

Treball de fi de grau

Títol

**El retrat periodístic escrit per dones:
Caracterització genològica, estilística i autorial**

Autor/a

Carina Garcia Mesegué

Tutor/a

Albert Chillón

Departament	Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura
Grau	Periodisme
Tipus de TFG	Recerca
Data	02/06/2015

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:

**El retrat periodístic escrit per dones:
Caracterització genològica, estilística i autorial**

Castellà:

El retrato periodístico escrito por mujeres: Caracterización genológica, estilística y autorial

Anglès:

The journalistic portrait written by women: Genre, style and authorial characterization

Autor/a:

Carina Garcia Mesequé

Tutor/a:

Albert Chillón

Curs:

2014/15

Grau:

Periodisme

Paraules clau (mínim 3)

Català:

retrat, dona, gènere, caracterització, menysteniment social

Castellà:

retrato, mujer, género, caracterización, menosprecio social

Anglès:

portrait, woman, genre, characterization, social undervaluing

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Caracterització del gènere del retrat periodístic escrit per dones. Aquest TFG té, per una banda, l'objectiu de conèixer quines són les tècniques de construcció d'aquest gènere del que gairebé no s'ha teoritzat (o, almenys, no se n'han elaborat propostes consensuades); i, per l'altra, té l'objectiu de fer visibles les dones periodistes que, com veurem, han estat i segueixen estant menystingudes socialment.

Castellà:

Caracterización del género del retrato periodístico escrito por mujeres. Este TFG tiene, por un lado, el objetivo de conocer cuáles son las técnicas de construcción de este género del que casi no se ha teorizado (o, al menos, no se han elaborado propuestas consensuadas); y, por otro, tiene el objetivo de hacer visibles a las mujeres periodistas que, como veremos, han sido y siguen siendo menospreciadas socialmente.

Anglès:

Characterization of the journalistic profile genre written by women. This TFG wants, on the one hand, to know which are the construction techniques of this genre that hasn't almost been theorized (or at least there are not agreed proposals about it); and, on the other hand, the TFG aims to make women journalists visible, as they have been and remain socially despised.

Compromís d'obra original*

L'ESTUDIANT QUE PRESENTA AQUEST TREBALL DECLARA QUE:

1. Aquest treball és original i no està plagiat, en part o totalment
2. Les fonts han estat convenientment citades i referenciades
3. Aquest treball no s'ha presentat prèviament a aquesta Universitat o d'altres

I perquè així consti, afegeix a aquesta plana el seu nom i cognoms i el signa:

Carina Garcia Mesequé

***Aquest full s'ha d'imprimir i lliurar en mà al tutor abans la presentació oral**

Índex

1. Introducció	p. 3
2. Fonament teòric	p. 9
2.1. El retrat periodístic	p. 10
a. El retrat periodístic com a gènere i les seves variants	p. 11
b. El retrat periodístic i l'entrevista de personalitat	p. 15
c. El retrat periodístic com a procediment	p. 18
d. Tècniques de construcció del retrat periodístic	p. 19
2.2. La dona periodista	p. 23
a. Situació social de la dona periodista	p. 23
b. Periodistes que han cultivat el retrat i la seva obra	p. 29
3. Mostra significativa per analitzar	p. 64
3.1. Mètode d'anàlisi	p. 65
3.2. Selecció de les periodistes	p. 67
4. Anàlisi de la mostra	p. 70
4.1. Leila Guerriero	p. 71
4.2. Rosa Montero	p. 76
4.3. Montserrat Roig	p. 81
4.4. Lillian Ross	p. 85
4.5. Gabriela Wiener	p. 88
5. Conclusions	p. 93
6. Bibliografia	p. 96
Annexos	p. 99

1

Introducció

Com percebem el món que ens envolta? De quina manera podem conèixer les persones i entendre-les, més enllà d'allò que ens mostren? I un cop ens endinsem en el coneixement d'aquestes persones, com podem transmetre'l, de quines maneres podem descriure, interpretar i donar a conèixer tot allò que hem copsat? Al llarg de la història hem pogut gaudir de grans retratistes que ens permeten, avui, entendre de quina manera es vivia, vestia i pensava en algun moment i lloc determinat. Coneixem els personatges més estrambòtics i els més emblemàtics de la història gràcies a les mostres pictòriques i a l'art de la paraula. No els podem conèixer en la seva totalitat ni de manera exacta ja que, d'entrada, durant aquest treball donarem per fet que l'objectivitat no és més que un mite; però sí que podrem entendre de quina manera un pintor, un poeta o un periodista va percebre i interpretar el seu objecte (subjecte, en el cas que tenim entre mans) d'estudi o d'admiració, en un context determinat i amb una mirada pròpia.

Com són les persones? Són com es mostren o com nosaltres les veiem? Físic, caràcter, història, conflictes, defectes, virtuts... Aquest treball té la voluntat de conèixer i analitzar la mirada d'algunes periodistes, dones totes, davant dels seus subjectes a retratar i, alhora, veure de quina manera queda plasmada aquesta mirada sobre el paper –o, ja en molts casos, directament als suports informàtics.

La primera part d'aquest treball, que és fonamentalment teòric, està dedicada a la caracterització genològica del retrat. L'objectiu, en aquest sentit, és el d'aprofundir en el coneixement d'aquest gènere que, tot i que ofereix moltes possibilitats creatives i periodístic-literàries, pràcticament no ha estat estudiat, –ni tan sols s'ha establert cap convenció teòrica sobre què entenem per retrat en el món del periodisme–. Aquesta caracterització ve formulada a la primera part del fonament teòric, i esdevindrà un dels dos eixos vertebradors del treball. Per complir amb aquest primer objectiu, em nodriré de bibliografia sobre els gèneres periodístics, sobre la construcció de personatges i sobre algunes aproximacions teòriques a conceptes bàsics com retrat, perfil o semblança. Sóc conscient de la dificultat que comporta voler unificar els criteris de diversos autors que han treballat al voltant d'aquest gènere però no ho han fet en la mateixa direcció. És per això que, un cop hagi observat i valorat algunes d'aquestes propostes, en formularé una de pròpia que serà la que, més endavant, aplicaré a l'anàlisi d'una mostra significativa de retrats.

El treball, com he dit, compta amb dos grans eixos vertebradors. Per un costat, l'estudi del retrat periodístic com a gènere i la classificació dels recursos amb els quals podem comptar a l'hora de construir els textos i, sobretot, a l'hora de descriure les persones. El segon focus d'atenció del treball és l'observació de la tasca periodística, concretament en el camp del retrat, que han dut a terme elles, *les* periodistes. Les

dones. I em centraré en aquest aspecte perquè tinc la voluntat de fer visible la feina d'un col·lectiu que sovint, al llarg de la història, ha estat (i encara avui està) socialment menystingut per qüestions de gènere. A mesura que anem passant pàgines d'aquest treball, ens anirem trobant des de noms de figures internacionalment reconegudes del periodisme fins a noms de dones que actualment s'estan obrint pas en aquest món professional històricament dominat pel gènere masculí. La mescla entre aquests dos eixos vertebradors, que es podrien estudiar de manera independent (i així ho faré, en principi, al fonament teòric) té com a resultat el títol d'aquest treball: El retrat periodístic escrit per dones.

