

II. TOMMASO PINCIO**TOMMASO PINCIO, *La vida, sea dulce sea agria***

Tiempo atrás fui contactado por la redacción de un programa de televisión. Estaban realizando un reportaje sobre Kurt Cobain. Habiendo yo escrito una novela centrada en el triste suceso del suicidio del joven con solo veintisiete años, pedían entrevistarme. Querían conocer mi opinión acerca de las "misteriosas" circunstancias de la muerte. El programa se llamaba *Voyager. En los límites del conocimiento*, el clásico programa a la caza de misterios. En este caso la tesis que intentaban demostrar los autores era la del complot homicida. La primera reacción fue rehusar. Pensaba que no había ningún lado oscuro que iluminar. En un aburrido día de abril de hace una decena de años, Cobain posicionó el cañón de un rifle delante de la boca abierta y apretó el gatillo. Esto es todo. Ningún misterio. Naturaleza humana aparte, se entiende, la cual sin embargo es a menudo insondable. Nadie podrá jamás explicar de verdad por qué las personas hacen lo que hacen.

Sin embargo, acabé por aceptar. Acepté porque la entrevista iba a ser grabada en la suite 541 del Hotel Excelsior de Roma. Acepté porque en aquella habitación el 3 de marzo de 1994 Kurt Cobain se tragó setenta píldoras de Roipnol después de haber dejado una nota de suicidio donde escribió: "Como Hamlet, debo elegir entre la vida o la muerte". Fue salvado en el último momento por los pelos. Fue salvado sólo para que pudiese intentar nuevamente el suicidio un mes después, esta vez consiguiéndolo. Lo confieso. Estaba muerto por la curiosidad un poco morbosa de ver aquella habitación. Y me gustaba también la idea de que se tratase de una habitación del Hotel Excelsior, la habitación de un hotel de lujo en el centro de Roma. Dado mi tenor de vida, raramente tengo posibilidad de entrar en lugares tan fascinantes, sin contar la debilidad que he tenido desde siempre por los hoteles en general.

Llegado al sitio, fui invitado a acomodarme en un sofá; el equipo debía primero rodar un par de escenas de enlace. Dije que no había ningún problema, y era cierto. El equipo trabajaba en el dormitorio, mientras que a mí me dejaron en perfecta paz, sentado sobre un sofá en el saloncillo. Era lo que quería, la razón por la que había aceptado. No sé bien qué esperaba encontrarme. Fantasmas o cualquier cosa del estilo, imagino.

Permanecí sentado un rato pero no advertí nada de particular. Aunque las pareces de la *suite* hubiesen absorbido un poco del espíritu infeliz de Kurt Cobain, o el espíritu se había disuelto con el tiempo o yo no era capaz de percibirlo. Era invierno, el sistema de calefacción había transformado aquel lugar en un horno. Así que me levanté y caminé hacia la ventana. Fue en este momento cuando sucedió lo inesperado. Algo inesperado que, sin embargo, no tenía nada que ver con el fantasma de una estrella del rock americana obsesionada con el suicidio. Me asomé y he aquí lo inesperado, he aquí el fantasma de Via Veneto. He nacido en Roma, vivo en Roma, y naturalmente conozco bien Via Veneto. Dios sabe cuántas veces he pasado. Sin embargo, la vi como nunca me había parecido. No sabría decir con certeza el motivo, si a causa del calor que me había aturrido o porque la veía por primera vez desde una perspectiva diferente, desde lo alto.

Sin embargo, cualquiera que sea el motivo, Via Veneto me apareció en forma de calle fantasma. Algún transeúnte agarrotado de frío caminaba por la

acera. Algún coche avanzaba lento sobre el asfalto. No estaba desierta, no obstante, me transmitía un sentimiento de desolación. Los edificios de principios del siglo XX, los cafés de nombres franceses, los árboles de plátanos. Pese a los transeúntes y los automóviles, todo me parecía desoladamente inmóvil. Me di cuenta de que siempre era así como la había visto, triste en ese modo innatural que es típico de los lugares abandonados. Comprendí además que esa sensación me la comunicaba el fantasma de un tiempo pasado en el que romanos y extranjeros pasaban por Via Veneto para observar de cerca las estrellas del cine fulgurar bajo el flash de los paparazzis.

Por razones de edad, este tiempo pasado en el que Via Veneto era una fiesta al aire libre, el corazón mundano e intelectual de la ciudad, yo no lo había visto nunca. Pero sé que existió y también que tiene un nombre. A menudo me ocurre leer que Via Veneto no ha sido nunca ese fenómeno centelleante que en general uno se imagina. Sí, hubo un discreto bullicio a finales de los años 50, pero se trató de una corta temporada, que duró algún año como mucho, mientras en el trono de San Pedro estaba todavía el príncipe Eugenio Pacelli, Pio XII, un Papa que según voces circundantes de la posguerra era firmemente contrario a la eventualidad de que Roma tuviera una vida nocturna. Por lo tanto, si me dijeran que no ha existido nunca una edad de oro denominada *Dolce Vita*, lo creería.

Además, cada edad de oro que se respete es un tiempo imaginario, una mera emanación de los deseos colectivos. La *Dolce Vita* no es una excepción. No es sorprendente que *La Dolce Vita* haya sido primero el título de una película del más soñador de los directores italianos y luego, solo luego, el mito de Via Veneto. Siempre por razones de edad, he visto poquísimas películas de Fellini en el cine y estas pocas pertenecen todas al último periodo. El de *La voce della Luna* y alrededores. El Fellini menos memorable, para entendernos. De las otras conservo un recuerdo confuso, hecho de ciclos de televisión, videos alquilados, secuencias retomadas de cualquier documental o citadas en películas de otros directores, fotografías vistas en los libros o en revistas.

No me preguntéis porqué, pero estoy convencido de que para ver realmente una película es necesario verla en el cine en el momento en que se distribuye. Los pases en los cineclubs pueden servir para alimentar la cultura cinematográfica personal, para conocer películas importantes. Pero conocer una película no significa haberla visto, así como saber que una cierta época ha existido no significa haberla vivido. Ver una película de tiempos pasados no se puede, a menos que se haya vivido en aquellos tiempos: yo lo pienso así.

"Nací, vine a Roma, me casé y entré en Cinecittà. No hay más": a estos pocos elementos Federico Fellini redujo una vez la historia de su propia existencia. El sentido de las palabras está claro. Aparte del vínculo con Giulietta Masina, la vida de Fellini según Fellini fue dos cosas: Roma y Cinecittà. Dos cosas que fijándose bien son una, ya que fue precisamente a partir de *La Dolce Vita* cuando Fellini comenzó a construir Roma en Cinecittà. Via Veneto, por ejemplo. La acera del Caffé de París, que se ve en la película, es una copia perfecta de la original, escenificada en el Teatro 5 de Cinecittà. Y es notorio que para Fellini la Via Veneto de Cinecittà era más bella y cierta que la de verdad, aunque la copia se montase en llano, y no en una ligera pendiente como la Via Veneto de Roma.

Tras la determinación de reconstruir lugares no sólo se encuentra la idea que Fellini tenía del cine; sino también la naturaleza de su romanidad. En cierto sentido, Fellini no vino a Roma. Volvió a ella. Ida Barbiani, su madre, era

romana. Dejó la ciudad para ir a Rimini al casarse con Urbano Fellini, un matrimonio que comprometió las relaciones de la mujer con la familia de origen. La repentina separación de las raíces debió dejar profundas huellas en ella, si es cierto, como parece, que a menudo se refugiaba en largos silencios y oraciones.

No es improbable que Federico Fellini haya heredado algo de las nostalgias que afligían a su madre, en cuyo caso, su venida a Roma asumiría los contornos de una vuelta de tipo especial, la vuelta a un lugar donde en efecto no se ha estado nunca pero al que sin embargo se siente pertenecer. También la reticencia conocida de Fellini a viajar, a moverse de Roma, puede ser leída como el miedo o el rechazo, llamarlo como queráis, de revivir el trauma de la separación vivido por la madre.

No haré alarde de particular perspicacia si me detengo en el hecho de que en todas las formas de nostalgia el tiempo desempeña un papel fundamental. Diré por lo tanto otra banalidad, que es precisamente en la nostalgia de los paraísos perdidos y las edades de oro, de los lugares y las épocas en los cuales no se ha vivido, donde el pasado deja caer todo el peso. En esta específica forma de nostalgia, que podríamos definir "nostalgia indirecta", el tiempo excede al espacio y la dimensión del sueño no puede más que obstruir la del recuerdo. Era por lo tanto inevitable que Fellini prefiriese y considerase más real la Roma construida a Cinecittà. De hecho era precisamente así: su "verdadera" Roma no era la real.

Existe una gran literatura sobre el desinterés de Fellini por los aspectos meramente técnicos. Se dice que le importaba poco conocer el funcionamiento de una cámara y que hasta la edad de treinta años nunca había puesto el ojo tras el objetivo de una cámara fotográfica. Este desinterés, unido a las experiencias juveniles del director como ilustrador caricaturista, ha alimentado la idea de que el enfoque del cine de Fellini fuera de tipo pictórico. Esto es indudablemente cierto, pero es necesario precisar qué debe entenderse con "pictórico". En efecto, no toda la pintura es igual. Simplificando mucho, existen artistas que usan la pintura como un medio para representar lo real y otros para los que es por el contrario un fin, una realidad en sí. A esta última especie de artistas no les interesa tanto pintar el mundo, como crear uno alternativo hecho de pintura, un verdadero mundo pintado que también puede asemejarse al mundo real pero que sigue reglas internas, un mundo al que le está permitido desentenderse de las leyes físicas. A esta última especie de pintores pertenece también el Fellini director. Su primer encuadre se remonta a 1944, cuando todavía era sólo un guionista y a veces asistente de dirección. Aquel año Rossellini estaba trabajando en *Paisà*. Durante el rodaje enfermó y para no perder un tiempo precioso encargó a su asistente que grabara algunas escenas. El asistente Federico Fellini se embarcó rápidamente en una acalorada discusión con el operador, porque en el primer encuadre de su vida había decidido poner la cámara baja. El operador se negaba a efectuar una toma de lo que según él era "el punto de vista del topo". Se cuenta que Fellini reaccionó amenazándolo con haberle cavar un agujero para posicionar la cámara aún más abajo.

