

NUEVO MUSEO DEL
CHISME

EDGARDO
COZARINSKY



LABESTIA
EQUILÁTERA



LA BESTIA
EQUILÁTERA

EDGARDO COZARINSKY

Nuevo museo
del chisme



ÍNDICE

Cubierta	
Sello	
Portada	
Índice	
Dedicatoria	
Nota	
El relato indefendible	
I	
II	
III	
IV	
V	
VI	
Notas	
Cuadros de una exposición	
1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	
11	

12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50

51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69

De las reservas del museo

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19

20
21
22
23
24
25

[Sobre el autor](#)

[Copyright](#)

[Otros e-books de La Bestia Equilátera](#)

para Alberto Manguel

NOTA

Este *Nuevo museo del chisme* enriquece el ensayo introductorio con aportes de Alfonso Reyes, Joseph Conrad y Georg Simmel que el autor no conocía cuando apareció el *Museo del chisme* original. Agrega también una sección —“De las reservas del museo”— con veinticinco nuevos, minúsculos relatos que prolongan los “Cuadros de una exposición”.

Resumo la genealogía de este libro. En 1973, una primera versión de “El relato indefendible” me deparó el honor de compartir un premio literario con José Bianco. Ampliada, corregida en la puntuación más que en el vocabulario o los temas, una nueva versión de ese ensayo apareció en francés, supuesto fruto de mi frecuentación de un seminario de Roland Barthes, y en español en un volumen colectivo, editado en 1977 en Madrid por Julián Ríos.

Décadas más tarde, la insistencia de amigos curiosos por conocer ese texto vuelto inhallable me decidió a publicarlo, con mínimos retoques, sin que haya intentado aliviar cierto aborde académico de temas y conceptos, injustificado en la prosa de alguien que no ha cultivado las disciplinas universitarias.

Tal vez para mitigar ese atisbo de pedantería, añadí a ese ensayo una sección que, con la excusa de ilustrarlo mediante una ambigua selección de anécdotas, se aplica a cuestionar la noción, voluble si las hay, de chisme. El placer de reescribir en la forma más concisa posible esos embriones de ficción, a partir de fuentes impresas u orales muy dispares, resultó ser un nuevo, modestísimo avatar de placeres que aprendí en las antologías de Borges y Bioy Casares. Y, al mismo tiempo, un intento de cumplir con el antiguo deber de dejar un rastro, una huella de parte de lo que me tocó oír y ver, no solo leer, en mi paso por este mundo.

E.C.,
noviembre de 2012

EL RELATO INDEFENDIBLE

Nuestra admirable princesa estudiaba los deberes de quienes compusieron la Historia con su vida: allí perdía insensiblemente el gusto por las novelas y sus héroes incoloros; cuidadosa de atender a lo verdadero, despreciaba esas ficciones peligrosas y sin vida.

BOSSUET, 1670¹

Cierta vez, una niña argentina proclamó que aborrecía los chismes y que prefería el estudio de Marcel Proust; alguien le hizo notar que las novelas de Marcel Proust eran chismes, o sea (aclaro yo, tardíamente) noticias particulares humanas.

BORGES, 1935²

I

El chisme y la novela (o, menos taxativamente, los relatos de ficción) se han encontrado con tanta frecuencia en la indignación de las mentes serias y las almas nobles que no parece injustificado estudiar cuáles pueden ser los rasgos compartidos que hicieron posible esa coincidencia.

A la virtud de quien busca ejemplos en la narración de la historia, Bossuet opone el gusto por las novelas, que tal vez no consideraba más peligrosas que cualquier otro estímulo irreprimible de la fantasía; al juzgar que esas ficciones carecen de vida y sus héroes son incoloros, es probable que no criticara los valores literarios de la *Clélie* o del *Grand Cyrus* de Mademoiselle de Scudéry, o de *L'Astrée* de Honoré d'Urfé; censuraba, más bien, que esos relatos fueran obras de una imaginación ociosa, complacida por su capacidad de enhebrar peripecias inventadas, y que tal vez hallara un placer propio en la tarea de procurar el del lector.

“Los deberes de quienes compusieron la Historia con su vida”, sin embargo, tal vez despertaran en Enriqueta de Inglaterra una curiosidad no demasiado diferente de la que el chisme suscita en criaturas menos distinguidas. Las más tempranas hagiografías tanto como las crónicas cortesanas de Saint-Simon ilustran una concepción del relato histórico que se articula en dos tiempos claramente diferenciados, aunque en el texto puedan entrecruzarse: en el primero, los hechos se despliegan con toda esa riqueza de menudas observaciones de conducta y transcripciones “de la realidad” cuya referencia oral suele merecer la censura tradicionalmente reservada para el chisme; en el segundo, la reflexión moral o la filosofía política cubren (justifican) aquel soporte insoslayable con su autoridad respetada.

Pero ese relato que suele llamarse con cierta ligereza “la Historia” es, las más de las veces, historiografía, y cada época la ejerce según las reglas que la novela

que le es contemporánea ha sancionado para esa práctica narrativa.

Stevenson advirtió que el arte de narrar es uno solo, ya se aplique a “la selección e ilustración de una serie real de acontecimientos o a la de una serie imaginaria. La *Vida de Johnson* de Boswell (...) debe su éxito a las mismas maniobras técnicas que, digamos, *Tom Jones*: la concepción nítida de algunos rasgos del hombre, la elección y representación de algunos incidentes entre la cantidad mayor que se ofrecía, y la invención (sí, invención) y conservación de cierto tono en el diálogo”.³

La “verdad”, que tanta dignidad confiere a la historia, es apenas la ausencia de contradicción entre las versiones recibidas de un hecho; pero ningún hecho es inmune a la interpretación, ni puede eludir su carácter de función, cuyo valor se modifica según el contexto histórico de cada nueva lectura. El relato ficticio deriva su condición híbrida, tal vez espuria, sin duda saludable, de ser un mero “posible”: a tanta distancia de la crónica verídica, cuya autoridad exige una referencialidad irreprochable, como del juego declarado en que el lenguaje poético festeja sus propiedades autotélicas, la ficción instauro un ámbito de “como si”, donde el lenguaje, precariamente sostenido entre la transparencia perfecta y la opacidad absoluta, descubre en esa vacilación una particular riqueza.

Bossuet, cuya imparcialidad ante Cromwell estaba libre de toda simpatía, no se hubiera molestado, sin embargo, por una involuntaria coincidencia con los puritanos. Es que el desprecio, la más espontánea desconfianza por el ejercicio verbal que no satisfaga un fin práctico y parezca agotarse en el placer de su frecuentación, posee una genealogía ilustre en el pensamiento occidental.

Casi dos siglos después de que aquellos puritanos hubiesen hallado en la Nueva Inglaterra un escenario dócil para su rigor, uno de sus descendientes pudo escribir en la introducción a una novela propia: “Cualquiera de estos severos puritanos de negras cejas habría considerado castigo suficiente para sus pecados que después de tantos años el viejo tronco del árbol familiar, cubierto por tanto musgo venerable, hubiese dado como retoño más alto un ocioso como yo. Ningún propósito que yo haya atesorado podría parecerles elogiable; ningún éxito mío, si mi vida, más allá del horizonte doméstico, se hubiera visto iluminada por el éxito, podría parecerles otra cosa que desdeñable, si no decididamente vergonzoso. ‘¿Qué es?’, murmura la sombra gris de uno de mis antepasados a otra. ‘¡Un escritor de libros de cuentos! ¿Qué tipo de ocupación en la vida, qué forma de glorificar a Dios, de prestar servicio a la humanidad de su día y su generación, puede ser esa? ¡El pobre degenerado bien podría haber sido

violinista!’. Esos son los elogios intercambiados entre mis abuelos y yo a través del golfo del tiempo...”.⁴

En esta intemperie social Hawthorne decidió dedicarse a la literatura. Henry James, al evocar ese páramo, no solo lamenta la ausencia del sedimento que la historia deposita en las costumbres y las relaciones personales tanto como en un idioma o un paisaje, no solo enumera las muchas complejidades que hacen más dramática y matizada la vida cotidiana dondequiera que anide la disidencia, donde no impere, unánime, un ideal de vida que la sociedad debe realizar; imagina, también, que en la Nueva Inglaterra de tiempos de Hawthorne no existía un grupo considerable de gente que se hubiese propuesto gozar de la vida: “Digo que él debe de haberse propuesto gozar, sencillamente porque se propuso ser artista, y porque esto entra inevitablemente en los planes del artista. Hay mil maneras de gozar de la vida, y la del artista es una de las más inocentes. Pero a pesar de ello se vincula con la idea de placer. El artista se propone dar placer, y para darlo primero debe obtenerlo. Dónde lo obtiene es algo que depende de las circunstancias, y las circunstancias no fueron un estímulo para Hawthorne”.⁵

Henry James, que casi seguramente ignoró la existencia de Freud, no solo había descubierto en el ejercicio de su método narrativo que el campo de la imaginación se forma al margen del doloroso pasaje del “principio de placer” al “principio de realidad”, donde hallan compensación aquellas satisfacciones que fue necesario abandonar en la vida real. El autor de “The Private Life” también sabía que si bien el artista, como el neurótico, puede retirarse de una realidad insatisfactoria al mundo de la imaginación, a diferencia del neurótico recupera el terreno sólido de la realidad: aunque sus obras, como los sueños, sean una satisfacción imaginaria de deseos inconscientes, son fabricadas para interesar y cautivar; para que el placer circule, como una impalpable moneda, entre las fantasmales figuras del “destinador” y el “destinatario”. ¿Y qué es el chisme sino la circunstancia más modesta en que el relato cumple esa misión?

II

Estas censuras tenaces van definiendo un espacio condenado, que es el de esa narración que ningún propósito aleccionador disculpa; por lo tanto, el de esa forma plebeya, incipiente, de literatura (la anomalía estética de Rabelais, Cervantes y Fielding; el entretenimiento popular, hijo del periodismo, de Balzac y Dickens) que fue la novela hasta que Flaubert le descubrió reglas no menos estrictas que las de la poesía; por lo tanto, el de la novela en cuanto se vincula con el chisme. Y, espacio de ambos, el de la mujer.

En inglés, la palabra *gossip*, chisme, designa en una acepción arcaica a cualquier mujer, y también, más precisamente, a la charlatana y transmisora de novedades; otra acepción de la misma palabra es la composición literaria con forma libre sobre personas o incidentes sociales. (Stevenson dio ese nombre a uno de sus ensayos). En francés la palabra *potin*, donde *pot*, olla, está visibilísima, deriva de esta por intermedio de *potine*, término acuñado en Normandía para un calentador portátil que las mujeres llevaban a sus reuniones invernales; de allí *potiner*, hablar alrededor de la *potine*, y finalmente el fruto de esa conversación: el *potin*, el chisme.

En español existe una *Enciclopedia Universal Ilustrada*, de Espasa Calpe, que seguramente no es irrefutable, donde se aventuran para *chisme* dos etimologías germánicas sumamente atractivas: la primera, navaja; la segunda, partes genitales de la mujer. La primera no es contradictoria con el latín *schisma* y el griego *sxisma*, discordia, disensión, hendidura, es decir *cisma*, de donde también proviene *esquizofrenia*. Los dos sentidos aceptados por la Real Academia están allí, el relato transmitido y el “trasto insignificante”. La segunda coincidiría con la acepción arcaica de *gossip* al vincular una vez más ese relato transmitido con el sexo femenino.

Es que la mujer, sexo “segundo”, “hombre incompleto” o mutilado, siempre se ha visto agobiada por la parte subjetiva y la parte prohibida que el hombre arroja lejos de sí. El cristianismo medieval somete a la mujer a un doble proceso: por una parte, enaltecimiento que prescinde del sexo, o lo descorporeiza mediante el sistema del amor cortés, que parte de la nobleza en su doble sentido de cualidad moral y condición social, hasta llegar a la identificación de esa mujer puramente ideal con la Virgen; por la otra, denigración de la mujer vulgar hasta convertirla en Bruja.

A principios del siglo xx, Simmel lo resumió admirablemente: “A pesar de los desprecios y malos tratos, las mujeres, desde los tiempos primitivos, han sido objeto siempre de un sentimiento peculiar: el sentimiento de que no son solo mujeres, es decir, entes correlativos del hombre, sino algo más todavía; y que en tal sentido deben de tener comercio con las potencias ocultas, deben de ser sibilas o brujas, seres, en suma, capaces de transmitir las bendiciones o las

maldiciones de los absconditos senos cósmicos; seres, por tanto, que debemos reverenciar místicamente, evitar cuidadosamente o maldecir como a demonios”.⁶

Michelet había descrito la condición de la mujer vulgar en tiempos primitivos: guarda el fuego y atiende a los niños mientras el hombre hace la guerra o practica la caza. En sus largas horas vacías, estudia el cielo y la tierra, las volubles formas de las nubes tanto como las propiedades humildes de las hierbas y las flores. Mientras la mente desocupada establece relaciones entre los fenómenos de esa naturaleza próxima pero ajena, la memoria recupera leyendas legadas por madres a hijas, donde hallaron una supervivencia frágil pero pertinaz los dioses de la antigüedad pagana: a pesar de las persecuciones eclesiásticas, en el siglo VIII los campesinos europeos todavía honraban con procesiones a esos dioses abolidos, representados en toscos muñecos de tela o de harina.

Y la vieja creencia sobrevivía como cuento, relato transmitido, transformado a su vez en cuento de hadas. La mujer rescató para sí el conocimiento de esa misma naturaleza que el hombre combatía: *bella donna* es el nombre agradecido dado a la planta cuyo veneno aliviaba los dolores del parto.

Muy pronto el pueblo no conoció otra medicina que la que podía administrar esa mujer, *bonne femme*, que más tarde sería denominación temerosa para la bruja. ¿Y qué es esa bruja sino una mujer que habría avanzado empíricamente en el estudio de la homeopatía? “Emperadores, reyes, papas, los barones más ricos, tenían algunos doctores de Salerno, moros, judíos, pero la masa de cualquier condición (...) solo consultaba a la *sage femme*”.⁷

Hay una hermosa justicia en ese encuentro de etimologías dispares en una forma semejante: la mujer que sabe, la sabia, que más tarde ha de ser la prudente —*sage* a partir del latín *sagio*, discernir— y el relato histórico y mitológico escandinavo, *saga* a partir del antiguo noruego *saga*, decir...

¿Acaso en el latín *narrator* no está el *narus*, el que sabe, ese *gnarus* que se opone al *ignarus*?⁸

También es justo que el chisme y la novela vuelvan a encontrarse como predicados de la mujer: actividad y lectura de un ocio que el hombre necesita y desprecia por necesitarlo, objeto de burla porque oscuramente es objeto de temor. En el fondo, constantes, se agitan dos rasgos recurrentes: la transmisión del relato, la actividad que se agota en el placer que procura. El relato es el vehículo temible del conocimiento profano. El placer es esa alquimia peligrosa que la mujer administra en cuanto Bruja, que ignora en cuanto Virgen.

III

El chisme es, ante todo, relato transmitido. Se cuenta algo de alguien, y ese relato se transmite porque es excepcional el alguien o el algo: puede concebirse que se cuente una trivialidad de un alguien prestigioso, o un algo insólito de un sujeto oscuro; difícilmente, una trivialidad de un desconocido, y no es frecuente que coincidan personaje y proeza.

Esta disyunción, sin embargo, es más plausible que verificable. “¿Qué es el personaje sino la determinación del incidente? ¿Qué es el incidente sino la ilustración del personaje?”, se preguntaba Henry James,⁹ y sus intrincadas novelas, tanto como el chisme, valen por una cierta relación, viva, orgánica, entre los elementos que las componen, y que solo el examen crítico, una instancia ulterior, puede aislar.

Porque el relato del chisme es un relato puesto en escena. Destinador y destinatario (en términos lingüísticos), narrador y narratario (en términos de la teoría literaria), celebran mediante el chisme la ceremonia de la transmisión del relato, representan visiblemente esa relación que el texto impreso mediatiza entre un autor y un lector igualmente ausentes. “La literatura en muchas de sus ramas no es otra cosa que la sombra de la buena conversación”, observaba Stevenson,¹⁰ y la novela, que no se hubiera convertido en el género representativo de los tiempos modernos si no hubiese tenido la imprenta a su servicio, sanciona la intersección del habla y la escritura: los materiales del relato oral acceden a la autoridad del texto inmutable, que les estaba vedada, en el momento mismo en que este, mediante la reproducción mecánica, desacraliza esa misma autoridad.¹¹

El relato no podría respirar fuera del ámbito precario de un tránsito. Sin tensión entre los términos que definen su arco, incesantemente impugnado, sucesivamente restablecido, la narración se extinguiría en un sueño elegante de formas sin riesgo. Walter Benjamin creyó que solo se relatan cuentos para que se los repita, que se deja de contarlos cuando esos cuentos no se conservan y que si no se conservan es porque, al escucharlos, se ha dejado de hilar y de tejer.¹² El chisme participa de esa condición transitoria, eslabón de una cadena cuyos demás eslabones lo reiteran solo aproximadamente. Relato como transitoriedad pura, el chisme también pone en escena la imposibilidad de una repetición idéntica, lo inevitable de una incesante transformación. Reproducir sin cambio es impensable: atisbo de locura, presencia de la muerte. El relato, al transmitirse, también insta una tensión entre lo invariado, cuya persistencia permite advertir el margen de cambio y exorciza la amenaza de una repetición idéntica, y

lo modificado, que a su vez permite reconocer el respaldo idéntico, pensar el cambio y no la diferencia absoluta.

Pero esas transformaciones que el chisme pone en escena no son solamente las de toda narración al transmitirse. Son, también, las de un mismo relato en el proceso de su formación: lo que Henry James llamó “el notorio, inevitable desvío (...) que la exquisita traición aun de la ejecución más fiel siempre habrá de infligir hasta al plan más maduro”.¹³

La imposibilidad de “ilustrar” ese plan sin alterarlo aun mínimamente, sin enriquecerlo en el acto mismo de “realizarlo” mediante la escritura, ilustra la economía interna del hecho narrativo y delata una alucinación del vocabulario estético: lo verdaderamente imposible es aislar las ideas de relato y de transformación, así como es imposible conferir una existencia que no sea fantasmal, meramente retrospectiva, a ese estado anterior: “plan”, “proyecto”, “idea”, solo concebible porque existe un texto escrito, única materialidad a partir de la cual es posible postular una prehistoria. Al conjugarse “personajes” y “anécdota”, como en el borgiano jardín de senderos que se bifurcan, la posibilidad pura se ofrece más numerosa que la capacidad de elección del narrador. Es en la transmisión del relato donde se recupera una parte de esa riqueza inabarcable, enajenada en la elección cumplida por el texto; y el chisme, que tampoco puede transmitirse sin retoque, representa con su tránsito esa condición.

El chisme ocupa un lugar privilegiado en la práctica novelística de Henry James y Marcel Proust. En el preciso momento en que el género había alcanzado una espléndida plenitud, y se asomaba a esa conciencia crítica de la propia naturaleza que precede irrecusablemente a la disolución, James y Proust derivaron del chisme el impulso inicial para urdir sus complejos edificios narrativos; pero en vez de cancelarlo discretamente, como a un antepasado impresentable, o aun de sepultarlo como a la piedra basal regada con la sangre de un sacrificio propiciatorio, lo exhiben, lo canonizan en un método y reconocen en su aparente trivialidad la clave de todo conocimiento.

