

LITERATURA LIBROS

La Epoca

• Año II • N° 149

• Domingo 17 de

Febrero de 1991

■ *Poemas de este tiempo y del otro*

■ *Novela para lector activo*

■ *Entrevista a Sergio Vodanovic*

■ *Sartre redivivo*

■ *Bioy Casares y el género epistolar*

En una apuesta que se espera fecunda, el crítico peruano Julio Ortega, rastrea los posibles caminos que recorrerá nuestra literatura en los años venideros. Algunos de sus representantes ya nos son conocidos, otros sólo de oídas. Es de esperar que el retorno de la democracia también permita acceder a la lectura de esta nueva escritura que se está forjando en el continente.

Julio Ortega

Dudo que la literatura tenga la obligación de cambiar en cada década pero lo que sí cambia, y a veces más pronto, son los puntos de vista de la lectura. En la década de los 80 hemos asistido, no sin paciencia, a la disputa entre una perspectiva de leer complaciente y otra, más exigente. La primera estuvo impuesta por el valor de entretenimiento en el mercado; la segunda, por las demandas artísticas y exploratorias de la escritura. Imaginar ahora el porvenir del libro (o el libro por venir) puede ser un ejercicio especulativo en torno a las exigencias de escribir y de leer, y a su intercambio fecundo.

La diferencia de lo femenino

No es difícil adelantar la primera evidencia: los años 90 serán el escenario privilegiado de una nueva escritura de lo femenino. Ya hace un tiempo que las versiones alternas propuestas por algu-

nas escritoras han ido subvirtiendo los edificios del orden cultural, empezando por la noción de la voz autoritaria de los maestros. Las voces antagónicas de Elena Garro, Rosario Castellanos e Inés Arredondo se nos han ido imponiendo, y no sólo como voces alternas.

En América Latina, las prácticas democratizadoras del feminismo se han entendido como un trabajo político comunitario en la tarea de restablecer las redes de solidaridad; en esa resistencia a los deterioros de la crisis, la fuerza creativa de lo femenino puede devolvernos certidumbre también en la literatura.

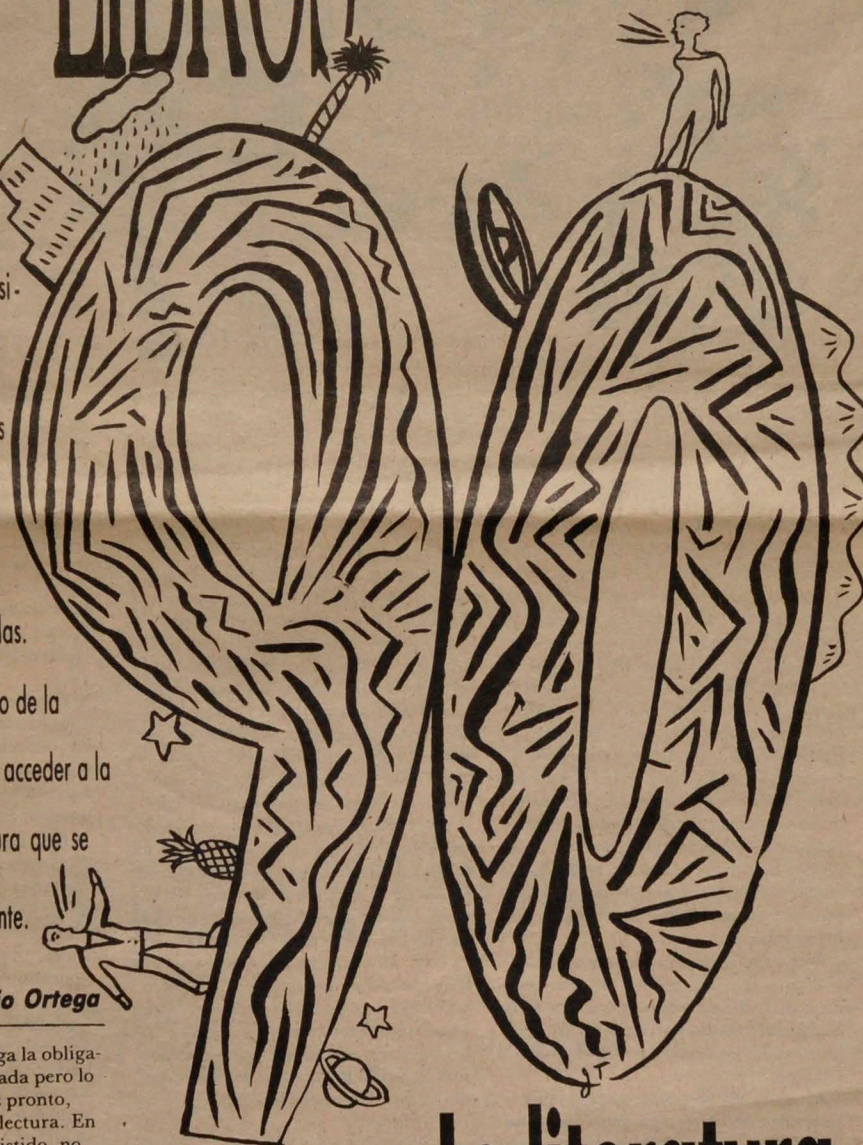
Entre las muchas escritoras cuyo trabajo demanda atención están la chilena Diamela Eltit (que subvierte la noción social de familia en *El cuarto mundo*, 1988); la mexicana Carmen Boullosa (que hace una biografía post-feminista en *Antes*, 1989); la peruana Mariella Sala (que construye una objetividad definida por la experiencia de la mujer en *Desde el exilio*, 1988); las venezolanas Yolanda Patin y María Auxiliadora Alvarez (poetas excelentes en la ironía y la indagación); las ecuatorianas Gilda Holst y Liliana Miraglia (cuentistas capaces de iluminar las paradojas femeninas); la uruguayaya Teresa Porzecanski (que da un relato a la subjetividad); y las argentinas Tamara Kamenszain y Cristina Siscar (que hacen de la escritura una fábula). Si la misma noción de *mujer* es una fantasía masculina (una construcción social e ideológica que dice más de nuestros medios que de la mujer misma), éstas y otras escritoras están ya demostrando su capacidad para subvertir y descentrar las codificaciones que pasan por lo real.

