dimensión trágica: “Vuelvo a nacer, cambié de nombre. De ahora en adelante el cáncer me identifica con mayor precisión que los patronímicos de la partida de nacimiento⁵”.

No era lo mismo sufrir un cáncer en las últimas décadas del siglo XX que en nuestros días. Lo doloroso de los tratamientos, la incertidumbre frente a los mismos, y el encuentro con la muerte desde el mismo momento del diagnóstico, —sin saber si la esperanza es una opción—, derrumban cualquier posibilidad de semblante: “Por más que la familia buscara distraerme con un poco de convincente humor de salón, el desasosiego y la melancolía me abrumaban. Para mis adentros, con mucho dolor y amargura, pujaba por liberarme⁶”.

La amenaza de posible amputación de una pierna aparece como una realidad en el horizonte. “Es más fácil admitir las desgracias que las amputaciones⁷” cita el autor. Y aunque la situación afortunadamente es superada, la salida del hospital con una leve cojera recuerda que el cuerpo ha sido tocado por lo inefable.

Esto no solo golpea a quien lo vive, sino a quien lo acompaña, en este caso al padre orgulloso del primogénito, el padre de la cornucopia, quien a su vez descubre que no-lo-puede-todo. *Pater familias* que Ben Amí pareciera mirar de soslayo intentando descubrir un mínimo gesto de desamparo.

Es curioso que frente a esta imagen del padre metonímicamente surja otra que cumple la misma función, pero desde la puesta de límites.

La entrevista que Fihman elige para cerrar su narración trasluce de entrada una elección (con todo el trasfondo subjetivo que esto implica). Se trata de Isaac Bashevis Singer (Radzymin, 1903 - Miami, 1991) Premio Nobel de Literatura, 1978. Ahí el entrevistado de entrada plantea su incomodidad. No encontramos ni la humildad de Borges, ni la entrega de Cioran. Bashevis Singer es asertivo, directo, habla sin ambages, como solo puede hacerlo quien vivió la Europa/Rusia de los 40.

Al inicio de esta *caza mayor* Fihman plantea:

“Ben Amí Fihman: Tengo un tío que lo había leído desde antes del Nobel y pensó que era un escándalo invitar a semejante pornógrafo a Caracas.

Isaac Bashevis Singer: Y entonces, ¿qué es lo que quiere? ¿Qué me pelee con su tío?

Ben Amí Fihman: (Risas) No, pero, ¿no le extraña provocar ese tipo de reacción en el público judío?

Isaac Bashevis Singer: No entre personas de mentalidad moderna. Más entre personas chapadas a la antigua, que consideran pornográfica cualquier mención de sexo. Pero entre gente cuerda, en lo absoluto.

Ben Amí Fihman: ¿Se considera dentro de la tradición de la literatura judía? (...)

Isaac Bashevis Singer: (...) Pertenezco a la literatura yiddish, pero eso no significa que esté sujeto a su tradición. Pertenezco a la lengua, pertenezco a su pueblo, pero he forjado mi propio estilo. No tildarían de pornógrafos a los demás escritores yiddish (...) Escriben sin la más mínima alusión al sexo. Es una especie de literatura sentimental, en gran parte, de contenido social. Interesada en las desigualdades sociales, en dar la pelea por los más desfavorecidos⁸”.

Este breve inicio del encuentro bosqueja una cantidad de cuestiones que para dilucidarlas se requeriría mucho más espacio. Elementos vinculados a la sexualidad de una cultura, un tiempo, una sociedad que dejaron marcas en la psique colectiva y que escritores como Bashevis



BEN AMÍ FIHMAN / ©VASCO SZINETAR

Singer, Allan Ginsberg o Phillip Roth tuvieron el valor de enfrentar, para no mencionar a un Sigmund Freud, precursor de todos ellos, cuya obra aún hoy en día sigue siendo cuestionada, a pesar del cúmulo de evidencia clínica.

Si a lo largo de todo el trayecto de *Caza mayor* hemos marcado los significantes dolor, mueca, amputación, castración, será en este último capítulo donde la presa va en busca del cazador: marcando el espacio, respondiendo de forma contundente, denunciando el malestar en una cultura.

Qué mejor forma de ejemplificar aquello a lo que nos referimos, que acudir al pintor Marc Chagall, tan cercano en tantas formas a Bashevis Singer, y quien en su enigmático *Apocalypse in Lilac, Capriccio* (1945) el lapsus se introduce en la entropía del mártir en la cruz. Lapsus como mancha... o quizás una mueca “genital”. Drástico encuentro entre el *Pater* y el goce del hijo ¿Pudor?, ¿lapsus?... Insistimos desde Lacan, “mueca”.

Quien aduzca que la mancha alargada es un referente fálico, le responderemos que no deja de ser una metáfora, y cuando se trata de aquello que carece de sentido, todo referente falla.

De la misma provincia de Chagall, Vitebsk, fue su maestro Shloime Anski (Cháshniki 1863 - 1920), escritor, periodista ruso-judío. Una de las figuras más admirables de inicios del siglo XX, lamentablemente hoy desconocido por muchos. No solo fue el notable autor de una obra icónica como *El Dybbuk*, sino uno de los grandes etnógrafos, gracias al cual los tesoros de la cultura yiddish, no quedaron ahogados bajo el olvido.

Sin lugar a duda, Bashevis Singer se elevó como uno de los herederos de Anski. Escribió sus obras en yiddish, defendió su patrimonio. El problema de las traducciones será otro. A él no le importaban. Fihman lo provocó: “usted es una suerte de médium”. I.B.S respondió: “Ningún médium... Primero, todavía quedan dos o tres millones de personas que hablan yiddish (...) Pero incluso si todos los yiddish-parlantes, que Dios no lo quiera, desaparecieran, y que yo me quedara solo, seguiría escribiendo en esa lengua⁹”.