Se murmura también que la insistencia de Fellini fue debida a la voluntad de hacer un encuadre *dechirichiano*, y Giorgio De Chirico es precisamente el clásico artista que entiende la pintura como realidad en sí. A lo largo de los planos inclinados de sus perspectivas metafísicas, De Chirico, también él romano de hecho, construye plazas italianas donde los edificios parecen estar en pie de milagro. Sus cuadros más que recrear un lugar, tienden a definir la

atmósfera de ensueño de un particular momento, aquella melancolía de las tardes otoñales cuando las sombras son particularmente largas y espectrales. También Fellini veía sus lugares desde un ángulo temporal. Uno de sus momentos preferidos era el alba, vista no solo como inicio de un nuevo día, sino como el fin de una noche pasada deambulando y jaraneando. Es así como acaba *La Dolce Vita*, con un puñado de juerguistas que después de una orgía en una villa de Fregene, llegan a una playa donde asisten a la pesca milagrosa de un pez muerto.

La sensación que he experimentado observando Via Veneto desde la ventana de la *suite* del Hotel Excelsior es asimilable a la atmósfera *dechirichiana* e *felliniana*, a los mediodías otoñales de uno y a las albas errantes del otro, a aquel extraño sentido de pérdida y serena precariedad que es típico de ambos. El hecho es que aquella calle vista desde lo alto no era simplemente Via Veneto, sino una calle especular, una cinta de asfalto que reflejaba mi relación conflictiva con la ciudad donde había nacido. En otras y más explícitas palabras, he visto mi Roma, la Roma de mi *Dolce Vita*, de mi edad de oro. La Roma en la que no había vivido nunca. Si mi idea de escribir una novela romana durante largo tiempo pareció más una "fobia romana" al estilo de Freud, que una verdadera idea, fue precisamente por esto: porque Roma era un lugar físico, presente, pero al mismo tiempo también imaginario y desde siempre perdido.

Como es notorio, *La Dolce Vita* fue recibida con un gran revuelo cuando llegó a los cines. No era ciertamente una obra que la moral italiana de la época pudiese digerir fácilmente. Por añadidura, la imagen que surgía de la película era la de un país decadente si no en declive, y era una imagen que desentonaba con el clima de gran confianza que se pretendía respirar; era 1960, había un *boom* económico.

Fellini se cuidó de aclarar su posición acerca del efímero mundo que había representado. Imagino que no tenía en absoluto una posición. Al menos no en el sentido moral del bien o del mal. La vida de Via Veneto, por dulce y corrupta que fuera, Fellini ni la aprobaba ni la odiaba. Era la vida, ni más ni menos. La llamada sociedad civil no podía sin embargo permitirse ser igualmente tolerante. Debía decidir de qué parte estar y para hacerlo debía atribuir a Fellini una posición incluso si él no la tenía, ni quería tenerla.

El 9 de febrero de 1960 hubo una intervención parlamentaria: "Tentativas de este tipo deben cortarse de inmediato, porque resultan altamente corrosivas", porque "infiltran en las nuevas generaciones el prurito de la vida fácil, materialista, carente de ideales, contribuyendo eficazmente al trabajo perjudicial de las fuerzas políticas subversivas". Yo entonces aún no había nacido, pero a mis oídos de hoy, gracias también al juicio de la Historia, la amonestación tiene el tono del presagio. Son palabras de hecho que anticipaban el mundo en el cual, dos decenios más tarde, habría vivido mi adolescencia.

Crucé por primera vez el portón del Primer Liceo artístico de Roma en 1977, mientras las protestas políticas llegaban al clímax, descarrilando casi definitivamente en la lucha armada. En la primavera del año siguiente, Aldo Moro, presidente de la Democrazia Cristiana, fue secuestrado y asesinado por las Brigadas Rojas. No sé decir si en esa época tenía una vaga idea de lo que era *La Dolce Vita*. Los anales de la Rai atestiguan que el primer pase televisivo de la película se remonta al 24 de septiembre de 1975. Tenía solamente doce años entonces, pero no se descarta que alguna secuencia hubiera pasado furtivamente bajo mis ojos. De todos modos, entre ocupaciones y protestas de todo tipo, mi modo de evadirme del clima agitado de las aulas escolares tenía

algo de felliniano. Política e ideológicamente hablando, era un perfecto agnóstico. Pensaba solo en dibujar. No conseguía comprender por qué razón un artista debía ser "comprometido", para usar una expresión en boga en aquellos años, y puesto que la gran mayoría de los chicos estaban comprometidos en un frente o en otro, yo solía ser marginado.

Terminado el bachiller, por un breve período acaricié la idea de inscribirme en el Centro Experimental de Cine. Ser admitido no era sin embargo nada fácil, así que opté por el curso de escenografía en la Accademia di Belle Arti, donde admitían a todo el mundo. Habían comenzado ya los años 80, el decenio en el que el Movimiento fue mandado a freír espárragos junto a todo aquello que había enunciado, inspirados manifestantes, inconformidad, lucha de clases, utopías libertarias. Era el momento del reflujo hedonista. La palabra clave había cambiado, y era "desentenderse". El sentido de la vida no era ya rebelarse y luchar por un mundo mejor, sino conformarse y ganar dinero para disfrutar de la vida. Confieso que por poco me sentí un anticipador.

Ahora era posible probar emociones estéticas carentes de ningún color político y podría vivir mi vida descomprometida convencido de tener razón. Continuaba llevando una existencia felliniana. Hacía un poco de todo y mucho de nada, como Marcello en *La Dolce Vita*. Coursaba escenografía, anhelaba convertirme en pintor imitando a De Chirico, garabateaba cualquier cosa sin ninguna ambición literaria porque la del escritor era para mí la vía más triste que un individuo pudiera emprender. Pero más que nada deambulaba. Salía por la noche convencido de que habría encontrado la respuesta al sentido de la vida explorando la noche, y puntualmente llegaba al alba con la cabeza nublada, haciendo discursos insensatos con los amigos, buscando otro lugar por el que andar que no fuera la tristeza abrumadora de las paredes domésticas.

La caída del Muro fue extrañamente inesperada. Lo que le siguió me hizo cambiar las ideas sobre muchas cosas, empezando por la escritura. Por razones que sería largo y quizás superfluo explicar, llegué a odiar los años 80 con toda mi alma, lo que hizo aún más complicada e irrisoria mi relación con Roma. Ya no estaba tan seguro de que un artista pudiera de veras desentenderse. Por otra parte, cuando digo que he pasado los años de mi adolescencia en el más completo agnosticismo político soy un poco injusto con mi mismo. En efecto, también yo estaba incómodo por cómo iban las cosas en nuestro país. Digamos que estaba bastante cabreado. Lo que me distinguía del Movimiento es que no creía en el compromiso político. Ni siquiera creía en las ideologías. Para mí, ciertas cosas estaban superadas, si me está permitida la expresión. Sentí la necesidad de una nueva forma de estar en contra y, para el caso, estaba en sintonía con los tiempos. Desde las calles de Londres, de hecho, un nuevo espectro merodeaba en el sotobosque de la juventud europea: la estética del asco y la desilusión.

No he sido nunca un *punk* en el sentido estricto, sin embargo, muchos aspectos de la nueva filosofía no me eran extraños en absoluto. Escuchaba la música que se debía escuchar. Sex Pistols, Clash, Ultravox, B-52's, todo. Con un par de amigos había creado también una banda. Se llamaba *The uptown shit*, lo que da una idea de dónde estaba metido. Sin embargo, todo me parecía extremadamente confuso. Hasta que mi santa ira no se desahogase en una dirección precisa y a menudo no se desahogaba en absoluto. Aún era un adolescente y apenas podía esperar quien sabe qué de mi capacidad de discernimiento. Pero creo que había algo más.

La confusión era generalizada. El período comprendido entre 1977 y 1982 fue un tanto embarullado en su conjunto. Nadie entendía realmente qué estaba sucediendo hasta que salió *Blade Runner*. El futuro representado como una ruina, Babel como única forma posible de ciudad, las máquinas que experimentan sentimientos más intensos que las personas. Aquella película fue una revelación para muchos. En lo que me concierne fue la primera película que he visto jamás en el sentido que decía antes, en cierto sentido fue mi *Dolce Vita*.