IV

El método que consagra al chisme dentro de la literatura procede con movimientos opuestos en Proust y en James. Para Proust el chisme impugna esa superficie demasiado accesible que se da en llamar realidad; quebrándola, permite al novelista revelar vínculos insospechados, reordenar los fragmentos que su intervención ha producido en figuras inéditas, elocuentes, veraces. El chisme procedería como las ciencias positivas en su combate por dominar los “datos” y poseer una “verdad”.

Escribe Proust: “... aun esa cosa universalmente difamada, que en ninguna parte hallaría defensor, el chisme, también él, ya tenga por objeto a nosotros mismos, y de ese modo se nos torne particularmente desagradable, ya nos informe sobre un tercero algo que ignorábamos, tiene su valor psicológico. Impide que la atención se adormezca sobre la visión falsa que tiene de lo que cree que son las cosas y que solo es su apariencia. Con la destreza de un filósofo idealista, da vuelta esa apariencia y nos presenta rápidamente un aspecto insospechado del revés de la trama”.¹⁴ ¿Qué es ese chisme sino el único avatar accesible a la novela de aquella “agudeza” que, para Gracián, permite comprender que se ignoraba lo que se creía conocer?

Proust exige del escritor que se ocupe de esa frágil corteza de trivialidades solo para romperla, que persiga en ella los indicios de una verdad siempre mediata. Su paradójica labor no aspira a significar sino por el trayecto cumplido: aquella elusiva verdad, como mero objeto intelectual, no podría aspirar a un lugar dentro del sistema literario. Para Proust, escribir “obras intelectuales” es una “grosera tentación”, y una obra donde hay teorías “es como un artículo sobre el que se deja la etiqueta con el precio”.¹⁵

Esa disciplina es necesaria —requisito exigido tanto por Proust como por James— para que el escritor derrote la dispersión implícita en el simple hecho de vivir: “Ese trabajo del artista que procura advertir bajo la materia, bajo la experiencia, bajo las palabras, algo diferente, es exactamente el trabajo inverso al que minuto a minuto, cuando vivimos sin prestarnos demasiada atención, el amor propio, la pasión, la inteligencia y el hábito también operan sobre nosotros, acumulando sobre nuestras impresiones verdaderas, para ocultárnoslas por completo, las nomenclaturas, los fines prácticos que llamamos falsamente la vida”.¹⁶

Cuando el narrador de *À la recherche du temps perdu* finalmente reconoce en las mil circunstancias anodinas de su vida un diseño parecido a una vocación, admite: “Era necesario que restituyera a los signos más ínfimos que me rodeaban (...) el sentido que la costumbre les había hecho perder para mí”.¹⁷ Polaridad de superficie y profundidad, de lo declarado y lo tácito, de evidencia falaz y verdad

elusiva, este juego instaura su erotismo metonímico en la posibilidad misma de conocer. El objeto conocido, despojado de la oculta trascendencia con que el deseo lo investía, desplaza aquel infatigable valor hacia un espacio siempre ajeno, que se torna significante precario de fantasmales significados.

Valéry —cuya desconfianza por ese “arte casi inconcebible” del novelista no le impidió rendir a Proust, de quien confesaba haber leído solo un tomo, un homenaje cuyas nueve páginas anuncian todos los temas que en décadas siguientes iban a explorar la crítica y la teoría de la narración— reconoce entre el universo novelístico y el “mundo real” un vínculo semejante al del *trompe-l’oeil* con las cosas tangibles entre las que circula el espectador. No es escandaloso, por lo tanto, que Proust haya trabajado sobre un cuerpo social cuya superficialidad no solo es deliberada sino también necesaria: las figuras que en el escenario mundano representan a la belleza, al dinero, al talento y otras entelequias, son meros soportes físicos de un valor fiduciario, como la hoja de papel para el billete de banco.¹⁸ La única relación que Proust concibe entre la superficie de la experiencia y la verdad mediata a la que esa superficie puede conducir es un mecanismo de redención, y para que funcione es necesario que el escritor opere como oficiante. Aquella verdad sería llanamente inválida si pretendiera iluminar por sí sola la obra literaria, sin que la precediera esa minuciosa investigación que solo la literatura es capaz de conducir.

En esa relación pueden reconocerse, en posiciones modificadas, los dos momentos de la narración histórica tradicional. El chisme se agita en el escenario; la idea, invisible, laboriosa, rige esa puesta en escena; ninguno de ambos podría prescindir del otro: el chisme garantiza la noción de literatura, la idea garantiza la seriedad de ese ejercicio.

V

En James, en cambio, el chisme es la clave de un arte combinatoria que, una vez puesta en movimiento, arrebatada al narrador y a su tarea en un vértigo cuya única recompensa es la complejidad creciente de hallazgos siempre discutibles. La señora sentada a su lado, en una comida de Nochebuena, deja caer en la conversación un “germen”. “El germen, dondequiera que haya sido recogido,

siempre ha sido para mí germen de una ‘historia’, y la mayoría de las historias que pugnan por formarse bajo mi mano han surgido de una sola y pequeña semilla, una semilla tan diminuta y llevada por el viento como esa alusión casual para *The Spoils of Poynton* que mi vecina dejó caer involuntariamente, una simple partícula flotante en la corriente de la conversación”.¹⁹

Las metáforas se reiteran a lo largo de los prefacios de James, redactados con la sabiduría retrospectiva de la madurez, a partir de los cuales pudo promulgarse un estatuto para el arte y el oficio de narrar.²⁰ Ya sea la anécdota referida, verdadero relato aun cuando rudimentario, ya sea esa partícula de realidad donde late un relato incipiente, las metáforas para el chisme y su tratamiento son constantes: “gérmenes” (*germs*), “semillas” (*seeds*), “hallazgos” (*finds*), que requieren “desarrollos” (*developments*), “variaciones” (*variations*), “relaciones” (*relations*), “extensiones” (*extensions*), “aumento necesario” (*needful accretion*), “complicaciones exactas” (*right complications*), según un “principio de crecimiento” (*principle of growth*), según un “cambio químico” (*chemical change*); son “granos que crecen” (*grains growing*), otro ejemplo “del crecimiento del ‘gran roble’ a partir de la pequeña simiente”.²¹

Constante es, también, el acento de goce anticipado ante un atisbo que permitirá un desarrollo: allí “podría haber algo”²² para la tarea del narrador. “La novela, por su misma naturaleza, es un ‘enredo’, un enredo en torno a algo, y cuanto más grande sea la forma que tome, mayor desde luego será el enredo. Por lo tanto, de manera consciente, estábamos trabajando para eso: para organizar francamente un enredo en torno a Isabel Archer”.²³

Obsesiva, inocultable, la pasión de James por el chisme invade su método narrativo y es codificada minuciosamente en una teoría de los puntos de vista, en un desdén por los hechos expuestos sin un cronista reconocible, no reflejados a través de una percepción individual. Todo un elenco de reflectores y de *ficelles* entra en escena para cumplir con los requisitos de esa novela ideal donde, como consecuencia, será lo ignorado, la omisión, el hiato, la narración tácita imperfectamente disimulada (es decir: coquetamente delatada) por la narración escrita lo que hace las veces de centro ausente de la composición. “*Dramatise! Dramatise!*”: la voz de orden resuena, impaciente, a lo largo de esos prefacios. La refracción febril a que el chisme somete cualquier hecho es necesaria para eludir, como en Proust, la acción destructora de la mera vida, “la torpe vida una vez más en su estúpida tarea”, “la vida que es todo inclusión y confusión, y el arte que es todo discriminación y selección”.²⁴

Y “dramatizar”, para James, significa delegar la narración, nunca exponer o declarar sino articular un juego de percepciones fragmentadas entre las cuales el

lector deberá avanzar, descubriendo un metódico placer en los accesos indirectos y la iluminación oblicua. “Dramatizar” implica el cultivo de puntos de vista privilegiados: personajes “reflectores”, primero de una sensibilidad adiestrada para intuir los matices de conducta y relación conjurados por James, más adelante (la telegrafista de “In the Cage”, la institutriz de *The Turn of the Screw*, el huésped de *The Sacred Fount*), con una capacidad mutilada de acceso a los hechos —esos hechos que solo importan, en el sistema de James, como ausencia (motivo pretérito o meta inalcanzable) que suscita la orgía complicatoria—, carencia que aquellos “reflectores” compensan con un ejercicio enérgico de la hipótesis y el recelo.

También, paralelamente, supone la proliferación de esas figuras secundarias a las que James gusta llamar *ficelles* como si prefiriera relegarlas al nivel de Sardou en vez de otorgarles un aura de tragedia neoclásica con el nombre de confidentes; instrumentos encargados de transmitir al lector una información que el autor no desea entregar directamente, y que el “reflector” principal debe ignorar, pueblan, diligentes, los intersticios de la narración. Muy pronto el autor ya no necesitará disimular su dependencia de ellas, pues le ofrecen la ocasión de nuevas, imprevisibles complicaciones: el matrimonio Assingham, en *The Golden Bowl*, refiere, comenta, interpreta (con un variable margen de error) las pasiones más nobles de los protagonistas y contribuye discretamente a subvertir la comprensión que de ellas podía haber alcanzado el lector a través de los “reflectores” principales que manipula James. “Reflectores” o *ficelles*, su intervención está presidida por un mismo terror: el del autor ante su propia voz; por una sola manía: la de escamotear la persona de ese autor a través de los obstáculos serviciales que él mismo ordena para dirigir el curso de su narración.

La novela como forma literaria tiene para James un premio muy alto: “su poder (...) de resultar más fiel a su índole en la medida en que fuerza, o tiende a romper, con latente extravagancia, su molde”.²⁵ Esta paradoja de una forma definida por las tensiones que procuran quebrarla también fue reconocida como propia de la novela por Valéry, quien la vinculó con el sueño antes que con el chisme: “la novela se aproxima formalmente al sueño; es posible definir a ambos mediante la consideración de esta curiosa propiedad: todos sus extravíos les pertenecen”.²⁶

La imagen que James propone para ilustrar su idea de la novela como forma rigurosa es una apoteosis posible del chisme: “La casa de la ficción (...) no tiene una ventana sino un millón, más bien una cantidad de ventanas posibles que no puede calcularse; cada una de ellas ha sido perforada, o aún puede ser perforada,

en su vasto frente, por la necesidad de una visión personal y por la presión de la voluntad personal.

”Esas aberturas de forma y tamaño disímiles cubren de tal modo, entre todas, el escenario humano, que habría podido esperarse de ellas una igualdad mayor que la presente en sus informes. En el mejor de los casos son apenas ventanas, simples agujeros en una pared muerta, inconexos, colgados en el vacío; no son puertas con goznes que se abren sobre la vida. Pero tienen este rasgo propio: detrás de cada una de ellas hay una figura con un par de ojos, o por lo menos con prismáticos, que una y otra vez demuestran que son instrumentos únicos para la observación, asegurándole a la persona que los usa una impresión diferente de cualquier otra. Él y sus vecinos contemplan el mismo espectáculo, pero uno ve más donde el otro ve menos, uno ve negro donde el otro ve blanco, uno ve grande donde el otro ve pequeño, uno ve groseramente donde el otro ve con sutileza”.²⁷

Con esta imagen James eleva la parcialidad de la percepción y la fragmentación del conocimiento a categoría de principios de (su) (todo) arte narrativo. En ella también se entrecruzan los divergentes caminos que James y Proust siguieron en el cultivo del chisme: el narrador de *Le Temps retrouvé* también invoca esa parcelación como instrumento y riqueza final del arte narrativo; para él, el estilo de un escritor es “la revelación, que sería imposible por medios directos y conscientes, de la diferencia cualitativa que hay en la forma en que el mundo se nos aparece, diferencia que, de no existir el arte, permanecería como el secreto eterno de cada uno. Por el arte solamente, podemos salir de nosotros, saber lo que otro ve de este universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes habrían permanecido tan desconocidos para nosotros como los que puede haber en la luna. Gracias al arte, en vez de ver un mundo solo, el nuestro, lo vemos multiplicarse y tenemos tantos mundos a nuestra disposición como artistas originales existen...”.²⁸

Si Proust divide —la observación es de Valéry— y da la sensación de poder dividir infinitamente lo que los demás escritores se han habituado a atravesar,²⁹ también el método de James suscita en el espacio de la percepción, y vindica como sistema literario, una especie de vértigo racional: así como la paradoja de Zenón impugna la noción de movimiento, el chisme, ese relato que no osa decir su nombre, subvierte ante el narrador la ilusión realista, le descubre innumerables aspectos de una realidad que el hábito o la pereza habían dilapidado. Al hacerlo, disgrega esa misma noción de realidad (una, precisa, tangible) y abandona al novelista, tímido, deslumbrado, ante su libertad de escritor.

VI

Esa libertad, sin embargo, no vale (en el dominio de lo que se conviene en llamar arte) sino por la enajenación discreta que de ella se haga. Toda forma mansamente acatada engendra monotonía apenas menguan los módicos placeres del decoro; en cambio, la pura posibilidad, sin límite, es ingobernable: exige la entrega del místico o del demente. Ignorar esa disyunción, jugar con sus términos sin invocar un ideal de equilibrio sino más bien una suerte de malabarismo intelectual, es la disciplina del narrador: al borde del puro azar, descubrir en la elección que lo suprime el diseño de una forma general, solo para subvertir en esa forma todo lo que pueda hacerla definitiva, para contaminarla de precariedad.

Si el chisme halló una ambigua consagración en los últimos, espléndidos frutos de la novela del siglo XIX, ese reconocimiento no pudo sino serle fatal. Infatigable, humilde, había alimentado obras tan dispares como las de Cervantes, Laclos, Austen, Balzac; expuesto por James y por Proust a las enceguedoras candilejas del proscenio, su imagen, como una mariposa en ámbar, se perpetúa mediante la supresión de lo que le es más propio: la impermanencia. Apenas la novela se propone acceder a estructuras no menos dignas y severas que las de la poesía, debe rehusar esa disponibilidad sin trabas que le vedaba la dignidad del arte y le permitía confundirse con la vida.

En ese género agreste, anterior a Flaubert, anterior a James, piensa Valéry cuando escribe: “No debe haber ninguna diferencia esencial entre la novela y el relato natural de las cosas que hemos visto y oído. No se le imponen ritmos, ni figuras ni formas, ni siquiera una composición determinada. (...) Es notable —se lo podría ilustrar fácilmente mediante el ejemplo de las novelas populares— que un conjunto de indicaciones del todo insignificantes y que parecen nulas en sí (ya que se las puede transformar, una por una, en otras de igual facilidad) produzcan el interés apasionado y el efecto de la vida”.³⁰

Es lo que Borges habría de llamar “postulación de la realidad” mediante la “invención circunstancial”: “Sé de dilatadas obras —las rigurosas novelas imaginativas de Wells, las exasperadamente verosímiles de Daniel Defoe— que no frecuentan otro proceder que el desenvolvimiento o la serie de esos pormenores lacónicos de larga proyección”; “la morosa novela de caracteres finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real”.³¹

Desplazado en una novela que se quiere obra literaria, evaporado en el momento mismo en que se pronuncia su nombre, el chisme encuentra sin

embargo un nuevo avatar narrativo, posible tal vez porque tácito. Objeto y sujeto de una circulación no menos abstracta que la del dinero, más preocupado por la transmisión misma que por lo transmitido, impaciente con las identidades fugaces que asume —máscaras de una ausencia central que es su única índole, una mera posibilidad— su transitoriedad reaparece, tema y procedimiento, en la erudición de Borges, quien, menos ascético que Valéry, puso en práctica su desdén por la novela.

Cuentos y ensayos de Borges exhiben una misma, indisimulable condición narrativa. “El pudor de la historia” expone el método y los fundamentos de esa práctica, la necesidad de leer, detrás de las dóciles informaciones cuya acumulación compone el simulacro histórico, otro texto no necesariamente más verídico pero siempre más elocuente porque encubierto. Esa lectura enlaza una réplica recogida en una saga con el asombro de Goethe, el palacio de Kubla Khan con el poema de Coleridge, Kafka con Zenón; entre ellos, Borges propone el vínculo de un discurso alternativo, francamente imaginario, tal vez ficticio: operación intelectual y formal que relatos y ensayos ponen en escena por igual.

¿Qué obliga a leer como obra de ficción la “Historia del guerrero y la cautiva” o “La busca de Averroes”, y como ensayos “La muralla y los libros” o “El sueño de Coleridge” sino el contrato de lectura suscrito, tal vez irreflexivamente, por el lector al abrir un libro (que se le ofrece como) de cuentos y otro (que se le ofrece como) de ensayos? Ni siquiera puede alegarse la índole ficticia de los referentes: abuela inglesa y guerrero lombardo, tal vez documentados en forma no menos comprobable que el emperador chino o el poeta alemán. Herbert Quain, Kafka, Averroes, Pierre Menard son agentes de una misma puesta en escena: la de un tránsito y una transformación de todo dato que ingresa en la cadena del discurso, proceso que ilustra una forma particular de comercio llamada narración.

En ese teatro no menos inmaterial que el escenario deseado por Mallarmé, Borges cultiva una forma de escepticismo: no hay argumentos nuevos, no hay metáforas nuevas —repite— sino esa “diversa entonación de algunas metáforas”³² que es la historia. La erudición se convierte en residuo motor de ese proceso. “En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores. (...) Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual”.³³ También: “el oficio de traductor es más sutil, más civilizado que el de escritor: el traductor viene evidentemente después del escritor. La traducción es una etapa más avanzada”.³⁴ De sus primeros

cuentos Borges escribe que “son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar ajenas historias”.³⁵ Leer, traducir, falsear, tergiversar: etapas de la práctica narrativa, cuya asociación no es escandalosa: se explayan sobre pretextos que no son necesariamente de ficción para reproducir con ellos, en ellos, el proceso del chisme.

Una frase atribuida a Bioy desencadena, si no la aparición, sí la interpretación (es decir: la aparición en el plano del conocimiento) de una serie de indicios que conducen a la usurpación de este mundo por otro (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”); una nota de Croce y una anécdota familiar, asociadas por la memoria como un eco demorado, permiten una hipótesis sobre el funcionamiento de la inteligencia divina (“Historia del guerrero y la cautiva”). Detrás de la entonación legendaria y erudita de “El inmortal” funciona el mismo mecanismo que anima el naturalismo falaz de “Emma Zunz”: ejemplos aparentemente distantes cuyo rasgo común es una manera de señalar su propia organización: el variable sentido de una transmisión incesante, de una serie de relatos enmarcados, que reproponen al infinito el acto narrativo, al mismo tiempo referencia y mentira, testimonio e intriga.

La enciclopedia, libro privilegiado en el sistema de Borges, se convierte de este modo en su signo más completo: inventario de los hechos y el saber del hombre cuyo principio ordenador es la mera contigüidad alfabética ¿indicio de una complicidad metonímica, narrativa? Como en sus páginas adustas, en la prosa de Borges un mismo vértigo simula ordenar batallas y poemas, teología y “sucedidos” del barrio de Palermo; en ese proceso pierden todo sentido las antinomias maniqueas que oponen lo alto a lo bajo, lo serio a lo trivial, lo noble a lo vulgar, la literatura al chisme, la escritura a la transmisión oral, categorías cuya misma interdependencia las valoriza y devalúa mutuamente, incesantemente: al valorar esa misma devaluación porque viola las jerarquías de una cultura entendida como conservación, al devaluar esa valoración insidiosa que rescata en el plano cultural aquella violación.