A pesar de esto, IBS logró trascender lo particular y erigirse como un escritor que apuntó al universal con su arte: “La identidad es algo distinto. Pero la literatura no fue creada para resolver el

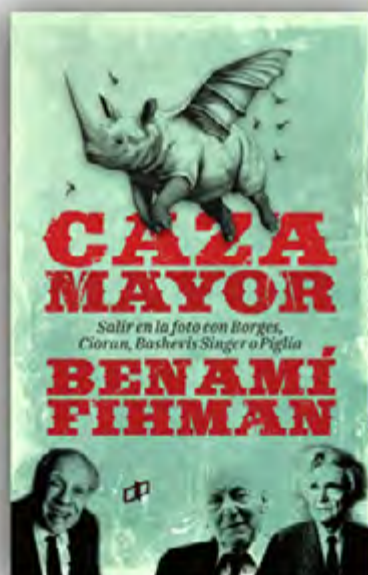
problema de la identidad. En la literatura se describe el carácter del ser humano¹⁰”.

La entrevista a Bashevis Singer no tiene pérdida. Su defensa del estilo personal, de su búsqueda como escritor es admirable: “Los verdaderos escritores carecen de escuela. Cada uno escribe con su propio estilo. Pertenecen a una escuela... los seguidores. Todo este asunto de escuelas es de utilidad para los profesores de literatura que las encuentran: escuela romántica, realista... Pero en el fondo, el escritor auténtico no se afilia a ninguna. Eso es lo que lo hace escritor¹¹”.

Poco a poco el libro va llegando a su fin. La autopista vertiginosa termina llevando al lector a una suerte de necesidad de respirar en paz, y pensar en todos esos testimonios de vida. Mientras tanto, la avalancha de los días sitúa al autor-cazador de nuevo en un avión, donde de pronto, entre los pasajeros, descubre a Charles Aznavour. La adrenalina se dispara y el deseo de “esa entrevista” choca con la única página que falta para terminar el libro. La pasa esperando un *to be continued*, sin embargo, será el encuentro con el padre, una de las grandes razones de toda neurosis masculina, la que nos golpea como punto final con la confesión de Ben Amí: “un patiquín inútil para todo, salvo, quizás, para el periodismo. El lujo justifica cualquier vileza (...) Confiaba en que seguro, cuando me presentara con mis dos piernas y un bastón de pino dorado a la puerta de la buhardilla de la rue de l’Odéon, condecorado con los galones heroicos del mártir y el sobreviviente, se apiadaría de mi debilidad moral y me absolvería¹¹”.

Terminamos la lectura convencidos que la caza mayor de Ben Amí Fihman fue sobre sí mismo. ☺

- 1 Ibid pág 141
- 2 Ibid pág 143
- 3 Ibid pág 134
- 4 Baltasar Gracián, *El discreto, Obras Completas II*, Turner, Madrid 1993, p. 123.
- 5 Ibid pág 256
- 6 Ibid pág 242
- 7 Boris Souvarine en su biografía de Stalin. Ibid pág 251
- 8 Ibid pág 310
- 9 Ibid pág 312
- 10 Ibid pág 308
- 11 Ibid pág 328



NARRATIVA >> PUBLICADA EN ESPAÑA Y EN VENEZUELA

"La ciudad de Caracas se constituye en el marco de la intriga por donde se deslizan, con sus anteojos negros reglamentarios, los caracteres, entre autopistas, avenidas y edificios que aparecen matizados por los claroscuros propios del género y el gusto por los pequeños detalles, característico del ojo afinado del fotógrafo, con lo cual cada capítulo podría ser la página de un álbum de imágenes o el encadenamiento de viñetas de una fotonovela"

ALEJANDRO VARDERI

El fotógrafo venezolano de larga trayectoria Antolín Sánchez Lancho irrumpe con *Conspiración y obsesión*, finalista del Premio Planeta 2017 bajo el título *Primera parte*, en la novela negra, de amplia difusión por Latinoamérica desde los años cuarenta del pasado siglo, e inspirada en la de habla inglesa de la década anterior. Rafael Bernal, Carlos Monsiváis, Leonardo Padura, Paco Ignacio Taibo, son algunos de los autores que incursionaron en ella obteniendo gran éxito de público y crítica. En Venezuela fue *4 crímenes 4 poderes* (1978) de Fermín Mármol León la obra que abrió el camino a otros escritores prestos a producir un corpus extenso e intenso donde detectives, capos de la droga, ladrones de guante blanco, hampones y ciudadanos aparentemente ejemplares

Conspiración y obsesión de Antolín Sánchez Lancho



ANTOLÍN SÁNCHEZ LANCHO / ©VASCO SZINETAR

quedaron involucrados en las distintas tramas por ellos abordadas.

Si bien la novela de Sánchez Lancho, publicada en España por Click ediciones (2018) y en Venezuela por Abediciones (2023) se desarrolla en los años ochenta, concretamente entre enero y diciembre de 1981, la acción puede trasladarse al momento presente cuando los altísimos índices de criminalidad, la corrupción política, la debacle económica y las pugnas partidistas estallan de forma aluvional y amenazan con desestabilizar permanentemente al país. De hecho, Venezuela, una de las naciones con más alto índice de peligrosidad del planeta, es terreno fértil para desplegar un amplio abanico de situaciones y personajes, donde el argumento quedó punteado aquí por diálogos sumamente ágiles y directos que fueron destapando la intrincada red de corrupción y turbios pactos entre distintos sectores de la sociedad, además de enlazarla con las sangrientas acciones del terrorismo internacional.