A este propósito quiero señalar la indirecta relación que mantiene *Blade Runner* con cierta forma de ver Roma. De hecho, no ha sido nunca debidamente subrayada la deuda que esta película tiene con Ranxerox, y para explicar quién es Ranxerox no hay nada mejor que citar la carta desafiante enviada el 19 de febrero de 1980 por Ranx Xerox S.p.A. a la revista *Il male*:

Solo en estos días hemos constatado con profundo malestar que desde el número del 28 de diciembre de 1979 en la publicación periódica *Il male* aparece un cómic cuyo título es "Ranx Xerox". Protagonista de dicho cómic es, justamente, un personaje de fantasía, arbitrariamente denominado Ranx Xerox, cuyas hazañas son un compendio de violencia, obscenidad y blasfemia. Como usted sin duda sabe, Ranx Xerox es el nombre social de nuestra Empresa y así mismo, una marca registrada bajo propiedad de la misma: tal nombre, por consiguiente, está ligado desde cualquier aspecto a la propiedad y uso exclusivo de nuestra Empresa. El uso de tal nombre por su parte es, por lo tanto, ilícito y constituye una violación de los derechos de nuestra Sociedad. Toda vez que éste se asocia a un personaje del que queda corto declarar que deteriora y va en grave perjuicio de la reputación de nuestra entidad. Con la presente, por lo tanto, les intimamos a cesar inmediatamente en el uso del nombre Ranx Xerox y les invitamos a ofrecernos prontamente garantías a propósito. Es nuestro deber advertirles que, en ausencia de lo anterior, nuestra sociedad se verá obligada a tutelar sus propios derechos ante los juzgados competentes.

Saludos cordiales,
Ranx Xerox S.p.A.,
Resp. Dirección servicios legales

Esta carta lo dice todo. Ranx Xerox es un cómic que aparecía en las páginas de varias revistas romanas *underground* entre los años 70 y 80, y efectivamente es lo que sostiene el abogado de la Ranx Xerox, un personaje inferior, un concentrado de violencia, obscenidad y blasfemia. No habría podido ser de otra manera, puesto que la intención de su creador, un jovencuelo del barrio Talenti de nombre Stefano Tamburini, era representar un pendenciero romano en versión cibernética. Ranx Xerox, convertido después en Ranxerox por requerimiento de dicha carta, es una especie de Frankenstein punky, ensamblado con piezas de chatarra de una fotocopidora por un "estudelincente" de una Roma del futuro. O mejor, de una Roma que entonces era el futuro, pues el cómic está ambientado en 1986, fecha en la cual no es difícil leer un grotesco vuelco del mítico 1968.

Por cierto, parece que la idea de Ranxerox le llegó a Tamburini en 1976, contemplando una fotocopidora destruida en los pasillos de la Facultad de Arquitectura en el transcurso de una revuelta estudiantil. Merece la pena recordar que por una trágica broma del destino, Tamburini pasó a mejor vida justo en el año en el que había ambientado las truculentas aventuras de su criatura. De hecho, fue encontrado en forma de cadáver en su habitación en abril de 1986.

Aunque nació en un contexto *underground*, la violencia gratuita y caricaturizada de Ranx Xerox era una crítica implícita a lo que se pensaba y hacía en muchos ambientes de la extrema izquierda. Era sólo un cómic pero expresaba perfectamente el gran momento de crisis del Movimiento. Habría muchas cosas que decir sobre la criatura de Tamburini y sobre el modo en que Tanino Liberatore la diseñó, pero son cosas que me llevarían demasiado lejos respecto a lo que me incumbe mayormente, o sea, aquel modo de representar Roma que, después, fue el modo de representar Los Ángeles en *Blade Runner*.

De Caravaggio a Fellini y Pasolini, todos aquellos que han llegado a mi milenaria ciudad capturando la esencia más pura (que no es precisamente la Iglesia ni los cuatro restos que han quedado de los vestigios imperiales) han llegado a retratarla como un lugar de inmundicia e indolencia moral, un burdel a cielo abierto.

También la Roma de Ranxerox es así, una metrópolis decadente y descuidada en la que la gente se droga y se acribilla como si nada y lleva ropa sintética que recicla las modas de cualquier época. En este "futuro" 1986 los monumentos y los edificios son más o menos los mismos que en la Roma real. La única diferencia es que se caen a pedazos porque nadie los considera dignos de ser salvados o, por la misma razón, son restaurados como el Coliseo, apuntalado con inmundas efusiones de cemento armado y transformado en un hotel.

En el fondo, la Roma de Ranxerox no está muy lejos de la de Federico Fellini. Dicen que Tamburini y Liberatore se pelearon por el nuevo revestimiento del Coliseo. Tamburini quería que fuera enteramente reconstruido en plexiglás rosa. Liberatore se declaró contrario porque, en su opinión, conseguir el efecto del plexiglás en un viñeta era muy difícil, si no imposible. Así, se optó por el cemento armado. Fue una verdadera lástima. Entiendo un poco de dibujo y puedo asegurarme que lo que dice Liberatore es cierto. Sin embargo, mantengo la opinión de que, no obstante, tenía que probar. El Coliseo en plexiglás rosa ha representado una gran pérdida para el imaginario romano.

Lo sé, hoy semejantes horteradas pueden parecer azotes, pero entonces no era así y cuando se trata de arte cada "entonces" tiene su peso. Probad a pensar a lo grande. Imaginad por un instante a Federico Fellini que hace construir en Cinecittà un Coliseo en plexiglás rosa ¿Lo encontraríais absurdo? Beh, yo no. Considerada en la economía del burdel a cielo abierto, la cosa habría debido ser simplemente inevitable. Y si no ha sucedido, si Fellini no ha transformado en película la Roma de Ranxerox, es únicamente por una desafortunada coincidencia, por una gran diferencia generacional, porque una persona era comprometida y la otra no, aunque como artistas se parecen como dos gotas de agua. O casi.

Lo que habría podido ser Roma se ha convertido en su lugar en Los Ángeles de *Blade Runner*. Y es una injusticia, porque aunque la exégesis sea infundada, es Roma la prostituta sentada a caballo sobre el monstruo de siete cabezas, es Roma la gran meretriz, la madre de las rameras con las que se han vendido los reyes y los habitantes de la Tierra, es ella la mujer ebria de sangre del pueblo, cubierta de escarlata, adornada de oro, ella es la gran Babilonia. Debemos así contentarnos con los fragmentos del burdel que Fellini construyó en Cinecittà. Aquellos fragmentos han representado, para mí, la posibilidad de una reconciliación, aunque parcial, con una Historia perdida. Han hecho que pueda mirar con menos culpabilidad mis tentativas de huir de la realidad, las

desmesuras del visionario, las ganas de pertenecer a un tiempo que no es el mío, la predilección por los paraísos perdidos de la edad de oro. Quizás no han hecho mi vida tan dulce como habría querido; pero, sin embargo, me han quitado un poco de amargura. Digamos que la han hecho agridulce. Que no es poco. No es poco en absoluto.

TOMMASO PINCIO, *Aquellos que viven pero deberían estar muertos*

“Y luego están aquellos que viven pero deberían estar muertos” dijo Pier Paolo Pasolini en la primavera de 1975. Y era a mí, a personas parecidas a mí, a quienes se refería.

Cuando dijo estas terribles palabras, en apariencia también un poco reaccionarias, yo apenas había cumplido doce años y era por lo tanto un niño que asomaba a la vida, objeto privilegiado de sus atenciones pedagógicas. Pero no era solo eso. Se refería a mí porque yo vivía, cuando debería estar muerto; porque pertenecía a aquella nueva estirpe que había aparecido en Italia apenas una docena de años atrás: la estirpe de aquellos que en otras épocas, a falta de una ciencia suficientemente avanzada y de un bienestar generalizado, habrían desaparecido en la más tierna infancia, en aquel limbo lamentable llamado mortalidad infantil.

De hecho, no bastó que aún antes de venir al mundo, en un estado todavía fetal, hubiera intentado suicidarme por persona interpuesta; además peligré la muerte por inanición. Pasé los primerísimos meses de mi existencia en vida igual que cualquier niño, aferrándome por instinto al seno materno para succionar el alimento necesario. Desafortunadamente, sin embargo, mi progenitora no tenía leche, o tenía muy poca, y yo, succionando, en lugar de crecer, desmejoraba, mutando en una cosa fea y entumecida.

Se pidió consulta a la ciencia médica, la cual, hablando a través de la voz de un pediatra de confianza, consideró, no obstante, que no había razones para alarmarse. Todo normal, dijo la ciencia médica. Mi madre no veía qué había de normal en un hijo que se asemejaba cada día más a los niños de las tribus africanas; pero, puesto que el que hacía las veces de la ciencia médica era un amigo que mi padre ponía por las nubes, mantuvo para sí la perplejidad.

Es necesario saber que en nuestra casa la palabra de algunos amigos era el evangelio, verbo indiscutible. Además, este amigo en particular, aunque no era un pediatra en sentido estricto y probablemente ni siquiera estaba provisto de un título en medicina, era una especie de prófugo ruso y por lo tanto, con más razón digno de la ciega veneración de mi padre, quien en esa época aún era un leninista convencido y adorador de todo aquello que olía a Unión Soviética.

Cuando ya estaba más para allá que para acá, en un ímpetu de desesperación, mi madre me llevó a escondidas a un verdadero pediatra, el cual le dijo que si hubiera tardado un solo día más habría seguramente fallecido.

Pero la cosa no acabó aquí. Salvándome de morir de hambre, mi madre había arreglado las cuentas con el asunto del intento de suicidio. El destino debía ahora proporcionar una posibilidad análoga a mi otro progenitor.

Al cumplir mi sexto año se supo que era oportuno extirparme las amígdalas. El cirujano encargado no era un prófugo ruso; sin embargo, se

demostró no poco mal diestro: me sacó de la sala de operaciones con un tampón hincado en la garganta. Nadie se dio cuenta de nada. Me dieron el alta, pero al día siguiente al llegar a casa empecé a sentirme mal, me dio un calenturón y mi madre, preocupada, llamó por teléfono al médico. Todo normal, le dijo también esta vez.