Nuestra lectura de la versión femenina será, en esta dirección, otra. Lo vemos ya en el paradigma de todo esto, Sor Juana Inés de la Cruz. Dos de sus mejores lectores, Octavio Paz y Antonio Alatorre, han dicho, respectivamente, que ella trasciende su condición de mujer y que ella no escribe como mujer o como hombre sino como Hombre, con mayúscula. ¿Por qué, en cambio, no considerar que Sor Juana escribe, en efecto, como sólo una mujer podía escribir? Virginia Woolf en su fundacional discurso. *A Room of One's Own* se resigna a que no podía haber en el siglo XVI inglés una mujer escritora; pero en México, en las sumas del barroco, sí lo fue posible, y precisamente por todas las razones contrarias. No es que haya una escritura *femenina* y otra *masculina*, sino que lo femenino está hecho en la diferencia, en la calidad inclusiva de lo Otro, que no estaría aquí sino a través suyo.

Del testimonio y del cuento

En cuanto a los géneros, confío que desaparezca el testimonio, no porque no lo debamos algunos grandes libros

La literatura latinoamericana en la década de los 90



las —si es realmente exigente— quisiera siempre encontrar: estar atento y reconocer el tratamiento literario a que se somete la anécdota, pero sin dejar nunca de sentirse atrapado a la vez por una trama, la del mundo ficticio del cual cree llegar a ser copartícipe. Novela para un lector activo, cómplice si se quiere, que por ningún instante experimenta como ajeno el universo en que es introducido. Universo que asimila en un proceso que corre paralelo —o, mejor, integrado—, al placer de lo que es efectiva y cabalmente estético.

El humor sobre la gravedad

En la alternancia y entrecruzamiento de dos instancias temporales (la inmediatamente anterior al triunfo de Allende y un poco antes una, y otra la inicial de la dictadura que pretendió cortar de un tajo el proyecto popular), se va desenvolviendo la existencia cada vez más enriquecida del adolescente y luego joven militante en la resistencia que actúa como protagonista y, en la mayor parte del relato, narrador de sus peripecias.

Desde el mundo concentracionario de los grupos de que forma parte (la pandilla de liceo, más adelante la célula política antidictatorial en que participa) se nos abren perspectivas plenas de resonancia humana, sobre una realidad que indubitablemente marcara a la sociedad chilena en su conjunto en período de tantas y tantas convulsiones sociales. Ante la severa gravedad de los hechos —dolor, frustraciones de mucho tipo, muertes, miedo cotidiano—, la visión propuesta abre, sin embargo, al carácter total de vidas privadas y colectivas a la vez. Y esto lo logra, entre otros medios, con el empleo magistral —por riguroso, por medurado y bien construido— del humor.