Un cop explicats de manera sintètica els dos objectius principals persegueixo amb el treball, també vull deixar clar tot allò que no vull que esdevingui aquesta recerca. Per tal d'evitar confusions, al fonament teòric hi justificaré per què rebutjo les teories sociolingüístiques que apareixen a mitjan segle XX, que afirmen que l'obra literària dels homes i les dones és diferent per raons del gènere entès com a condicionant. No tinc cap intenció de comparar la tasca de les dones amb la dels homes. Ben al contrari, em limitaré a observar una mostra significativa de dones periodistes que han cultivat el gènere del retrat periodístic, partint de la base que han estat menystingudes per motius de gènere –també miraré de justificar al fonament teòric a què em refereixo, amb el concepte de menysteniment–.

Passant a un nivell més pràctic, un cop hagi quedat fonamentada la caracterització del gènere del retrat, tinc la intenció d'aplicar la teoria a una selecció de textos escrits per dones. Per poder arribar a aquest estadi, el primer pas que hauré de fer és elaborar una llista de noms de periodistes. A mesura que vagi avançant el treball, anirem veient que totes elles compleixen característiques molt diverses: un dels trets més bàsics, en aquest sentit, és que moltes provenen de països diferents i, per tant, han adoptat llegats periodístics també diferents. Siguin com siguin, i tractin les temàtiques que tractin, les úniques condicions que estableixo d'entrada són que siguin dones i que hagin explorat i explotat el gènere del retrat periodístic –com a gènere, amb les possibilitats que ofereixen totes les seves variables, o com a procediment de construcció d'altres gèneres com poden ser l'entrevista o el reportatge–. De la llista que pugui conformar, n'extrauré una selecció de cinc autores, i serà el seu material, el que analitzaré posteriorment aplicant les parts més rellevants fonament teòric.

Vull fer un petit apunt –un cop més, per tal evitar confusions– per destacar que no utilitzaré un enfocament de caràcter històric. Al plantejament primitiu del treball sí que vaig considerar l'opció de centrar els esforços en una etapa concreta de la història més recent però, d'acord amb el tutor d'aquest treball, vaig acabar descartant-ho per

tal que més noms poguessin formar part de la recerca i, així, no ser jo qui restringís el coneixement de cap dona periodista. Tornant a l'enfocament històric, en el cas que sigui necessari, l'anàlisi de la mostra aprofundirà en el context de les autores (per exemple, si el text de mostra requereix context social), però no duré a terme una classificació cronològica de les autores ni serà rellevant l'època històrica en què han viscut. Serà més important tenir en compte quin tipus de periodisme han practicat o en quines temàtiques s'han especialitzat, d'acord amb els criteris de presentació de la periodística que exposaré més endavant, al fonament teòric.

D'altra banda, vull posar en relleu, també, que la mostra no busca ser representativa. En primer lloc, perquè aquest treball no pretén aconseguir unes conclusions definitives sobre com les dones escriuen els retrats. De fet, considero que seria un error, aspirar-hi, ja que, com he mencionat anteriorment –i com justificaré al fonament teòric– no hi ha una literatura o un periodisme de dones amb característiques específiques, i seria impossible (o, si més no, inexacte) generalitzar i estipular unes particularitats comunes per a tot el gènere femení. En segon lloc, tinc en compte les limitacions que comporta un Treball de Final de Grau (TFG), ja sigui pel temps del què dispojo com perquè l'extensió no permet elaborar un anàlisi exhaustiu i en profunditat d'una mostra que es pugui considerar representativa. La mostra serà, per tant, significativa, i quedarà justificada a l'apartat corresponent.

Finalment, tampoc posaré èmfasi en què la mostra vingui de diversos països en parts iguals, ni estigui escrita en diversos idiomes de manera equitativa. Insisteixo, no es tracta d'aconseguir una selecció representativa, i la llista que proposo en aquest treball no és, ni molt menys, definitiva. Hi ha moltes més dones periodistes que han escrit retrats, i la meua voluntat és poder-les anar recopilant i afegint a aquesta llista primitiva que presento. És més senzill accedir a aquelles autores que s'han fet un nom dins el món del periodisme, ja sigui per proximitat geogràfica i, per tant, de referents, o perquè són figures internacionalment conegudes i se'n parla, per exemple, a les universitats –aquest tema el tractarem específicament a l'apartat de dones periodistes del fonament teòric–. Seria interessant poder, poc a poc, anar descobrint altres noms, que no per ser menys coneguts han de tenir menys valor. De fet, la llista que presento ja ha anat creixent a mesura que el treball avançava.

Reenganxo, un cop fets els aclariments, el fil que he deixat una mica més amunt: un cop feta la llista, escollides les cinc dones i seleccionats els seus retrats – els criteris de selecció estan explicats al tercer punt de l'índex –, sempre tenint clar que es tracta d'una mostra significativa, duré a terme l'anàlisi, que constarà d'un procés d'observació de com s'apliquen els conceptes descrits dins el fonament teòric sobre els textos; i d'un procés de descripció i valoració.

El mètode d'anàlisi partirà d'una fitxa d'elaboració pròpia que recollirà els principals conceptes i recursos que, descrits del fonament teòric, considero que seran útils per observar com les periodistes han construït els retrats dels personatges. Omplint la fitxa, quedaran resumides, de manera esquemàtica, les tècniques de construcció del retrat utilitzades per les autores, així com el punt de vista amb el qual l'han escrit, la tipologia de retrat que han elaborat i les modalitats de caracterització del subjecte emprades a l'hora de transformar una la persona de carn i ossos en un personatge explicat mitjançant la paraula.

Aquest esquema serà el pas previ a l'anàlisi final, l'objectiu del qual és descriure com es mostren tots aquells elements que inclou cada text seleccionat. Si prenc més d'un retrat per a la mostra de les periodistes que analitzaré és perquè considero que han explotat el gènere amb diverses perspectives i tècniques i que, per tant, val la pena que ens puguem fer una idea més completa de la seva escriptura. En canvi, en el cas de Lillian Ross –ja el veurem amb deteniment més endavant– només analitzarem el seu famós *Portrait of Hemingway* (1950), ja que es tracta d'un text prou complex i complet com per observar els recursos que Ross, com a especialista en el gènere del retrat, ha explorat al llarg de la seva carrera. La justificació, repeteixo, de la selecció serà feta en el moment del treball pertinent. Ara bé, sí que cal deixar clar que, ja que tenim entre mans un treball de caracterització autorial, aquesta segona part d'anàlisi més descriptiva l'elaboraré per al global de cada periodista, no pas text per text.

Finalment, vull aprofitar la introducció per expressar una petita queixa, que és un dels motius pels quals he escollit tractar el gènere del retrat concretament escrit per dones. Tornaré a parlar d'aquest tema, amb major profunditat, durant el fonament teòric, però no em vull estar de posar-li un focus d'atenció ara, que segurament el lector encara no ha desistit de seguir llegint. La qüestió és la següent: sento que la Facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) no té en compte a les dones periodistes durant el pla d'estudis. Sí que és cert que, en alguna ocasió, a algun professor se li escapa el nom d'alguna periodista com Irene Polo o Montserrat Roig. Però fins i tot quan això passa, sento que alguna cosa no va bé. Avui, ja amb un peu i mig fora de la facultat, m'adono que si no hagués escollit aquest tema per al TFG no seria capaç de mencionar més de cinc noms de dones periodistes que haguem tractat a classe. Sense aquest treball, no tindria pràcticament cap referent dona, dins el món del periodisme, que em digués: Endavant! Jo vaig poder, i tu també podràs sortir-te'n!