La infección generada por el tampón pútrido hizo que me subiera aún más la fiebre. Pasé días penosos, boqueando y con la cabeza en llamas. Por la noche ronroneaba insomne, aprendiendo a distinguir en la oscuridad de la habitación los ruidos que anunciaban la mañana: ese coche que se ponía en marcha a determinada hora, el trino amortiguado del despertador del apartamento de al lado, el ascensor que subía y bajaba marcando como un reloj de péndulo los horarios de los vecinos.

No me lamentaba, no emitía ni un gemido. Estaba resignado. Con la natural conciencia de los niños, llegué a entender que me moriría. Extrañamente, estaba de acuerdo con el médico. Me pareció normal tener que morir. Después de todo, había vivido poquísimo.

Mi padre tuvo que leerme esta conciencia en los ojos porque un día, mirándome, le dijo a mi madre: "Yo me lo llevo a dar un paseo."

Ella le preguntó si acaso se había vuelto loco. El niño tiene cuarenta de fiebre, dijo.

Mi padre no la escuchó. Me abrigó bien, porque era invierno, y me sacó para enseñarme el mundo por última vez.

En la calle caminaba como los astronautas de las misiones del Apolo. Me meneaba dentro del pesado abrigo verde, con el gorro de lana apretado sobre los ojos y la bufanda enganchada en la nariz. Los oídos me zumbaban y sentía quemarse la piel de la cara. Estaba, sin embargo, feliz de volver a ver el mundo. Y triste. Como mi padre, pensaba que era mi último paseo, después me moriría en la habitación, escuchando los ruidos que precedían a la mañana o a alguna otra hora del día o de la noche.

Había algunos niños en el pequeño parque público donde siempre iba a jugar. Se estaban retando a una pirueta que llamaban el giro de la muerte. Se aferraban a la barra horizontal de una valla metálica, luego doblaban las piernas y se lanzaban a dar un giro completo.

Mi padre me soltó la mano. ¿Qué mal podía hacerme, ya, el giro de la muerte? Fui renqueando hacia la valla y me aferré a una de las barras. Los otros niños me observaron estupefactos, ninguno de ellos iba arrebuñado de aquella manera ridícula. Aún más sorprendidos los dejó mi ejecución del ejercicio. Habrá sido por los guantes que se deslizaban sobre la barra o por mi estado de debilidad, el hecho es que no pude acabar el giro. Me bloqueé a la mitad, con el cuerpo doblado en dos, la cabeza hacia abajo, el estómago aplastado contra la barra. Traté de darme un impulso, pero no me movía de esa posición. El gorro cayó al suelo, el zapato se aflojó y vi a mi padre corriendo hacia mí en un mundo al revés.

En aquel momento sufrí un fuerte ataque de tos. Una tos extraña, seca, como cuando se está a punto de vomitar. Por un instante fui consciente sólo de la sangre que iba a la cabeza y del ruido de aquella tos cada vez más convulsiva. Luego oí la voz de mi padre decir: "¿Qué has escupido?"

Había dejado de toser y estaba aún con el estómago aplastado sobre la barra de metal. Me sentía, sin embargo, como aliviado, ligero. Después de haberme ayudado a recuperar la posición erecta, mi padre se agachó y escrutó aquella cosa vomitiva que me acababa de salir de la boca. Una pelota espumosa

de un gris rojizo. Parecía un cerebro de miniatura. La cogió. No sabiendo donde meterla, vació la caja de cerillas y la colocó allí.

El día después, la fiebre desapareció y fue claro para todos, para mí el primero, que también esta vez me había escapado de milagro ¿Quién aparte de mí podía considerarse un superviviente? ¿Quién aparte de mí había visto la mortalidad infantil a la cara? ¿A quién, sino a mí, podía pues referirse Pasolini hablando de la nueva generación, la mía, “infinitamente más débil, fea, triste, pálida, enferma de todas las otras generaciones precedentes que se recuerdan”?

Mirando con lupa, me doy cuenta de que la ciencia médica no se había empleado lo bastante a fondo en mi supervivencia. Si hubiese dependido de ella, de esa ciencia, habría vuelto derecho al Creador con gran alivio de Pasolini. Hay que considerar, sin embargo, que ambos percances imprimieron su huella; haciendo mi cuerpo flaco, asmático, enfermizo. La casualidad y el obstinado amor de mis padres me habían salvado sólo temporalmente, ya que es muy improbable que hubiera vivido mucho si la ciencia médica no me hubiese repuesto. Pero esto también podríamos pasarlo por alto. De hecho, donde Pasolini daba en el blanco no era tanto en el señalarme como uno "destinado a morir", sino en intuir que la supervivencia me había dejado algo, una especie de enseñanza, una herencia espiritual.

En la vida de nosotros supervivientes, decía Pasolini, hay algo de artificial, de contra natura, como si el haber sido arrancados a la muerte inocente de la infancia nos hubiese hecho culpables. No sé si de verdad esta era la razón, cierto es que me sentía culpable de estar aún en el mundo, culpable porque esperaba que me alimentasen, asistiesen, instruyesen. Quizá en el origen de mi pasión por los lugares suspendidos, transitorios, precarios, por las casas en escaparates de tiendas de muebles antes, y por las habitaciones de hoteles después, hay precisamente una irreprimible sensación de sobrar, de non merecer el espacio que se ocupa, la vida que se vive.

Esta sensación yo la experimentaba de manera confusa hasta los doce, trece años y la puse definitivamente en práctica entorno a los quince, a finales de 1977, que es por otra parte el momento en que mi condición de superviviente inmerecido entró en rumbo de colisión con el cadáver del poeta.

Se celebraba el segundo aniversario del crimen del balneario de Ostia. En el aula de Primero G de la sucursal del Primer instituto artístico de Roma, en la calle San Francesco de Sales, a un tiro de piedra de la cárcel de Regina Coeli, el debate hervía. El cuerpo del poeta estaba caliente, tanto como eran calientes aquellos años de protestas, bombas, secuestros, asesinatos. El asesinato de Pasolini exigía justicia y verdad. Ninguno estaba dispuesto a creer que se trataba de una “historia de maricones” que había acabado mal. Ninguno estaba dispuesto a reconocer en el joven barriobajero reo confeso, al verdadero homicida, o al menos al único. Se decía que habían sido los fascistas. Se hablaba de servicios secretos cómplices, de una ejecución de Estado, ordenada porque el poeta era quien sabía, quien conocía los nombres y las tramas ocultas.

Yo, superviviente inmerecido, había aterrizado en el instituto como un alien caído en el planeta equivocado. Ese modo de hablar, ese modo de pensar, los argumentos de esas discusiones acaloradas sobre la revolución: todas las cosas de aquellos años me eran desconocidas. Sabía del comunismo porque en la librería de casa una copia del *Capital* de Marx acumulaba polvo, pero no podía creer que mis compañeros de clase, chicos de mi misma edad, catorce y quinceañeros, dominasen hasta ese punto el lenguaje, para mí ajeno, de las tribunas políticas y los telediaros. Provenía además de un barrio y una escuela

muy burgueses. En aquel mundo mío de origen los chiquillos llevaban todos el pelo corto, cortado por encima de la nuca, y los bajos de una camisa por fuera de los pantalones ya bastaban para representar lo inconcebible. Mi temerosa sensación de sobrar no podía sino agravarse en aquel galimatías de peinados desgreñados y ropa gitanesca. De pequeño había visto a los hippie, es cierto. Pero creía que eran como la gente del circo, habitantes de las calles. No imaginaba encontrar personas parecidas en una escuela.

Al entrar a clase, apenas divisaba un rincón protegido allí que me replegaba en mí mismo, más mudo que un pez. Con el tiempo, sin embargo, las ganas de relacionarme prevalecieron y comencé a intervenir en los debates. Dada mi absoluta ineptitud sobre lo que estaba al orden del día, me atení a al principio *Ignoramus et ignorabimus*, que en pobres palabras se traducía en la ostentación de un escepticismo militante. A propósito de cualquier tema, contradecía a todos por principio. No sabía nada de lo que se iba diciendo, pero con el puro y único fin de poder decir algo yo también, intervenía para subrayar que estaba de todos modos en desacuerdo.

Este modo de actuar no me hizo nada popular, se entiende, pero por lo menos me daba una identidad. Las cosas tomaron un curso diferente precisamente en la ocasión del segundo aniversario de la muerte violenta de Pier Paolo Pasolini. Obviamente nunca había oído nombrar a Pasolini, pero no por ello rehusé el deber de pronunciarme, o mejor dicho, de contestar la opinión general que lo pintaba como un mártir de la verdad.

Mis improvisadas estupideces fueron estigmatizadas al instante por una compañera de clase. Ésta, aunque desgreñada y muy comprometida políticamente, era de una belleza deslumbrante. La veía con el pelo rojo como el fuego y una piel perfecta de alabastro. Parecía la lavandera de Toulouse-Lautrec, la Maria Schneider de *Último tango en París*, la Medusa reina de los *Inhumanos*, Medusalith Amaquelin Boltagon. Encima, viniendo da una escuela media exenta de clases mixtas, no estaba en absoluto acostumbrado a encuentros cercanos con criaturas del sexo opuesto.