Es, en efecto, con humor que agiliza cada escena, cada reflexión de los personajes. Los diálogos —y los abundantes monólogos internos, diestramente trabajados, a veces en paralelo o solapados unos con otros—, acusan el oficio a que ha llegado un autor de quien confiamos seguirá entregándonos muchas otras muestras de su talento.

Mención especial merece la cuidadosa edición del texto en una editorial —Mosquito, de Santiago—, que, a pesar de estar recién comenzando a aparecer, ha tenido la osadía de lanzar al mercado nada menos que doce títulos simultáneos en un breve período, la mayor parte de los cuales revelan una resolución selectiva digna de todo elogio.

No es un título muy serio para un dramaturgo como él, pero en honor a la verdad ese dolor fue el culpable de una década de silencio en el teatro, tiempo suficiente para que las telenovelas lo ganaran incondicionalmente para su causa.

Faride Zerán

Posee una mezcla de ironía y modestia que cuando se juntan lo transforman en un hombre directo que dice lo que piensa y no oculta sus sentimientos, aun a riesgo de ser irreverente como cuando acusa que los cultos se quieren apoderar de la televisión, un medio para los pobres, y así transformarla en una lata.

Abogado, periodista, dramaturgo de trayectoria, autor entre otras obras de *El senador no es honorable* (1952); *Deja*

de los perros ladren (1959); *Viña* (1964) —las dos últimas recientemente reeditadas por Pehuén—; *Perdón... ¡Estamos en guerra!* (1966); y *Nos tomamos la universidad* (1971), Sergio Vodanovic, 64 años, casado, una hija, incurrió en la última década en las telenovelas, con éxitos como *Una familia feliz*, *Los títeres*, *La intrusa*, mientras hoy intenta concluir los cien capítulos de *Villa Nápoli*, una nueva telenovela que como corresponde a su género no tiene tema, aunque sí muchos personajes.

Fumador compulsivo de una pipa que enciende y apaga hasta el cansancio, ante una pregunta por la ausencia de obras escritas para teatro, confesó que el culpable de ello era el gran dolor de muelas que le sobrevino en septiembre de 1973, y que le duró 17 años en que la intensidad del dolor le impidió crear. Hoy, cuando la causa y el efecto desaparecen, se pregunta si ya no estará obsoleto.

—¿Sigue jugando solitarios para inspirarse, como Jean Anouilh?

—No hay día en que no haga un solitario. Acabo de terminar uno, pero no creo que sea para inspirarme.

—Pero fue la excusa que dio en algún momento.

—Sí, pero es un vicio que me permite descansar bastante, no

requiero concentrarme y me va limpiando la cabeza. Es un vicio que tiene la edad de Milena, más de 20 años. Lo comencé cuando Betty la esperaba.

—¿Qué hace que un abogado jubilado de la administración pública, que fue un chico más bien solitario, casi hijo único, malo para la pelota, decida de pronto que su vocación es la dramaturgia?

—De niño me interesaba escribir, pero no sabía qué. Escribía poesía, escribía cuentos, pero un día, cuando comenzaba el Teatro Experimental, un inspector muy pesado del Liceo de Aplicación, donde yo estudiaba, Jorge Lillo, llegó con unas entradas, y yo se las compré, tal vez para congraciarme con él ya que siempre me ponía anotaciones por mala conducta. Fui a esa obra y me di cuenta que por ahí era mi vocación. Comencé a leer teatro y a vincularme con la gente del ambiente y supe que eso era lo mío, principalmente porque no era literatura.

—¿Por qué esa separación?

—Porque me di cuenta que yo no era un literato, o que no era un escritor. No soy una persona que domine las palabras o sepa hacer descripciones. Si me interesa la acción, y el teatro es eso, el diálogo es una forma de ir avanzando en la acción. Lo fundamental del teatro es la acción. La vieja definición de Aristóteles: el teatro son acciones representadas en forma de acciones. Nunca me consideré escritor, por eso me extrañó tanto cuando tú me llamaste, y me pregunté qué hago yo en *Literatura y Libros de La Época*. Yo nunca pertenecí a la SECH, y jamás he escrito nada que no sea teatro, salvo informes jurídicos.