On rau el problema? És que no hi ha dones que hagin dut a terme una tasca periodística remarcable, durant les últimes dècades? Segur que no és això, perquè

preparant el present treball he aconseguit quedar-me fascinada, com a mínim, 31 vegades, una per a cada una de les dones que he sumat a la llista. I aleshores, per què no se'n parla, durant el Grau de Periodisme, de les dones? I, sobretot, quines conseqüències socials comporta, aquesta carència d'informació? Aquestes són algunes de les preguntes que intentaré respondre al llarg d'aquest treball. De fet... les meves ambicions quedaran satisfetes si assoleixo amb èxit i gràcia l'objectiu de fer visible i de donar llum a la feina de les dones periodistes que apareguin al treball. De cara al futur, la intenció és poder seguir alimentant la llista d'autores i seguir recopilant retrats.

2

Fonament teòric

2.1. El retrat periodístic

Belén de Rosendo Klecker publicava l'any 2010 *El perfil periodístico*¹, un manual molt complet sobre el gènere del retrat. Al pròleg, hi llegim: «el perfil no se asentó, en la práctica diaria de los periódicos, hasta bien entrado el siglo XX. Pero como bien muestra Casasús en *Iniciación a la Periodística*, los géneros tienen su propio ciclo vital. Y creo que solo en el momento en que se reconozca que el perfil ha alcanzado una cierta madurez y que debe estudiarse sin el límite de su parentesco con otras fórmulas afines conseguiremos sacarle todo su jugo»². Així doncs, estudiarem el retrat com a gènere i farem un repàs pels trets més bàsics que el componen i per les variants de perfil que es poden elaborar segons l'enfocament estigui més centrat en les característiques físiques i psicològiques, contextuals o biogràfiques dels personatges.

Farem un petit aclariment, abans de continuar: durant el treball utilitzarem el terme retrat (o retrat periodístic) enlloc de perfil, que és el terme que fa servir Rosendo. El significat és pràcticament el mateix –descriurem el terme perfil més endavant, com a variant del retrat–, però en aquest cas preferim el terme retrat, que és el genèric, també pels seus paral·lelismes amb la construcció d'un retrat pictòric. L'artista (o el periodista) elabora el retrat d'un personatge a partir de la interpretació que fa ell mateix d'aquest subjecte. L'artista (així com el periodista) compta amb unes eines i tècniques concretes per copsar l'essència de la persona que vol retratar i, fent ús de les mateixes, és com obtindrà el retrat –és a dir, allò que el públic o el lector veurà del personatge–.

Explica Albert Chillón a *La literatura de fets*³ que aquest procés d'explicar una persona mitjançant un retrat és, com ell l'anomena, una “transmutació de l'individu”. És a dir, que el subjecte «es converteix en paraula, en so, en imatge, en representació o mimesi de la realitat»⁴. Sobre les tècniques d'escriptura, Chillón apunta que «en construir relats, la indústria periodística configura personatges mitjançant diversos recursos de caracterització específics però no essencialment diferents dels que els escriptors de ficció empren per a construir els seus personatges de paper»⁵. És a dir, que pel que fa a l'apropament narratiu al subjecte, ens trobarem amb classificacions clarament extretes de teories literàries.

¹ Rosendo Klecker, Belén de (2010), *El perfil periodístico, claves para caracterizar personas en prensa*, Madrid, Editorial Tecnos.

² Rosendo, B., op. cit., p.16.

³ Chillón, Albert (1994), *La literatura de fets*, Barcelona, Llibres de l'Índex.

⁴ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 224

⁵ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 224-225.

Però la qüestió de les eines de construcció del retrat la tractarem més endavant. Primer començarem explicant què entenem per retrat i quines variants del mateix es poden elaborar.

a. El retrat periodístic com a gènere i les seves variants

Abans de continuar, és necessari deixar clar que no existeixen molts estudis sobre el gènere que estem tractant. Rosendo ens aporta, per exemple, la seva aproximació al terme “perfil” com a paraula genèrica però, de totes maneres, la definició que puguem acotar, degut a la manca d'estudis genològics i de convenció teòrica entre autors, és molt inestable. El que tractarem de fer en aquest apartat és veure algunes d'aquestes propostes que s'han aproximat a la definició de retrat i d'algunes de les seves variants per acabar formulant una classificació sintètica i útil per al marc d'aquest treball. A partir d'aquesta classificació pròpia, podrem endinsar-nos en l'anàlisi de les mostres de retrats escrits per dones.

Per començar a acotar el significat de retrat periodístic, doncs, prendrem la definició que Rosendo Klecker fa de **perfil**: «Género periodístico, de forma predominantemente narrativa, cuya función consiste en contar fielmente quién es una persona de actualidad, mediante un proceso caracterizador que articula e integra acciones sobre su vida con rasgos de su carácter»⁶. Si bé aquesta definició ens ajuda a apropar-nos de manera bastant encertada al gènere, el retrat es pot elaborar mitjançant tècniques molt diverses i pot prendre moltes formes diferents segons l'enfoc que esculli el periodista.

Voldria fer un parell d'apunts sobre la definició de Rosendo, de totes maneres. En primer lloc, cal matisar l'afirmació que fa al voltant de la fidelitat a l'hora d'explicar qui és una persona. Tot i que segurament l'objectiu d'un retrat és aquest, el de ser fidels al subjecte a retratar, observant exemples de periodistes que han cultivat aquest gènere ens adonem que no sempre s'aconsegueix ser-ho. El terme fidel podria portar-nos a pensar en objectivitat quan, clarament, la subjectivitat del retratista i de la situació en què s'obté la informació sobre personatge poden portar a interpretacions distorsionades del mateix, ja sigui intencionadament o no. En aquest cas, doncs, la fidelitat seria un concepte poc ajustat al gènere del retrat.

D'altra banda, no sempre parlarem de retrat de persones d'actualitat, com considera Rosendo a la seva definició, sinó que una persona pot ser subjecte d'un retrat independentment de la seva rellevància dins l'actualitat entesa com a fet noticiós. En veurem casos més endavant.

⁶ Rosendo, B., op. cit., p. 73.

Després de repassar la definició de perfil que fa Rosendo –de perfil com a terme genèric– cal parlar de dos conceptes d'ús comú en la majoria d'estudis literaris, que són el **retrat** i la semblança. Els trobem diferenciats, per exemple, a *Literatura y periodismo, una tradición de relaciones promiscuas*⁷, on Chillón també distingeix el terme biografia, deixant clar que aquesta no és una variant del retrat, sinó que constitueix un gènere en si mateixa, amb característiques pròpies. Sí que és habitual, però, trobar biografia dins de reportatges, entrevistes de personalitat o **semblances biogràfiques**.⁸ De manera sintètica, la diferència bàsica entre un retrat i una semblança seria, precisament, que el segon terme conté informació biogràfica del personatge.

Una altra proposta terminològica és la que formula Álex Grijelmo a *El estilo del periodista*⁹, on parla del concepte de “**reportatge-perfil**”, que seria aquell reportatge que pren com a centre d'interès la persona o, en altres paraules, «un perfil que, mientras no se quede en una mera documentación biográfica, tomará forma de reportaje»¹⁰. Pràcticament no en defineix les característiques, sinó que es limita a donar consells per a l'hora d'escriure un text d'aquest tipus, però en podem extreure que el reportatge-perfil és similar a la semblança biogràfica. Grijelmo no defineix, però, el perfil com a tal, tot i que sí que el fa servir per a la definició de reportatge-perfil.