Confieso que me había entrometido sólo con la esperanza de llamar su atención. No pretendía nada quizá. Incluso un insulto me habría bastado, con tal de que me hablara. Y de hecho me hablaba ahora. Me estaba diciendo que era un idiota de la peor especie y no dejaba de proporcionar circunstanciadas evidencias de por qué lo era. Yo, sin embargo, no la oía. La veía. Sus palabras me acariciaban silenciosamente como una brisa de primavera mientras miraba fijamente aquellos maravillosos labios despegarse, mostrando dientes blanquísimos y perlados de saliva y, más allá de la duna rosada de la lengua, un pequeño abismo húmedo y negro por el cual tanto deseaba ser engullido.

Desplacé los ojos sobre la piel diáfana del cuello, sobre la cavidad deliciosa que del cuello constituye la base. Y, a fuerza de desplazarse, los ojos pasaron más abajo, en el hueco abierto de la camisa desabrochada, y dado que ella estaba un poco agachada, sosteniéndose sobre el pupitre con los codos para insultarme mejor, a través de aquel hueco pude incluso divisar la curva desnuda de un seno y, quizás, hasta la aureola de un pezón.

Digo “quizás” porque en el aturdimiento del éxtasis ya no sabía qué veía o creía ver. Sé que me daba vueltas la cabeza, como de lejos, me llegaba el relato de este hombre apaleado a sangre y del coche que embestía pasando por encima de su cuerpo torturado; y mientras yo seguía entreviendo el interior del hueco, la V de su camisa desabrochada que era también blanquísima, luminiscente casi, como la piel de aquella criatura suave que me insultaba.

Hasta que ella se percató.

“Pero que haces, ¿me miras las tetas? Dijo sin ninguna particular inflexión en la voz.

Y antes de que yo pudiera mascullar una excusa o incluso intentar una mueca o volver mínimamente a mí mismo, la suave criatura me miró atentamente nada perturbada, se desabrochó un botón más y con un movimiento lento y ligero de los dedos apartó a un lado el borde de la camisa, ensanchando, aunque muy poco, el hueco.

Me vino el mismo respiro afligido de cuando ronroneaba moribundo con el tampón en la garganta. No era el seno, que ahora podía admirar en toda su inmadurez y cruel perfección, el que me cortaba la respiración. Era la sonrisa con la que ella me miraba. Una sonrisa nada cómplice, ni mucho menos lasciva, sino socarrona, más insultante que todos los insultos con los que me había considerado hasta entonces.

Yo no sé. No sé decir como salí de aquella situación: el ataque de asma hizo caer la oscuridad en la parte consciente de mí, borrando el recuerdo de los instantes que siguieron. Sólo sé que el nombre de Pier Paolo Pasolini y su cadáver torturado se marcaron a fuego en mi mente quedando para siempre ligados a la primera vez que tuve la oportunidad de posar la mirada en una desnudez femenina. Sé además que la fatal humillación de aquel día determinó un cambio.

Renuncié, aunque no del todo, al ejercicio de contradecir por principio a mis compañeros. Comencé a ponerme ropa hecha jirones y harapos que encontraba en las tiendas de segunda mano. Asimilé nociones básicas del lenguaje contestatario, las palabras que se decían y cuándo decirlas, las cosas sobre las que hablar y cómo hacerlo. Conseguí incluso recibir unos cuantos palos de un grupito de fascistas; un episodio que me proporcionó cierta consideración, a pesar de haberse fraguado un poco por casualidad y de no estar privado de una absurda comicidad. En fin, iba por el buen camino de convertirme en uno de aquellos imbéciles que Pasolini encontraba tristemente odiosos: nosotros nuevos jóvenes de entonces.

Lo que el poeta no soportaba de nosotros era precisamente que hablásemos del mismo modo, que nos comportásemos del mismo modo, que hiciésemos los mismos gestos, que nos gustasen las mismas cosas. Veo uniformes decía el poeta. Los había visto también en sus tiempos, pero los uniformes de cuando él era un chico, los uniformes de las juventudes fascistas y de los vanguardistas, no eran el traje uniformador de los supervivientes inmerecidos, la máscara de un movimiento informal fundado sobre los jóvenes, arropado por el falso mito, difundido por la burguesía italiana y los intelectuales de izquierdas, de que nosotros los nuevos jóvenes de entonces éramos libres, sin complejos, desinhibidos, abocados a una vida feliz.

Toda mi obra es una declaración de amor por los jóvenes, decía el poeta. Los amaba y los representaba, antes. Pero ahora no podría hacer una película o escribir una novela sobre estos imbéciles que nos rodean. Es una catástrofe, decía.

Y los mayores responsables del desastre eran precisamente los “destinados a estar muertos”, porque la sensación de sobrar, de no merecerse la vida que vivían, los había convencido de haber venido al mundo como indeseados, y esto había alimentado en ellos el ansia de normalidad, la necesidad de confundirse,

de adherirse sin reservas a la horda. Por supuesto, concedía el poeta, este razonamiento vale para la masa. Porque también entre estos pobrecillos existen infinidad de excepciones.

¿Podría quizás considerarme una excepción? En el fondo, había contradicho todo y a todos hasta aquel día del “Pero que haces, ¿me miras las tetas?” Y es probable que nunca hubiera dejado de contradecir, si no hubiera sido por aquel modo socarrón con el cual te miran las chicas cuando te arriesgas a desearlas a pesar de ser un pobre idiota. Pienso que es probable, porque a menudo advertía regurgitaciones de aquella inclinación a alinearme contra todo por principio, de prescindir del contexto; porque estar en contra me hacía sentir lo que quería ser, o sea, en una palabra, vivo. Pienso que es probable, porque si reprimía aquella vocación era sólo por complacer a alguna muchacha que me gustaba, pues poco o nada me interesaba ser aceptado por mis coetáneos masculinos.

¿Pero estaban así las cosas o era solamente el modo en el que prefería hacerme cuentas? ¿Mi conformismo contestatario derivaba sólo del conflicto entre la supervivencia inmerecida y una indigna concupiscencia o era algo más profundo? ¿Más allá de mis movimientos infantiles, qué significa realmente estar en contra? ¿De qué hablamos cuando hablamos de protesta?

En aquel *Annus mirabilis* del siglo pasado en el que la revolución estaba en todos lados, el tristemente famoso 1968, un hombre de nombre William Burroughs fijó en un periódico americano algunas reflexiones acerca de la policía, que los gobiernos de medio mundo alineaba en las plazas para hacer de muro frente a las multitudes en protesta. Enemigo impenitente y declarado de todo orden constituido, Burroughs retenía que aquellos “fantasmas de uniforme” expresaban algo profundo, pensaba que sus facciones inexpresivas eran heraldos de un precioso mensaje del sistema: “¡¡¡Somos REALES, REALES, REALES!!! ¡Como este PORRA!”. Él estaba además convencido de otra cosa. Creía que, en lo más íntimo, de manera confusa y animalésca, los policías sentían que la realidad los estaba abandonando.

Naturalmente esto es solamente un modo de considerar el asunto. De tenor bastante diferente fue la famosa posición que Pasolini tomó después de una manifestación convocada aquel mismo año en Roma, junto a la facultad de arquitectura de Valle Giulia. Los violentos enfrentamientos entre estudiantes y policías fueron motivo de inspiración para una larga poesía en la cual, aun siendo un intelectual de izquierdas y un hombre políticamente comprometido, declaró sentirse más cerca de los representantes de las fuerzas del orden. Escribió que prefería a los agentes por su extracción social, porque eran más pobres que los estudiantes que gritaban en nombre del proletariado y por lo tanto eran las verdaderas víctimas del sistema. Pero sobre todo escribió que los prefería porque, al contrario de nosotros supervivientes inmerecidos, ellos eran “inocentes”.

Este punto de vista, ciertamente insólito en el clima de la época, no dejó de suscitar desconcierto y tal fue la desaprobación que algún tiempo después Pasolini advirtió la necesidad de especificar que la poesía era en efecto “una pequeña argucia oratoria paradójica”, un modo de subrayar cómo “el poder más allá de mostrar el odio racial a los pobres – los desheredados del mundo – tiene también la capacidad de hacer de estos pobres instrumento.” A pesar de la aclaración, muchos siguieron sin apreciarlo.

Además las sutilezas casi nunca son una práctica bien aceptada en tiempos de revolución. Y que la estridente imagen de los policías inocentes fuera algo

demasiado sutil es más que seguro. Sin embargo, más allá de los innegables intentos provocadores, la poesía de Pasolini plantea indirectamente una cuestión de carácter más universal. Impone preguntarse de qué hablamos cuando hablamos de protesta. La respuesta ya parecería dada: hablamos de una enérgica manifestación de desaprobación. No hay nada de erróneo en una idea parecida: protestar es justamente declararse contrario a algo, estar en contra. ¿Basta esto, sin embargo, para definir qué es realmente una protesta?

Probemos a comparar las opiniones de Burroughs y Pasolini. Se diría que son dos pensamientos en las antípodas. Burroughs odia a los policías más que cualquier otra cosa del mundo, excluyendo por principio cualquier posibilidad de redención; Pasolini consigue captar, en cambio, el lado humano que hay en ellos, por lo tanto los defiende. La divergencia es sin duda sustancial, pero se convierte en secundaria, casi irrelevante, si solamente prestamos atención a lo que tienen en común ambos puntos de vista.