—¿Y qué lecturas hay detrás de esa vocación? ¿Es el teatro de Sartre, de Camus?

—Desde luego, y partí con teóricos del teatro como Nicolás Sevelnoff que tenía un li-

bro, *El teatro en la vida*, que me fascinó, y después los clásicos, y después O'Neil, Shaw, para seguir con el teatro contemporáneo de esa época. Hasta el año 60 habían grandes autores, y tengo la impresión de que el dramaturgo es un ser en extinción. Si yo en estos momentos te preguntara quiénes son los grandes dramaturgos de la época no sé que me contestarías, pero yo no tendría respuestas. En circunstancia que en los 50 o los 60 uno sabía perfectamente que estaban en EE.UU. Arthur Miller y Tennessee Williams; en Francia, Anouilh, y Jean Genet; en Inglaterra estaba J.B. Priestley, en fin, una serie de grandes nombres que todo el mundo seguía.

—¿Por qué cree usted que hoy los dramaturgos están en extinción?

—En la medida que el teatro se fue haciendo más teatro, es decir más espectáculo, el director tomó muchas veces las funciones del dramaturgo, y se ha privilegiado la parte espectacular, la parte visual, que a mí no me parece malo, y se produce esto.

—Usted es uno de los exponentes de la generación del 50, con Sieveking, Wolff, Heiremans, Isidora Aguirre, entre otros. ¿Cuál cree que es el principal aporte de esa generación al teatro chileno?

—Es un aporte histórico.

Nosotros somos hijos de los teatros universitarios que nacieron para renovar el teatro chileno que en realidad estaba en unas condiciones bastante paupérrimas. En esa época había una serie de postulados, y uno de ellos era la creación de nuevos autores. Posiblemente ninguno de nosotros se hubiera interesado por el teatro si no hubiera existido todo un movimiento teatral como fue el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. En ese sentido fuimos nosotros, quienes comenzamos a hacer un teatro diferente, un teatro posiblemente influido por los grandes autores recién nombrados, pero con un acento especial en lo chileno, en lo nacional, en la problemática nuestra. Hubo algo de pillería de parte nuestra, porque la única manera de competir con un Pirandello o un Miller o un Priestley era hablarle al público de lo nuestro y plantear situaciones que estaban dentro de lo que el público vivía o sentía y que no podían dársele estos grandes autores.

—Sin embargo existía una universalidad en el contenido de esas obras. No en vano muchas se estrenaron afuera, como es su caso, con *Deja que los perros ladren*, estrenada en Madrid.

—No digo que nosotros hayamos hecho un teatro costumbrista. Pero hicimos un teatro en el que enfocábamos lo nuestro, y estábamos en el mundo.

—¿Ve teatro actualmente?

—No. Muy poco.

—¿Por qué? ¿No le gusta?

—Voy mucho al cine, y cuando veo una mala película, salgo tranquilo y me entretengo de todas maneras. Voy al teatro, y cuando no quedo ampliamente satisfecho, salgo indignado, molesto y echando periquitos. Tal vez es una relación de amor. Pero esto no quita que de pronto vea obras de teatro que me encanten, pero son muy pocas.

—¿Pero puede nombrar algunas?

—Las obras que dirige Fernando González. Últimamente vi una versión de *La ópera de tres centavos* que me encantó, como antes había visto una versión de *Marat-Sade* que también me gustó. Me gustó mucho lo que hizo Gustavo Meza con Yael Unger, en *Cartas a Jenny*.

—¿Y de los dramaturgos actuales?

—Creo que hay muy pocos. Si siento un gran afecto y una gran estimación por Marco Antonio de la Parra. Me gustó especialmente en su obra *Infieles*.

—En su teatro el problema ético y moral ocupa un lugar importante, pero desde *Nos tomamos la universidad*, estrenada en 1971, aparte de las obras de creación colectiva, no ha escrito otras. ¿Por qué? ¿No quiso meterse en la contingencia? ¿Qué ocurrió?

—Algo de eso hay y tiene relación justamente con el elemento histórico. Para mí el golpe militar fue una situación de corte tan grande, tan extraordinario que la verdad es que no tuve una forma de reacción, de ver claro lo que estaba pasando. Para mí fue como un gran dolor de muelas, y este dolor de muelas que duró 17 años, prácticamente me impidió crear.