De ese proceso que Borges ilustra no surgen (no deben surgir) jerarquías nuevas. Se define más bien un campo de relaciones donde no hay equilibrio que no sea elocuente, productivo, igualmente transitorio y transitivo. Para los requisitos de toda lógica ajena a las propiedades del hecho literario, se trata de ilusionismo, de equívoco. Ya Roland Barthes había observado que la narración procede mediante el cultivo sistemático de lo que es, técnicamente, un error lógico: el “*post hoc, ergo propter hoc*”, elevado a categoría de “lengua del Destino”.³⁶

En su circulación, en su modificación, el chisme reproduce el movimiento general de la historia y el conocimiento humano, así como el de esa práctica narrativa que es una parcela de este conocimiento y una metáfora de aquella historia.

Notas

- 1 Jacques Bénigne Bossuet: “Oraison funèbre d’Henriette d’Angleterre, duchesse d’Orléans” (1670).
- 2 Jorge Luis Borges: “La vuelta de Martín Fierro”, en *La Prensa*, 24 de noviembre de 1935. (Artículo no recogido en volumen por el autor). El 17 de febrero de 1927, Alfonso Reyes almuerza con Jules Romains en París y le oye decir que Marcel Proust era “très concierge” (A.R.: *Diario 1911-1930*, Guanajuato, 1969).
- 3 Robert Louis Stevenson: “A Humble Remonstrance” (1884), en *Memories and Portraits*, Londres, 1887.
- 4 Nathaniel Hawthorne: Introducción a *The Scarlet Letter*, 1850.
- 5 Henry James: *Hawthorne*, 1879.
- 6 Georg Simmel: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, 1911.
- 7 Jules Michelet: *La Sorcière*, París, 1862.
- 8 Jean-Pierre Faye: *Théorie du récit*, París, Hermann, 1972.
- 9 Henry James: “The Art of Fiction” (1884), en *Partial Portraits*, 1888.
- 10 Robert Louis Stevenson: “Talk and Talkers” (1882), en *Memories and Portraits*, 1887.
- 11 Véase Julia Kristeva: *Le Texte du roman*, París, Mouton, 1970.
- 12 Walter Benjamin: “Der Erzähler” (1936), en *Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1955.
- 13 Henry James: Prefacio a *The Ambassadors*, en *The Art of the Novel*, 1934.
- 14 Marcel Proust: *Sodome et Gomorrhe*, II, cap. III, 1922.
- 15 Marcel Proust: *Le Temps retrouvé*, 1927.
- 16 Ídem.
- 17 Ídem.
- 18 Paul Valéry: “Hommage”, en *Variétés*, 1924.

19 Henry James: Prefacio a *The Spoils of Poynton*, en *The Art of the Novel*, 1934. Compárese con una observación de Joseph Conrad: “Solitary life makes a man reticent in respect to anything in the nature of gossip, which those to whom chatting about their kind is an everyday exercise regard as the commonest use of speech” (“La vida solitaria hace al hombre reticente ante cualquier cosa que se parezca al chisme, algo que para quienes conversar sobre sus semejantes es un ejercicio cotidiano resulta el uso más común del habla”). (“The Planter of Malata”, en *Within the Tides*, 1915).

20 James escribió los prefacios para la “New York Edition” de sus obras entre 1907 y 1909. Aparecieron reunidos, con un estudio previo, exhaustivo, de R.P. Blackmur en *The Art of the Novel*, Nueva York, Scribners, 1934. El “estatuto” aludido es el que formarían ese estudio de Blackmur y el libro de Percy Lubbock: *The Craft of Fiction*, Nueva York, Scribners, 1921.

21 Henry James: Prefacio a *What Maisie Knew*, en *The Art of the Novel*, 1934.

22 Henry James: Prefacio a “The Altar of the Dead”, en *The Art of the Novel*, 1934.

23 Henry James: Prefacio a *The Portrait of a Lady*, en *The Art of the Novel*, 1934.

24 Henry James: Prefacio a *The Spoils of Poynton*, en *The Art of the Novel*, 1934.

25 Henry James: Prefacio a *The Portrait of a Lady*, en *The Art of the Novel*, 1934.

26 Paul Valéry: ob. cit.

27 Henry James: Prefacio a *The Portrait of a Lady*, en *The Art of the Novel*, 1934.

28 Marcel Proust: *Le Temps retrouvé*, 1927.

29 Paul Valéry: ob. cit. Vale la pena señalar que ya en 1912, en un ensayo sobre Stevenson (recogido en *Grata compañía*, 1948), Alfonso Reyes veía *The Sacred Fount* de James como ejemplo de una nueva novela “crítica”, “obra maestra de la carencia absoluta de asunto (en el sentido subrayado de la palabra), libro construido como una serie de conjeturas y análisis psicológicos a veces torturantes”.

30 Ídem.

31 Jorge Luis Borges: “La postulación de la realidad” (1931), en *Discusión*, Buenos Aires, Gleizer, 1932.

32 Jorge Luis Borges: “La esfera de Pascal”, en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952.

33 Jorge Luis Borges: Prólogo a la primera edición (1935) de *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé, 1954.

34 Georges Charbonnier: *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, París, Gallimard, 1967.

35 Jorge Luis Borges: Prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé.

36 Roland Barthes: “Introduction à l’analyse structurelle des récits”, en *Communications 8*, París, 1966.

CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN

*Considerar que muchas cosas
son insignificantes, y que todo significa.*

KARL KRAUS,
Dichos y contradichos

1

En sus excursiones sexuales por el norte de África, André Gide solía decir a los chicos con quienes se divertía: “Tú no tienes por qué saberlo pero en Francia soy un escritor muy conocido, aun famoso. Cuando conozcas a otros franceses, cuéntales que has estado conmigo para que vean que conoces a gente importante, para que te respeten”. Impresionados, agradecidos, los chicos le pedían su nombre. El afable y calvo señor de lentes respondía invariablemente: François Mauriac.

Fuente: oral, Bernard Minoret, París, 1982.

Adolfo Bioy Casares solía recordar las muertes por gula que habían coronado la vida de algunos intelectuales. En la Argentina el historiador Carlos Alberto Erro falleció después de haber vaciado en medio de la noche el contenido de su heladera y el profesor de Filosofía Francisco Romero, después de haber ingerido el asado organizado en su honor por un grupo de intelectuales uruguayos. Entre las “últimas palabras” menos prestigiosas que registra la Historia, mencionaba las pronunciadas por el gran poeta católico Paul Claudel: “¿Qué opina, doctor? ¿Habría sido el salchichón?”.

Fuente: oral, Adolfo Bioy Casares a E.C., 1995; luego impresa: *Descanso de caminantes*, Buenos Aires, 2001.

El 1º de julio de 1942, la embajada británica en El Cairo y las fuerzas armadas de Su Majestad apostadas en Egipto, alarmadas por el avance desde Tobruk de las tropas del mariscal Rommel, anuncio de una ocupación inminente, decidieron quemar todo documento que no debía caer en manos enemigas. La operación fue realizada con tanto apresuramiento, echando al fuego tantos documentos al mismo tiempo, que muchos de ellos, impulsados por el calor de los incineradores, volaron muy alto sin consumirse totalmente, esparciendo sus restos chamuscados. Así fue como dos o tres días después de ese “miércoles de ceniza”, como la fecha pasó a ser recordada por los caiotas, el transeúnte que compraba un cucurucho de manías a un vendedor ambulante solía recibirlos envueltos en una hoja de papel donde se podía leer un texto mecanografiado, en inglés, rubricado por los sellos “reservado”, “confidencial” o “secreto”.

Fuente: Artemis Cooper, Cairo in the War, Londres, 1989.

Como tantas esposas de artistas, Olga Knipper, actriz del Teatro de Arte de Moscú, conoció una prolongada, activa viudez: envejeció en el papel de Masha en *Las tres hermanas* y de Liubov en *El jardín de los cerezos*, personajes imaginados por su marido, Anton Pavlovich Chéjov.

La Knipper había confiado su prestigio a la compañía de Stanislavski antes que al talento de su marido. Ya en 1900, meses antes de casarse, lo apremiaba para que pusiera punto final a *Las tres hermanas*, cuyo texto le reclamaba el director (quien, en una primera lectura, iba a considerarlo irrepresentable). En el verano de 1903, visitó en Yalta a su marido enfermo y lo conminó a terminar *El jardín de los cerezos*; la salud declinante del escritor le dio la excusa ideal para que, una vez que este hubo entregado el manuscrito, le sugiriera descansar en ese soleado balneario del Mar Negro, lejos del frío de Moscú (donde hubiese podido interferir con los ensayos).

Fue así como, arrastrado al estreno, Chéjov vio en el escenario que su mujer lloraba copiosamente, a pesar de haber indicado que la obra debía representarse sin énfasis en lo patético, más bien en clave ligera. Al día siguiente, viajó a Alemania para seguir un tratamiento; allí iba a morir meses más tarde, a la edad de cuarenta y cuatro años.

Con más de noventa años de edad, la Knipper participó en 1958 en los festejos de las seis décadas de la fundación del Teatro de Arte. Poco antes, en París, le confiaba a otro de los últimos descendientes de la tradición teatral rusa: “Anton Pavlovich nunca entendió el sentido de sus obras”.

Fuente: oral, Sacha Pitoëff a Roger Grenier, París, c. 1962.

Invitado a la mesa de una distinguida anfitriona, Valéry sintió surgir, imperiosa, la emisión del gas, inevitablemente sonoro, imposible de reprimir. En el momento fatídico movió su silla para que el ruido de las patas sobre el parqué cubriese el de sus entrañas. El ardid, desde luego, fracasó. Ninguno de los invitados, imperturbables, se permitió una mirada, menos aun una sonrisa, pero minutos más tarde la dueña de casa, literata y *femme d'esprit*, comentó: “A veces hasta a un gran poeta le resulta difícil encontrar una rima”. (“*Parfois même un grand poète a du mal à trouver une rime...*”).

Fuente: oral, José Bianco, Buenos Aires, c. 1964.

[El emperador Tiberio] “se comportaba en forma aún más infame, tanto que apenas se lo puede relatar, y sobre todo creer. Se dice que había adiestrado a niños de muy tierna edad a quienes llamaba sus ‘pececitos’ para que jugasen entre sus piernas mientras nadaba y reanimaran de ese modo sus sentidos fatigados, saciados. Se llegó a decir que usaba a criaturas, no recién nacidas pero aún no destetadas, habituadas al seno materno, a quienes ofrecía su propio cuerpo, habituado como estaba a este tipo de lascivia por su edad y su temperamento”.

Fuente: Suetonio, Vida de los césares, III, 44.

“Me contó Gisèle Freund que, cuando Victoria Ocampo recibió en su casa de Buenos Aires, a pan y mantel, a Roger Caillois, le ordenó que se bañara todos los días. Un día la criada se descuidó, abrió el baño, y descubrió que Caillois, sentado junto a la bañera y leyendo un libro, hacía ruido agitando el agua con una mano para hacer creer que se bañaba”.

Fuente: Alfonso Reyes, *Anecdotario*, México, 1968.

Bertrand de Jouvenel tenía dieciséis años cuando llegó a la casa de verano de su padre para presentar sus respetos a la nueva mujer de este, la célebre novelista Colette. El año era 1920, la escritora tenía cuarenta y seis años y cuando su hijastro la vio por primera vez, en la playa, usaba uno de esos trajes de baño tejidos, de jersey negro, que estaban de moda en la época y al mojarse se adherían al cuerpo, en este caso a las abundantes formas de una madrastra.

Impresionada por la belleza del adolescente, sin hacer caso de su turbación, Colette lo tomó por la cintura, lo besó en la boca y lo llevó a una cabina para avanzar hacia un contacto más íntimo.

Pocas noches más tarde, interceptó al muchacho cuando este subía la escalera para ir a acostarse, con una lámpara de kerosén en la mano. Bertrand estuvo a punto de dejarla caer cuando la madrastra volvió a besarlo en la boca. “Mantenla siempre derecha” fue lo único que le oyó decir a la escritora.

Henry de Jouvenel entendió que le convenía casar pronto a su hijo y no tardó en hallarle una heredera interesante.

Fuente: oral, Nicole Stéphane, París, 1985.

Marta Skavronski, hija de padres polacos calvinistas, había nacido en 1684 en Livonia, planicie báltica disputada entre Prusia y Rusia. Era sirvienta en una granja cuando la violaron por primera vez durante la guerra entre Suecia y Rusia. Gracias a un suboficial sueco que se casó con ella, evitó ser reclutada para un prostíbulo castrense; ese matrimonio, sin embargo, resultó falaz: el marido la vendió a un militar livonio que la obligó a prostituirse. Liberada por el ejército ruso se refugió en Marienburg, donde halló empleo como ama de llaves en casa de un pastor. Allí la raptó una división de kalmuks y más tarde la volvieron a liberar los rusos. De protector en protector, terminó como sirvienta en casa del mariscal Cheremetiev, donde llamó la atención de Aleksander Menchikov, quien la compró al anciano oficial y la llevó a Moscú. Marta ya había cumplido diecisiete años y decidió adoptar el nombre de Catalina.

El mejor amigo de Menchikov, al verla, se enamoró de ella y la llevó a San Petersburgo. Allí se casaron en secreto en 1707 y, en 1712, previa conversión de la novia a la religión ortodoxa, repitieron la ceremonia en público. El marido era el zar Pedro el Grande. A su muerte en 1725, Catalina subió al trono como Catalina I, reinó durante los dos años que le quedaban de vida y así inauguró la serie de grandes zarinas del Imperio: tras un período de confusas, breves sucesiones, fue su hija Elisabeth Petrovna quien reinó dos décadas, entre 1741 y 1761, y tras el infausto paso por el trono de Pedro III fue su nieta Catalina II, “la Grande”, quien lo ocuparía de 1762 hasta 1798.

Fuentes: diversas, Louis-Philippe de Ségur, Ettore Lo Gatto, Vera Makarov, Joseph Brodsky.

El nombre de Esmé Percy, actor inglés de carácter, tal vez solo sea recordado, entre quienes nunca lo vieron en el escenario, por los cinéfilos más memoriosos: su inquietante presencia anima *Murder*, un film de Hitchcock de 1930.

Allí encarnaba a un acróbata de circo que ocultaba su condición de mestizo, metáfora (para la censura de la época) de una homosexualidad que el actor se las ingeniaba para sugerir con cada gesto y ademán.

En la vida privada, Percy sentía devoción por los perros. Hizo instalar en Hyde Park, a sus expensas, cantidad de bebederos a una altura apropiada para sus amigos sedientos. Su propio perro, tal vez ingrato, acaso celoso, respondió un día a las atenciones de su amo mordiéndolo, arrancándole un ojo.

El médico que atendió al actor lo oyó repetir en medio del llanto: “*My poor dog, my poor poor dog...*”.

Años más tarde, actor en la compañía de John Gielgud, Percy se divertía asustando a las jóvenes actrices: dejaba caer en medio de la representación su ojo de vidrio y les pedía, en un aparte, que lo ayudaran a buscarlo por el piso; ante la ira y las amenazas de Gielgud, aceptó usar un parche, pero muy pronto su temperamento se impuso a ese pudor: se las ingeniaba para que el ojo se soltase y quedara colgando del elástico del parche.

Una de aquellas jóvenes actrices recuerda que era “como actuar con un Picasso vivo”.

Fuentes: orales, Leslie Caron, Carmen de Patagones, 1988; Claire Bloom, Bolonia, 2002.

La hijita de Luis XV jugaba con una sirvienta. De pronto le tomó una mano y la observó, incrédula. “¿Cómo? ¿Tienes cinco dedos, igual que yo?”.

*Fuente: Chamfort, *Caractères et anecdotes*, París, 1795.*

El abate Mugnier (1853-1944) frecuentó con tenacidad el mundo literario y artístico parisién. Se le atribuía la conversión al catolicismo a cantidad de escritores ateos, protestantes y judíos. Interlocutor de libertinos redimidos como Huysmans, dio la absolución a un disoluto como Edmond Rostand y mereció el insulto de Léon Bloy: “cura mundano”, “su lugar no está entre los cristianos”. Rara vez pasó una velada sin cenar en casa de duquesas, princesas o condesas. Según José Bianco, se decía que cuando muriese no lo iban a envolver en un sudario sino en un mantel.

Una noche de enero de 1908, invitado por aquella condesa Greffulhe de quien Proust tomaría algunos rasgos para su duquesa de Guermantes, asistió a una sesión de espiritismo conducida por una médium napolitana. De esa velada el abate iba a recordar que, cuando las manos de los asistentes debieron tocarse sobre la mesa, lo halagó sentir de un lado el contacto de la condesa y del otro el de Anatole France...

El 23 de junio del mismo año, otro invitado a aquella sesión, Robert de Montesquiou (aún no transfigurado en el Charlus de Proust), visita al abate, le habla de esto y de aquello, finalmente le confiesa que ha terminado un libro a la memoria de Gabriel Yturri (1868-1905), su secretario tucumano. “Es el ser que más amó”, confía a su diario, sin otro comentario, el abate; no se le ocurre que Montesquiou podía buscar en el espiritismo la promesa de comunicarse con el amigo muerto.

Stalin tenía debilidad por la pianista María Yudina, artista extraordinaria, creyente devota, provocadora impenitente.

Una noche, el “padrecito de los pueblos” escuchó por radio su interpretación del concierto para piano y orquesta número 23 de Mozart. Inmediatamente pidió que le llevaran al Kremlin el disco. Un gran pánico recorrió todos los niveles de la *nomenklatura* cultural: el disco no existía, la interpretación había sido *live*.

Pasada la medianoche, llevaron a un estudio de grabación a la pianista y se dispusieron a cumplir con el deseo del Supremo. Pero el director de orquesta, paralizado de miedo ante la responsabilidad que caía sobre su batuta, se desmayó; un segundo director, despertado y llevado en un automóvil oficial en horas en que solo operaba la Lubianka, al subir al estrado sufrió una diarrea; solo un tercero logró llevar a cabo la grabación, bajo la mirada divertida de Yudina, que entre bostezo y bostezo vaciaba sucesivas tazas de té.

El disco llegó al Kremlin al amanecer y Stalin pudo escucharlo mientras desayunaba. Meses más tarde, Yudina recibió de su admirador un sobre que contenía veinte mil rublos en efectivo.

En un encuentro posterior, Stalin aludió a ese envío como un gesto del corazón. “Así lo entendí —respondió sonriente la pianista— y decidí corresponder a él con otro gesto del corazón: entregué ese dinero a los popes de las iglesias que frecuento. Los frescos están decrépitos, ahora podrán restaurarlos”.

Fuente: oral, folklore ruso de la época soviética, entre otros Dmitri Shostakovich, recogido por Salomón Volkov.

En la noche del 26 al 27 de junio de 1957, tras beber copiosamente en un pub, Malcolm Lowry y Margerie Bonner, su segunda esposa, volvieron a su *cottage* de Sussex para escuchar un concierto por radio. Mientras bebían gin y jugo de naranjas en el dormitorio, el escritor puso la radio al máximo volumen, ella lo bajó y cuando él volvió a subirlo ella estrelló la botella de gin contra la chimenea. Él tomó un trozo del vidrio e intentó atacarla. Ella se refugió en casa de una vecina amiga, tomó un sedante y se durmió.

Al volver al *cottage* a la mañana siguiente halló el cuerpo de Malcolm en el piso, junto a la cama. Llamó a la policía, que halló en la mesa de luz cantidad de frascos vacíos de los somníferos de Margerie, una silla rota y restos de la botella de gin.