Un altre concepte recurrent és el d'**encontre**. El trobem al llibre de Gay Talese, *Retratos y encuentros* (2003), per exemple, i també en parla José Julio Perlado a *Diálogos con la cultura*¹¹. L'encontre és, fonamentalment, una entrevista, però amb la diferència que a l'encontre hi trobem elements del context en què entrevistador i entrevistat han coincidit. En aquesta narració que acompanya l'entrevista, i que podria assimilar-se a una crònica, sovint hi trobem, també, fragments de perfil: el context d'arribada a l'entrevista, juntament amb el retrat de les primeres impressions que el periodista s'emporta de l'entrevistat, permeten al lector aproximar-se al subjecte a través d'aquesta pràctica que anomenem encontre. Perlado, a la introducció del llibre, ho explica mitjançant exemples: «El camino de los encuentros puede ser muy diverso. Hay periodistas que han hecho de ese camino un relato exquisito, tallado a pluma, como el que logró Corpus Barga al ir al encuentro de Auguste Rodin. [...] Corpus Barga fija con su lenguaje un momento, una época, aprovechando los prolegómenos

⁷ Chillón, Albert (1999), *Literatura y periodismo, una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

⁸ Chillón, A., op. cit. 1999, p. 125.

⁹ Grijelmo, Álex (1997), *El estilo del periodista*, Madrid, Taurus.

¹⁰ Grijelmo, Á., op. cit., p. 74.

¹¹ Perlado, José Julio (1995), *Diálogos con la cultura. La entrevista periodística*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

de un encuentro.»¹² Barga narra, efectivament, tot el camí cap a casa de Rodin, de París a Meudon i, un cop allà, ens descriu la casa de l'escultor, l'entrada i al mateix Rodin:

Detiéndose [el automóvil] delante de una casita sencilla, campestre, que no entiende de linajes. Los antiguos gustaban de dar un aspecto tocado de humanidad a sus artefactos, a sus armas, a sus útiles. Según idéntica manía, si el automóvil lo asimilo a un linajudo caballero, la casita es como una viejecita sirvienta de la familia, una antigua nodriza que se ha quedado consumida y seca.¹³

La descripció de la casa ja ens permet conèixer, en certa manera, alguns trets de Rodin. A continuació, Barga passa a presentar-nos l'escultor a través de les seves primeres impressions:

Espero en la entrada, al pie de una escalerilla sin importancia, hasta que descende por ella, lento, juntando los dos pies en cada escalón, el anciano Augusto Rodin, erguida la cabeza con una grande y aterciopelada gorra negra, y colgada debajo de las ventanas de la nariz –tal un magnífico repostero– la luenga barba color de plata vieja.¹⁴

Hem recopilat i explicat, doncs, els conceptes de retrat, semblança biogràfica, perfil, reportatge-perfil i encontre mitjançant propostes de diversos autors. Efectivament, les definicions que ens ofereixen són força inestables, si intentem acotar-les. És per això que passaré a fer una classificació sintètica dels conceptes que tindrè en compte a partir d'ara en aquest treball, sobretot de cara a l'anàlisi de textos, prenent algunes característiques de les que hem parlat fins ara.

Farem servir, d'ara en endavant, el terme **perfil** –excepte quan en parli Rosendo– com a expressió més orgànica del gènere del retrat. El següent pas, una mica més elaborat, serà el del **retrat**, també força sintètic però que ja pot aportar informació contextual del personatge, del moment en què se celebra una entrevista o de les circumstàncies que rodegen al protagonista en el període en que és retratat, per exemple. Tot plegat, narrat en un relat més extens, tot i que no excessivament. A continuació, si combinem el retrat amb trets biogràfics del personatge, obtindrem la **semblança** o semblança biogràfica, de manera que es relacionin els trets més descriptius amb parts d'història rellevants per al coneixement del subjecte. Finalment, l'**encontre** no serà el següent pas en quant a complexitat dins el gènere, sinó que, com ja hem explicat, serà el retrat d'un personatge i el seu entorn a través de la narració del camí que ens porta cap a trobar-nos amb ell. Tot i que d'entrada

¹² Perlado, J. J., op. cit., p. 37.

¹³ "Visita a Rodin, el escultor" dins Barga, Corpus (2009), *Periodismo y literatura*, Madrid, Fundación Banco Santander, p. 166.

¹⁴ Barga, C., op. cit., p. 166.

l'encontre forma part del gènere de l'entrevista, l'inclourem com a part de la nostra classificació del retrat per les seves característiques específiques.

ALTRES CLASSIFICACIONS

D'altra banda, és interessant repassar alguns dels tipus de retrat que proposa Belén de Rosendo Klecker al seu manual *El perfil periodístico*. Entre d'altres classificacions, que no citaré perquè no són d'interès per aquest treball, Rosendo proposa diferenciar els retrats "segons la publicitat" de les persones, és a dir, «en función del papel que desempeñan en la sociedad o en determinado contexto»¹⁵. L'autora del manual divideix aquesta categoria entre el "perfil de persona pública" i el "perfil de persona desconeguda o común". Segons Rosendo, «el perfil más frecuente en las páginas de la prensa escrita es el que toma como referente a una persona cuyas actuaciones tienen transcendencia pública y repercuten más allá de su entorno privado»¹⁶ com seria, per exemple, el retrat d'un candidat polític abans de celebrar unes eleccions. Tot i així, també és possible retratar persones desconegudes: «El interés informativo del perfil de persona desconocida o común es diferente. Su publicación no se justifica tanto por la transcendencia de unos actos, como por su valor paradigmático.»¹⁷

Rosendo també tracta els "tipus de perfil en funció dels continguts". En aquest cas, ens interessa especialment la classificació que fa "segons el contingut predominant", que divideix entre el perfil biogràfic i el perfil de personalitat. «El perfil biográfico será aquel en el que predominan los contenidos acerca de la vida del personaje. Éstos pueden referirse a la vida privada y a la actividad pública, aunque casi siempre es la segunda la que más peso tiene.»¹⁸ D'altra banda, el perfil de personalitat tracta més, encara segons l'autora, els continguts descriptius «acerca de la forma de ser del perfilado, aunque nunca dejan de aparecer las pertinentes y necesarias referencias a su vida y acciones»¹⁹. Aquestes dues definicions es corresponen a les acotades anteriorment en el marc d'aquest treball: el retrat (aquí "perfil de personalitat") i la semblança biogràfica.

Rosendo també classifica el retrat segons el període vital contemplat del retratat, i considera que es pot escriure un perfil "de vida en curs" o bé de vida acabada —on entrarien modalitats com la necrologia "sobre la defunció del personatge"

¹⁵ Rosendo, B., op. cit., p. 187.

¹⁶ Rosendo, B., op. cit., p. 187.

¹⁷ Rosendo, B., op. cit., p. 188.

¹⁸ Rosendo, B., op. cit., p. 191.

¹⁹ Rosendo, B., op. cit., p. 192.

o bé “sobre la vida del difunt”; però també el “perfil commemoratiu de personatge difunt”.