No quise llegar a la cosa fácil de crítica, de repetir lo que todo el mundo sabía, que si bien es cierto servía para una catarsis no creo que tuviera mayor valor dramático. En creación colectiva hice con el Ictus una obra en la que hay mucho miedo y que es *Cuántos años tiene un día*, en que planteaba la problemática de quedarse o irse.

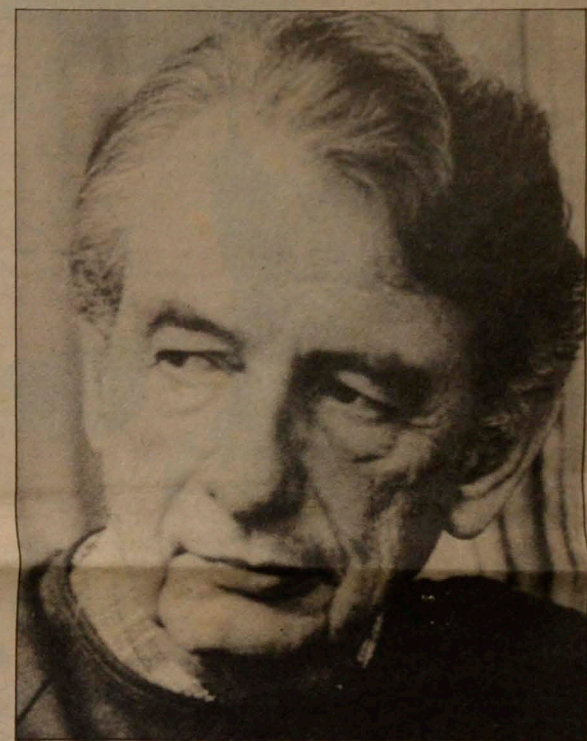
—Pero ese dolor de muelas tiene que haberse pasado un poco. ¿Hay planes en cuanto a su dramaturgia ahora?

—Sí, pasó, pero las cosas dejan huellas. Es posible que yo mismo esté obsoleto en relación a gente que tiene que venir por delante. Eso no quita que yo no escriba. En estos momentos me está dando vueltas una obra que pienso escribir este año, pero no sé si se va a estrenar, eso no me interesa mayormente. Escribo teatro porque es lo que sé hacer, y me gusta y me entretengo.

—Las últimas obras para teatro, *Cuántos años tiene un día*, *La mar estaba serena* y *El mal espíritu* fueron escritas en creación colectiva, sin embargo usted declaró que se

cansó de esta fórmula "por que implica ponerse de acuerdo en cosas elementales y dejar de lado todo ese buccamiento hacia el interior que hace el autor, ese atreverso a mostrarse desnudo". ¿No más creación colectiva, entonces?

—El mal espíritu no fue creación colectiva. Hay dos formas que entiendo cuando se trata de escribir en compañía de los actores. Una, es esa creación colectiva que hace el Ictus en que el autor en realidad no hace nada, salvo poner una idea más, una idea menos dentro de un conjunto de gente que está haciendo lo mismo, y que definitivamente no logra ahondar porque se trata de ponerse de acuerdo en líneas ge-



nerales. En ese caso el autor deja de tener el control sobre el texto y no es una obra de él. En cambio, hay otra forma, y es la que usé en *Nos tomamos la universidad*, y en *El mal espíritu*, que consiste en que el autor está en contacto con los actores, va entregando, probando, ensayando, va teniendo una respuesta, y después empieza un texto, sin intervención de los demás. Esa es para mí la forma ideal de trabajo.

—Usted dijo alguna vez que las telenovelas tenían una mala fama espantosa pero que todos se habían acostado con ellas. ¿Por qué? ¿Es que también para usted es un género menor?

—Seguramente es menor, si lo comparamos con un drama. —¿Qué es una telenovela para un dramaturgo de su talla?

—Voy a decirle lo que no es. La telenovela no es literatura y es evidentemente antiliteraria, porque la telenovela, y cuando hablamos de ella hablamos de un drama que está destinado a ser representado todos los días con una cantidad de capítulos de más o menos cien. Eso es una telenovela, y no puede tener un valor literario en sí porque te obliga a cosas aliterarias o antiliterarias, como por ejem-

plo, el rellenar ciertos espacios, porque para una obra diaria es imposible usar la síntesis y nadie ve una telenovela completa, a menos que esté enfermo del pulmón, por lo que hay que estar haciendo continuamente reiteraciones, cosa que es un pecado no sólo en literatura sino también en el campo dramático. Luego, la telenovela es un género que tiene sus reglas y su estética propia. Y un dramaturgo no va a hacer una buena telenovela si no se ajusta a determinadas formas. Se habla de la telenovela de una forma muy genérica, pero hay buenas y malas, y son expresiones de la cultura de los países. Personalmente me siento más cerca de las brasileñas que de las mexicanas o venezolanas.