El atentado de 1976 contra un vuelo de Cubana de Aviación que partió de

Guyana con rumbo a La Habana en el cual se hallaban involucrados dos exfuncionarios venezolanos del servicio de inteligencia DISIP, la guerra entre Irán e Irak y su influencia sobre los altos precios del petróleo, la inminente devaluación de la moneda y sus consecuentes efectos en la vida nacional, la guerrilla centroamericana como factor desestabilizador en el hemisferio, son algunos de los temas que envuelven a los personajes y movilizan las historias. Ello, no solo desde los actos criminales orquestados desde los cuerpos que deberían garantizar la seguridad del Estado, sino desde las universidades mismas en cuyas cátedras encontraron refugio muchos agitadores y antisociales, durante las décadas de la democracia fundacional, que luego se incorporaron a las filas del movimiento bolivariano revolucionario: "Córdoba explicó que Díaz hacía negocios con el antiguo sistema de admisión universitario. Según su poder en cada facultad, los grupos políticos recibían un número de plazas; una parte la destinaban a inscribir militantes, el resto

la vendían. El Camarada se encargaba de negociar los cupos de varios partidos de izquierda que no deseaban ser descubiertos en esa práctica corrupta", apunta el narrador.

La ciudad de Caracas se constituye en el marco de la intriga por donde se deslizan, con sus anteojos negros reglamentarios, los caracteres, entre autopistas, avenidas y edificios que aparecen matizados por los claroscuros propios del género y el gusto por los pequeños detalles, característico del ojo afinado del fotógrafo, con lo cual cada capítulo podría ser la página de un álbum de imágenes o el encadenamiento de viñetas de una fotonovela. Igualmente, la frontera por donde, desde el recrudescimiento de la dictadura y el estallido de la crisis de medicinas y alimentos, más de tres millones han abandonado Venezuela para establecerse en el país vecino, también entra en el texto encuadrando la diégesis. Y si bien en aquel entonces las dinámicas territoriales eran distintas y los flujos migratorios circulaban en sentido inverso, el autor extrapola las

circunstancias presentes al espacio narrativo revisitándolas y reconstruyéndolas: "‘Bienvenidos a Venezuela’, indicaba un cartel colocado en el extremo del puente (...). Aunque era temprano, una procesión de hombres, mujeres y niños atravesaba el viaducto. Cual tozudas hormigas al límite de sus fuerzas, algunos viandantes portaban voluminosas maletas y bolsas", consigna la voz narrativa, con una escena que, desgraciadamente, se ha convertido en una instantánea repetida *ad infinitum* en nuestra contemporaneidad.

Las comparaciones entre el "compromiso revolucionario", al cual aluden los personajes de *Conspiración y obsesión*, y la destrucción presente del país en nombre de tal compromiso, igualmente sacuden la lectura poniendo en entredicho el idealismo de la izquierda radical que, apoyada como ahora por Cuba, estuvo a punto de arrasar con la incipiente democracia posterior a la dictadura perezjimenista. El fallecimiento de Rómulo Betancourt, en septiembre de 1981, considerado como el padre de la democracia moderna venezolana, también espejea el texto aportando un irónico guiño al nudo argumental, por ser Betancourt quien logró neutralizar el peligro cubano y pacificar a la guerrilla que, no obstante, siguió intriguando durante las décadas de libertades y vio su oportunidad de hacerse con el poder, regalándole a cambio la soberanía territorial a Cuba cuando el chavismo se adueñó de la silla presidencial.

Los hechos que la novela de Sánchez Lancho cuidadosamente arma hacia el clímax final, sucedidos casi cuatro décadas atrás, devienen entonces imágenes cuyos reflejos podemos encontrarlos en las vicisitudes, injusticias y atropellos de la tragedia contemporánea en la antaño Tierra de Gracia; de ahí quizás lo fértil de este texto para contar las conspiraciones y obsesiones de un país, para el cual todos los venezolanos conscientes tienen también la misión de "inventar la continuación" o morir en el intento. ☉

Publicado en *ViceVersa*, 19 de marzo, 2019.

Los Amores rotos de Leonardo Mendoza Rivero

"ocho relatos signados por las despedidas, los reencuentros, las pérdidas"

ROSA GARCÍA

Como fiel seguidora de cada una de las entregas del Premio de Cuento Santiago Anzola Omaña, uno de los más importantes dentro del panorama de la joven narrativa venezolana, confieso que sentí una grata alegría al enterarme de que, en su VII edición, la de 2022, resultó ganador mi viejo compañero de facultad en la Universidad Central de Venezuela y en ese entonces estudiante de maestría –hoy, ya magíster en Literatura Latinoamericana de la Universidad Simón Bolívar–, Leonardo Mendoza Rivero.

"Escindidos" es el título del relato con el cual se alzó con ese galardón –presentado al concurso con el pseudónimo de Agnes; inspirado, quizás, en el personaje de Agnes Nielsen de la serie *Dark*–, cuyo jurado estuvo conformado por los escritores Héctor Torres, Krina Ber y Julieta Omaña, y que se transformó en la oportunidad de editar, como parte del premio, su primer volumen de cuentos,



LEONARDO MENDOZA / CORTESÍA DEL AUTOR

Amores rotos, publicado por Palíndromus, una también joven editorial venezolana.