Ens interessen per al treball, finalment, les tipologies de retrat que proposa Rosendo en funció de la forma i, concretament, sobre la forma de composició, és a dir, en funció de com es desenvolupa la narració. Dins aquest camp hi trobem el perfil-relat, el perfil narratiu estàndard i el perfil narratiu esquemàtic. L'autora defineix el perfil-relat com «una narración que desarrolla un episodio particular, con su correspondiente estructura de planteamiento-desarrollo-desenlace. Se trata de una forma de contar que permite incluir todos los incisos y subtramas que el autor considere relevantes, y da mucho juego al perfilista para jugar con recursos literarios»²⁰.

El perfil narratiu estàndard seria, en canvi, «el perfil que, aunque construido como narración, no adopta la forma del relato, no consiste en la relación de una historia cerrada con todas sus partes. Como texto narrativo cuenta acciones, muchas o pocas, pero no está condicionado por el desarrollo de una historia principal»²¹. I, finalment, el perfil narratiu esquemàtic, seguint amb el sentit de la classificació, ja no es presenta en forma de narració continuada, «sino a partir de la división de los datos en bloques informativos más o menos esquemáticos»²².

b. El retrat periodístic i l'entrevista de personalitat

Un cop exposades les tipologies i variants del retrat, no podem obviar la clara correspondència existent entre el retrat periodístic i l'entrevista de personalitat, tot i que cal insistir en deixar clar que el retrat és un gènere en si mateix: «La entrevista y el perfil son géneros diferentes. En la entrevista se da a conocer lo que dice el personaje, sus palabras, dentro de un contexto de dialogo y, en consecuencia, su voz ejerce el protagonismo del texto. En el perfil, que se ocupa de dar a conocer desde fuera quién es una persona de actualidad, predomina, sin embargo, la voz del periodista o narrador.»²³

Grijelmo també fa referència a l'entrevista de personalitat quan parla del reportatge-perfil, i considera que aquest «difiere de ella en que no será preciso conversar con el protagonista ni centrar la información en sus declaraciones, sino, por ejemplo, en las de terceras personas que opinan sobre él»²⁴. En la modalitat

²⁰ Rosendo, B., op. cit., p. 200.

²¹ Rosendo, B., op. cit., p. 200.

²² Rosendo, B., op. cit., p. 201 a 202.

²³ Rosendo, B., op. cit., p. 74.

²⁴ Grijelmo, Á., op. cit., p. 74.

“entrevista-perfil”, que seria la més propera a l’entrevista de personalitat narrativitzada, el que aconseguim és una major llibertat formal i poder incloure, a més de la informació que aporta l’entrevistat, alguns punts d’interpretació del periodista. «En el resultado, la entrevista-perfil puede asemejarse a un simple perfil (reportaje centrado exclusivamente sobre una persona, del que hemos hablado más arriba), pero se distingue de él en que en este caso lo principal de la información son las declaraciones del entrevistado.»²⁵

RETRAT A PARTIR D’UNA ENTREVISTA DE PERSONALITAT

Parlant amb un sentit més pràctic i deixant una mica de banda els matisos conceptuals, en molts casos podem observar com l’elaboració d’un retrat periodístic parteix d’una entrevista de personalitat al subjecte que es complementarà amb altres fonts d’informació (recerca biogràfica, converses amb altres persones de l’entorn del protagonista...).

Amb una entrevista de personalitat ben elaborada i amb un bon observador com a periodista es pot aconseguir molta més informació que la que el personatge retratat explica amb paraules. L’entrevista de personalitat «atiende, sobre todo, a la profundidad en la manera de ser y de pensar del individuo que tenemos delante. A través de nuestras preguntas manifestará su trayectoria, opciones presentes y anhelos más sentidos, a lo que intercalaremos la impresión subjetiva que nos produce»²⁶. Els dubtes, la gestualitat, la seguretat a l’hora de parlar, el vocabulari emprat... tot plegat pot aportar molt valor a la narració del retrat, si es fa servir de manera adequada.

Per exemple, en aquest text de Rosa Montero en què retrata a Manuel Fraga Iribarne, la periodista va molt més enllà de les paraules i capta l’essència del seu personatge mitjançant, també, el comportament que té durant la seva conversa:

Un susto es la palabra exacta. El señor Fraga es un susto encarnado en ex ministro. Es curioso: la transcripción posterior de carcajadas cortas y tajantes, y en conjunto resulta una conversación más bien amable. Y sin embargo, haciéndola, no fui tan siquiera capaz de darme cuenta de sus risas: es un hombre que amedrenta. [...] Y cuando algo le molesta –y la entrevista fue una larga secuencia de desencuentros, posiblemente incomprensiones por ambas partes– se apoya en un helador «señorita» que hace barruntar subterráneas y precariamente retenidas marejadas.²⁷

L’ENTREVISTA DE PERSONALITAT NARRATIVITZADA NO ÉS UN RETRAT

Tot i així, que es pugui escriure un retrat a partir d’una entrevista de personalitat no implica que tota conversa d’aquest tipus escrita narrativament

²⁵ Grijelmo, Á., op. cit., p. 112.

²⁶ Cantavella dins Rosendo, op. cit., p. 58.

²⁷ Montero, Rosa (1982), *Cinco años de país*, Madrid, Editorial Debate, p. 96.

esdevingui un retrat. Cal tenir en compte, en aquest sentit, que no és la forma del text, la que fa el retrat, sinó el seu contingut. El factor principal per decidir si estem parlant d'un perfil o d'una entrevista serà el predomini d'aquesta impressió subjectiva que aporta el periodista –de la qual parla Cantavella més amunt.

En un retrat, «lo que prevalece es la voz del periodista que perfila, y lo que importa es dar a conocer desde fuera quién es ese personaje»²⁸. Contràriament, segueix Rosendo, si predomina la veu del personatge i les seves declaracions, estem parlant d'una entrevista narrativitzada. Això no descarta que, com diu Grijelmo, l'entrevista-perfil també pugui contenir traços d'interpretació del periodista. Es tracta d'observar quin element predomina, si la veu i la valoració del periodista o bé les declaracions de l'entrevistat.

RETRATS SENSE ENTREVISTA

El retrat, de fet, tot i que recorri habitualment a l'entrevista com a principal font d'informació, no requereix el diàleg directe amb el personatge. És el cas del retrat que fa Josep Pla a Joaquim Ruyra, en què la informació i les opinions provenen d'altres veus properes al personatge, però no apareixen ni diàleg ni declaracions del propi Ruyra: «Empès per la fantasia, vaig decidir fer una filigrana: retratar una persona de carn i ossos que no hagués vist mai. Per fer-ho, em vaig valer de referències reculades –una conversa amb Josep Carner tinguda a Gènova ja feia alguns anys i una carta d'un amic estrany a aquestes feines literàries. Sortí el retrat del venerable escriptor Joaquim Ruyra.»²⁹ A partir d'aquest exercici experimental, Pla inicia el retrat a Ruyra de la següent manera:

«Ave Maria Puríssima...»

A la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans, quan el veuen entrar, petit, encorbat, grasset, amb aquella expressió tan desolada d'home abandonat, tothom tremola. Els plecs de l'armilla plens de cendra i de llumins apagats, el barret espès de tinya sobre una cara mal afaitada, plena de barbs, les calces com dues boques de canó a la funerala, la corbata a tres quarts de quinze, les ungles vellutadament negres, els ulls mullats d'humors rogencs damunt d'unes bossetes de color de rosa, el bigoti torrat i caigut com una cortina esfilagarsada [...]»³⁰

En el cas del retrat de Truman Capote a Marilyn Monroe tampoc hi trobem un diàleg extret d'una entrevista, sinó que el periodista construeix el personatge de Marilyn Monroe a partir d'una successió d'escenes on l'actriu se'ns mostra a través del comportament, que Truman Capote retrata. No obstant, les tècniques de Pla i de Capote, en aquest cas, no tenen res més a veure que l'absència d'una entrevista de

²⁸ Rosendo, B., op. cit., p. 59.