—Pero aquí sigue siendo un género mal mirado intelectualmente.

—Yo entré en las teleseries justamente porque dije alguien tiene que hacerlo, y entré pensando que podía formar lo que podría llamarse la telenovela chilena, con otra gente que me siguiera. Pero he encontrado bastante indiferencia en los canales. Hice un taller de telenovela en el propio Canal 13, y hubo gente, escritores de gran calidad, pero el canal no se interesó porque estaban preocupados por la presencia que piden resultados de inmediato.

—Pero otros dramaturgos no se interesaron en este medio.

—Egon Wolff y Alejandro Sieveking hicieron telenovelas pero no fueron llamados posteriormente. Recién he sabido que después de mucho le aceptaron a Egon un proyecto de telenovela. Pero te diría que hacer una telenovela es algo muy difícil, más que escribir teatro, y no cualquier dramaturgo puede hacer una buena telenovela. Yo tuve suerte porque el canal tuvo paciencia conmigo.

No es fácil. Además en Chile se escriben telenovelas de manera muy artesanal. En Venezuela, por ejemplo, José Ignacio Cabrujas tiene un grupo de gente, y él los organiza y organiza las escenas. Es la forma de escribir telenovelas. En México se hace igual. Yo me demoro más de un año en escribir una telenovela, y escribo rigurosamente todas las mañanas entre nueve y media y una de la tarde, y eso me da un año de trabajo.

—¿No ha intentado introducir cambios en el género?

—Creo que las telenovelas son las telenovelas. Hay algo dentro de su estructura y dentro de su forma de enfocar las cosas que si se les cambia dejan de ser teleseries. Hay que recordar que es tremendamente masivo, que tiene que llegar a todos los sectores, que tiene que producir un interés más o menos permanente, lo cual te exige usar el melodrama para interesar a la gente. No se puede cambiar la estructura general, pero sí se pueden ir haciendo aportes. He intentado introducir aspectos valóricos y culturales, he aumentado la dosis de humor porque es algo que me gusta, pero es importante respetar lo que es el género.

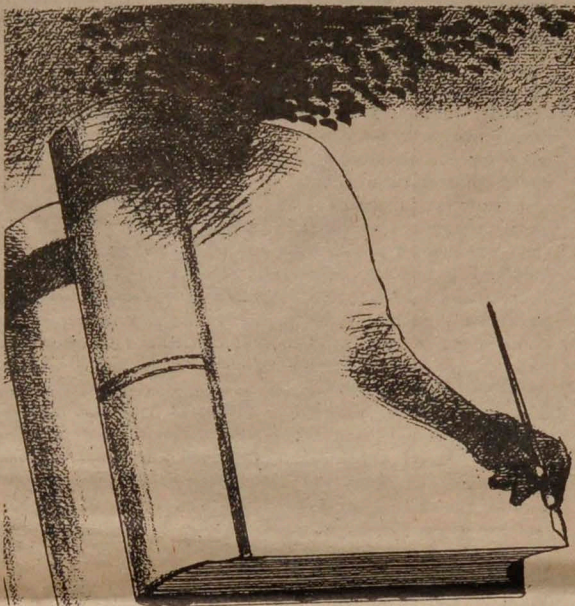
—¿Tiene una fantasía especial que usted quisiera llevar al teatro o a la telenovela?

—Hay algo que me preocupa en estos momentos. Algo a lo que me encantaría poder dar forma dramática y sé que me va a ser difícil porque siempre he partido de imágenes y no de ideas. Y lo que me preocupa es esto que se ha llamado el término de las ideologías, la crisis de las ideologías, en gente de 45 años en adelante. Porque aquí no es sólo el problema del marxismo, sino de una serie de valores e ideologías que simplemente han quedado en desuso. En la democracia cristiana se hablaba de socialismo comuni-



Las cartas

Quando en una carta nos referimos a nosotros, lo hacemos con gusto, pero cuando dirigimos nuestra atención al destinatario, recurrimos a frases hechas, a lugares comunes. Esto ocurre porque quien escribe habla de lo que sabe. Por lo tanto —se afirma en este texto— quizás las mejores cartas fueron escritas por gente interesada sólo en sí misma.