Puede que Mendoza Rivero sea para muchos un desconocido, pero doy fe de que año tras año ha trabajado para hacerse con un nombre en el campo cultural venezolano. Desde su actividad en el mundo escénico, donde fue nominado al Premio Isaac Chocrón en el renglón Autoría Escénica, en el año 2019, hasta su desempeño en la Universidad Católica Andrés Bello, donde no solo dio clases, sino que participó en coloquios, conversatorios y congresos, además de haber si-

do uno de los correctores de estilo de la editorial Abediciones, que es dirigida por el profesor Marcelino Bisbal –quien incluso le dio la oportunidad de participar en la recordada "Mesa sobre Eduardo Liendo", en la Feria del Libro del Oeste del año pasado, organizada para conmemorar la edición cincuentenaria de *El mago de la cara de vidrio*. Esto, sin contar las menciones de honor que ha logrado en el Concurso de Cuentos Julio Garmendia; los artículos que bien ha publicado aquí, en el *Papel Literario*, en medios como *Prodavinci* o sus escritos en revistas arbitradas.

Si nos adentramos en las páginas de *Amores rotos*, encontramos ocho relatos signados por las despedidas, los reencuentros, las pérdidas y el autoconocimiento en cada uno de los personajes principales. Por ejemplo, en "Escindidos", vemos cómo el autor narra de una manera áspere la doble pérdida de Luis, la voz protagónica, quien sufre el duelo por la muerte de su tía Mercedes, y la pérdida de su novia, lo cual hunde a ese personaje en un profundo estado de insuficiencia. "Como un Fénix" se nos narra en principio como una historia birlada por el humo de los cigarrillos y el tufo de la cerveza, en una noche caraqueña donde la crudeza de estos elementos se convierte en el escenario propicio para un relato donde el deseo y la culpa se entrecruzan en una desbordante espiral. El cuento que

da título a este compilado, "Amores rotos", es un relato de la pérdida, la emigración y la venganza. Mientras que "Lago en el cielo" –a mi parecer, el mejor del volumen– nos recuerda la intensidad de los primeros amores, donde se hace palpable lo volátil del sentir, la capacidad que tenemos para crecer y hundirnos en la memoria, en este caso tejida en la letra de una de las canciones más enigmáticas del cantautor argentino Gustavo Cerati.

Otros relatos como "Babel" o "Aguinos", títulos que merecieron sendas menciones especiales en la XV y XVII edición del Concurso de Cuentos Julio Garmendia respectivamente, atestiguan el trabajo casi cartográfico que hace el autor por medio del "habla venezolana", que se corresponde de manera nítida con las acciones de los personajes y sus emociones en la construcción narrativa. En efecto, nada de esto podría ser logrado sin una exhaustiva disección de nuestras cotidianidades, que arrastra una serie de profundas reflexiones y que, en cierto sentido, parecieran romper con la distancia entre el escritor y el lector.

Debo confesar que cuando le comenté a Leonardo –me disculpan la confianza– sobre mis intenciones de escribir esta pequeña reseña, él me respondió que por qué no dedicaba estas líneas a "escritores consolidados" como Rodrigo Blanco Calderón, Miguel Gomes o Juan Carlos Méndez

Guédez. "¿Por qué, no te sientes escritor?", le pregunté. A lo que me dijo: "Escritor como tal, así como yo miro a esos escritores que me gusta llamar referentes –Bolaño, Vargas Llosa, Massiani–, no. Ni de cerca". "Pero escribiste *Amores rotos*, y me comentaste que estás terminando una novela", le respondí. A lo que él explicó: "Puede que me sienta más cómodo si se piensa en mí como alguien que escribió un libro de cuentos, que está escribiendo una novela, que anda cursando una maestría en escritura creativa. Es decir, prefiero conjugarme con el verbo escribir y no asumirme con el sustantivo. Al menos, no todavía".

Pese a su negativa, quien escribe estas líneas cree que el autor se equivoca. Los cuentos de *Amores rotos*, en los cuales pude sentirme reflejada –con la pasión de cada amor y el temor de su pérdida–, me resultan bastante sólidos y bien contruidos, logrando incluso conmoverme en más de una ocasión, dando cuenta de un oficio escritural que comienza a destacarse como uno de los nóveles escritores que estamos llamados a seguirle la pista dentro del panorama de la joven narrativa venezolana.

Por último, considero importante compartir con los lectores de este histórico suplemento el link donde pueden acceder al libro *Amores rotos*, en la pestaña "Librería Palíndromus": <https://linktr.ee/palindromus>. ☉

ENSAYO >> RODOLFO WALSH (1927-1977), PERIODISTA ASESINADO

La muerte como política de Estado: Operación masacre, Argentina, 1985

“Cuando Walsh está describiendo lo ocurrido a las víctimas de los fusilamientos, un tema que siempre está latente es el peligro de que los sobrevivientes vuelvan a ser detenidos, que así pasa, a pesar de que uno de ellos se encuentra grave tras recibir disparos en la cara y, de nuevo, sin que haya todavía pruebas claras de que habían participado en el alzamiento contra el régimen de la época”

ISAAC MOISÉS GONZÁLEZ
MENDOZA

Documentar injusticias

Sea bajo el manto de la ficción o no, una manifestación artística —libro, película, serie, pintura— puede, quizás sin quererlo, documentar y denunciar injusticias. Hay autores que tienen tales pretensiones, otros, prefieren enfocarse en la investigación o la estética sin que tenga que importarles genuinamente lo que están describiendo.