El lado extraño de los razonamientos de Burroughs y Pasolini es que aunque tengan ambos por objeto la protesta, en realidad acaban por concentrar su atención en algo absolutamente opuesto. Ya sea por odio o sea por amor, las fuerzas del orden ASUMEN una centralidad imprevista, inmotivada, contradictoria. ¿No son quizás los representantes de las fuerzas del orden los encargados de contener, y a menudo reprimir, la protesta? ¿De dónde nace entonces el interés por la policía? ¿Estamos frente al fruto de una simple coincidencia o es el resultado de una perversa atracción fatal tipo síndrome de Estocolmo? Y se trate de lo que se trate, ¿cómo debemos interpretarla? ¿Cómo un aspecto marginal o más bien como un nudo esencial, una especie de papel de tornasol a través del cual hacer salir a la luz las dinámicas más profundas que mueven las contestaciones de un orden constituido?

Entre las fotos tomadas por los periodistas durante los desórdenes que han seguido a tantos G8 hay una, famosa, que muestra a una joven manifestante en el acto de besar el escudo de un policía con traje antidisturbios. Es un clásico, casi un estereotipo de la iconografía contestataria, ciertamente bastante más edificante que la imagen de una chiquilla comprometida que te saca burla porque has le echado un vistazo a su escote. Desde la perspectiva de mi escuálida experiencia, besar, aunque sólo sea idealmente, a un policía es además un gesto que tiene algo de pasoliniano; porque alude a la posibilidad de preferir un uniforme real al postizo de un idiota contracorriente. Trascendiendo lo personal, la experiencia enseña de hecho que, en el momento de llegar al punto, o mejor dicho, de acabar en la cama, a menudo las chicas prefieren dejarse seducir por el malo antes que por el bueno.

Obviamente, también este recurso mío a un lugar común de molde machista es una pequeña argucia oratoria paradójica. Obviamente, no creo de hecho que las chicas que ofrecen besos y flores a los policías estén dispuestas realmente a hacer el amor con ellos. Lo que quiero decir es que en esta retorcida dialéctica que contrapone el bueno al malo, el orden corriente al contestador, la fascinación del poder tiene un peso que no se puede fingir no ver.

Uno parece bueno o malo dependiendo del punto de vista de quien esté mirando, y este punto de vista no constituye en sí un absoluto, por mucho que quisiéramos que lo fuera. Es, en cambio, un punto móvil, vacilante, sujeto a titubeos, expuesto a las sirenas de un puerto seguro. Los sueños son bellos pero a la larga cansan, por lo que o se convierten en realidad o la realidad vigente sale ganando. La fascinación del poder consiste precisamente en esto: es ya real y ofrece certezas.

Es una cosa que siempre debería tenerse en cuenta: cuando se decide protestar, estar en contra, se marca de hecho una frontera entre lo que aparece racional y lo que no lo es; entre lo que ya hay, aquí y ahora, y lo que se querría que hubiera. Pasolini sacaba el tema de la inocencia de los policías precisamente porque la protesta implica siempre una vocación infantil por lo irracional, un enfrentamiento entre grandes y pequeños. Y de cualquier manera se quieran considerar estos grandes y pequeños, se da por descontado que los pequeños son más inocentes. En cuanto a Burroughs, si en las caras deshumanizadas de las fuerzas del orden leía un grito animalesco que dice “Somos REALES” es precisamente porque la realidad o, mejor dicho, el poder de definir lo real es un territorio que debe permanecer vedado para los contestadores.

En cada manifestación viene indicada más o menos explícitamente una “zona roja” que los reclamantes no deben violar. Esta zona representa un límite imprescindible, la frontera simbólica que divide el territorio de la inocencia de lo real, la línea que separa la protesta del orden corriente. Mientras se permanezca tras la línea que demarca la zona roja se puede jugar al abatimiento del sistema, gritar, poner en escena mascaradas, ofrecer flores y hacer otras niñerías por el estilo. También insultar está permitido. A veces incluso lanzar piedras. Pero si se sobrepasa la marca, el asunto deja de ser un juego y la policía carga a porrazos contra los manifestantes, para recordarles que la realidad es dura y les puede hacer daño.

He aquí, en sustancia, de qué hablamos cuando hablamos de protesta: de realidad. Al llegar a este punto es irrelevante preguntarse si la realidad es justa: sabemos muy bien que no lo es. Ni tan siquiera debemos preguntarnos si la realidad es de verdad real: ya hemos visto, visitando el tercer piso, que no siempre lo es. Además, el punto de partida era otro: la naturaleza de nosotros supervivientes inmerecidos, nuestro sentido de culpa por haber escapado de la mortalidad infantil, la herencia espiritual que esta pérdida de inocencia nos ha dejado. A lo que todavía no hemos contestado, a lo que yo no he contestado aún es: ¿Puedo de verdad considerarme una de las excepciones de las que Pasolini admitía la existencia?

Si voy al fondo de la cuestión, si la veo cómo lo que es, sin pequeñas argucias oratorias o pretensiones de conveniencia, la respuesta es no. Según el poeta, el primera enseñanza nefasta que nosotros supervivientes inmerecidos damos al mundo, a los compañeros de generaciones más vitales que nosotros, es la renuncia: “Ellos deberían haber muerto; es más, en otras circunstancias sociales, estarían seguramente muertos. Ellos deben instintivamente reducir al mínimo su esfuerzo para vivir: lo que en términos sociales significa exactamente renuncia”. A su vez, el espíritu de renuncia significa ansia de integración y *qualunquismo*¹, es decir, lo que más odiaba Pasolini, llevándolo a decir: “No temas ser ridículo: no renuncies a nada”.

Y bien, el día de la muerte de Pasolini comencé a malvivir al ser descubierto con las manos en la masa, o mejor dicho, con los ojos pegados a un par de *sisette* como se llamaban un tiempo en Roma aquellas deliciosas protuberancias; humillado por la sonrisa burlona de una chiquilla, probé el terror de ser ridículo y empecé a renunciar. Algunas de estas renunciadas las he

¹ (N. de T.) Derivado de "cualquiera", término acuñado en la Italia de la segunda postguerra para designar la indiferencia o el rechazo intencional de cualquier ideología política. Posteriormente asociado a demagogia.

contado, otras las he callado. El sentido de convertirme en escritor ha sido ponerles fin, dejar de renunciar.

Cómo se cambia para no morir, dice una canción. Pero no es exactamente así. Sería más justo decir: cómo se cambia para malvivir, que no es lo mismo que no morir. No lo es de ninguna manera. No morir significa rebelarse culturalmente a la idea de la muerte, en el sentido pasoliniano. Significa convertirse en merecedor de la propia supervivencia. Significa querer hacer de sí mismo una excepción.

Más adelante, con el tiempo, lo habría intentado. Pero en esa época no era en absoluto una excepción. Era solo uno de los muchos que viven pero deberían estar muertos. Y todo por un par de *sisette*.

TOMMASO PINCIO, *Same same but different*

1.

Se me crea o no, soy el inventor de uno de los chistes más populares del sureste asiático. El hecho se remonta a uno de mis primeros viajes a Bangkok, es decir, a no pocos años atrás, cuando todavía mi familia no se había mudado a aquel lugar. Agotado por el calor tropical, a la espera de que bajase el sol, deambulaba entre las tiendas y los puestos de Khaosan Road. Hoy como entonces, en esta calle se le ofrece al turista occidental (al *farang* como se dice en tai) el triunfo admirable de la peor pacotilla. Se le vende toda suerte de productos de imitación a precio de risa, ya que del producto originario no queda más que la imagen y semejanza. Divagaba en aquella Babilonia de falsificaciones, curioseando sin la más mínima intención de comprar nada, sin dejar ver por ello que podía ser un potencial comprador. Regatear, negociar un precio opinando al mismo tiempo sobre la calidad del producto, es uno de mis pasatiempos preferidos; quizás una herencia de haber ejercido durante mucho tiempo el oficio de marchante de arte. Opinar con un tailandés es, no obstante, más agotador que el propio calor. Cualquier observación a cerca de la escasa calidad de la mercancía es puntualmente refutada con la expresión “same same”, incluso cuando el parecido con el producto que se pretende comprar es vaguísimo. Fue así, que intentando rebajar el precio de unos vaqueros de conocida marca, al enésimo “same same” de la vendedora, SAME SAME BUT DIFFERENT repliqué: “same same but different”. La vendedora se partía en dos de la risa. Reía tanto que temí por su respiración. Convocó entonces a los comerciantes vecinos para referirles lo que acababa de decir, desencadenando la hilaridad general. Aunque había querido hablar en guasa, sentía curiosidad del porqué de tanto divertimento. Me parecía haber dicho uno de esos chistes idiotas que tiendo a soltar a menudo, un juego banal de palabras, que en el lugar del que provengo habría supuesto como mucho una sonrisa de compasión. Mi confianza con la lengua tai era todavía demasiado escasa para apreciar plenamente la ocurrencia. Ignoraba que *same same* no es en absoluto una repetición con un fin enfático, sino una mera restitución fonética, onomatopéyica casi, del concepto de identidad. La sucesión de dos sonidos gemelos: el modo más inmediato de expresar la falta absoluta de diferencias entre una cosa y otra. Ignorando esto no pude quedar más sorprendido, por no decir espantado, cuando, poco tiempo después cuando volví

a pasar por la tienda de Khaosan Road vi, expuestas sobre los puestos, pilas de camisetas de diversos colores que tenían escrito SAME SAME BUT DIFFERENT. Me sentí en la obligación de protestar "That stuff is mine. You're doing business with my joke". La vendedora negaba con la cabeza y me decía: "Joke no only you. I say *same same*, you say *but different*. Joke fifty fifty". Observé entonces que, por lo menos, me debería reconocer un porcentaje de sus beneficios. La vendedora negó de nuevo con la cabeza. Decía que la tienda era suya, las camisetas también, y como consecuencia no me debía nada. "You open shop yourself and sell t-shirt same same" me decía. Lo máximo que podía concederme era una camiseta, decía. Como recuerdo, añadió. El regalo (pero quizás sería más correcto definirlo como mi comisión) es cuanto me queda de un involuntario golpe de gracia.