Adolfo Bioy Casares

De los géneros literarios, el más difundido es el de las cartas. El número de sus autores ha de acercarse bastante al de los hombres y mujeres que habitan el mundo, incluyendo, desde luego, a los analfabetos, pues parece improbable que sean muchos los que no dictaron siquiera una a lo largo de la vida. *Una carta escribidme, señor cura...*

Alguien observó que nunca fueron buenas las cartas que halagan al destinatario o que dan información. Lo primero parece probable; no diría lo mismo de lo segundo. He leído muchas (de Byron, por ejemplo) informativas y excelentes.

Casi todos, al escribir sobre nosotros mismo o sobre cosas que nos atañen, lo hacemos con gusto, pero cuando por deferencia dirigimos nuestra atención al destinatario de la carta, decaemos y recurrimos a frases hechas, a lugares comunes, a una formalidad ostensible. Ha de ocurrir esto porque, en un caso, quien escribe habla de lo que sabe y, en el otro, de lo que no sabe o, por lo menos, de lo que no sabe tanto. Me pregunto si las mejores cartas no fueron escritas por gente interesada en sí misma.

Intimo impulso

La experiencia me enseñó algo que nadie ignora: es más fácil escribir por íntimo impulso que por compromiso. Yo escribí por compromiso mi primera carta. Para un cumpleaños alguien me mandó unos libros que debieron maravillarme: *Ella* y *La isla del tesoro*. El regalo me pareció doblemente deficiente: no eran juguetes y eran libros sin ilustraciones. Mis padres me dijeron que debía escribir una carta de agradecimiento. No creo que me ayudaran en la tarea; en todo caso, de aquel episodio me ha quedado un recuerdo imborrable: el de mi contrariedad. Aparentemente bastó ese mal comienzo para que yo siguiera, hasta hoy, escribiendo cartas por compromiso. La pereza me lleva a postergarlas y, cuando por fin las escribo, debo disculparme por la demora y rogar a mi corresponsal que de ninguna manera la atribuya a un menosprecio de su persona, ya que, que por el contrario, siempre me ha merecido la más alta consideración, etcétera, etcétera. Así nadie escribe cartas atractivas.

En los años de colegio, por mal estudiante que fuera, pude admirar la concisión de la prosa latina. Sucesivamente leí la *Vida de Aníbal*, de Cornelio Nepote, la crónica de *De bello civili*, de Julio César, el episto-

lario de Cicerón (*Marco Tulio Ciceró. Terencia sua, salutem pluriman dat*).

Todo error, como un imán, trae otros. En las cartas procuré remedar la concisión de los autores latinos. Por lo general, quienes entonces las recibieron no intuyeron que detrás de mi laconismo había modelos clásicos; antes bien, se preguntaron por qué me había enojado. Cuando Carlos Frías, editor y viejo amigo, me devolvió una carta, comprendí que era hora de introducir cambios en mi estilo epistolar.

Una forma de amistad

En relación con la literatura, de joven tuve por turno dos personalidades: la humillada, de un escritor laborioso pero pésimo, y la soberbia, de un recién venido a la cultura. A imitación de Henríquez Ureña, pero con menos derecho, leía textos ajenos armado de lápiz rojo. Una tarde, mientras corregía la puntuación, la ortografía y la sintaxis de la carta de una amiga, fui descubriendo con estupor que por la naturalidad, por la gracia, era muy superior a cuantas yo había escrito o podría escribir. También me maravillaron algunas de Silvina Ocampo y algunas de Juan Rodolfo Wilcock.

Mis deventuras de redactor de cartas debieron de malquistarme con el género: durante demasiados años no leí epistolarios e imaginé que las novelas

epistolares me aburrían. Borges opinaba que los epistolarios eran "un poco desesperantes por las innumerables referencias a cosas conocidas por los corresponsales, que uno ignora". Hice mío el dictamen, hasta que leí las cartas de Byron. A pesar de los puntos oscuros, no aclarados en las notas de la edición de que dispongo, me pareció que en esas páginas Byron estaba más vivo que en la mejor de las biografías; en esas páginas entablé amistad con él, esa forma de amistad a que se refiere Quevedo en un soneto famoso.