Estamos, precisamente, en un tiempo donde somos más conscientes de que el arte puede ser estética o técnicamente bello sin dejar de advertirnos de violaciones de los derechos humanos, ya sean fusilamientos, abusos sexuales o políticas de Estado contra las minorías. La película *Argentina, 1985* (2022), estrenada en 2022, cuenta, con una narrativa que juega con la ficción y el documental, cómo se desarrolló el juicio a las Juntas, aquel proceso por graves violaciones de los derechos humanos contra 9 de los 10 integrantes de las Juntas Militares que gobernaron Argentina de 1976 a 1983.

Poniendo el foco en el fiscal Julio César Strassera, la mente valiente e inteligente que estuvo a cargo del juicio, *Argentina, 1985* recrea cómo fue la lucha, bajo el ojo amenazante de la dictadura, para recabar las evidencias que demostraron el uso de torturas y desapariciones como política de Estado para ir contra todo aquel que se considerase un enemigo para el país, con o sin pruebas de ello. En *Argentina, 1985* podemos hablar de una película de ficción, basada en hechos de la vida real, pero ficción a fin de cuentas. En este ensayo quiero poner en diálogo esta película con una obra clásica de ese mismo país, pero periodístico-literaria, término que definiré más adelante: *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh, donde el periodista, y quiero ser enfático en este término, *reconstruye* una serie de hechos para denunciar, esta vez con toda la intención, los fusilamientos de José León Suárez, en medio de un alzamiento contra la Revolución Libertadora, el régimen que gobernó Argentina de 1955 a 1958.

Walsh sostiene su relato en una se-



RODOLFO WALSH / MINISTERIO DE CULTURA DE LA NACIÓN, ARGENTINA

rie de entrevistas y documentos que obtuvo gracias a su admirable olfato periodístico y, con sus herramientas escriturales, se vale de la literatura para narrarnos una historia con protagonistas, sus familias, amigos, y una circunstancia muy similar a la de *Argentina, 1985*. La crónica de Walsh fue esencial para conocer con detalle lo ocurrido el día de los fusilamientos: doce civiles fueron víctimas de una masacre en medio de unos basurales. Cinco de ellos murieron. Gracias a quienes sobrevivieron, uno en estado de gravedad, el periodista pudo obtener testimonios directos de los crímenes.

¿Ficción, historia, periodismo?

En *El contenido de la forma*, Hayden White nos recuerda que los historiadores no tienen que relatar sus verdades sobre el mundo real en forma narrativa. Tocqueville, Burckhardt, Huizinga y Braudel, por ejemplo, rechazaron la narrativa en algunas de sus obras historiográficas:

“Su ejemplo nos permite distinguir entre un discurso histórico que narra y un discurso que narrativiza, entre un discurso que adopta abiertamente una perspectiva que mira al mundo y lo relata y un discurso que finge hacer hablar al propio mundo y hablar como relato” (p. 18).

Para White, los *acontecimientos reales* deberían simplemente ser: pueden ser narrados, pero no deberían ser formulados como tema de una narrativa. O, como nos dice Barthes, la narrativa es “simplemente como la vida misma [...] internacional, transhistórica, transcultural”. Por tanto, cuando leemos una obra como *Operación masacre* nos encontramos con un relato muy bien hilado, como si estuviésemos ante una novela de Patricia Highsmith, y, a la vez, con una investigación rigurosa detrás, lo que pone en nuestras manos un documento, asimismo, histórico.

En *Argentina, 1985*, la narrativa, al valerse de lo visual, la actuación y el diálogo, encontramos una historia transcultural e internacional que cuenta un hecho que pudo o puede volver a ocurrir en otro país. No en vano el juicio a las Juntas es considerado el juicio político más influyente después de los juicios de Núremberg, y sin embargo a nivel mediático, ¿cuántos libros de no ficción o documentales sobre el Juicio a las Juntas han tenido la difusión de *Argentina, 1985*? Narrar, ficcionalizar, crear algo a partir de un hecho histórico no solo nos ofrece un valor artístico, des-

pierta conciencias, universaliza las luchas de la humanidad contra la barbarie.

Ahora bien, en *Operación masacre* Walsh no deja de explicar en ciertos momentos cómo obtuvo algunas de las entrevistas a los sobrevivientes de los fusilamientos, así como su transitar por las opacas instituciones de la época para obtener información que respaldara su relato. Es decir, Walsh no solo es un perspicaz escritor, es un investigador, como Strassera, valiente e infalible. Esto lo vemos, por ejemplo, cuando dice:

“Los hechos que relato en este libro fueron sistemáticamente negados, o desfigurados, por el gobierno de la Revolución Libertadora. La primera versión oficial es el telegrama dirigido al padre de Livraga, el 12 de junio de 1956, por el jefe de la Casa Militar, capitán Manrique, donde se dice que Juan Carlos fue ‘herido durante tiroteo’. Ya vimos en qué consistió ese tiroteo. Fernández Suárez pretendió que Livraga no había sido fusilado, ni siquiera herido” (p. 73).

Es decir, Walsh opina, documenta, narra, advierte, polemiza. Es un libro en el que no abandona ni la literatura ni el periodismo, y tampoco olvida el papel político que está asumiendo, en un contexto donde sabe que será perseguido y, posiblemente, asesinado. Autor y texto están sumidos en la misma realidad, en el mismo laberinto kafkiano que él está narrando.

Se cumple en el libro de Walsh la premisa de la profesora María Josefina Barajas en *Textos con salvoconducto. La crónica periodístico-literaria venezolana de finales del siglo XX*:

“En mi opinión, el cronista consigue hablar del presente en su texto, como lo logra la mayor parte de los otros hablantes de la prensa y de los medios radioeléctricos con quienes comparte el campo del discurso periodístico, porque informa sobre una esfera del mundo actual de interés para el público de las noticias, mayor a la esfera que Lorenzo Gomis califica de primer círculo de referencias” (p. 297).