Esta versión de los hechos fue aceptada tanto por la policía como por la justicia. No por los amigos de Lowry: prefieren recordar que Margerie había amenazado con abandonar a Lowry tras el rechazo por los editores de la novela *October Ferry to Gabriola*. Que en una segunda declaración a la policía recordó una amenaza de suicidio reiterada por su marido en cada nueva crisis de alcoholismo. Que en Nueva York la habían visto suministrarle cantidad de píldoras, según ella vitaminas contra la resaca. Que el primer marido de Margerie, un millonario californiano, se había suicidado tras seis años de casados. Que ella tenía relaciones con lord Peter Churchill, viudo reciente y rico. Que había declarado al juez que los médicos consideraban incurable a Lowry aunque el escritor reaccionaba bien ante una nueva terapia. Que le había sugerido al psiquiatra la posibilidad de practicarle una lobotomía a su marido. Finalmente, que habían oído a Lowry jactarse: “Veremos, o la mato yo o me mata ella...”.

Fuentes: citas reunidas por Douglas Day, Gordon Bowker, etcétera.

En una fecha que ya nadie podrá precisar, llegan al mismo tiempo ante la puerta giratoria de un hotel madrileño Valle Inclán y Benavente. Vacilan ante ella, inseguros de a quién corresponde la precedencia. Finalmente, Valle Inclán, impaciente, airado, pasa mascullando: “Yo no le cedo el paso a un puto”. Benavente, sumiso, sonriente, murmura: “Yo sí...”.

Fuente: oral, Emilio Sáenz de Soto, Madrid, c. 1995.

El 15 de noviembre de 1793, el gendarme que vigila el arresto domiciliario de Chamfort en su departamento de la Bibliothèque Nationale le comunica que deberá volver a la prisión. El hombre de letras, aristócrata para el Terror y revolucionario para la aristocracia, sabe que un colega ansioso por ocupar su posición no ha escatimado denuncias anónimas ni perfidias verbales ante el Comité de Salud Pública. Finge prepararse, ordena que hagan su equipaje, se encierra y se dispara un tiro en la sien. Pero la bala se desvía y le atraviesa el ojo derecho. Toma entonces una navaja y se corta la garganta, pero la sangre hace que la hoja se deslice. Furioso, toma una segunda navaja y se hace tajos en el pecho, en los muslos, en las pantorrillas, cuidando de hundirla bien en las heridas.

Una persona de servicio advierte sangre en el piso, que fluye bajo la puerta cerrada, y pide auxilio; otras personas acuden e intentan sin éxito forzar la cerradura hasta que Chamfort, ensangrentado y tuerto, abre desde adentro para pedir un poco de silencio antes de caer desmayado. El gendarme llama a un médico, que reanima al suicida para preguntarle su nombre y las razones de su gesto; respuesta: “No quiero volver a un lugar donde debo hacer mis necesidades delante de un público numeroso”. Entre los curiosos reunidos, otro bibliotecario, un tal Lefebvre de Villebrunne, se queja: “Monsieur de Chamfort no debe de haber leído mi opúsculo contra el suicidio, donde demuestro...”.

Con veintidós heridas, el tabique nasal destrozado, la laringe perforada y una bala inhallable en el cráneo, Chamfort sobrevivió hasta el 13 de abril de 1794.

Fuentes: declaraciones policiales de la época, recogidas por Claude Arnaud, Chamfort, París, 1988.

Las relaciones entre teatro y cinematógrafo no solo han ocupado largamente a teóricos y semiólogos. La experiencia personal de Graham Greene aportó al tema un testimonio nada pedante. Cuando se representó en Londres su obra *The Return of Raffles*, el autor hubiese querido a Peter O'Toole para el papel del *gentleman cambrioleur*. Esa elección resultó irrealizable: el actor, asiduo al alcohol, conservaba una silueta elegante a pesar del rostro estragado, que la distancia de la platea hubiese permitido corregir con el pesado maquillaje de escena; pero su memoria fatigada no lograba retener el texto. Cuando se filmó la novela de Greene *The Comedians*, el papel principal estuvo a cargo de Richard Burton, cuyo rostro delataba en numerosos primeros planos la frecuentación del alcohol, imposible de borrar por ningún maquillaje de cine; en cambio, la cercanía de la cámara en esos primeros planos autorizaba la presencia a su lado de un invisible apuntador, para leerle las réplicas que su memoria rehusaba registrar. Greene: “*The difference is in the way booze shows...*” (“La diferencia está en la forma en que se nota la bebida...”).

Fuente: oral, Graham Greene a E.C., París, 1975.

Entre 1936 y 1938, Alfonso Reyes fue embajador de México en la Argentina. Notorio *ladies man*, el gran escritor y erudito se enamoró apasionadamente de una actriz porteña, popularísima en el teatro de boulevard y que más tarde renovarían ese éxito en el cinematógrafo. Don Alfonso no se ocupó de ocultar la relación y aparecía a menudo en público acompañado por la burbujeante rubia. Para la diplomacia de la época, esa desaprensión era censurable y el embajador fue advertido de su imprudencia, en una conversación telefónica amistosa, por el ministro de Relaciones Exteriores de su país.

Observó la discreción pedida durante unas semanas y volvió luego a su vida habitual. Una segunda advertencia llegó muy pronto, en una carta adornada por mucho recaudo amistoso y efusivas expresiones de respeto intelectual, y encabezada por un sello que la declaraba “confidencial”; la siguió un nuevo período de recato y un nuevo regreso a la indolencia. Como en los cuentos más tradicionales, un tercer, definitivo mensaje apuró la conclusión. Su forma habría sido la de un telegrama como solo un presidente puede enviar a través de los servicios telegráficos normales: “La embajada o la puta. Cárdenas”.

Fuente: oral, Victoria Ocampo, Buenos Aires, c. 1970.

En la Inglaterra del siglo XVIII no había casa de campo distinguida que no se preciara de tener su ermitaño ornamental.

En un periódico, por ejemplo, podía leerse un anuncio que ofrecía a cualquier caballero o noble que lo deseara los servicios de un aspirante a “recluso en el paisaje”.

El naturalista Gilbert White hacía vestir de ermitaño a su hermano para sus celebrados picnics. Charles Hamilton, noveno hijo del sexto conde de Abercorn, publicó un aviso en el que pedía un ermitaño por un lapso de siete años; especificaba: “Deberá usar un hábito rústico, y bajo ningún concepto podrá cortarse pelo, barba o uñas, ni alejarse de la propiedad ni intercambiar una palabra con los sirvientes”.

En Hawkstone, Shropshire, un ermitaño locuaz llamado Padre Francis, celebrado por sus disquisiciones sobre la muerte y la vida eterna, murió en el ejercicio de sus funciones y fue reemplazado durante algún tiempo por un (inevitablemente silencioso) autómata, que las inclemencias climáticas descompusieron; a este sucedió un ermitaño embalsamado al que se adhirió una barba de chivo.

En Derbyshire, una familia de “ermitaños hereditarios” se transmitió el oficio durante generaciones.

Fuentes: Isabel Colegate, *A Pelican in the Wilderness*, Londres, 2002; Edith Sitwell, *The English Eccentrics*, Londres, 1933.

París, años 30. Joyce le dicta a Beckett su *work in progress*, que será *Finnegan's Wake*. En algún momento llaman a la puerta, Beckett no lo oye y Joyce dice: “*Come in*”. Al final de la jornada de trabajo, el secretario lee en voz alta el dictado del día. Al llegar al “*come in*”, Joyce se sobresalta: “¿Y eso?”. “Usted lo dijo”. Tras un momento de reflexión, el autor decide: “Dejémoslo...”.

Fuente: Richard Ellman, *James Joyce*, Londres, 1959.

En tiempos de Franco, en España, nadie tenía las llaves de la puerta de calle de su domicilio; de noche, era necesario llamar a un sereno que deambulaba por el barrio con su pesado anillo de llaves, como un San Pedro al servicio de la policía, a la que mantenía informada de cualquier “irregularidad”. Esos ínfimos guardianes del orden, desde luego, podían ser corruptibles.

Un chulo ingenuo acompaña una noche a Luis Escobar hasta su casa. Mientras esperan al sereno, exige del famoso hombre de teatro, marqués de las Marismas, una suma de dinero con la amenaza de denunciarlo por intento de “corrupción”. Aparece el sereno y Escobar, imperturbable, le pide que lo espere un momento en compañía del joven mientras sube a buscar algo que debe entregarle. Un momento más tarde reaparece envuelto en un mantón de Manila, un peinetón en la calvicie y castañuelas en los dedos; enfrenta al aprendiz de chantajista: “¿Escandaletes a mí?”. El chulo huye despavorido y el sereno cierra la puerta con un impávido: “Duerma usted bien, don Luis”.

Fuente: oral, Pancho Murature, Buenos Aires, c. 1971.

Heráclito de Éfeso se retiró, primero, al templo de Artemisa; luego se fue a la montaña, a vivir de los yuyos que allí crecían. Tenía sesenta años cuando la hidropesía lo obligó a bajar a la ciudad, en busca de remedio para su enfermedad.

Cuentan que lo habría pedido en los términos sibilinos que prefería para sus fragmentos filosóficos: cómo transformar esa temporada de lluvias en una de sequía. Lo cierto es que ante la incompreensión de los médicos, se encerró en un establo y se cubrió de bosta de vaca, con la esperanza de que el calor evaporase el líquido que hinchaba su cuerpo. Los médicos, por su parte, intentaron evacuar el agua apretándole o aplastándole los intestinos. Ambos tratamientos resultaron ineficaces.

Cansado, Heráclito habría terminado por echarse al sol y pedir a los chicos que pasaban que lo cubriesen con sus excrementos. Sobrevivió un día. Más tarde, el sol secó y endureció esa costra, quedó como momificado y lo comieron los perros.

Fuentes: orales, luego impresas, Diógenes Laercio, Vida y doctrina de los filósofos.

A pesar de pertenecer a una de las familias más antiguas de Venecia, la condesa Marina Querini Benzoni tenía veleidades republicanas. En su juventud, durante la ocupación de la ciudad por las tropas napoleónicas, en compañía del poeta Ugo Foscolo bailó, apenas cubierta por una túnica griega, alrededor del “árbol de la libertad” en medio de la Piazza San Marco. Su belleza había inspirado una romanza, “La biondina in gondoleta”, que aún entonaban, mucho después de su muerte, gondoleros que nunca habían oído su nombre.

En su obesa madurez, la condesa tuvo relaciones con Lord Byron en momentos en que el poeta no perseguía a otra condesa, Teresa Guiccioli. Solían pasear de noche en góndola y acoplarse al ritmo de la corriente.

Más de una vez, en el aire fresco del Canal Grande, el poeta vio surgir del escote de la dama una sutil voluta de vapor. Pronto descubrió que no era la intensidad del deseo lo que producía ese efecto. Su amante, antes de entregarse a las legendarias efusiones del autor de *Childe Harold*, solía introducir dos dedos en ese escote y extraer una pizca de una sustancia amarilla que llevaba, en éxtasis, a la boca. Se trataba de su pasión mayor, de su manjar preferido: polenta. No podía prescindir de él y lo mantenía caliente entre sus pechos apretados.

Según una leyenda veneciana, cuando veían surgir una delgada voluta de vapor de una góndola que navegaba sin ocupante visible —y en cuyo fondo yacían, enlazados e invisibles, los amantes—, los gondoleros saludaban: “*Il fumeto!*” (“¡El humito!”).

Fuentes: innumerables, biografías de Byron y crónicas de la vida veneciana.

Durante la Segunda Guerra Mundial, ocupado París por el ejército alemán, la residencia de Robert de Rothschild en la rue de Marigny fue alojamiento del comandante en jefe de la Luftwaffe, la fuerza aérea del Reich. Terminada la guerra, el propietario volvió de su exilio londinense y encontró, no sin sorpresa, su residencia en buen estado y sus colecciones de arte no saqueadas. Interrogó al mayordomo, que había permanecido en sus funciones durante esos años difíciles, y este le confirmó que los temporarios ocupantes se habían comportado muy correctamente. Una sola queja: recibían muy a menudo y era necesario, en esas ocasiones, permanecer de servicio hasta muy tarde. “¿Y quién asistía a esas reuniones?”, preguntó, curioso, el Barón; la respuesta llegó inmediata, sin énfasis: “Sus invitados de siempre, señor”.

Fuente: oral, James Lord, París, 1985.

En París, diez años antes de la Revolución de 1789, la joven Jeanne-Marie (*Manon*) Philipon, sola en casa de sus padres, se aburría una tarde de invierno y se le ocurrió vestirse con la ropa de una sirvienta: un vestido de paño azul deshilachado, un delantal rojo desteñido, un chal marrón de lana grosera y una capucha. Salió a la calle y pronto comprobó que, lejos de dejarla pasar cortésmente, los transeúntes la empujaban sin miramientos; encantada con la novedad, empezó ella también a abrirse paso a codazos y pasó un rato muy divertido antes de volver a su existencia burguesa, a su ropa habitual.

(Lectora asidua de Plutarco, luego de Voltaire y Rousseau, una década más tarde, ya casada con el fugazmente jacobino Roland de La Platière y conocida como madame Roland, iba a ser musa del partido Girondino y reunir a la elite literaria y política de la Revolución en su salón de la rue Guénégaud. Denunciada por Marat durante el Terror, subió al cadalso el 8 de noviembre de 1793 y antes de ser guillotizada pronunció la famosa frase: “¡Libertad, cuántos crímenes se cometen en tu nombre!”).

Fuentes: Madame Roland, *Mémoires*, 1820, edición de C. Perroud, 1905; *Lettres*, edición de C. Perroud, París, 1900-1902.

En tiempos en que el diario *La Nación* aún estaba en su tradicional edificio con entradas por Florida y por San Martín, Manuel Mujica Lainez se cruza, camino del diario, con otro redactor, poeta él, tenazmente confiado en que nadie sospecha su homosexualidad; esa tarde lo acompaña un joven muy bien parecido. Ante el saludo de *Manucho*, el colega se turba visiblemente y se apresura en presentar a su acompañante como “un sobrino”. Sonriente, implacable, *Manucho* informa: “Sí, lo conozco, fue sobrino mío el año pasado...”.

Fuente: oral, folklore porteño, años 60.

Durante un crucero en los años 50, Paul Bowles y su amigo marroquí Mohamed Mrabet visitan Ceilán y se hospedan en un hotel frente al mar, donde tienen por vecinos a Yehudi Menuhin y su mujer. El célebre violinista practica todas las mañanas en su balcón, contiguo al de Bowles, para irritación de Mrabet, insensible a la música europea. Bowles le hace notar que es un privilegio poder escuchar todos los días, sin dejar el cuarto, sin pagar, a uno de los más grandes artistas de su tiempo. Días más tarde, Mrabet contraataca: “No creo que ese hombre sea tan importante; si lo fuera, no se dejaría insultar constantemente por su mujer”. “¿Insultar?”. “Sí, todo el tiempo ella le dice ‘*Yehudi*’...” (judío, en árabe).

Fuente: oral, Paul Bowles, Tánger, 1994.

GENEALOGÍAS DE UN GESTO

En agosto de 1892, en Francia, indignado por la manipulación que el Partido Socialista hacía de una huelga de mineros, Émile Henry se vistió con ropa de la madre de Félix Fénéon y depositó una bomba casera en la oficina de la Société des Mines. El paquete abandonado suscitó sospechas; llevado a la comisaría más cercana, explotó, mató al niño que lo había cargado hasta allí y a cuatro agentes. Esa misma noche, Henry partió hacia Londres.

El 9 de diciembre de 1893 estallaba una bomba en la Cámara de Diputados. Auguste Vaillant asumió ese acto como “el grito de toda una clase que reivindica sus derechos”. A pesar de que no hubo víctimas, el presidente Sadi Carnot rehusó los pedidos de gracia y firmó la sentencia de muerte de Vaillant; él mismo iba a ser apuñalado, en junio de 1894, represalia de un anarquista italiano llamado Caserio.

El poeta Laurent Tailhade había saludado el atentado con una frase muy citada, no siempre con admiración: “Qué importan las víctimas si el gesto es hermoso...”. No sabía que él iba a ser la única víctima —perdió un ojo— de la bomba que Fénéon depositó una noche de primavera de 1894 en el restaurant Foyot, frente al Senado. Crítico de arte, inventor del “relato en tres líneas”, esteta y eminencia gris del París artístico y literario de principios de siglo, Fénéon fue arrestado en el Ministerio de Guerra, donde estaba empleado, juzgado, finalmente absuelto por falta de pruebas. Al final de su vida admitiría que había confeccionado la bomba, disimulada en una maceta, enredando la mecha en el tallo de una flor.

Fuentes: André Billy, L'Europe 1900, París, 1951; Joan U. Halperin, Félix Fénéon, New Haven, 1988.

A principios de los años 50, Victoria Ocampo decide publicar en Sur una traducción de *The Mint*, el relato autobiográfico de su admirado T.E. Lawrence, donde este describe con crudeza la vida de cuartel de los pilotos de la RAF.

Algunas obscenidades del texto la deciden a publicar dos ediciones simultáneas del libro, para eludir la censura peronista: una levemente expurgada, de venta pública; otra completa, que se venderá por suscripción. Decide asumir ella misma la traducción, con la complicidad amistosa de Ricardo Baeza.

Una tarde de verano, en el jardín de Villa Ocampo en Mar del Plata, ambos traductores se enfrentan, cada uno ante su máquina de escribir, para resolver una cuestión espinosa.

En el libro se habla mucho de masturbación y Victoria quiere traducir “hacerse la paja”. Baeza, siempre castizo, prefiere “hacerse la puñeta”. Tras un intercambio de opiniones, Baeza esgrime un argumento que no puede sino ofender a su amiga: “puñeta” es más correcto porque deriva de *puño*, forma que adopta la mano del hombre en el acto de masturbarse. “Las mujeres también se masturban y al hacerlo su mano no adopta forma de puño”, replica, airada, Victoria.

Continúa la discusión cada vez más áspera hasta que la dueña de casa decide terminarla: “¡Basta! ¡Este libro sale en la Argentina y aquí nadie se hace la puñeta, en la Argentina todos se hacen la paja!”.

A mediados de los años 30, Joseph Roth se había dejado exaltar por un sentimiento de lealtad al difunto imperio austro-húngaro, a la religión católica (a la que nunca se había convertido), a la casa de los Habsburgo.

Era su idea, en vísperas de la anexión de Austria por el Tercer Reich, que solo una refundación del Imperio, en forma de confederación de pueblos de etnias y lenguas distintas, como Suiza, podía actuar eficazmente como dique entre la barbarie expansionista de Hitler y la de Stalin.

Para exponer este proyecto escribió a Otto de Habsburgo, cómodamente instalado en su exilio londinense, y sumó a su nombre el de otros intelectuales provenientes de distintos países, que veinte años antes habían sido súbditos del Imperio y habían peleado por él en la Primera Guerra Mundial. Todos ellos, no casualmente, eran judíos.

Conmovido por la lectura de esa carta, Otto la mostró a un edecán. Menos emotivo que el heredero del trono, sin duda más realista ante la situación internacional, tras revisar la lista de firmas este comentó: “Sin duda alguna, estos súbditos, cuya lealtad me parece incuestionable, deben de haber recordado que entre los títulos de Su Alteza —Emperador de Austria por la Gracia Divina, Rey Apostólico de Hungría, Rey de Bohemia, de Dalmacia, Croacia, Eslovenia, Galicia, Lodomeria e Iliria, Gran Duque de Toscana y Cracovia, Margrave de Moravia, Gran Voivode de Serbia, etcétera, etcétera— está el de Rey de Jerusalem...”.