2.

Se sobreentiende que no iba en serio al pretender un porcentaje de la simpática comerciante de Bangkok; sin embargo, al cabo de pocos años la ocurrencia ha llegado a ser un dicho difundidísimo en Tailandia y en otras partes del mundo. Camisetas con el letrero SAME SAME BUT DIFFERENT se venden ahora en casi todo el país; incluso le han puesto este título a una película. Con el paso de los años no es tanto el volumen del negocio lo que me ha dado que pensar, como el hecho de que aquella ocurrencia concebida por casualidad constituya una declaración poética, es decir, el espejo perfecto, el manifiesto de mi recorrido como escritor y artista, empezando por el nombre que he adoptado. Tommaso Pincio es *same same but different*; suena prácticamente igual a otro nombre que contiene un significado diferente. Y lo mismo puede decirse de mis novelas. En efecto, tengo la tendencia a construir historias partiendo de un dato real bien preciso y reconocible, para después desmontarlo trozo a trozo y reconstituirlo en algo que se revela *same same but different* respecto a la premisa. Este modo de proceder es sólo en parte el fruto de una premeditación. Corresponde, en efecto, a una inclinación ya presente en juventud, cuando, cultivando todavía ambiciones de pintor, sin más interés en la literatura que el de mero lector, practicaba el ejercicio de copiar. Durante los cuatro años de academia me dediqué a un estudio apasionado de la obra de Giorgio de Chirico, el cual fue hasta tal extremo amante de copiar que llegó a copiarse a sí mismo, en el sentido más literal; falsificó su propia obra y terminó enredándose en un escándalo que trascendió a los tribunales y perjudicó largamente su credibilidad como artista. Fatalmente, el estudio de De Chirico me condujo primero a los territorios del surrealismo y después hacia Andy Warhol, otro excelente copista, aunque en su salsa americana. Me interesé además por Alfred Hitchcock, concretamente por el uso que éste hizo de la transparencia, la cual en parte es un modo de copiar el cine. Otra consecuencia inevitable de mi inclinación fue la lectura reiterada del ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* de Walter Benjamin, aunque mi interés por el ejercicio de la copia no conciba la reproducción (sea cual sea su naturaleza, tecnología u original) de una obra de arte; sino la posibilidad de convertir el copiar (o sea el reproducir, el *same same*) en una forma de representación en sí misma, en un *but different*, en una disciplina artística autónoma, haciendo de éste un género, como puedan serlo el retrato y el paisaje en pintura, o el *noir* y la ciencia ficción en la narrativa.

3.

Nada mejor que el siguiente pensamiento de Warhol pudo servir de síntesis para mi idea *same same but different*: “quien quiera comprender mi arte debe mirar la superficie de mis cuadros, porque no hay nada detrás”. La frase es deliberadamente ambigua. Puede entenderse en sentido figurado y por lo tanto, en la imagen reproducida (el rostro de Marilyn, pongamos), no habría que buscar ningún significado recóndito. Si este es el significado, Warhol habría replicado sin solución de continuidad el rostro de Marilyn simplemente porque esta imagen era lo más inmediato, accesible y reproducido; y lo habría hecho sin hacerse demasiadas preguntas, ni mucho menos aventurar alguna respuesta. El sentido figurado es, sin embargo, el modo más superficial de leer la frase. Implicaciones mucho más sutiles emergen cuando se lee al pie de la letra. En este caso la superficie no indicaría ya la ausencia de un contenido, de un mensaje, de un significado; sino la consistencia física de la obra: tela de lino coloreada con tinta serigráfica. Cuando miramos una Marilyn de Warhol, la primera sensación es encontrarnos con la presencia de una imagen fotográfica. En realidad no se trata ni de una foto, ni de la copia de una foto realizada pictóricamente. El artista imprimía sobre una tela las imágenes fotografiadas sirviéndose de la serigrafía. En sus inicios alteraba la imagen original retocándola al óleo, haciendo por tanto como un pintor tradicional. Después, cuando su estudio se convirtió en una *factory*, incluso la alteración de la imagen fotográfica se obtenía a través de la serigrafía. En ambos casos, ya sea cuando se trataba de serigrafía mixta con pintura o cuando se trataba sólo de serigrafía, el efecto era el de una fotografía copiada; algo que tenía el aspecto de una fotografía pero en realidad era otra cosa, *painting*. Fotografía pero pintura, *same same but different*.

4.

Elevar la copia a la expresión artística original (hacer *same same but different*) implica necesariamente la fusión de medios, o bien el pasaje de un medio a otro, o alguna forma de transmedialidad. El por qué es fácilmente intuible. Copiar un dibujo recurriendo a la misma técnica del original (a la pintura) no lleva más que a un resultado: la realización de una simple copia, nada más que un *same same*. En Warhol, la transmedialidad, la comunión de la pintura y fotografía, es un hecho evidente. Lo es menos en artistas en apariencia fieles a su propio medio de elección. Tomemos el caso de Hitchcock y su uso de la transparencia. El progreso cinematográfico ha dejado ya obsoleta esta sencilla estratagema. La secuencia de una persona que conduce un coche, mientras detrás de ella pasan las imágenes de una calle manifiestamente proyectadas en una pantalla, resulta falsa y antediluviana para el espectador de hoy. En realidad, ni siquiera los espectadores de otros tiempos eran tan ingenuos como para no distinguir un fondo de un lugar real. De hecho, cuando las condiciones lo consentían, los directores limitaban al máximo el recurso de la transparencia. Hitchcock no; la usaba muchísimo y con gusto, aunque pudiera prescindir de ella. Era tan hábil en la elección de los encuadres, en los movimientos de la cámara, en la iluminación, que sus películas asumían, precisamente gracias a la transparencia, una pátina homogénea, de sabor casi pictórico, bidimensional. A veces algunas de sus secuencias filmadas en exteriores extrañamente aparecen privadas de profundidad, dando así la impresión de que detrás de los actores hay sólo un fondo: para evitar que la secuencia filmada con la transparencia resultara

demasiado falsa, convertía en un poco falsas también las filmadas sin transparencias. Ello otorgaba a toda la película una vaga atmósfera de irrealidad y suspense, algo que por razones obvias era bastante funcional para el género de emociones que él pretendía suscitar. Mi narrativa funciona en modo análogo. La transparencia son los datos de realidad. Por poner un ejemplo concreto, en la novela de *Un amor del otro mundo* el dato de realidad está representado con la vida de Kurt Cobain, reconstruida a través de un abundante recurso del material de archivo, a veces replicando casi literalmente pasajes de los diarios del músico, declaraciones suyas a entrevistas, relatos de sus amigos, biografías. El objetivo es ciertamente precisar un efecto de copia, un fondo bidimensional ya conocido por el lector. En dicho fondo destaca el verdadero protagonista de la novela, un personaje imaginario que vive la realidad de la novela solo en cuanto proyección de la fantasía enferma de Kurt Cobain. La frontera ente el fondo y el protagonista no es ni inmóvil ni definida, por ello no siempre es posible distinguir la realidad copiada (el *same same*) de la realidad alternativa de la novela (*but different*).

5.

Bueno será que haga una puntualización. El *same same but different* no es para mí un nuevo modo de declinar la vieja dicotomía que opone realidad y ficción, si bien en apariencia (o quizás también en lo concreto) se trate de esto. Ambos planos son al mismo tiempo reales y ficticios; prefiero, por lo tanto, ponerlos en un mismo nivel. El *same same* es real, como real es el *but different*, aunque obviamente se trate de realidades distintas. El primero es una copia de la realidad compartida, la réplica de una representación del mundo donde el lector puede reconocerse sin necesidad de una mediación particular. El segundo es la realidad de la novela, y que ésta sea más o menos verosímil, más o menos compatible con la realidad compartida, es de importancia secundaria. Relevante es en cambio que ella refleje un punto de vista, una subjetividad: poco cuenta que se trate de la subjetividad de un personaje imaginario, o de aquella del autor o de una mezcla de ambas. No es cuestión de discutir del sexo de los ángeles. Razonar en términos de realidad y ficción tiene poco sentido en una época en la cual la transmedialidad es, antes que una elección artística, la condición donde cotidianamente experimentamos el lenguaje, además de nuestro lugar en el mundo. La comparación es sobre todo entre el espacio del intercambio y el de la privacidad, y es una comparación que ha rediseñado profundamente los límites del individuo. En nuestros tiempos ya no es necesario llegar a ser un personaje público (salir en los periódicos o en televisión, como se decía en el pasado) para que la vida de una persona llegue a ser de dominio público y, por tanto, sea una forma de representación. El simple intercambio de un pensamiento o de una foto en una red social es suficiente para que una parte de nosotros mismos sea remodelada, a veces en un tiempo brevísimo, a base de comentarios y ulteriores intercambios, generando nuevas e incontrolables imágenes de nosotros mismos. En semejante contexto, la distinción inquirida ya no estriba entre lo que es real y lo que no; porque, por encima de la frontera de lo privado, es real tanto el contenido verdadero (el dato de realidad), como el conjunto de los comentarios y de las manipulaciones del contenido en sí. Nunca como en nuestros tiempos han sido tan apropiadas las palabras de Epicteto: “No son las cosas reales las que perturban a los hombres, sino la opinión que se hace de esas cosas”.