Podríamos decir que a lo largo de la literatura hay dos líneas de escritores: la de quienes habitualmente logran en las cartas su mejor nivel y la de quienes en ellas habitualmente no lo alcanzan. En la primera están Madame de Sévigné, Walpole, Voltaire, Chesterfield, Stendhal, Byron, Balzac, George Sand, Musset, Flaubert, Proust, Nabokov, Evelyn Waugh; en la otra línea no quisiera incluir a nadie sin explicar por qué... Hemingway —en quien admiro la limpidez de la prosa— a menudo escribió sus cartas con impaciencia, después de un día cansador, y en alguna dejó ver en el fanfarrón que tal vez fuera, pero que raramente aparece en lo mejor de su obra trabajada: *Las verdes colinas de Africa*, *Al otro lado del río y entre los árboles*, *París era una fiesta*. John Updike, en un espléndido artículo, *Hem enfrenta la jauría: gana, pierde*, nos refiere cómo Hemingway pidió a las personas en que más confiaba, su mujer, su editor y Baker, su biógrafo y amigo, que después de su muerte no permitieran la publicación de ninguna carta suya y cómo esas personas se aunaron para publicarlas. No equiparo este caso con el de Max Brod y la obra de Kafka. Estoy seguro de que Max Brod hizo bien en desobedecer a su amigo.

Las cartas de amor

Con resignación incluiré en esta lista a uno de los autores que más admiro y quiero: Italo Svevo. Sus cartas con frecuencia transparentan una ansiedad disimulada entre bromas; la encontramos en las escritas a su mujer, a lo largo de toda la vida, y en las de sus últimos años, a periodistas y colegas. Sin duda recurre a las bromas para que la ansiedad no sea amarga. En las cartas a periodistas y a colegas se muestra interesado en la suerte de su obra, en que se escriba sobre ella, en recibir recortes de prensa, con notas y gacetillas. Motivos no le faltaban: durante muchos años fue ignorado por críticos y lectores; la consa-

gración le llegó tarde, cuando sentía próxima la muerte. Una observación: no entiendo muy bien por qué su ansiedad, que en las cartas me desasosiega un poco, en los relatos, atribuida a personajes, me divierte y deleita.

Las cartas de amor son un género difícil. Los enamorados, escritores fecundos, raramente dejan epistolarios de grata lectura. Quien escribe a la persona amada siente que nunca es bastante expresivo: el tercero, que un día lee esas frases, las encuentra exageradas y huecas: resultan acaramelados los apodos íntimos, la misma ternura, los encabezamientos al estilo de "mi adorada cabezita loca": evidentemente el amor es un sentimiento privado. Contra todo lo dicho, son famosas las *Cartas de una monja portuguesa*.

Descubro en mucha gente un prejuicio parecido al que yo tuve contra las novelas epistolares. Bastaría que leyeran *Las relaciones peligrosas*, de Chardelós de Laclós, para que se librarán de él. Aunque probablemente los prejuicios no se desarraigan con pruebas ni con razonamientos, sino con otros prejuicios, tal vez impuestos por un cambio de modas... Como en las novelas en que diversos personajes refieren los hechos —estoy pensando en *La dama de blanco* y en *La piedra lunar*, de Wilkie Collins—, en las novelas epistolares, cuando son varios los corresponsales, hay diversos puntos de vista que dan mayor interés a la relación de la historia y proponen interpretaciones cambiantes, a veces contradictorias, sobre las situaciones y los personajes. Como bien logrados ejemplos del género citaré las novelas *Aline et Valcour*, de Sade, y *El Epistolario de Fadique Mendes*, de Eca de Queiroz, sin olvidar tal vez el eficazísimo cuento cómico de Ring Lardner, *Algunos los prefieren fríos*.

Las cartas persas, de Montesquieu, donde un supuesto viajero persa comenta con satírica ingenuidad las costumbres de la sociedad francesa, dieron origen a no pocos libros similares. Hubo así cartas chinas, siamesas, peruanas, etcétera. En mi juventud leí con agrado las *Cartas marruecas*, de Cadalso, y últimamente unas anónimas *Cartas de un marciano*, de las que recuerdo esta observación sobre los hombres: "Cuando envejecen pierden todo o parcialmente la capacidad de oír. No imagines que entonces descartan las orejas, como nosotros. Por el contrario, las agrandan. Esas orejas grandes, inútiles, me parecen un buen símbolo de la imbecilidad humana". (Copyright Agencia EFE) ■