También explica Barajas que la imagen periodística se presenta en las crónicas bajo los mismos designios de la información que acompaña a los demás artículos del medio impreso. Sin embargo, “gracias a su destreza para narrativizar y conver-

a que mezcló los géneros de opinión, entrevista, noticia y crónica.

Como nos ha explicado Jesús Martín-Barbero (1993), desde la comunicación se trabajan procesos y dimensiones que incorporan preguntas y saberes históricos, antropológicos y estéticos, por tanto, un caso como el que trabaja Walsh no podría encasillarse en un solo género si hablamos de un contexto en el que el poder dominante no solo podría censurarte sino desaparecerte con el argumento de que la “patria” está en peligro.

La distribución de la muerte

Partiendo del contexto anterior, me interesa recalcar que Walsh vivía bajo un régimen autoritario, por lo que quiero apuntar el otro enfoque de este ensayo: *Operación masacre* y *Argentina, 1985* son dos dispositivos que nos permiten mirar el concepto de estado de excepción como lo plantea Giorgio Agamben y la necropolítica como la define Achille Mbembe. Por un lado, *Operación masacre* cuenta cómo la Revolución Libertadora justificó los fusilamientos por medio de decretos que los *legalizaban*, mientras que *Argentina, 1985* nos indica que el régimen de Videla, y aquí podemos ver el uso del lenguaje documental en la película, justificó las desapariciones y torturas porque consideraba que Argentina estaba en un contexto de *guerra civil*. Cito parte del decreto publicado por Walsh en su crónica:

“1° Durante la vigencia de la ley marcial serán de aplicación las disposiciones de la ley 13.234, de organización general de la Nación en tiempo de guerra.

2° Todo oficial de las fuerzas armadas en actividad y cumpliendo actos del servicio podrá ordenar juicio sumarísimo con atribuciones para aplicar o no pena de muerte por fusilamiento a todo perturbador de la tranquilidad pública.

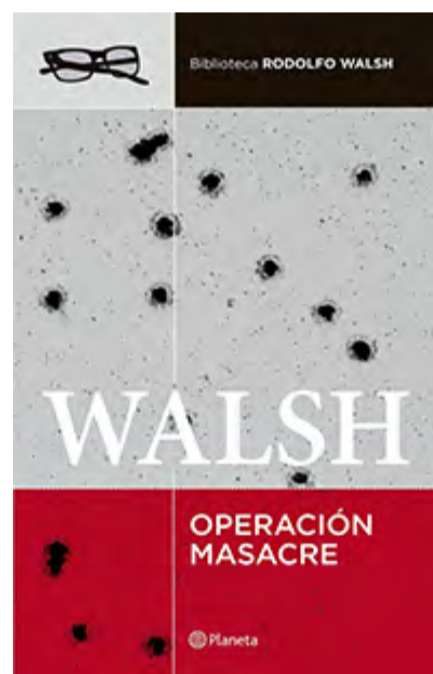
3° Se considera perturbador a toda persona que porte armas, desobedezca órdenes policiales o demuestre actitudes sospechosas de cualquier naturaleza” (p. 86).

Volvamos al punto tres. Alguien es considerado perturbador solamente por portar armas, desobedecer órdenes policiales o demostrar actitudes sospechosas, y eso, solo eso, conlleva a la muerte. En *Argentina, 1985*, por otro lado, cuando la Fiscalía les pregunta a los acusados si se consideran culpables, todos responden que no, que son inocentes, y sus argumentos son que parte de sus decisiones obedecieron a un supuesto deber de proteger a la patria. Cuando Agamben explica sus primeros intentos para definir el estado de excepción, afirma que entre los elementos que lo hacían difícil estaba la estrecha relación que este mantiene con la guerra civil, la insurrección y la resistencia, debido a que se sitúa en una suerte de franja ambigua e incierta, en una frontera entre lo jurídico y lo político.

En el curso del siglo XX, continúa el autor, se ha “podido asistir así a un fenómeno paradójico, que ha sido eficazmente definido como ‘guerra civil legal’” (Schnur, 1983). Un ejemplo que menciona es el del Estado nazi: el decreto denominado Decreto para la protección del pueblo y del Estado nunca fue revocado. El estado de excepción duró 12 años:

“El totalitarismo moderno puede ser definido, en este sentido, como la instauración, a través del estado de excepción, de una guerra civil legal, que permite la eliminación física no solo de los adversarios políticos sino de categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón resultan no integrables en el sistema político” (p. 25).

(Continúa en la página 11)



“ Walsh sostiene su relato en una serie de entrevistas y documentos que obtuvo gracias a su admirable olfato periodístico”

tir en historias de interés las cosas que se le ofrecen, esta logra zafarse en muchos casos de la tentación del consumo al que están destinados todos los textos en el periódico”.