²⁹ Pla, Josep (1969), *Obra completa. Volum XI: Homenots, Primera sèrie*, Barcelona, Edicions Destino.

³⁰ «Joaquim Ruyra (una petita aventura literària)» dins Pla, J., op. cit., p. 104.

personatge *per se*. Pla fa servir fonts externes a Ruyra i, assegura, mai hi ha tingut contacte directe, mentre que Capote construeix el retrat a partir d'escenes, situacions que comparteix amb Marilyn Monroe:

Al salir de la avenida Lexington sólo había inofensivos peatones. Eran cerca de las dos, una tarde de abril, tan espléndida como se podría desear: un tiempo ideal para dar un paseo. De modo que deambulamos hacia la Tercera Avenida. Algunos transeúntes volvían la cabeza, no porque reconociesen a Marilyn, sino por sus galas de luto; se rió entre dientes con su risita particular, un sonido tan tentador como el cascabeleo de las campanillas en el Tren de la Risa, y dijo: «Quizá debiera vestirme siempre de esta manera. El perfecto anonimato.»³¹

c. El retrat periodístic com a procediment

Tenint clar que podem trobar el retrat periodístic pròpiament com a gènere, cal mencionar, també, les situacions en què trobem retrats integrats dins d'altres gèneres periodístics. De la mateixa manera que podem incloure el retrat d'un personatge dins una novel·la de ficció, ja sigui de manera directa o indirecta, dins el periodisme també hi ha moments en què reatrem un personatge que s'inclou en el transcurs, per exemple, d'un reportatge novel·lat, o dins d'una crònica; o en l'entradeta d'una entrevista de personalitat, on el periodista fa un retrat, abans que s'iniciï el diàleg o durant el mateix, a partir de les impressions que li suscita l'entrevistat.

Parlem, en aquests casos, del retrat periodístic com a procediment. El periodista compta amb les mateixes tècniques de construcció del gènere del retrat (que explicarem més endavant), però l'ús que es fa d'aquest fragment de narració no és el focus d'atenció de la peça periodística, sinó que es converteix en un recurs que enriquirà el gènere principal.

Troben una bona mostra del retrat com a procediment al reportatge de Juan Diego Quesada sobre els familiars d'alguns botxins del franquisme. "Mi padre era verdugo", publicat el 2011 a *El País*, és un reportatge construït a partir de les memòries del fill d'Antonio López Sierra, botxí de Puig Antich, i de la filla de Sánchez Bascuñana. Juan Diego Quesada aconsegueix, a més d'explicar una part d'història de la dictadura franquista, retratar tant els fills com els dos botxins –aquests, a través de la memòria dels mateixos fills i d'algun altre actor com el psiquiatra–:

Con una bufanda al cuello, un sombrero que ganó bailando tango, chaquetilla ajustada, Cándido López se pasea por el barrio de Malasaña de Madrid con las manos en los bolsillos. Se para en esta taberna donde se juega al tute, en esta de aspecto añejo y en la otra de más allá. [...] Su existencia está marcada por el oscuro oficio de

³¹ "Una adorable criatura" dins Capote, Truman (1994), *Música para camaleones*, Barcelona, Editorial Anagrama, p. 252 a 253.

su padre, el último hombre que ejerció de verdugo en España. Ese hombre se llamaba Antonio López Sierra y en un maletín guardaba el garrote vil con el que ajusticio a 17 reos.³²

En general, quan parlem de periodisme literari és habitual trobar fragments de retrat inserits als textos o retrats que es construeixen a mesura que es desenvolupa el relat. Sobretot als reportatges novel·lats, però no només, els elements que apareixen a les històries narrativitzades són descrits amb detall, fent un ús acurat de l'adjectivació; però també l'habitual inclusió del narrador-autor al relat afavoreix que el periodista aportï elements d'interpretació al voltant de les situacions i dels personatges.

d. Tècniques de construcció del retrat periodístic

A l'hora d'escriure un retrat, les tècniques d'escriptura són pràcticament les mateixes que faríem servir en literatura. L'única diferència rellevant és que en periodisme prenem una persona real com a model i la transformem en un personatge que n'ha de ser el reflex. Ja hem comentat amb anterioritat que el concepte de fidelitat que emprava Rosendo no era del tot encertat, ja que la subjectivitat de l'autor del retrat pot portar-lo, inclús, a caricaturitzar a la persona que té com a model. Dèiem abans, també, que en el procés de transmutació de l'individu, com l'anomena Chillón a *La literatura de fets*, el subjecte «es converteix en paraula, en so, en imatge, en representació o mimesi de la realitat»³³. El resultat final dependrà de les tècniques que utilitzi l'autor per descriure el subjecte.

PRESENTACIÓ DEL PERSONATGE

Els següents recursos de presentació del personatge es troben definits a *La literatura de fets*, on Albert Chillón recull, defineix i exemplifica les tècniques amb què compta el retratista a l'hora d'escriure (gairebé totes elles provinents dels estudis literaris): A l'hora d'escriure un retrat, així com qualsevol tipus de text, cal decidir si la presentació dels personatges es farà de manera directa o bé indirecta. «La **presentació directa** és aquella que descriu els personatges tot d'un cop»³⁴, mentre que amb la **presentació indirecta** el periodista no ofereix tota la informació sobre el retratat, sinó que «és el lector qui ha d'inferir la fesomia i la idiosincràsia del

³² Quesada, Juan Diego (27-11-2011), "Mi padre era verdugo", *El País*, p. 12 a 13.

³³ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 224.

³⁴ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 226.

personatge a partir dels indicis fragmentaris que en va rebent durant el curs de la narració»³⁵.

Albert Chillón també cita una tercera possibilitat, en aquesta línia, que és la de la **caracterització mixta**, que combina les presentacions directa i indirecta. «Molt freqüent a la narrativa contemporània, la presentació mixta examina el personatge alhora des de l'exterior i des del seu interior. Tècnicament, sol ser fruit de la combinació dels punts de vista narratius [...] amb els de caràcter escènic [...] i amb els que permeten la representació dels estats de consciència.»³⁶ Un dels recursos que permeten aquest tipus de caracterització és l'ús de la convenció dramàtica, és a dir, de la combinació de diàlegs –que ens ajuden a reconstruir l'escena de manera indirecta a través de la conversa entre el periodista i el retratat– i acotacions d'estil teatral, on l'autor es pot permetre la llicència de valorar els fets que relata de manera directa.

Un altre recurs fonamental a tenir en compte a l'hora d'escriure un retrat és si la descripció que es farà del personatge serà física o de caràcter. «Quan la descripció és de caire fisonòmic i indumentari, hom parla de **prosopografia**; i quan prova de copsar el caràcter, la moral o la personalitat, d'**etopeia**.»³⁷ Aquestes tècniques se solen utilitzar dins la presentació directa. En aquest cas, també hi ha una tercera opció a nivell de descripció: el **retrat global del personatge**, que és un terme que, com explica Chillón, va acotar Wolfe. Aquest recurs el van començar a practicar els *new journalists* a partir dels anys seixanta. «Les virtuts del retrat global a l'hora de perfilar l'aparença física i la personalitat dels personatges han estat plasmades de manera abundant tant en el reportatge novel·lat com en l'entrevista literària de personatge.»³⁸

Quan parlem de semblances, ja ho hem comentat, parlem de retrats que aporten informació de tipus biogràfica. Alguns autors, «quasi sempre aquells que opten pel punt de vista omniscient, presenten directament els personatges mitjançant acurades **síntesis biogràfiques**»³⁹.