A principios de los años 50, en momentos febriles de la “guerra fría”, el Gobierno de los Estados Unidos decide enviar a la Unión Soviética una compañía lírica de muy buen nivel, que representará en gira *Porgy and Bess* de Gershwin. La jugada de propaganda es transparente: ópera norteamericana, compositor judío, personajes y elenco negros. *The New Yorker* elige al todavía joven Truman Capote como cronista, previsiblemente alerta e irónico, del acontecimiento; sus notas para el semanario serán luego reunidas en el volumen *The Muses are Heard*.

Entre los episodios que en aquel censurado decenio no podían publicarse estaría el siguiente. Capote quiere obtener un atisbo de la vida homosexual en la Unión Soviética y no sabe a quién dirigirse como guía. En una recepción oficial observa a un anciano muy amanerado que le parece un informante posible. Pregunta quién es, le dicen que se trata de un viejo maestro de ballet, memoria viviente de coreografías clásicas, cultísimo, políglota. Los presentan y, apenas quedan solos, Capote aventura una pregunta: “*How does that happen here?*”. La réplica llega inmediata, tajante, cada palabra una octava más aguda que la anterior, hasta una cima de alarma seguida por un brutal descenso: “*That - simply - DOESN'T - E X I S T - here!!!*”.

Fuente: oral, Pancho Murature, Buenos Aires, c. 1972.

A fines de los años 40, antes de distanciarse definitivamente, Leopoldo Torre Nilsson y Ernesto Sabato compartían un “bulín”. Poco después de conocer a Leopoldo, Beatriz Guido quiso saber con quién visitaba el escritor ese departamento. Una tarde en que Sabato lo había reservado para una hora posterior al paso de ella y de Leopoldo, Beatriz se instaló en un café, enfrente, y montó guardia. Vio llegar a Sabato, solo, con libros en la mano; ninguna mujer entró después; media hora más tarde lo vio salir, siempre solo, siempre con libros en la mano. Incapaz de resistir la curiosidad, Beatriz cruzó la calle, subió, abrió sigilosamente la puerta con su llave, dispuesta a deshacerse en disculpas vehementes ante alguna desconocida, acaso ante una amiga. Pero el departamento estaba vacío y la cama, que ella y Leopoldo habían dejado tendida con sábanas recién cambiadas, estaba minuciosamente deshecha.

Fuente: oral, Beatriz Guido, Buenos Aires, c. 1964.

El rey Gustavo de Suecia era lector fiel de las novelas de Somerset Maugham. De paso por la Costa Azul, mencionó esta admiración a intermediarios que la dejaron saber al ya anciano Willie. Este se apresuró a invitar al monarca a su Villa Mauresque. La visita fue la ocasión de una comida para un grupo de invitados distinguidos, con un “menú mediterráneo” que empezaba con la inevitable *bouillabaisse*. Durante la degustación de esta sopa, un ruido metálico sorprendió a toda la mesa. Se intercambiaron miradas y ninguna explicación, hasta que se vio al Rey extraer con sumo cuidado de su plato, sacudir de todo resto de caldo y limpiar prolijamente con su servilleta una dentadura postiza. Cumplidas estas operaciones, la introdujo en su boca, la ajustó y ensayó la mordedura; finalmente, satisfecho, miró sonriente a los demás invitados y declaró: “*My smile had suddenly threatened to desert me...*” (“De pronto mi sonrisa amenazó con abandonarme...”).

Fuente: Robin Maugham, *Conversations with Willie*, Londres, 1978.

Héctor Cattaruzza, campeón argentino de tenis en 1933, más tarde efímera estrella del cine nacional con una *t* menos en el apellido, había sido generosamente dotado por la naturaleza y gustaba de jactarse ante sus compañeros deportistas. Al salir de la ducha en el club donde practicaba, solía saludar a aquellos compañeros sentados en los bancos del vestuario mientras se ataban las zapatillas con un “Qué tal, muchachos” mientras, al pasar, les golpeaba la nuca con su órgano. Adolfo Bioy Casares era uno de ellos y al final de su vida recordaba: “Curioso: yo, que nunca sentí inclinación por las personas de mi mismo sexo, recibí más de un pijotazo en la nuca de parte de Cattaruzza”.

Fuente: oral, Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires, 1998.

Edith Sitwell nunca pudo soportar a David Horner, amigo, compañero, secretario, acaso amante de su hermano Osbert, cuya invalidez, según ella, permitía a ese intrigante abusar de su amo y protector. En 1962, al llegar a los setenta y cinco años de edad, también la gran poeta quedó prácticamente inválida como consecuencia de una serie de caídas. Cuando ya le resultó insuficiente la protección del club adonde se había mudado, Horner convenció al hermano de recluirla en una residencia geriátrica.

Edith sintió que estaba perdiendo algo más que la mansión familiar de Renishaw y el castillo toscano de Montegufoni, residencia de su hermano, ahora administrado por Horner.

El 6 de marzo del mismo año, después de acostar a sir Osbert, Horner se cayó por los treinta y ocho escalones de una poco frecuentada escalera de piedra del castillo, se fisuró el cráneo, se rompió varias costillas y el brazo derecho. Pasó la noche paralizado al pie de la escalera, bañado en sangre, sin poder gritar. A la mañana siguiente lo halló un sirviente y fue transportado a un hospital en estado de coma. Sobrevivió, contra los pronósticos médicos, pero nunca recuperó del todo el equilibrio ni el habla.

Edith estaba en Londres en el momento del accidente. A menudo había dicho de Horner: “Si no fuera católica, ya lo hubiese matado”. Aunque ni ella ni sus hermanos practicaron la literatura fantástica, una de las pocas cosas que Horner alcanzó a articular claramente al recuperar la conciencia fue: “Sentí como que me empujaban”.

Fuente: John Pearson, *Façades*, Londres, 1976.

María Luisa Bombal vivió en la Argentina buena parte de los años 30.

Había abandonado Chile después de pegarse un tiro en el pecho, enferma ante la indiferencia de su amante; ese arrebató le dejó en el hombro izquierdo una herida que fascinaba a los porteños cuando la lucía, escotada, en el Baile de los Artistas. En Buenos Aires fue admirada por Borges, por Girondo, por Neruda (“¡es una abeja de fuego!”); también publicó las dos novelas breves que le dieron fama: *La última niebla* y *La amortajada*. A principios de la década siguiente, regresó a Chile para disparar (en Santiago, en plena calle Agustinas) contra aquel amante que no había podido olvidar. Tras el proceso y un período breve de detención en un convento, su prestigio y posición social la despacharon a los Estados Unidos, donde la recuerdan paseando por la Quinta Avenida de Nueva York “disfrazada de cara” (con ojos, nariz y boca pintados fuera del lugar que ocupaban en su rostro).

Se cuenta que una tarde de aquellos años 30 descendió las escaleras de Villa Ocampo sin prestar atención al grupo que en la planta baja rodeaba a la anfitriona, y lanzó esta súplica: “Victoria, présteme usted su máquina de escribir, que tengo que poner un anónimo, y la mía la conoce ya todo Santiago”.

Fuente: oral, recogida por Enrique Pezzoni, Buenos Aires, 1973.

RIESGOS DE LA SIMETRÍA

Jonathan Swift compuso un poema (“The Lady’s Dressing Room”) sobre las secreciones y efluvios corporales de una dama a la que llamó para la ocasión Celia. Ese catálogo acaso exhaustivo de hedores, ropa interior manchada y sábanas rancias culminaba con la comprobación, por parte del enamorado, de que su objeto de deseo no era ajeno a la condición de todo cuerpo, aun el más deseable: “¡Celia caga!” (*Celia shits!*).

Lady Mary Wortley Montagu creyó reconocerse en ese personaje y atribuyó la injuria a la impotencia del poeta en un encuentro con ella. No fue Swift el único hombre de letras que iba a merecer un homenaje peculiar de esa dama: en sus últimos años, en su palacio veneciano, mostraba a los menguados visitantes de su alcoba un “búcaro nocturno” (*commode* en el siglo XVIII inglés, *vase de nuit* más tarde en Francia) con las caras de Swift y Alexander Pope, entre otras, pintadas en el fondo de la porcelana.

Fuente: Victoria Glendinning, *Swift*, Londres, 2001.

Durante una campaña pacificadora en territorio ranquel, el gran escritor argentino del siglo XIX, improvisado militar para eludir a una genealogía inoportuna, observa que muchos soldados y suboficiales satisfacen entre sí sus urgencias sexuales. Comenta el hecho con el médico del regimiento, quien, ignorando o subvalorando la cultura de su interlocutor, aduce como explicación ejemplos de la antigua Grecia. Impaciente, el hombre de letras y ocasional hombre de armas lo interrumpe: “Conozco mis clásicos. Lo que me intriga es la aceptación del dolor físico”. Ante las explicaciones vagorosas, inconvincentes que recibe, prefiere hacer el experimento bajo la supervisión del médico. Llama a un edecán o a un soldado de guardia, lo conmina a “ponerse en condiciones” e, inclinado sobre una mesa, se somete a la prueba. Con voz indiferente va ordenando: “Entre”, “Muévase”, “Basta ya”, “Retírese”. Momentos más tarde, a solas con el médico, opina: “No le veo la gracia. Es como cagar al revés”.

Fuente: oral, Victoria Ocampo, París, 1975.

Lord Hamilton, personaje brutal y distraído, mató de un golpe involuntario al chico que le servía en una posada. Iba a retirarse a sus habitaciones cuando el posadero, alarmado, lo detuvo: “Disculpe, milord, pero ha matado usted a un sirviente...”. Entre dos bostezos, antes de proseguir su camino, el noble masculló: “¡Póngalo en la cuenta!”.

Fuente: Chamfort, *Caractères et anecdotes*, en *Oeuvres Principales*, París, Pauvert, 1960, según la edición original de 1795.

SIR EUGEN 1

Eugen Millington-Drake era embajador del Reino Unido en el Uruguay en diciembre de 1939, cuando debió enfrentar un episodio difícil: la “batalla del Río de la Plata” entre el submarino alemán “de bolsillo” *Graf Spee* y tres acorazados británicos que lo esperaban. El episodio culminó con la voladura de la nave alemana a poca distancia del puerto de Montevideo por decisión de su comandante, el capitán Langsdorff, y la internación de oficiales y tripulantes en una amistosa Argentina. (Tres días más tarde, en Buenos Aires, Langsdorff, vestido con uniforme de gala, se pegó un tiro en la sien ante la bandera de guerra imperial alemana, es decir, sin la cruz esvástica).

Veinticinco años más tarde, sir Eugen compiló un volumen de memorias, documentos y testimonios sobre el episodio; también volvió a Buenos Aires y a Montevideo para visitar viejos amigos, gente de letras en su mayoría. Invitado por la difunta Asociación Argentina de Cultura Inglesa de la calle Juncal, abordó, intrépido, una conferencia en español sobre la novela argentina y sorprendió al público al empezar poniendo sobre la mesa un despertador de tipo antiguo, con campanilla en la parte superior, y prepararlo para que sonara cuarenta y cinco minutos más tarde. Era él, evidentemente, el destinatario de esa prudencia, ya que el público no tuvo ocasión de aburrirse: entre otras perlas regaladas por sir Eugen, que evidentemente se traducían al español a partir del inglés, estuvo la de referirse a la novela de Mallea *Todo verdor perecerá*, publicada en inglés como *All Green Shall Perish*, llamándola “Toda verdura perecerá”.

Fuente: E.C., Buenos Aires, c. 1964.

SIR EUGEN 2

Durante esa misma visita, sir Eugen invitó a cenar a sus amistades porteñas en el departamento prestado del edificio Kavanagh donde se hospedaba. En mitad de la comida, el mucamo anunció una llamada telefónica desde Londres y el anfitrión se excusó ante sus invitados. Quince, veinte minutos más tarde, estos empezaron a inquietarse por su ausencia, y por el silencio que llegaba del resto del departamento. Enviaron al mucamo en busca de noticias y este volvió sumamente incómodo. Aparentemente —explicó— sir Eugen se había sentado en el borde de la cama para hablar por teléfono; una vez terminada la comunicación, debe de haberse preguntado qué estaba haciendo allí, y al ver el lecho preparado para la noche se le ocurrió desvestirse y acostarse. El mucamo lo había hallado plácidamente dormido.

Fuente: oral, Vera Macarov, Buenos Aires, c. 1970.

Marco Antonio, blanco principal de las invectivas de Cicerón, ordenó el asesinato del orador. El 7 de diciembre de 43 a.C. lo degollaron sicarios que le cortaron las manos y enviaron a Roma un paquete con la prueba del trabajo cumplido; Marco Antonio ordenó que esos restos fueran exhibidos en el Foro, clavados en el lugar preciso donde Cicerón había pronunciado sus más violentos discursos. Se contaba que, insatisfecha con tan poco, antes que la nueva orden pudiese ser cumplida, Fulvia, su mujer, pidió la cabeza, le abrió la boca, le sacó la lengua y la atravesó repetidamente con un alfiler que adornaba su peinado.

Algunos historiadores han sacado conclusiones de la frecuencia de decapitaciones en la vida política romana y el tradicional “busto”, representación limitada a la cabeza y los hombros, que perpetuaba la memoria de sus hombres públicos.

Fuentes: innumerables, de Suetonio a Gibbon.

Al morir en 1835, Dimitri Ivanovich Chvostov, senador y conde del reino de Cerdeña, había compuesto doscientos cincuenta mil trescientos veintisiete versos. Además, se había convertido en uno de los más temidos peligros de la vida social en San Petersburgo. A pie si el clima lo permitía, si no en una carroza celeste, recorría la ciudad escoltado por dos asistentes que cargaban bolsas llenas de libros, plaquetas, folletos y aun manuscritos. Las víctimas podían ser amigos, conocidos, aun lejanos conocidos de conocidos; tras un saludo ceremonioso y algún comentario de actualidad, Chvostov fingía recordar en el momento de despedirse que tenía consigo una de sus más recientes composiciones, y la obsequiaba al aterrorizado interlocutor. De nada valía que este la agradeciera y prometiese leer el opúsculo esa misma noche. “¿Para qué esperar?”, murmuraba Chvostov con una sonrisa y, en una confitería, en un jardín público, aun en medio de la calle, leía o recitaba los frutos de su inspiración ante el indefenso oyente.

Se cuenta que un grabador de San Petersburgo hizo fortuna con unas estampitas que representaban al diablo huyendo de un anciano con la cara de Chvostov y los brazos desplegados en plena declamación. Se suponía que esas imágenes protegían a quienes las llevaran del acoso del poeta. Se vendían en los principales mercados de la ciudad.

Fuente: Serena Vitale, La casa di ghiaccio, Milán, 2000.

El 4 de junio de 1958, Marshall McLuhan y Hugh Kenner visitaron a Ezra Pound en el hospital psiquiátrico St. Elizabeth de Washington, donde el poeta había hallado refugio para escapar a una condena por alta traición gracias al talento de sus abogados más que a la movilización de innumerables hombres de letras. Pound tenía un cuarto propio donde no estaba autorizado a recibir visitas; sus visitantes debieron conversar con él en un rincón entre dos pasillos.

En cierto momento, el poeta les pidió que acercaran sus sillas a la que él ocupaba; a modo de explicación señaló a un paciente que recorría los pasillos con un cepillo para alfombras del que se había retirado la parte mecánica. Ese hombre, explicó, padecía una obsesión con las impurezas del mundo exterior que podían traer las visitas. Agregó que en una ocasión reciente, T.S. Eliot no había acercado suficientemente su silla a la de Pound y se vio obligado a alzar los pies cada pocos minutos para que el infatigable paciente pasara entre ellos con su inútil instrumento.

Fuente: oral, Hugh Kenner a Alberto Manguel, este a E.C., 2003.

El conde Etienne de Beaumont creó durante la Primera Guerra Mundial un servicio de socorro para los heridos que suscitó el arrebató humanitario del “*tout Paris*”. En la posguerra fue un mecenas inspirado (Satie, Picasso, Cocteau), creó decorados para ballets, diseñó joyas y vestuarios, encargó partituras y films de vanguardia, sobre todo ideó legendarios bailes de disfraz que lo consagraron como un anfitrión mundano imprevisible: fue el modelo del personaje titular del *Bal du Comte d’Orgel* de Radiguet.

En los años 30 se le ocurrió elegir para uno de esos bailes el tema: “lo que usted vestirá dentro de veinte años”. En un raptó de intuición profética, el príncipe rumano Georges Bibesco concurrió vestido con un overol de paño azul.

Fuente: oral, Philippe Jullian, París, 1986.

Las fiestas de Etienne de Beaumont suscitaron imitadores, entre otros la marquesa Casati, que en un baile del conde se había lucido con una proeza teatral involuntaria: después de hacer una entrada espectacular como San Sebastián, cubierta de flechas luminosas que parecían hundirse en su carne, fue casi inmediatamente borrada por la nube de humo y el olor a quemado de un cortocircuito.

Para su primer baile de disfraz propio, en una residencia que había pertenecido a Robert de Montesquiou, la Casati se propuso deslumbrar como “serpiente flanqueada por Adán y Eva”. Pero la fecha había sido mal elegida: días después del triunfo del Frente Popular en las elecciones de 1936, una plebe burlona, desafiante, encaramada en árboles y sobre la verja, insultaba a los invitados a medida que aparecían. Cuando surgió el carruaje del siglo XVIII donde llegaba Daisy de Segonzac como María Antonieta, el vehículo fue inmovilizado por los nuevos *sans culottes*, dispuestos a agredir a la “reina”. Algunos invitados, que lucían disfraces menos comprometidos, debieron acudir en auxilio de la incauta, para evitar lo que se anunciaba como una nueva “noche de Varennes”.

A todo esto, la dueña de casa, irritada por la confección defectuosa de su disfraz, había decidido permanecer en su dormitorio y leer una novela.

Fuente: oral, Jean-Louis de Faucigny-Lucinge a Bernard Minoret, este a E.C., París, c. 1989.

MANDL AND FRIENDS 1: INCIPIT

Fritz Mandl, heredero de la fábrica austríaca de armamentos Hirtenberger AG, tuvo un primer roce con la leyenda cuando pretendió comprar todas las copias existentes del film checo *Extase* (1933), para sacar de circulación un breve y casto desnudo de Hedy Kiesler, su segunda mujer. En 1937 se divorció de la actriz —ya emigrada a Hollywood, donde la rebautizaron Lamarr— y al año siguiente la anexión de Austria por el Tercer Reich lo obligó a emigrar a él, primero a Suiza y más tarde a la Argentina. Llegó a Buenos Aires en 1939, con cuarenta lingotes de oro que depositó en el Banco Central.

Los Mandl eran judíos pero Fritz no fue el primero de la familia en mantener relaciones riesgosas: su tío Ignaz Mandl había sido mentor del intendente de Viena Karl Lüger, benefactor populista y demagogo antisemita. Con la empresa familiar protegida por la cesión nominal a una firma “aria” (la Wilhelm-Gustloff Stiftung), habría negociado desde Suiza el traslado a América Latina del oro que la plana mayor del régimen nazi deseaba poner a salvo de una “eventualidad”. Esta tardaría algunos años en verificarse.

En la Argentina, seducido por las sierras de Córdoba, que le recordaban veraneos infantiles en los Alpes de Salzburgo, iba a comprar en La Cumbre la enorme mansión construida a principios de los años 30 por un médico excéntrico. Algunos la han descrito como un palacio de cuento de hadas, otros como una *old dark house* de novela gótica; en todo caso, pasó a la leyenda local como el “castillo de Mandl”.