Claro está, Walsh no tenía otra manera de narrar los fusilamientos. Su decisión de reconstruir de tal manera no fue estética, la circunstancia, el vivir bajo un régimen autoritario, censor, lo obligó a sostenerse de la literatura y el periodismo, y cuando hablo de periodismo, quiero recordar, me refiero

NOVELA >> DE HERIBERTO GAMERO CONTÍN

La cita real

Heberto Gamero Contín (1952) es cronista, novelista y cuentista de amplia trayectoria. Cuentos suyos han sido premiados en certámenes como los de SACVEN y el del diario **El Nacional**. Su novela *La cita real*. José Heriberto García de Quevedo, un poeta olvidado, acaba de ser publicada en España por Kálathos Ediciones



cho, todos los libros de poesía que se publican alguien paga sus costos o los subsidia. No así en el siglo XIX en que vivió García de Quevedo, cuando era el género más acudido, y los poemarios se vendían como “pan caliente”. Entonces, el imperio hegemónico de la novela estaba en curso, pero lejos de coronarse. Además, recordemos que García de Quevedo no fue un poeta a secas. Escribió novelas, teatro, batalló armado, se batió a duelo por honor, fue diplomático, político, cortesano, vivió a fondo la vida del poder en su tiempo. Si hubiese sido solo un poeta, sin biografía, no creo que estuviésemos recordándolo. Estaríamos, probablemente, leyendo una crítica literaria de sus obras.

Pongamos en contexto al lector: García de Quevedo nació en Coro el 18 de marzo de 1819 y falleció en París el 6 de julio de 1871. No tenía seis años cuando su familia abandonó Coro y se fue a Puerto Rico; sus mayores no estaban de acuerdo con la fundación de la república. Luego, tenemos a los hermanos García de Quevedo inscritos en la escuela, en Ponce, en 1825; de tal modo que nuestro personaje ha debido tener pocos recuerdos de su ciudad natal o ninguno, pero el vínculo reverdecía cuando fue enviado como encargado de Negocios y cónsul general de España a Venezuela. Presentó credenciales en Caracas en noviembre de 1856, cuando gobernaba por segunda vez José Tadeo Monagas, el general de la independencia que junto a Santiago Mariño le dio un golpe de Estado al doctor José



HEBERTO GAMERO CONTÍN / CÍRCULO DE ESCRITORES DE VENEZUELA

RAFAEL ARRÁIZ LUCCA

No puede sorprendernos el interés que ha despertado en años recientes la figura histórica de José Heriberto García de Quevedo. Sus cincuenta y un años de vida, sus peripecias y sus libros, dan para afirmar que tuvo una vida de novela, no de poeta de nuestro tiempo, sino del siglo XIX, cuando los poetas eran actores principales de la vida política, en su contexto geográfico y espiritual. En el año 2011, el doctor en Historia, Carlos Alarico Gómez, publicó un estudio biográfico muy bien escrito y documentado: *Un poeta venezolano en la Casa Real Española* y, ahora, un pariente de García de Quevedo, el narrador Heberto Gamero Contín, entrega esta novela: *La cita real. José Heriberto García de Quevedo, un poeta olvidado*.

En cuanto al subtítulo (“un poeta olvidado”) hemos de decir que hoy en día, en pleno siglo XXI, todos los poetas son olvidados, ya que se trata del género literario menos leído; de he-

María Vargas y que, siempre, mostró poquísimos resortes republicanos o democráticos.

El regreso de don José Heriberto a su país natal se dio cuando sumaba treinta y siete años. Aquí vivió hasta 1860, tres años intensos donde le tocó la derrota de Monagas por parte de Julián Castro, el célebre Protocolo Urrutia, y los primeros dos años de la Guerra Federal. Cuando llegó ya era un personaje importante de España. No solo era distinguido por la reina Isabel II, sino que ya había publicado con éxito poemas, teatro y novelas; había dirigido el periódico fundado por Rafael María Baralt en Madrid, *El Siglo XIX*, y se había batido en duelo a favor de la monarca. Además, había participado en su defensa durante la insurrección popular en su contra, en 1856. En otro momento fue diplomático español en Ecuador, Perú y Suiza. Se radica en París en 1861 y diez años después es herido en los combates de la Comuna y muere de una septicemia en 1871. Sin contar sus suspiros de amor por Isabel II, ya estos hechos constituyen una trama novelística.

Heberto Gamero Contín nos sumerge en la vida del personaje con las licencias que le otorga la novela a la imaginación, relevada de las precisiones históricas. Nos recuerda que Gar-

cía de Quevedo desciende de uno de los hermanos de Francisco de Quevedo, el enorme poeta, y que linaje de escritor no le faltaban, ni ganas de escribir tampoco.

En la novela el escritor está esperando la muerte en París y recuerda sus hechos y sus días: así estructura la obra su pariente Gamero Contín, y la novela se va leyendo con interés, con deleite; atrapado el lector en una suma de acontecimientos que no conocen la paz ni la molicie; salvo la quietud del lecho de moribundo desde donde García de Quevedo recuerda.

La espina dorsal del relato, que tiene al poeta en vilo, es una cita con Isabel II en París. No diré aquí qué ocurre: un prólogo no debe anticipar la solución de los enigmas tramados del narrador. Diré, sí, que se lee con placer, que crece en uno un personaje excepcional, un raro que roza con Venezuela en dos oportunidades, que escribió sobre ella y desde ella, y ya esto sería suficiente. Lo demás queda en manos del lector: ese personaje que, siempre, termina de decantar la obra. ☉

“
Escribió novelas,
teatro, batalló
armado, se batió
a duelo
por honor,
fue diplomático,
político,
cortesano”

La muerte como política de Estado: Operación masacre, Argentina, 1985

(Viene de la página 10)

Cuando Walsh está describiendo lo ocurrido a las víctimas de los fusilamientos, un tema que siempre está latente es el peligro de que los sobrevivientes vuelvan a ser detenidos, que así pasa, a pesar de que uno de ellos se encuentra grave tras recibir disparos en la cara y, de nuevo, sin que haya todavía pruebas claras de que habían participado en el alzamiento contra el régimen de la época.