Però no sempre s'utilitzen tècniques tan directes a l'hora de parlar d'un personatge. Depèn del tipus de narrador que fem servir, podrem fer ús de diversos recursos. Segons resumeix Albert Chillón a *La literatura de fets*, habitualment –tot i que no es tracta d'una convenció rígida– «la presentació directa, en la mesura que precisa d'una veu relatora totpoderosa, acostuma a emparellar-se amb les omnisciències editorial i neutral i, menys freqüentment, amb els narradors testimoni i protagonista; la indirecta, en canvi, tot i ser compatible amb els punts de vista citats, és

³⁵ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 236.

³⁶ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 256.

³⁷ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 226.

³⁸ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 229 a 230.

³⁹ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 232.

més pròpia dels de caràcter escènic [...]. Apareix sovint, doncs, amb les omnisciències selectiva i múltiple, amb la convenció dramàtica i amb la convenció objectiva»⁴⁰.

Sí que és un recurs únicament per a la presentació indirecta l'anomenada **sinècdoque**, «figura d'estil mitjançant la qual el lector infereix el tarannà sencer del personatge a partir d'un sol tret característic». Parlem, em altres paraules, de la «**caracterització emblemàtica**: cada cop que apareix en el decurs del relat, a manera de *leit-motiv*, l'emblema condensa tot un feix d'al·lusions parcials»⁴¹.

Altres obres periodístiques en estil indirecte, tot i que es tracta d'un recurs molt propi de la novel·la epistolar, el dietari, l'autobiografia o la novel·la psicològica, poden arribar a fer ús de l'**auto-presentació**. De fet, la caracterització indirecta per a reportatges novel·lats permet una gran varietat de possibilitats en quant a tipus de presentació i punts de vista, segons allò que l'autor vulgui transmetre. Al cap i a la fi, un retrat escrit amb presentació indirecta es va perfilant progressivament durant la narració. «No es basa únicament en el retrat extern del reporter, sinó en recursos tals com el diàleg, les declaracions, el soliloqui, el monòleg interior, l'estil indirecte lliure, els relats d'accions, l'encreuament de punts de vista o el registre dels trets elocutius dels personatges.»⁴²

Chillón cita també el concepte de **periodisme personal** en referència a la reconeguda obra d'Oriana Fallaci, *Un uomo*, ja que considera que es tracta d'un «veritable viatge vers el descobriment de l'altre i també vers l'autodescobriment»⁴³. Trobem una situació similar a les cròniques i entrevistes, entre d'altres, de Gabriela Wiener, que més endavant analitzarem.

És, també, un possible recurs, iniciar un retrat *in media res*, mitjançant una escena representativa que presenti el personatge directament amb un diàleg, per exemple. De fet, hi ha tantes opcions i recursos per escriure un retrat com permeti la creativitat del periodista. Els termes presentats per Albert Chillón a *La literatura de fets* són els que apareixeran més endavant a l'hora d'analitzar alguns retrats escrits per dones. Això no significa, però, que les mateixes autores no puguin aportar un valor afegit als seus retrats a l'hora de plasmar els seus personatges amb paraules.

MODALITATS DE CARACTERITZACIÓ

A més de les tècniques que utilitza el periodista a l'hora de construir un retrat, hi ha una altra qüestió interessant a tenir en compte, que és «la caracterització dels personatges: el joc de recursos, artificis i convencions de representació que permet

⁴⁰ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 237.

⁴¹ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 237.

⁴² Chillón, A., op. cit. 1994, p. 240.

⁴³ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 244.

configurar el perfil fisonòmic, psicològic, biogràfic i moral dels *homo fictus* que poblen els relats»⁴⁴. Com explica Albert Chillón, no hi ha una única teoria del personatge i, per això, en presenta i exemplifica fins a sis diferents. Per a l'anàlisi del retrat, però, només dues de les classificacions ens serveixen.

En primer lloc, ens interessa la caracterització del personatge segons la tipicitat, és a dir, segons la capacitat de representació que té aquest en relació a la societat. Inclou "**arquetipus**" –que el Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans defineix com a «patró o model original del qual totes les coses del mateix tipus són representacions o còpies»⁴⁵–; l'**estereotipus**, que Chillón defineix com a «personatge unidimensional, d'una sola peça, sense matisos, caracteritzat per un únic tret, virtut o defecte»⁴⁶ o, en definitiva, un clixé; i, finalment, el personatge **tipus**, «el personatge complex i multifacètic, dotat de relleu i espessor i caracteritzat perquè condensa trets de molts individus reals»⁴⁷.

D'altra banda, prendrem també la classificació que cita Chillón en funció de la condició antropològica del personatge, que «para atenció a les variades i subtils maneres en què les diferents espècies de personatges expressen visions sobre la condició humana culturalment condicionades»⁴⁸. Aquesta classificació prové, bàsicament, de la tipologia dels herois possibles desenvolupada per Northrop Frye a *Anatomía de la crítica* (1977).

Dins la teoria de Northrop hi trobem l'**heroi mític**, que vindria a ser un ésser diví, superior en classe a la resta d'homes i al propi medi, la història del qual és un mite; l'**heroi meravellós**, que «és superior en grau a altres homes i al seu medi ambient»⁴⁹; el **cap**, superior en grau als altres homes, però no al medi –Chillón l'anomena, també, **heroi positiu** (l'oposat del qual és l'**heroi negatiu**)–, el qual «té autoritat, passions i poders d'expressió molt més grans que els nostres, però el que fa està subjecte tant a la crítica social com a l'ordre de la naturalesa»⁵⁰; l'**heroi mimètic baix**, que seria el personatge comú, sense atributs especials –i que Chillón el considera, més aviat, un **antiheroi**–; i, finalment, l'**heroi irònic**, «quan l'heroi és manifestament inferior als homes normals i al seu ambient, [...] propi dels relats de frustració o absurd».

⁴⁴ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 256.

⁴⁵ Institut d'Estudis Catalans (2007), Arquetip, *Diccionari de la llengua catalana (DIEC2)*. Recuperat des de <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtentrada=arquetip&Submit2=Cerca+directa+al+diccionari>

⁴⁶ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 258.

⁴⁷ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 259.

⁴⁸ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 261.

⁴⁹ Chillón, A., op. cit. 1994, p. 261.

⁵⁰ Frye, N. dins Chillón, A., op. cit. 1994, p. 262.

2.2. La dona periodista

a. Situació social de la dona periodista

Quin sentit té, plantejar un treball teòric on la mostra presa per realitzar l'anàlisi sigui un seccionament del 50% de la societat, com és el cas del gènere? Un criteri d'aquest tipus pot suscitar dubtes al lector, sobretot per la necessitat –m'atreviria a dir que innata– de l'ésser humà de fer comparacions. Si analitzo l'efecte de la llum sobre el blanc, per què no n'analitzo també l'efecte que té sobre el negre? I, de la mateixa manera, si analitzo els retrats periodístics escrits per dones, no hauria d'analitzar els que han escrit els homes? –per veure quins són millors, per saber quin dels dos gèneres escriu millor...