6.

Remontándonos a los orígenes de mi formación, tiene una gran importancia el recuerdo de los libros que, todavía niño, veía en casa, dispuestos sobre las estanterías de una librería en el salón. Concretamente guardo en la memoria los siguientes:

- a) Una edición de *El Capital*, cuya portada lucía el serio rostro de Karl Marx oportunamente virado de rojo;
- b) la colección completa en seis volúmenes de los sonetos en romanesco de Gioacchino Belli;
- c) un conspicuo número de ejemplares de *Isabella*, tebeos de ambientación dieciochesca, cuyos enredos de capa y espada eran puntualmente intercalados con escenas más bien provocativas y muy poco adecuadas para un individuo de edad preescolar (o poco más) como éramos mis hermanos y yo.

El resto de volúmenes presentados en la librería se ajustaban más o menos a uno de estos tres títulos; en la medida en que estos tres títulos constituían la síntesis perfecta de los tres mayores intereses de mi padre. La contigüidad de mundos tan dispares me ha calado en lo más profundo, hasta el punto que ya me parece normal aproximarlos, como involuntariamente he hecho en *Cinacittà*. Esta novela se remonta a 2008, pero es mucho más antigua en cuanto a gestación; el protagonista, un romano en perenne y amoroso conflicto con la propia romanidad, pasa gran parte de su tiempo leyendo y releendo un único libro, precisamente una biografía de Marx; acariciando al mismo tiempo la ilusoria convicción de remediar su desastrosa condición económica dedicándose a la realización de un tebeo erótico. *Cinacittà* representa un momento de cambio decisivo en mi carrera como escritor; y de hecho es la primera novela en la que revocaba el principio (hasta entonces irrenunciable) de un narrador omnisciente, que se dirige al lector desde lo alto de una tercera persona anónima. Se trata de una elección casi obligada, siendo el protagonista una casi-réplica de mí mismo (mi *same same but different*, si queremos). Solo ahora puedo decir que también reflejaba un cambio de orden general casi involuntario, o sea, el espacio cambiado de la subjetividad en nuestro tiempo. Es probable, por no decir seguro, que la afirmación definitiva de la lectura digital cambie totalmente la concepción que tenemos ahora del texto narrativo; pero no hay necesidad de aventurar previsiones, para poder afirmar ya que la identidad del escritor procede rápidamente hacia la dispersión. El libro (la novela) todavía permanece como punto firme en la vida de un narrador, pero ya no es el monolito de otros tiempos. Hace apenas un decenio, vale la pena decir que en los inicios de mi carrera en la escritura, la mayoría de mis energías estaban dedicadas a la construcción y a la redacción de una novela que tenía en ciernes. Mis actividades complementarias, como la de ser publicista y crítico literario, eran relegadas a ratos perdidos, migajas. Con el paso de los años esta proporción casi se ha invertido. Me gustaría afirmar que apresurarme hacia semejante cambio se ha debido a la necesidad de proveer a mi subsistencia, pero sería falso. Gran parte de mis actividades complementarias no prevén ninguna rentabilidad económica. Las horas que dedico a mi blog entran en este cálculo, no obstante, no son horas secundarias y, algo todavía más significativo, una buena parte del mismo está dedicado a cuidar los aspectos gráficos. Presto mucha atención a la elección de las imágenes y el blog en su conjunto está concebido para tener un impacto visual. Eso se deriva ciertamente de una

formación principalmente artística; y podría, por lo tanto, ser considerado un caso atípico. No creo, sin embargo, representar una excepción. Que la identidad del escritor no tenga ya como reflejo y fin último y exclusivo el libro impreso, está a la vista de todos.

7.

Así pues, no sólo la subjetividad debe ser cuestionada. También la identidad del libro en sí. O mejor dicho: el estatuto de la narración y la forma literaria que de la narración representa la quintaesencia, la novela. Según la opinión de algunos críticos, ésta ha resucitado a una nueva vida. Aunque me considere a malas penas un novelista, es una supervivencia que yo no daría por descontada. Parafraseando a un conocido cómico americano, me vería en la obligación de rebatir que quizás la novela no esté muerta, pero seguramente no rebosa de salud. La fallida asignación del Pulitzer en 2011 para la ficción es un síntoma a tener en cuenta; aún más significativo es el hecho de que entre los tres finalistas se encontrara una novela incompleta de autor difunto (*The Pale King* de David Foster Wallace) y un cuento largo ya aparecido en una antología en 2003 (*Train Dreams* de Denis Johnson). En teoría, la novela no debería padecer la transmedialidad; ya que, desde cierta perspectiva, ésta ha sido siempre transmedial. Y además: es también un perfecto *same same but different*. Lo que quiero decir es que desde siempre la novela no ha sido pura narración, sino una réplica de otras formas de narración (pensemos en las desventuras de la heroína de Samuel Richardson, narradas a imitación de la escritura epistolar). Y cuando no es presentada como imaginaria copia de un texto existente, casi nunca es un relato puro, puesto que incorpora en su interior varias formas de transcripción (diálogo directo, monólogo interior, etc.); o bien, atiende a otros modos de reproducir lo real (registros fonéticos, recortes de periódico, imágenes, diseños, etc.); un ejemplo emblemático en este sentido es *Drácula* de Bram Stoker. Que se me perdone la conjetura, pero la novela es también algo más: es transexual. En el lema: “la señora Bovary soy yo” Flaubert no aludía solo a elementos autobiográficos. Aunque no del todo intencionadamente, aludía al proceso de transformación, de travestismo, que el novelista debe tener en cuenta para entender la propia obra de narración. No es casual que, en momentos germinales o cruciales, la narración literaria haya estado marcada por un atravesamiento de orden sexual. El Genji Monogatari, considerado como precursor de la novela psicológica, nace en un contexto donde la propia lengua hablada preveía distinciones de género. En el Japón medieval, el chino, lengua escrita oficial, era una prerrogativa masculina. Los monogatari, dirigiéndose a un público mayoritariamente femenino, eran por lo tanto escritos según un sistema que franqueaba los ideogramas de importación china, al consentir la transcripción fonética de la lengua local. Murasaki Shibuku era una mujer, pero el primero en usar el japonés escrito en un texto narrativo fue un hombre, Kino Tsurayuki, que firmó con un pseudónimo femenino. Otro ejemplo es la obra del ya mencionado Samuel Richardson, que inaugura la novela epistolar, en la cual un autor masculino escribe como mujer. Más en general, todavía hoy la novela cuenta con un gran número de autores hombres leídos por un amplio público femenino. De la transexualidad se derivan una serie de hibridismos, relacionados no solamente con la mezcla de varios géneros de escritura a menudo opuestos, sino con un salto de clase, un pasaje desde los niveles más bajos de la sociedad y el saber, a aquellos más altos. Novelas complejas, y de no inmediata comprensión, a menudo se apropian a manos llenas de la literatura

popular. Empieza a estar más claro por qué, o al menos espero que empiece a estarlo, el comprimido de Marx, Belli e Isabella ha sido tan importante para mi formación.

8.

Si la novela (y uso este término simplificando, o sea en la acepción más vasta y arriesgada posible) es considerada lugar privilegiado de la narración como travestismo, como híbrido, se debe en buena parte al hecho de que ésta no ha sido nunca escritura pura, o mejor dicho, no ha sido la escritura que finge ser. En otras formas de escritura la coincidencia entre el autor y el texto es un hecho natural, descontado. Poesías, ensayos, diarios y reportajes son casi siempre lo que pretenden ser: poesías, ensayos diarios y reportajes. Al contrario, la novela presupone siempre una forma de falsificación. El autor no coincide jamás completamente con el texto, hasta el punto que para aquellos textos en los que el autor se convierte en personaje, y llega a ser una parte integrante del texto, se ha creído oportuno acuñar un término suplementario, auto-ficción, dando así por implícita cierta forma de falsificación. En efecto, para muchos novelistas la falsificación sería la intención última. Harán propuestas absolutamente realistas, si no veristas; no obstante, terminan por enfangarse en la ambigüedad inherente de la novela, y esto porque la novela no es verdadera escritura, a pesar de lo que pueda parecer. Entonces ¿qué es? Por como entiendo la cuestión, la novela es siempre y de alguna manera transcripción. Una obra excelsa para mí y ejemplar en este sentido es *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. El libro parece comenzar como una novela epistolar de otros tiempos y termina por convertirse en otra cosa, cambiando continuamente los puntos de vista y sobre todo la forma; es decir, pasando de la correspondencia escrita a la correspondencia leída, al cuento, a la conversación. Es en sustancia un muestrario de varios modos con los que es posible narrar. La cosa en sí no merecería particular consideración, de no ser porque el autor presenta dichas posibilidades de narrar como transcripciones. Para entendernos, las cartas no se proponen jamás como simples reproducciones de cartas; es el narrador, al contarlas, quien nos reproduce casi textualmente el contenido. Lo mismo vale para las conversaciones y todo lo demás. La novela está jalonada de continuos incisos y saltos del discurso directo y al indirecto, y cada salto prevé normalmente la repetición de lo que se ha dicho poco antes. La finalidad es evidente, recordar constantemente al lector que la historia no cae desde arriba, sino que corresponde a un punto de vista preciso. Como es típico en los escritores argentinos, Piglia empuja el juego de incisos hasta tal extremo de complejidad que transforma la novela en un mecanismo célibe, un laberinto sin hilo de Arianna. Como quiera que juzguemos su artefacto, lo que es admirable en esta obra es justamente la idea de novela como transcripción.

Traducción de Belén Hernández González