Fuentes: periodistas argentinos y austríacos.

MANDL AND FRIENDS 2: CURSUS HONORUM

En 1943, el acercamiento de Fritz Mandl al general Manuel Savio, director de Fabricaciones Militares, le permitió llegar al futuro general Perón y proponerle la modernización del armamento argentino, proyecto para el que se veía inmejorablemente capacitado. Fue su desdicha que la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial, y las presiones consiguientes de los Estados Unidos y de Gran Bretaña, que exigían la deportación de cientos de simpatizantes nazis para “normalizar” relaciones con la Argentina, disuadieran a Perón de seguirlo. Mandl fue arrestado brevemente, pero el Departamento de Estado norteamericano, incapaz de demostrar sus acusaciones, renunció al pedido de extradición; el general, por su parte, aceptó una generosa donación del empresario para la campaña electoral de 1946: entre tres y cinco millones de pesos de la época, según las fuentes. Mandl no iba a ser perturbado hasta la caída de Perón, en 1955.

Según Ian Sayer y Douglas Botting, autores de *Nazi Gold* (1983), el oro del Reichsbank, escondido en los Alpes bávaros en abril de 1945, halló refugio definitivo en La Cumbre, provincia de Córdoba, Argentina.

Fuentes: periodistas argentinos y alemanes.

MANDL AND FRIENDS 3: DE AMICITIA

Mandl se enorgullecía de la amistad del conde Ernst Rüdiger (*Rudy*) von Starhemberg y lo había adoptado como modelo social.

Descendiente del noble que en 1683 rechazó el asalto turco a Viena, el conde había frecuentado en los años 20 y 30 grupos nacionalistas, corporativistas, profascistas; la anexión de Austria por el Tercer Reich lo llevó a una posición antinazi aunque no democrática. Socio además de amigo de Fritz Mandl, también él se divorció de una primera mujer de su medio para casarse con una actriz: Nora Gregor, que debió a Jean Renoir un lugar, aun marginal, en la historia del cine gracias al principal papel femenino en *La Règle du jeu* (1939).

En 1940, cuando Starhemberg intentó unirse en Londres a las Fuerzas Francesas Libres, y no fue aceptado por el general De Gaulle, Mandl protegió a Nora y su hijo Heinrich: les alquiló una residencia en el Cap d'Antibes, luego les pagó pasajes para viajar, vía Lisboa, a Buenos Aires. El conde solo logró las visas necesarias para reunirse con ellos en 1942; en la Argentina, mientras la familia seguía mantenida por Mandl, intentó formar una legión austríaca antinazi que, una vez más, suscitó solo desconfianza entre los exiliados democráticos. Terminó su vida como guardacaza y guía turístico en La Cumbre.

En 1944, Nora actuó en un film hablado en francés, realizado en Chile; en 1949, se suicidó en Viña del Mar.

Heinrich creció en España; como Henry Gregor, hizo teatro en Madrid con *El principito*, a partir de Saint-Exupéry; luego, films de terror dirigidos por León Klimovsky.

Fuente: oral, Alberto Tabbia, Buenos Aires, 1990.

MANDL AND FRIENDS 4: ET IN ARCADIA...

En Buenos Aires, Mandl no solo fue visto bailando en la *boîte* Embassy de la calle Florida. Junto a magnates marítimos como Aristóteles Onassis, griego de Esmirna, Alberto Doderó, genovés de Montevideo, y el menos suntuoso Alfred Ryan, irlandés de Gibraltar y dueño de astilleros en el Río de la Plata, Mandl estuvo entre quienes convocó el general Perón para planear la construcción de una flota ballenera destinada a la Antártida. Esos audaces empresarios habían adquirido la nacionalidad argentina en vísperas de la guerra y tenían relaciones fluidas con Alemania.

Doderó, por ejemplo, compró a muy bajo precio, al día siguiente de declarada la paz, docenas de barcos de guerra; mientras su flota acogía el tránsito de nazis refugiados hacia la Argentina, él acompañaba la gira benévola de Eva Perón por Europa. Ryan, protegido de Siemens y de Thyssen, se vio convertido, aunque solo en el papel, en dueño del ballenero argentino que se iba a construir en astilleros ingleses con fondos estatales: el sentido de los negocios, o el mero sentido común, hizo rehusar a todos esos empresarios la inversión de capitales propios en el proyecto.

El general pronto halló un asesor menos rumboso en el ballenero noruego Lars Andersen, colaboracionista durante la ocupación nazi de su país, que había logrado emigrar mediante el depósito de una caución de ciento sesenta mil dólares. Andersen dependía del banquero alemán Hjalmar Schacht, amigo de Hitler “blanqueado” por los aliados, propulsor y financista de la flota ballenera alemana en 1936; pero este, poco sensible a las sonrisas de Eva Perón durante su gira de 1947, prefirió participar en un proyecto paralelo de Onassis.

Fuentes: periodistas argentinos.

MANDL AND FRIENDS 5: SIC TRANSIT

Mandl no se arrepintió de haber declinado la invitación a financiar el ballenero *Juan Perón* (veintidós mil toneladas de registro, doscientos metros de eslora), concebido para almacenar no solo carne y aceite de ballena en sus bodegas frigoríficas (capacidad: doscientas toneladas) sino también petróleo una vez terminada la temporada de pesca.

Durante su construcción, un accidente en el que murieron varios obreros dio origen a la leyenda negra del barco “mal parido”, confirmada en diciembre de 1951, cuando al partir de astilleros de Belfast la nave se llevó por delante el muelle. Apenas llegada a Buenos Aires, la intervino el Banco Central. Inmovilizada durante un año, la adquirió el Estado y la transfirió como transporte de combustibles a YPF, la venerable compañía petrolera estatal; había corrido el rumor de que alrededor del barco y su flotilla ligera de remolcadores se especulaba con divisas y el Presidente mismo autorizó su expropiación. Rebautizada *Cruz del Sur* tras la caída del general en 1955, la nave se resignó a transportar combustible entre puertos domésticos. Terminó como estación de exploración submarina en la costa este de los Estados Unidos.

Mandl se enteró, escéptico, de todas estas peripecias. Fue también en el año 1955 cuando Austria recuperó su independencia tras una década de ocupación impuesta por los vencedores de la Segunda Guerra Mundial. El empresario volvió a Europa y se dedicó con éxito a reconstruir la antigua fábrica familiar, devastada durante la ocupación soviética. Murió en 1977 y fue enterrado en el cementerio católico de Hirtenberg.

Fuentes: periodistas argentinos y austríacos.

MANDL AND FRIENDS 6: UBI SUNT

En abril de 1990, el “castillo” de La Cumbre fue saqueado. Desapareció una colección de cuarenta y dos obras de arte colonial jesuítico, de los siglos XVI al XVIII. Uno de los herederos de la residencia, Alejandro Mandl, se instaló en España hacia esa misma fecha. En 1993 prestó el “castillo” al jefe de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE), un tal Anzorregui; desde ese momento, la mansión pasó a ser mencionada en La Cumbre como “el hotel de la SIDE” ...

En junio de 1998, en el museo Mercedes-Benz de Stuttgart, se remató el cabriolet 500 E fabricado en 1935 para Fritz Mandl, cuyo interior había sido decorado por Ferdinand Keibl. Incautado por tropas soviéticas a fines de la Segunda Guerra Mundial, un coleccionista sueco lo descubrió en Moscú hacia 1970, lo compró y guardó en secreto; en esta nueva venta, la primera pública, el vehículo fue adjudicado por quinientos setenta mil marcos alemanes.

Gloria Odette María (*Puppe*) Mandl, hija de Fritz, fue agente de viajes en Buenos Aires. En Internet puede descubrirse su receta para una *casserole* de batatas y bananas, especialidad de Nueva Guinea.

Fuentes: periodistas argentinos y alemanes.

Maria, hermana menor de Claretta Petacci —la amante oficial de Benito Mussolini—, no logró que la protección del Duce impulsara su carrera de actriz más allá de lo permitido por un talento limitado. La rodeaba la perfidia silenciosa de sus colegas: al tomar como *nome d'arte* Miriam Di San Servolo, por ejemplo, nadie le señaló que ese apellido, elegido por su resonancia aristocrática, coincidía con el nombre de un manicomio próximo a Venecia. Poco más tarde amputó la *m* final del nombre, menos para borrar la inoportuna referencia hebrea que para “latinizarlo” como exigían las leyes del momento. (Otra actriz, la ardiente fascista Doris Duranti, pasó a ser Dori...).

A los diecinueve años de edad, en 1942, su primer film, una comedia romántica titulada *Le vie del cuore*, puso a dura prueba los nervios del director Camillo Mastrocinque. Con el pretexto de velar sobre la castidad de su hija, la madre no se alejaba del set, opinaba infatigablemente sobre todo, exigía que la niña luciera un vestuario renovado constantemente. En vano el inerme realizador le explicaba que una escena era la continuación inmediata de otra filmada días antes, que un cambio de ropa era injustificable. “¡Están tratando de ahorrar!”, bramaba la *mamma*. “¡No permitiré que mi hija aparezca como una pobre diabla!”.

(La carrera de Maria sobrevivió a la caída del régimen fascista. Actuó en España como Miriam Day y en Francia —en un film de 1954, significativamente titulado *Bonnes à tuer...*— como Miriam Petacci. En Italia reapareció en 1984, en un papel de *Claretta*, film sobre la pasión y muerte de su hermana).

Fuente: oral, Riccardo Freda, París, 1992.

John Abbott parecía haber heredado el espíritu empresario del padre inglés, fundador de la English Levant Company, instalado en Salónica en el siglo XVIII, y el proceder expeditivo de la madre levantina, una griega de Esmirna. Tras comprobar, hacia 1850, que en Inglaterra las sanguijuelas se vendían en las farmacias a un shilling cada una, y en Salónica a dos o tres piastras la jarra de veinticinco, se hizo conducir por un representante de la antigua comunidad sefardí local a uno de los terrenos pantanosos que rodeaban la ciudad, y del que el anciano era propietario, rico en pozos donde pululaban, abundantes, esos animalejos utilizados por la medicina de la época. Un empujón bastó para que el incauto judío cayera entre los voraces consumidores de sangre y sus restos desaparecieran. Días más tarde, Abbott adquirió ese terreno y otros adyacentes. La exportación de sanguijuelas le permitió lanzarse con éxito a la especulación inmobiliaria y construirse un palacio en la misma Salónica.

Más tarde, esa residencia se convirtió en la sede local del Banco Imperial Otomano.

Fuente: impresa, Sam Lévy, “Mes mémoires”, en *Tesoro de los judíos sefardíes*, 1964, vol. 7.

El choque de culturas no exige escenarios exóticos y personajes coloridos: puede representarlo una mera disonancia de modales. Hacia 1950, en un *cocktail party* literario en Londres, un norteamericano directo, entusiasta, se enfrentó con una inglesa temible; aquel día, estos arquetipos se llamaban Dwight Macdonald y Rose Macaulay. Cuando el crítico de *Memoirs of a Revolutionist* se acercó a la novelista de *The Towers of Trebizond* y se presentó (“Mi nombre es Dwight Macdonald y escribo en *Partisan Review*”), recibió por respuesta un gélido: “Qué amable de su parte cruzar todo este salón para decirme quién es y lo que hace”.

Fuente: oral, Mary McCarthy, París, 1983.

El domingo 7 de junio de 1942 entró en vigor, en todo el territorio francés ocupado por el ejército del Reich, la obligación para las personas registradas como judíos, según las leyes promulgadas por el mariscal Pétain en octubre de 1940, de no aparecer en público sin una estrella amarilla, trozo de género con las seis puntas bien definidas y la palabra *Juif* escrita con trazos negros en el centro, cosida y bien visible en la parte superior izquierda de su ropa.

Algunos jóvenes no judíos reaccionaron ante esta situación luciendo estrellas caprichosas, con leyendas como *budista*, *swing*, el nombre de su provincia de origen o aun la misma palabra *Juif* con pequeños puntos tras cada letra, lo que les permitía burlarse de la policía declarando que eran las siglas de las (inexistentes) Juventudes Universitarias Internacionales de Francia. Por orden de la Gestapo, la policía francesa solía enviar a estos humoristas al campo de detención de Drancy, donde debían lucir sobre su estrella una banda de tela con la inscripción, que se quería infamante, “amigo de los judíos”...

Ese domingo 7 de junio, a las 16 horas, fue llevado a la comisaría del barrio de la Sorbona un estudiante de la École Normale Supérieure de la rue d’Ulm, de veintidós años de edad, por dejar asomar del bolsillo superior de su chaqueta un pañuelo de papel amarillo cortado en forma de estrella. Su nombre: Henri Plard. Años más tarde iba a ser un distinguido germanista y traducir al francés obras de Ernst Jünger, entre otras, los diarios parisienses que en ese mismo 1942 escribía el oficial de la Wehrmacht en su cuarto del hotel Raphaël.

Fuentes: archivos de la Police Judiciaire, París, y Maurice Rajsfus, París, 2002.

Un 4 de enero de los años 40, en una de las fiestas anuales con que el diario *La Nación* solía festejar, en tiempos anteriores a la “crisis” argentina, el aniversario de la aparición de su primer número, Alberto Gerchunoff, venerable autor de *Los gauchos judíos*, recibía las felicitaciones de una señora distinguida a quien uno de sus artículos recientes había encantado. Terminadas las efusiones, la señora bajó la voz para abordar, con pudor, otro tema: “Dígame, Gerchunoff, he oído decir que usted es judío... ¿Es cierto?”. Inmutable, siempre cortés, el escritor asintió: “Señora, puedo poner las pruebas en su mano”.

Fuente: oral, Jorge Luis Borges, Buenos Aires, c. 1966.

En los agitados años de la segunda posguerra mundial, años que en Grecia fueron de guerra civil, el British Council despachó a Atenas a Maurice Bowra, profesor en Oxford, conocido por sus estudios de la poesía de Kavafis y de Seferis, célebre por las paradojas que regalaba con imperturbable seriedad.

Este insuperable embajador cultural cenaba una noche en el Pireo con un grupo de poetas griegos cuya conversación recayó en las muchas citas engarzadas en *The Waste Land*, y entre ellas una que Eliot no identificó en sus notas al poema: “*Oh the moon shone bright on Mrs Porter and on her daughter, they wash their feet in soda water*”.

Interrogado sobre el origen de lo que parecía una *nursery rhyme* entre grotesca y pueril, Bowra pudo explayarse, seguramente aliviado, sobre un tema no literario: la canción no pertenecía al ámbito de la *nursery* sino de los cuarteles, y la cantaban las tropas Anzac (es decir: de Australia y Nueva Zelanda) durante la Primera Guerra Mundial.

Apostados en El Cairo, esos soldados del Imperio frecuentaban el prostíbulo de una señora llamada Porter (o cuyo nombre, de ser egipcia, sonaba parecido a ese apellido inglés). La letra original incluía una palabra encubierta en la cita de Eliot: lo que se lavaban con soda no eran “*their feet*” sino “*their cunts*”...

En la última noche antes de partir al frente, los alegres soldados incendiaron el prostíbulo, algunas pupilas se arrojaron por las ventanas, otras perecieron. De la señora Porter y de su hija se desconoce el destino.

En el momento más opulento y despreocupado de la *belle époque*, el casino de Montecarlo no sirvió solo para aliviar de un exceso de riqueza a cosmopolitas ociosos; fue también el escenario donde se exhibían las cortesanas de nivel superior, esas *femmes galantes* que fueron personajes representativos de la duplicidad moral de la época. Entre ellas hubo rivalidades, no por tácitas menos comentadas en aquellos años anteriores a la prensa de escándalo. La Bella Otero, por ejemplo, apareció una noche ante las mesas de baccarat luciendo en cada centímetro visible de piel y de pelo la colección de joyas con que se había asegurado un retiro decente, cosa difícil en un oficio para el que los años no son piadosos. A la noche siguiente, Liane de Pougy quiso demostrar una elegancia mayor que la de su colega y llegó a la misma sala sin una joya; la seguía su mucama, cargada con la imponente pedrería coleccionada por la patrona.

Según otra versión, quien cargaba con las joyas de la Pougy no era su mucama sino un lento, desconcertado, vacilante caniche.

Fuente: oral, monsieur André, *chasseur* del Hotel de París, Mónaco.

(a: La Reverte era hombre).

En 1908, fue promulgado en España un decreto que prohibía torear a las mujeres. La Reverte, la más popular de las matadoras, anunció en esa ocasión que era hombre y continuó su carrera bajo su nombre “verdadero”: Agustín Rodríguez.

(b: La Reverte era mujer).

En 1934, la República anuló el decreto que prohibía torear a las mujeres. Se reveló entonces que Agustín Rodríguez en realidad era mujer, bautizada María Salomé Rodríguez, y que había mentido para poder seguir toreando.

(c: La Cintrón era rejoneadora).

Después de la guerra civil, se restauró la interdicción de que las mujeres entraran al ruedo. Más tarde se la limitó al toreo a pie, y fue así cómo, entre 1945 y 1950, Conchita Cintrón, chilena, pudo torear a caballo en España y convertirse en popular rejoneadora.

Fuente: oral, Chema Prado, Madrid, 2002.

Jack, el hijo menor de Ernest Hemingway, visitó la finca cubana de su padre en 1955. Era la primera vez que lo veía desde su adolescencia. Armados con escopetas de largo alcance, subieron al techo de la torre donde trabajaba el escritor y desde allí empezaron a dispararles a los milanos que asolaban el terreno. Jugaban a atacar aviones enemigos y se reían como chicos. En cierto momento el escritor le pidió al mayordomo que les subiera una jarra de *dry martinis*. La fiesta duró hasta que se hubo vaciado la tercera jarra y el terreno estaba cubierto de despojos ensangrentados. Luego el escritor decidió que quería volver a ver su copia personal de *Casablanca* y ordenó al mayordomo que armase el proyector. Estremecido, balbuceante, lloró ante la belleza de Ingrid Bergman.

En sus memorias, Jack Hemingway declara que esa tarde fue el momento en que se sintió más cerca de su padre.

Fuente: Jack Hemingway, Memoirs of a Fly Fisherman, Dallas, 1986.

A las 4 de la tarde del 28 de enero de 2003, en el mercado de pescados de New Square, unas treinta millas al norte de Manhattan, una carpa a punto de ser decapitada, molida y procesada en *gefilte fisch* empezó a gritar en hebreo advertencias apocalípticas. El primer testigo de la revelación fue Luis Niveló, católico, que no entiende hebreo y sufrió un desmayo antes de salir a buscar auxilio; su patrón, Zalmen Rosen, *hassid* de cincuenta y siete años de edad y once hijos, acudió prestamente y asegura que oyó a la carpa instarlo a estudiar el Talmud y prepararse para rendir cuentas pues “el fin se aproxima”. Algunos vecinos temen que el anuncio esté vinculado con la cruzada contra Irak del presidente Bush, acaso impaciente por provocar la segunda llegada del Mesías. Otros sostienen que se trata de una alucinación derivada de la serie televisiva *Los Soprano*. Niveló está seguro de que oyó hablar al Demonio.

Fuente: Raúl Núñez, a partir de diversos informes periodísticos, Nueva York, 2003.

En 1918, el sultán de Marruecos Moulay Hafid entregó al mariscal Lyautey, autoridad máxima del “protectorado” francés, el documento firmado de su abdicación a cambio de un cheque por cuarenta mil libras esterlinas.