De lo más llamativo de la teoría de Agamben es que el estado de excepción moderno ni siquiera es obra de la tradición absolutista, sino creación de la tradición democrático-revolucionaria. Paradójicamente, durante la Revolución Libertadora se realizaron unas elecciones condicionadas que derivaron en un derrocamiento. Según Agamben, en el Estado de sitio el paradigma es la extensión en el ámbito civil de los poderes que competen a la autoridad militar en tiempos de guerra, por tanto, se suspende la Constitución, por lo que los dos modelos terminan por confluir en un único fenómeno jurídico, el cual llamamos estado de excepción.

Ahora, ¿cuál es la finalidad de un estado de excepción como lo vemos

manifestado ahora? Si nos vamos a la teoría de Mbembe, el objetivo es lograr distribuir legalmente la muerte. Porque la soberanía reside en el poder y la capacidad de decidir quién vive y quién no:

“Después de todo, la guerra también es un medio de establecer la soberanía, tanto como un modo de ejercer el derecho a dar la muerte. Si consideramos la política como una forma de guerra, debemos preguntarnos qué lugar le deja a la vida, a la muerte y al cuerpo humano (especialmente cuando se ve herido y masacrado)” (p. 20).

Cuando la Revolución Libertadora decide, y legaliza, una serie de fusilamientos, estamos hablando de un gobierno que utiliza los decretos para justificar sus decisiones, así ellas, de lejos, sean violaciones de derechos humanos. Pero qué llamativo es, como lo apunta Walsh, que mientras ocurrían los alzamientos y se contrarrestaba a los presuntos involucrados en la Radio del Estado lo que se escucha es música de Ígor Stravinski.

El periodista explica que a 24 horas de lo ocurrido no hay ni una sola palabra oficial en los medios de comuni-

cación. Tampoco se ha hecho la más mínima alusión a la ley marcial, que, continúa Walsh, “como toda ley debe ser promulgada, anunciada públicamente antes de entrar en vigencia”. Sin embargo, la ley marcial, que permitía al Estado suspender las garantías y detener a cualquier sospechoso, ya ha sido aplicada y se aplicará entonces a las víctimas de José León Suárez, sin que exista siquiera la excusa de haberlos sorprendido con las armas en la mano.

Como explica Mbembe, la ejecución en serie, “mecanizada”, ha sido transformada en un procedimiento puramente técnico, impersonal, silencioso y rápido. Recordemos cuando en *Argentina, 1985*, finalizando la película, el fiscal Strassera enumera los resultados de su investigación. No es tanto el escándalo por la cantidad de afectados, sino la facilidad que tuvo el régimen de Videla para cometer torturas, asesinatos y desapariciones con el único argumento del supuesto tiempo de guerra en que se encontraban, sin que hubiese, en aquella época, medios de comunicación masivos que permitieran denunciar la crueldad detrás de la dictadura.

La condena latinoamericana

Walsh, precisamente, fue desaparecido y asesinado en tiempos de Videla, luego de publicar una carta en la que denunciaba los desmanes de la dictadura. Parte de aquella misiva, inclui-

da en la edición que tengo de *Operación masacre*, dice, valientemente:

“Han despojado ustedes a la tortura de su límite en el tiempo. Como el detenido no existe, no hay posibilidad de presentarlo al juez en diez días según manda una ley que fue respetada aun en las cumbres respresivas de anteriores dictaduras” (p. 122).

Es decir, un autor, sea escritor, cineasta o pintor, corre el riesgo de ser víctima del mismo sistema al que se está enfrentando. El autor se sumerge a nivel fenomenológico y documental en una situación tan invasiva que termina siendo parte de ella. ¿En qué punto está la frontera entre el autor que se aleja para denunciar un hecho utilizando los recursos del arte? ¿Qué nombre lleva la persona que denuncia una crisis y a la vez la vive por cuenta propia?

En los años noventa, José Ignacio Cabrujas decía en una entrevista con Rafael Arráiz Lucca que a los escritores latinoamericanos realmente no les debía importar la estética, pues vivían en un contexto que, quierase o no, requería de un compromiso político. Y el mismo Gabriel García Márquez consideraba que el destino de la región era tan duro y doloroso que terminaba invadiendo de una u otra manera la escritura.

Al autor latinoamericano, al me-

nos hasta mediados del siglo XX, le costaba enormemente separarse de la realidad social de su respectivo país, y eso a pesar de que José María Brunner afirmaba que el tema cultural en América Latina era el del pastiche cultural: imitación, mímica de estilos y formas, de valores y contenidos, sin pretensión de parodia o ironía, con la intención de participar en la experiencia de la modernidad. ☉

Agamben, G. *Estado de excepción*. Adriana Hidalgo editora, Córdoba, 2004

Arráiz Lucca, R. *Excepcionales*. Cap 5. José Ignacio Cabrujas. Disponible: <https://podcasters.spotify.com/pod/show/rafael-arraiz-lucca/episodes/Excepcionales--Cap-5--Jos-Ignacio-Cabrujas-ea3lvq>

Barajas, M. *Textos con salvoconducto: La crónica periodístico-literaria venezolana de finales del siglo XX*. Universidad Central de Venezuela. Caracas, 2013

Brunner, J.J. *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Santiago de Chile, 1968.

Collazos, Ó. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 1970.

Mbembe, A. *Necropolítica*. Editorial Melusina, Madrid, 2011

Walsh R. *Operación masacre*. El perro y la rana, Caracas, 2021

White, H. *El contenido de la forma*. Paidós, Barcelona, 1992