A este intercambio de papeles siguió inmediatamente la partida rumbo a Francia del sultán, que fue recibido sin entusiasmo en Marsella: estaban frescas en la memoria del país de exilio, y nueva metrópolis de su país de origen, las simpatías demostradas por el exmonarca al imperio alemán durante la Primera Guerra Mundial, así como su lucha contra las tropas coloniales francesas en 1907 y 1908.

Instalado en el hotel Majestic de Vichy, en su primer paseo por las termas el exsultán quedó encantado por las piruetas de los caniches que paseaban las damas y ordenó al jefe de sus esclavos que le comprara unos veinte perritos. El imponente negro preguntó cómo reconocer un perro en venta. Por toda explicación Moulay Hafid le dijo que eran paseados, en el extremo de una correa, por señoras bien vestidas y demasiado maquilladas.

Horas más tarde, el Ministerio del Interior debió intervenir ante el barullo que había invadido los jardines del Majestic: unas cuarenta señoras habían sido conducidas allí a empellones y se declaraban ofendidas por los billetes que un africano petulante, vestido con traje folklórico, agitaba ante sus narices. Un diplomático inglés, concedor de Marruecos, intervino para aclarar el incidente, que terminó entre sonrisas. Algunas de las damas prefirieron volver a sus hoteles sin el *pet* de su corazón y aprovechar la generosa oferta.

Fuente: oral, Larbi Yacoubi, Tánger, 1996.

Camille Saint-Saëns se había aficionado en su vejez a esa forma de sociabilidad que algunos hombres cultivaban en París alrededor de las *pissotières*. Esos mingitorios públicos, ubicados en plena calle, existieron desde el último cuarto del siglo XIX hasta pasada la mitad del siglo XX y estaban protegidos de la mirada del transeúnte por una mampara de metal; en el piso, un enrejado permitía filtrar la orina hacia un círculo de tierra, descubierto como alrededor de un árbol. Precisamente esa rendija era lo que permitía al anciano compositor hundir en la tierra uno de esos bastones de punta metálica cuyo mango desplegable forma un pequeño, precario asiento, como suelen usar en Inglaterra los *gentlemen* asiduos del hipódromo o de las excursiones campestres. Sentado allí descansaba de sus paseos nocturnos y esperaba algún encuentro interesante. A menudo se quedaba dormido y poco antes de la madrugada algún policía de ronda golpeaba sobre el metal de la mampara para despertarlo con un afectuoso “*Allez vous coucher, maître, il est très tard, personne ne viendra plus...*” (“Vaya a acostarse, maestro, es muy tarde, ya nadie vendrá...”).

Fuente: oral, Louis Ducreux, Marsella, 1976.

“No le impongas límites a tus sueños”, le dijo Nenea Costea a su sobrino Jean Negulescu cuando lo recibió en París, apenas salido de la adolescencia, recién llegado de Bucarest después de la Primera Guerra Mundial.

El joven se quería artista y muy pronto frecuentó a Modigliani, a Brancusi y a Pascin. La necesidad de ganarse la vida de manera no demasiado desagradable lo llevó a principios de los años 20 a Niza y al hotel Negresco, el *palace* de la Riviera, donde su mirada melancólica y su talento para el tango lo impusieron como *gigolo-dansant*. Sus funciones se limitaban a sacar a bailar a ricas señoras maduras, generalmente bajo la mirada aprobatoria de los maridos, a la hora del té. Las propinas eran generosas y entregadas con elegancia.

El director del salón del Negresco le aconsejó al joven que guardara en el bolsillo del pantalón la llave de su casilla del vestuario, cuya pesa metálica prometía una forma viril considerable. Se solía bailar a una distancia respetuosa pero el volumen visible y algún roce ocasional produjeron el efecto buscado: las señoras solo querían bailar el tango con el joven rumano.

Años más tarde, Jean (ahora Negulesco) hizo carrera como director en Hollywood e iba a dirigir a bellezas célebres: Hedy Lamarr y Marilyn Monroe. Su último film lo llevó de vuelta a Niza en 1970. Hospedado en una suite del Negresco, se le ocurrió un día contarle al director del hotel sus recuerdos de juventud; su interlocutor no se impresionó: “Ahora le paga el hotel la Fox... Una vez gigoló, siempre gigoló”.

Kiharu Nakamura (1913-2004) se enorgullecía de haber sido la última geisha auténtica del Japón y la primera que aprendió a conversar en inglés con sus clientes.

Aunque al padre médico no le agradó que su hija, a los quince años de edad, anunciara su intención de cultivar ese arte tradicional, un año más tarde aprobó su ingreso en un instituto de alto nivel, cuyas profesoras tenían el rango de Tesoro Nacional Viviente del Imperio. La joven Kiharu se distinguió en el canto, la danza y la conversación. Entre sus clientes, muy dispares, no solo estuvo William Randolph Hearst sino también Jean Cocteau, que la contrató por toda una semana y le dedicó un poema. Durante la Segunda Guerra Mundial, sirvió como espía a los servicios secretos japoneses.

Tras la derrota, asqueada por la decadencia del estilo de vida nacional y la cantidad de prostitutas que se arrogaban el nombre de geishas, se retiró y decidió emigrar.

En 1956 se instaló en Nueva York, donde actuó como asesora en tradiciones japonesas (entre otras ocasiones, para varias producciones de *Madame Butterfly*) y se hizo famosa por sus kimonos. Estuvo casada dos veces y escribió seis libros, de los cuales dos fueron *best-sellers* en Japón: sus memorias y un *Léxico* de frases japonesas ingeniosas caídas en desuso.

Le gustaba contar que, cuando era aún adolescente, su primer cliente quedó tan encantado con su compañía que omitió todo contacto físico y le regaló, a pedido suyo, una máquina de escribir.

Fuente: oral, Anne Isabelle Herbout-Queneau, París, 2004.

El cineasta poco conocido se acerca a la intimidante Marguerite Duras en un festival de cine de autor. Le explica que admira su novela *Un barrage contre le Pacifique* y ha visto la adaptación que en 1957 produjo Dino de Laurentiis para Columbia. Le pregunta si cree que los derechos siguen en poder de la compañía norteamericana, o si existe la posibilidad de imaginar una nueva versión. Las arrugas del inescrutable rostro oriental se conmueven brevemente. “Escúcheme: consiga un productor serio, es decir, un productor capaz de pagarme un adelanto interesante, y yo le reescribo la novela. Creo que tenía unas cuatrocientas páginas; ‘Duras *nouvelle manière*’ dará unas ochenta. Para mí será un libro más y para usted, derechos libres por comprar”.

Fuente: E.C., Róterdam, 1981.

Max Beerbohm observaba que los miembros de la realeza, por no tener contacto alguno con las realidades de la vida, prolongan su infancia más allá de la edad infantil. De Jorge IV observaba que no toleraba que lo contradijesen, “con una falta de dominio de sí mismo digna de un rey”.

En su juventud, el monarca no había podido luchar contra las tropas napoleónicas porque su padre le había impedido que arriesgara la vida. En su vejez llegó a convencerse de que realmente había dirigido una carga en Waterloo. Solía describir la escena como si realmente hubiese estado al frente de las tropas británicas y le pedía confirmación al duque de Wellington: “¿No fue así, duque?”. El viejo soldado, tironeado entre el respeto a su rey y el respeto a la verdad, respondía: “Así se lo he oído contar a menudo, majestad...”.

Fuente: Max Beerbohm, “King George the Fourth”, en *Works*, Londres, 1896.

Aburrido mientras se desplazaba en órbita dentro de la estación espacial Mir, el astronauta Vasili Tsibliyev llamó por teléfono a una vidente de Moscú para que le leyera su horóscopo. “Está por entrar en un período desconocido y extraño”, le anunció esta. Minutos más tarde, una nave de abastecimiento chocó con la estación espacial y la destruyó.

Fuente: Andrew Meier, Black Earth: A Journey through Russia After the Fall, Londres, 2003.

DE LAS RESERVAS DEL MUSEO

1

El 27 de septiembre de 1942 se celebró en Roma un almuerzo para festejar el tercer aniversario del Pacto Tripartito entre Alemania, Italia y Japón. El jefe del estado mayor italiano, mariscal Ugo Cavallero, procuró poner de buen humor al embajador japonés anunciándole “buenas noticias” de Stalingrado. En realidad la ciudad había resistido sin ceder al largo asedio de la Wehrmacht, que en ese momento se retiraba marcando el principio del lento repliegue del Tercer Reich hacia la derrota final. Entre el inglés hablado por el italiano y el hablado por el japonés surgió algún equívoco que permitió al japonés acercarse al agregado militar alemán y felicitarlo por “la caída” de Stalingrado. El alemán replicó sucintamente, en italiano: “*Non dire palle*” (“No diga pelotudeces”).

Fuente: Galeazzo Ciano, *Diario*, Milán, 1946.

Uno de los episodios más pintorescos de la vida literaria argentina ocurrió en 1961. Una novela titulada *Luz era su nombre* ganó el concurso del diario *La Nación*. Apenas se hizo público el nombre de la autora firmante, conocida del ambiente literario no precisamente como escritora, se difundió el secreto a voces de la verdadera identidad de sus autores: los hermanos Estela y Patricio Canto.

Con su reconocida malicia y considerable talento, los Canto habían compuesto una narración con reminiscencias de *El túnel* de Sabato, donde se entrelazaban motivos susceptibles de seducir a los diversos jurados: allí había, para Carmen Gándara, la resonancia religiosa de una experiencia sensual; para Bioy Casares, escaramuzas de una postergada conquista amorosa; el juego entre perverso y pueril de la seducción apuntaba a Silvina Ocampo y algún atisbo de la “Argentina profunda” a Mallea. Para Borges, que ya no leía y se limitaba a escuchar los comentarios de sus amigos del jurado, los Canto no se molestaron.

La intención de los hermanos, desde luego, había sido la de ridiculizar a esos nombres prestigiosos del *establishment* tanto como la de compartir con la intermediaria el importe del premio. Esta segunda meta no fue lograda: la supuesta autora rehusó honrar el pacto y embolsó la totalidad del dinero.

En el momento de la publicación, la revista *El Hogar* pidió una opinión sobre el premio a un grupo de conocidos escritores argentinos; la de Gloria Alcorta fue breve: “la caída de Occidente”.

Lord Berners (*né* Gerald Tyrwhitt-Wilson, decimocuarto Baron Berners of Faringdon) no limitó su excentricidad a haber escrito una novela impar —*El camello*— o a componer música de cine para *Nicholas Nickleby*, una adaptación de Dickens producida en 1946 por los estudios Ealing y dirigida por Cavalcanti.

Para poder viajar solo en el compartimento de primera clase del tren, apenas lo ocupaba solía cubrirse la cabeza con una máscara elástica que reproducía un cráneo humano marfileño, desprovisto de toda carne. Si algún pasajero se animaba a entrar, lo miraba fijamente hasta disuadirlo de su intrepidez. Sin quitársela, retomaba la lectura del libro que lo acompañaría durante todo el viaje.

Fuente: oral, Feliks Topolski a E.C., Londres, 1971.

El 26 de agosto de 1944 se celebró en Notre Dame una misa de gracias por la liberación de París. Pequeños grupos de milicianos pronazis, agazapados en torno a la catedral, esperaban la llegada del general De Gaulle que había descendido a pie los Champs-Élysées en medio del júbilo colectivo. Apenas entró en la iglesia, sonaron disparos, según algunos testigos desde el techo del Hôtel de Ville, según otros desde las gárgolas que coronan la catedral. La multitud que rebosaba la capacidad de la iglesia se refugió rápidamente bajo los reclinatorios. De Gaulle, impertérrito, continuó por el pasillo central hacia el altar. Solo otro hombre se mantuvo de pie en medio del desorden: Jacques Lacan.

Desde un confesionario pudo oírse el llanto del poeta y notorio anticlerical Jacques Prévert: “Señor, no permitas que muera en una iglesia...”.

Fuente: Sylvia Maklès, luego Bataille, luego Lacan, a Jeffrey Mehlman; este a E.C.

No son pocos los cinéfilos que recuerdan a Tilda Thamar (1921-1989), ilustradora, luego modelo, más tarde actriz que cruzó como un meteoro sensual el pacato cine argentino de los años 40. Incontaminada por candorosas evocaciones patrióticas, Tilda fue una rubia emprendedora, cuya sonrisa declaraba que el sexo existe. Emigrada a Francia en la segunda posguerra mundial, después de que Eva Perón juró que nunca más la dejaría actuar en el país, “*la bombe atomique argentine*” tuvo una carrera europea de films apenas mediocres. La compensó el éxito mundano: casada con un retratista de los fugaces ídolos de la *café society*, el pintor español Alejo Vidal-Quadras, la actriz se reencontró con su primera vocación. En sus últimos años, en un triplex parisino de la *avenue Hoche*, pasaba largas tardes en el piso superior pintando selvas ingenuas y fieras lánguidas, muy apreciadas en los munificentes emiratos del golfo pérsico.

En una ocasión recibió la visita de un argentino que la recordaba como protagonista de tantos films prohibidos para menores, de los que en su infancia solo había podido ver los afiches. Sin desprenderse de sus pinceles, Tilda pidió a un mucamo asiático que subiera un refrigerio al atelier de la azotea. Poco después llegó una bandeja de sabrosísimos trozos de pan *baguette* frotados con ajo. La diva, tal vez crepuscular pero sumamente chispeante, explicó que se trataba del “banquete del rey Zog”, exótica referencia albanesa cuyo misterio espesó al intentar explicarla: primero con un “en la Argentina estuve casada con Iliá, el conde Toptani”, luego agregó: “el inventor de la famosa montura Toptani”.

Fuente: E.C., 1985.

6

Rustico da Torcello y Bon da Malamocco son los nombres de los mercaderes venecianos que en el siglo IX idearon la manera de enviar a Venecia los restos de San Marcos. Estaban escondidos en Alejandría, donde el evangelista había fundado, ocho siglos antes, la primera iglesia cristiana.

No era fácil. Alejandría se hallaba bajo severa dominación musulmana: el califa Umar (634-644) había autorizado la quema de los libros de la biblioteca clásica de la ciudad porque “si los escritos de los griegos coinciden con el Corán, son superfluos, y si lo contradicen, son nocivos”.

Con astucia (que los siglos reconocerían como típicamente veneciana), los comerciantes decidieron jugar con la repulsión islámica ante la carne de cerdo, y escondieron los restos del santo en un cargamento de carne porcina destinado a tierra de infieles. Los aduaneros rehusaron mirar, menos aún tocar el contenido de los barriles.

Una mañana de 828, desembarcaron en Venecia, donde los esperaba una multitud festiva, triunfal. Al tocar el muelle, de los barriles se desprendió no ya el olor a podredumbre que emitían hasta ese momento sino un perfume a rosas que invadió la plaza. En ella iba a construirse la basílica que hasta hoy lleva el nombre del evangelista.

Fuente: tradición oral veneciana.

Harto de escuchar a Olga Khokhlova pidiéndole que opinara si debía cortarse el pelo o no, Picasso tomó unas tijeras y se lo cortó. Esa noche la invitó a la Opéra Comique a escuchar *Pagliacci*. De vuelta a casa, la desvistió con mucha ternura e hicieron el amor.

A la mañana siguiente, un sirviente anunció una visita que deseaba hablar con la señora. Olga alegó que no estaba vestida y le pidió a su marido que la atendiese. “De ninguna manera —replicó él—; preguntó por ti”.

Diez minutos más tarde, Olga reaparece, muy pálida, con un papel en la mano que el visitante le había entregado: una citación judicial por el procedimiento de divorcio iniciado por Pablo. Encuentra al pintor ante su caballete, absorto en su trabajo, cantando a voz en cuello un aria de *Pagliacci*.

Olga hace sus valijas y se muda con su hijo Paulo al sur de Francia.

Fuente: Arthur Gold y Robert Fizdale, *Misia*, Nueva York, 1979.

El 14 de julio de 1925, Jacques Benoist-Méchin, con veinticuatro años de edad, llegó al Vittoriale en visita ritual a Gabriele D'Annunzio.

El poeta, decadente y mitómano, heraldo de una revolución antiburguesa que ya estaba siendo encarnada por Mussolini, aparecía ante los ojos del juvenil visitante —admirador de Proust y amigo de Adrienne Monnier y de Sylvia Beach— como el héroe de la aventura de Fiume, donde con una fuerza de exaltados patriotas había “reconquistado” para Italia ese puerto de la costa dalmata que los enjuagues diplomáticos de la primera posguerra mundial le habían arrebatado.

D'Annunzio condujo al visitante por los distintos jardines, templos y recámaras de la mansión que se había hecho construir, como un faraón en vida, como monumento y mausoleo a su propia gloria inmortal. Antes de despedirse le regaló una daga que presentó como originaria de Fiume, y ante ella le hizo jurar que iba a consagrar su vida “a luchar contra la barbarie norteamericana”.

En el camino de vuelta, navegando sobre el lago de Garda, el joven admirador desenvainó la daga para admirar la hoja y el filo. Con cierta sorpresa leyó, grabado en el acero: *Made in Michigan, USA*.

(Años más tarde, Benoist-Méchin se convertiría en un entusiasta de Hitler, de quien escribiría: “es un visionario que decidió realizar su sueño con el realismo de un estadista”. Figura importante de la colaboración en Francia durante la Segunda Guerra Mundial, fue condenado a muerte en 1947, pena conmutada por trabajos forzados, objeto luego de una amnistía en 1953. Prolífico cronista e historiador, publicó numerosos libros donde trazó la silueta del conductor que en distintos momentos de la historia crea un imperio para lograr la paz y la unidad de los pueblos. El título de la serie fue *El sueño más largo de la historia*; las figuras evocadas: Cleopatra, Bonaparte en Egipto, el mariscal Lyautey, el

emperador Juliano, Alejandro Magno, Federico von Hohenstaufen, Mustafá Kemal, Ibn Seound y el rey Faisal de Arabia Saudita. La prudencia le aconsejó no incluir a Adolf Hitler).

Fuente: Jacques Benoist-Méchin, À l'épreuve du temps, tomo I, París, 1989.

Dorothy Parker no había cumplido con la fecha de entrega de una crónica para *The New Yorker*. Ross envía un mensajero a Long Island, donde la legendaria “*Algonquin wit*” está pasando el verano. El chico llama varias veces desde la verja del jardín sin obtener respuesta. Finalmente, se abre una ventana del primer piso y aparece, desgredada y apenas cubierta por una sábana, la escritora. El mensajero se disculpa por la intrusión e invoca la impaciencia del redactor en jefe ante el atraso. La Parker grita, intraduciblemente: “*Tell Mr. Ross I’m too fucking busy... and viceversa!*”.

Fuente: oral, Richard Roud, Nueva York, 1982.

Jorge Guinle (1916-2004), vástago de la poderosa familia brasileña que financió la construcción del puerto de Santos y durante nueve décadas guardó su concesión, murió en dorada estrechez.

Una vez recuperado el puerto por el estado de São Paulo en 1972, quedó como principal orgullo de la familia el hotel Copacabana Palace que habían edificado en Río de Janeiro, donde fueron anfitriones de Franklin D. Roosevelt y de Nelson Rockefeller.

Legendario heredero de ese esplendor, el diminuto *Jorginho* (un metro sesenta) fue un seductor cuya atención se focalizó en las estrellas de Hollywood: entre otras, aceptaron su asedio Hedy Lamarr, Veronica Lake, Rita Hayworth, Lana Turner, Ava Gardner y la incipiente Marilyn Monroe a los veinte años de edad.

En 1962 *Jorginho* llegó al aeropuerto de Los Ángeles con un conjunto de collar y aros de esmeraldas para la ya entonces consagrada Monroe. Al desembarcar se enteró del aparente suicidio de la estrella. Desconsolado, se refugió en su cuarto de hotel y pasó una noche de duelo y alcohol. A la mañana siguiente consultó su libreta de direcciones y llamó a Jayne Mansfield.

Tras haber dilapidado la fortuna heredada, *Jorginho* vivió sus últimos años en un cuarto que el Copacabana Palace puso sin cargo a su disposición, así como los servicios de bar y restaurant. Imposibilitado de dar un paso fuera del hotel si no mediaba una invitación, declaró al periodista inglés que lo entrevistaba: “El secreto de ser rico es morir sin un centavo. Yo calculé mal: el dinero se agotó antes que la vida” (“*The secret of being rich is to die penniless. I miscalculated —money run out before life*”).

Fuente: oral, Antonio Rodrigues, Lisboa, 2009.

Hacia 1900, poco después del éxito de escándalo de *Les Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, un grupo de señoras que visitaban en el museo del Louvre una sala llamada “de orígenes comparados” manifestaron su curiosidad por conocer el aspecto del personaje.

Uno de los conservadores las conduce ante un busto de Bilitis, acuarela de Paul Albert Laurens. Una señora desconfía del parecido. Cuando el experto le explica que el personaje clásico probablemente no haya existido, estalla la ira de la visitante: “¿Cómo que no existió? ¡Pero entonces están engañando al público! ¡Esto no va a quedar aquí! ¡Conozco a un ministro! etc., etc.”.

Fuente: Pierre Louÿs, carta a Paul Albert Laurens del 12 de julio, 1901.

En la madrugada del 17 de octubre de 1911, Rudolf Wilhelm Friedrich Ditzen, de dieciocho años de edad, y su amigo Hanns Dietrich von Necker se batieron a duelo con armas de fuego en los alrededores de Rudolstadt, ciudad de Turingia donde hacían sus estudios. El pretexto era defender el honor de una dama. En realidad se trataba de un pacto de doble suicidio para escapar, sin dejar una huella de deshonor para las familias, al sentimiento amoroso que no se sentían capaces de asumir.

Von Necker falló el tiro y solamente hirió a Ditzen, pero le quitó el arma y se mató de un tiro en el pecho. Ditzen sobrevivió y fue acusado del asesinato de su amigo. El tribunal estimó que no estaba en condiciones de ser juzgado. Le impuso la internación en un asilo psiquiátrico, donde permaneció de febrero de 1912 a septiembre de 1913.

(Al ser liberado inició simultáneamente su actividad de escritor y el consumo de alcohol y drogas. La familia le pidió que publicara bajo un seudónimo y él eligió el nombre del caballo parlante en un cuento de los Grimm. Como Hans Fallada, iba a publicar más de veinticinco volúmenes. Tres de ellos se destacan: *Kleiner Mann, was nun?* [¿Y ahora qué, pobre hombre?, 1932], *best-seller* en la traducción al inglés, llevado al cine en Hollywood, y dos publicados póstumamente: *Jeder stirbt für sich allein* [Todos los hombres mueren solos o Solo en Berlín, 1947] y *Der Trinker* [El bebedor, 1950].

Fallada no quiso abandonar Alemania durante el Tercer Reich. Acosado por la Gestapo y los dirigentes culturales, se comprometió con el régimen el mínimo necesario para sobrevivir. Su primera esposa lo acusó de intentar matarla y lo volvió a internar en un asilo psiquiátrico; la segunda lo acompañó en el alcohol y la morfina. En la posguerra, Fallada fue protegido por la ocupación soviética,

con la que colaboró hasta su muerte en 1947; no llegó a ver, al año siguiente, la instalación de una república comunista en el este del país).

Fuente: varias, divergentes biografías de Fallada.

En el siglo XVIII, en París, los aficionados al teatro que podían permitírselo alquilaban no ya palcos *avant-scène* sino asientos en el escenario mismo de la Comédie Française.

En el estreno de la *Sémiramis* de Voltaire, en 1748, esos privilegiados eran tan numerosos que el actor que representaba al fantasma del general Ninus tropezó con una silla y estuvo a punto de caer en momentos en que debía hacer una entrada solemne. Imperiosa, la voz del autor retumbó en la sala por encima de las risas: “¡Dejen pasar al fantasma!”.

Fuente: oral, Alberto Manguel, Mondion, 2009.

Dmitri Nabokov (1934-2012), hijo de Vladimir, tenía veintiséis años y un robusto sentido del humor cuando estudiaba canto en La Scala de Milán.

Eran los meses posteriores al éxito imprevisto de *Lolita*, la novela del padre cuya notoriedad asoció prestigio y escándalo. Se hablaba ya de una adaptación al cine y a Dmitri se le ocurrió organizar en Milán un concurso de ninfetas para el rol principal. Del evento (cuyo carácter de broma no se ocultó en ningún momento) la prensa *people* de la época registró fotos del joven Nabokov rodeado en su lecho por un enjambre de adolescentes ansiosas por acceder al estrellato. Esas fotos suscitaron un severo telegrama paterno, que lo intimaba a cesar esas “payasadas pueriles”.

(En años posteriores, Dmitri se dedicó principalmente a traducir al inglés los primeros libros que su padre había escrito en ruso. En 1960, había hecho su debut en La Scala, junto a Luciano Pavarotti, y desarrolló una carrera profesional, en el registro de *basso profundo*, hasta retirarse en 1982. En 1962, había iniciado otra actividad: corredor profesional de autos, que solo cultivó durante tres años. Conservó, sin embargo, cinco Ferraris y fue al volante de una de ellas que en 1982, en Suiza, salió vivo de un choque, con quemaduras graves y el cuello roto. A partir de ese momento, se concentró exclusivamente en cuidar la obra literaria del padre, ediciones de su correspondencia, traducciones, adaptaciones. Publicó una memoria muy elogiada sobre su relación con él: *On Revisiting Father's Room*. Más recientemente, fue muy criticado por autorizar, a instancias del agente Andrew Wylie, la publicación de *The Original of Laura*, reproducción facsimilar de las ciento treinta y ocho fichas donde el padre había tomado notas para una novela que no llegó a escribir).

Fuente: Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Londres, 1992; diversos obituarios de Dmitri Nabokov.

En algún momento de los años 50, antes de que las vicisitudes de la vida literaria los distanciasen, Philip Roth y Gore Vidal eran amigos.

Roth aspiraba a ser aceptado en un club de Nueva York muy exclusivo, que en aquellos años finales de la discriminación solo aceptaba un número muy limitado de socios judíos. La tarea que encomendó a Vidal fue la de sondear al presidente del club para saber si valía la pena que presentase su solicitud.

Vidal cumplió con lo pedido e hizo el elogio del “talentoso joven escritor amigo suyo”. El presidente respondió con una pregunta: “Vamos, Gore... Este Roth ¿no es judío?”. Vidal no vaciló: “Desde luego, pero es uno de esos que se detestan por ser judíos (*a self-hating jew*)”.

Fuente: David Rieff, Buenos Aires, julio de 2012.

El escritor albanés Ismaíl Kadaré, invitado a un festival literario en Edimburgo, le confía a un colega con quien comparte la mesa del desayuno y el idioma francés: “No hubiese creído que había tantas prostitutas en esta ciudad”. “Yo no me he dado cuenta. ¿Dónde las vio?”. “En pleno centro, las veredas están llenas de mujeres que fuman, inmóviles al lado de una puerta...”.

La prohibición de fumar en un espacio cerrado era algo inconcebible para alguien oriundo de los Balcanes.

Fuente: E.C., 2005.

“El papa Inocencio X Pamphili (que ocupó el trono entre 1644 y 1655) fue menos importante por sus hechos que por su nepotismo y por las intrigas que sus parientes desplegaron entre sí y unos contra otros. Su cuñada, la notoria Olimpia Maidalchini, tenía dominado al débil y bondadoso anciano.

”A la hora de la muerte, este papa que tanto se había desvelado por encumbrar a su insaciable familia, había de recoger el merecido tributo de gratitud por sus desvelos. Después de los tres días durante los cuales su cadáver estuvo expuesto en la basílica de San Pedro, no apareció nadie que se ocupase de darle sepultura. Se llamó a doña Olimpia para que se encargase de suministrar un ataúd, pero contestó que no podía hacerlo, que no era más que una pobre viuda. De los demás parientes y nepotes no se presentó nadie y el cadáver fue a parar a un lugar destinado a depósito de materiales por los albañiles. Uno de estos, movido por la caridad, colocó una vela en la cabecera del catafalco, otro pagó de su bolsillo a un guardián para que velara el cadáver y evitase que se lo comieran las ratas que rondaban por allí”.

Fuente: Ferdinand Gregorovius, Die Grabdenkmäler der Päpste, 1881.

Marthe Lahovary, la legendaria princesa Bibesco que aspiró a la amistad de Proust y fue asidua memorialista, estaba invitada a pasar la Nochebuena de 1937 en casa de su amiga Enid Bagnold, en Rottingdean, Sussex. Al reconocer en un anciano tembloroso y vacilante que se acerca a saludarla al venerable novelista Maurice Baring, le dirige la convencional pregunta: “*How are you, my dear friend?*”. No esperaba recibir una respuesta sincera, informativa, precisa: “Soy un juguete roto. Por más que me den cuerda no pueden hacerme funcionar. Ya no puedo leer, ya no puedo caminar, ya no puedo dormir, ya no puedo escribir. Por lo demás, mi salud general es perfecta...”.

Fuente: Ghislain de Diesbach, *Marthe Bibesco*, París, 1987.

El 2 de mayo de 1945, el primer ministro de Irlanda (*taoiseach*) Éamon de Valera visitó la embajada de Alemania en Dublín para presentar sus condolencias por la muerte de Adolf Hitler.

Ya sea visto como una admirable demostración de falta de oportunismo en momentos de la derrota definitiva del Tercer Reich, o como una provocación ante los vencedores de la Segunda Guerra Mundial, aun como simple reafirmación de la neutralidad que había elegido para su país en 1939 a pesar de ser parte del Commonwealth, el gesto público del estadista, otrora guerrillero en la rebelión irlandesa de Pascua de 1916 (condenado a muerte en Londres e indultado más tarde), fue materia analizada y discutida por políticos e historiadores durante décadas.

Más allá de la voluntad de irritar a Winston Churchill con una extrema demostración de independencia, el Estado libre de Irlanda había mantenido con dificultad su posición neutral durante los años de la guerra. Pagó su opción política con años de medidas aislacionistas impuestas por los Estados Unidos y por Gran Bretaña. La República de Irlanda solo fue admitida en las Naciones Unidas en 1955. “Nido de espías” nazis para la prensa británica, supo negar permiso para la instalación en su territorio de una base de operaciones de inteligencia del Tercer Reich. En la inmediata posguerra, De Valera rehusó recibir como refugiados a criminales de guerra nazis y los orientó hacia la Argentina.

(De Valera se retiró en 1959 pero la influencia de la Iglesia católica persistió en todos los aspectos de la vida pública de la República y solo a fines de los años 70 empezó a desmoronarse, a ceder hasta finalmente desaparecer la censura de correspondencia privada, de libros y espectáculos. Más tarde, gradualmente, iban a revelarse los escándalos internos de la Iglesia).

Fuente: varios historiadores irlandeses y comentarios del escritor Colm Tóibín.

Isaac Babel fue arrestado en mayo de 1939. Semanas más tarde, un funcionario de la Lubianka visitó su casa y ordenó a Antonina Nikolaevna Pirozhkhova, la segunda mujer de Babel, que llenase una pequeña maleta con las pertenencias indispensables del escritor. Se le prohibió terminantemente enviarle un mensaje escrito.

Desesperada, Antonina Nikolaevna empapó pañuelos, soquetes y ropa interior con su propio perfume, el que su marido prefería, el que reconocería al recibir el envío.

Fuente: A. N. Pirozhkova, At His Side, Vermont, 1996.

Sacha Guitry está acompañado en su lecho de muerte por su quinta esposa, Lana Marconi, una emprendedora y munificente rumana a la que intentó convertir en actriz. Ella le seca la transpiración de la frente afiebrada, le acaricia el pelo. Hombre de teatro hasta el fin, Sacha toma en sus manos las de su esposa y murmura: “Estas manitas, estas manitas... estas manitas que van a hurgar en mis cajones...”.

Fuente: desconocida, transmitido por Alberto Tabbia, c. 1990.

Giorgio de Chirico y Carlo Carrà fueron exceptuados del servicio durante la Primera Guerra Mundial con un diagnóstico de “inestabilidad psicológica”.

Según el cineasta Sandro Franchina —nieto de otro pintor futurista, Gino Severini—, ambos artistas sostenían que lo habían obtenido mostrando sus cuadros a las autoridades militares.

Fuente: oral, Sandro Franchina a E.C., París, 1996.

Años antes de que sus convicciones lo llevaran a militar en las Brigadas Rojas y a morir cuando intentaba colocar una carga de nitroglicerina al pie de un cable de alta tensión en las afueras de Milán, el editor italiano Giangiacomo Feltrinelli conoció su primer éxito con *El doctor Zhivago* de Pasternak, cuyo original logró hacer salir de la Unión Soviética y promovió con fino sentido literario y político hasta obtenerle el premio Nobel. En Italia ese triunfo quedó adherido a su nombre.

Su compañera Inge Schönthal, Feltrinelli en la vida mundana, logró convencer a la madre del editor para que reabriese la mansión familiar del lago de Garda, clausurada desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. Mussolini se había instalado en ella durante la efímera “república social” de Saló y la venerable matrona percibía en sus cuartos una indeleble persistencia de tiempos aciagos.

El primer día en que la familia reunida tomaba el té a orillas del lago, no pudieron evitar oír el altoparlante del guía turístico de un barco de excursión: “A la derecha, la residencia de Mussolini, hoy ocupada por el doctor Zhivago”.

Fuente: Gregor von Rezzori, *Mir auf der Spur*, Múnich, 1997.

La fama del director de orquesta Eduardo Bianco fue siempre una incógnita para el argentino aficionado al tango. Compositor, *chansonnier*, editor musical, fue el “embajador del tango argentino en París”, animó el *dancing* de La Coupole hacia 1924 con la orquesta Bianco-Bachicha, dirigida junto a Juan *Bachicha* Deambroggio y muy pronto formó su propio conjunto.

En la Argentina había dedicado sus primeros tangos a amigos como *Macoco* Álzaga Unzué y Alejandro Menéndez Behety. En Europa tuvo admiradores menos distinguidos pero más poderosos: a principios de la Segunda Guerra Mundial, tocó en el teatro Scala de Berlín ante Goebbels, Hess y, según algunas fuentes, el mismo Führer.

Bianco siempre negó que “Plegaria”, su tango dedicado a Alfonso XIII, hubiese sido la música que los jefes de los campos de concentración hacían tocar a las orquestas de prisioneros rumbo a las cámaras de gas. Según tradición oral, entre estos el tango era conocido como “Tango de la muerte”. En todo caso, ese fue el título, luego cambiado por “Fuga de la muerte” (*Todesfüge*), del primer poema que Paul Antschel firmó como Paul Celan.

Su vuelta a la Argentina una vez terminada la guerra le provocó una gran decepción. Sus versiones bailables para el gusto europeo no pudieron competir con Troilo, Di Sarli y Pugliese. Su vida de músico se apagó con giras por Oriente Medio, apreciado por públicos menos exigentes, el rey Faruk de Egipto entre ellos.

De su fama en tierras lejanas hay muchos testimonios. Sadik Nehama Gershon, “maestro Sadik”, legendario intérprete sefardí popular en Alejandría, Estambul y Salónica, era llamado “gramófono” porque le bastaba escuchar una pieza una sola vez para repetirla: “en turko, en grego, en ewspanyol i franko / mezmo los tangos de Edwardo Byanko”.

Fuentes: Enrique Cadícamo, *La historia del tango en París*, Buenos Aires, 1975; Mark Mazower, *Salonica. City of Ghosts*, Londres, 2004.

En Belgrado, en los años 60, solía contarse esta anécdota.

Un rey, tuerto y jorobado, encargó su retrato. El primer pintor convocado lo representó con los dos ojos bien abiertos y muy erguido. “Ese no soy yo”, dictaminó el monarca e hizo ahorcar al cortesano. El segundo pintor lo retrató tuerto y jorobado. “Ese es un monstruo”, exclamó el monarca. El artista sufrió la misma suerte que el anterior. Un tercer pintor sugirió una puesta en escena: “Majestad, me gustaría retratarlo en una de sus cacerías. Apoye un pie sobre esta piedra e incline el torso hacia adelante para sostener el fusil mientras hace puntería cerrando un ojo...”. El rey quedó plenamente satisfecho con la obra.

El comentario era: “Ese día nació el realismo socialista”.

Fuente: Dušan Makavejev, París, 1975.



EDGARDO COZARINSKY, escritor, cineasta y dramaturgo, nació el 13 de enero de 1939 en Buenos Aires. Su obra, rica y personalísima, da muestras de una curiosidad inagotable. Ha publicado libros de cuentos (*Vudú urbano*, *La novia de Odessa*, *Tres fronteras*, *Burundanga!*), novelas (*El rufián moldavo*, *Lejos de dónde*, *La tercera mañana*, *Dinero para fantasmas*) y de crónicas y ensayos (*Borges y el cinematógrafo*, *El pase del testigo*, *Palacios plebeyos*, *Milongas*, *Blues*). Sus películas han merecido premios y homenajes; entre ellas, se destacan *La guerra de un hombre solo*, *Fantasmas de Tánger*, *Ronda nocturna* y *Nocturnos*. Dirigió las obras de teatro *Squash* y *Raptos* y protagonizó el biodrama *Cozarinsky y su médico* dirigido por Vivi Tellas. En 1973, compartió con José Bianco el premio de ensayo de *La Nación* con “Sobre algo indefendible”, cuya versión ampliada integra esta edición con el título “El relato indefendible”. Fue el primero de los prestigiosos premios que mereció su obra literaria. De 1974 a 1989 vivió en París. Reside en Buenos Aires, donde concurre habitualmente a las milongas.



© 2013, Edgardo Cozarinsky
© 2013 La Bestia Equilátera S.R.L.
Aguilar 2023
Buenos Aires, Argentina
www.labestiaequilatera.com
info@labestiaequilatera.com

eISBN: 978-987-1739-51-6
Diseño de cubierta: Juan Pablo Cambariere
Conversión a formato digital: Cecilia Espósito

Cozarinsky, Edgardo
Nuevo museo del chisme. - 1a ed. - Buenos Aires : La Bestia
Equilátera, 2013.
EBook

ISBN 978-987-1739-51-6

1. Narrativa Argentina. 2. Relatos. I. Título
CDD A863

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin permiso previo del editor y/o autor.

OTROS E-BOOKS DE LA BESTIA EQUILÁTERA

Cuna de gato
Kurt Vonnegut

Rimbaud en Java. El viaje perdido
Jamie James

Una vida plena
J.L. Davis

La soledad del lector
David Markson

Que el mundo me conozca
Alfred Hayes

No mires abajo
William Sansom

La muerte de la polilla y otros ensayos
Virginia Woolf

Amor ciego
V.S. Pritchett

El señor de la luz
Maurice Renard

El caballero que cayó al mar

H.C. Lewis

Roxana

Daniel Defoe

El mármol

César Aira

Siluetas

Luis Chitarroni

La Perla del Emperador

Daniel Guebel

Desalmadas

María Martoccia

Jataka. Cuatro fábulas budistas

María Martoccia - Javiera Gutiérrez