Penso que és necessari que expliqui, arribats a aquest punt, per què em centraré únicament en l'obra de dones periodistes que hagin cultivat el gènere del retrat periodístic (i les seves variants, com ja hem vist a la primera part del fonament teòric). Per una banda, hi ha un interès personal d'endinsar-me en la feina feta per les dones en el camp del periodisme, ja que penso que durant els anys d'estudi del Grau de Periodisme a la Universitat Autònoma de Barcelona gairebé no es parla d'elles, més enllà de mencionar alguns grans noms (que, probablement, podríem comptar amb una sola mà).

El treball realitzat per Elvira Altés a *Les periodistes del temps de la república*⁵¹ resulta inspirador i motivador, en aquest sentit. Les raons per les quals Altés s'endinsà en aquest treball van ser, com explica a la introducció del llibre, «conèixer les arrels de la pròpia professió i aprendre de l'experiència de les dones que ens van precedir en l'exercici del periodisme [...] i restituir la memòria d'aquelles periodistes que, amb els seus escrits, van contribuir al debat polític i social del país; van donar categoria de normalitat a la presència de les dones als *papers*, tot equiparant el valor del seu punt de vista i de les seves opinions amb el dels seus companys de professió»⁵². Comentarem més endavant la relació i influència de *Les periodistes del temps de la república* amb i al treball present.

Relacionat amb l'absència de les dones periodistes al pla d'estudis de l'actual Grau de Periodisme, el treball també busca entendre –o observar– el per què d'aquesta manca d'informació al llarg de la carrera, realitat que té com a conseqüència

⁵¹ Altés, Elvira (2007), *Les periodistes en el temps de la república*, Barcelona, Col·legi de Periodistes de Catalunya.

⁵² Altés, E., op. cit., p. 9.

la falta de reconeixement i de valor social de la figura de la dona dins el camp del periodisme.

També és objectiu d'aquest treball desmentir que dones i homes, per qüestions de gènere, escriuen de maneres diferents. Desmentint-ho, justificaré per què no calen comparatives de gènere en el marc d'aquest treball. Aquesta concepció de que existeixen diferències en la manera d'escriure de les dones i els homes forma part de teories desenvolupades a mitjans del segle XX, les mateixes que actualment rebutgen la majoria d'acadèmics de les teories literàries feministes.

Al llarg d'aquest capítol veurem moltes referències a autors que, precisament, han teoritzat sobre la literatura, i no sobre el periodisme en concret. Això es deu a que la literatura escrita per dones ha estat més estudiada que no pas la seva tasca periodística. Al cap i a la fi, els paral·lelismes entre la literatura i el periodisme són força evidents quan parlem de temes com el menysteniment de la dona en el camp de l'escriptura –i de la cultura en general–.

Anem per parts, doncs. En primer lloc, com estan considerades socialment les dones que han practicat o practiquen avui el periodisme? Reben un reconeixement equiparable al dels homes?

EL MENYSTENIMENT DE LA DONA DINS EL MÓN DE LA LITERATURA I EL PERIODISME

L'article d'Ana López-Navajas i Ángel López García-Molins, "El desconocimiento de la tradición literaria femenina y su repercusión en la falta de autoridad social de las mujeres"⁵³, explica per què les dones, en general, no formen part dels codis culturals comuns. Dit amb altres paraules, explica per què les dones no són considerades referents socials i, en conseqüència, per què tenen menys oportunitats d'ocupar posicions de poder i d'influència dins la societat.

Els dos autors de l'article descriuen un procés que s'inicia als manuals de la ESO, on la presència d'escriptores és molt escassa. Aquest fet fa que aquestes dones quedin excloses dels referents literaris i culturals de la societat, de manera que la tradició literària de les dones roman desconeguda. «Las repercusiones de este hecho se dejan notar tanto en el sistema educativo como en la falta de autoridad social que detentan las mujeres, así como en su dificultad para acceder a espacios de poder»⁵⁴, asseguren.

Els dos autors són molt crítics amb el model cultural que estem construint com a societat. Fent ús d'una cita de Lotman, ataquen: «Y si, como él mismo dice, la

⁵³ López-Navajas, A. i López, A., "El desconocimiento de la tradición literaria femenina y su repercusión en la falta de autoridad social de las mujeres", dins Benavent, J., Moltó, E., Fabrizio-Costa, S. (eds.) (2012), *Las mujeres, la escritura y el poder*, València, Universitat de València.

⁵⁴ López-Navajas, A. i López, A. dins Benavent, J., Moltó, E., Fabrizio-Costa, S. (eds.), op. cit., p. 29.

cultura es “una de las formas de memoria colectiva”, una cultura que no reconoce las contribuciones que las mujeres han hecho y por tanto, no guarda memoria de ellas, es una cultura falseada e incompleta.»⁵⁵

Partim, doncs, d'aquesta idea de “cultura falsejada” on la dona ha estat menystinguda durant segles i que, encara avui, manté a la dona fora del cànon literari –concepte que és, «en cierta manera, el resultado de la acción restrictiva que produce nuestro automodelo de cultura sobre la cultura misma, que discurre separadamente»⁵⁶. Al seu article, López-Navajas i López exemplifiquen aquesta invisibilitat de la dona amb allò que Luisa Muraro va denominar *Ilei Lina Vannucci*, que estableix que «las mujeres están presentes en las relaciones sociales, pero no en los códigos culturales»⁵⁷. Això vol dir que, efectivament, les dones han participat en la construcció de la cultura en si mateixa, però no formen part d'aquesta tradició literària que es transmet a través de l'ensenyament obligatori (base del coneixement col·lectiu).

Aquesta manca de reconeixement social de les dones queda, també, reflectida al segon capítol –*La falta de reconocimiento social de las mujeres*– que escriuen López-Navajas i López al seu article: «A pesar de que hace más de tres décadas que salen más mujeres que hombres de las licenciaturas de nuestras universidades y, por tanto, contamos desde hace tiempo con un alto número de mujeres profesionalmente muy preparadas en todos los ámbitos, no hemos visto que esa capacitación haya revertido en el acceso a puestos de poder y reconocimiento.»⁵⁸

En referència a l'àmbit periodístic, concretament, els autors l'article “El desconocimiento de la tradición literaria femenina...” remarquen que la presència de les dones als mitjans és minoritària i que, per aconseguir un major apoderament de totes elles, és necessari dotar a les dones d'autoritat social: «Resulta necesario que la genealogía de saber femenino forme parte de los referentes culturales comunes, ya que legitima socialmente a las mujeres. El reconocimiento de ese saber las devuelve a la memoria colectiva, las recupera para la tradición literaria –y cultural– y les proporciona autoridad social. La autoridad social que es necesaria para acceder al ejercicio del poder.»⁵⁹

Treballs com el realitzat per Elvira Altés a *Les periodistes en el temps de la república* impulsen la repercussió d'aquestes figures femenines sobre la memòria col·lectiva amb l'objectiu de reconèixer-ne la feina i influència social que han assolit –o

⁵⁵ López-Navajas, A. i López, A. dins Benavent, J., Moltó, E., Fabrizio-Costa, S. (eds.), op. cit., p. 29.

⁵⁶ López-Navajas, A. i López, A. dins Benavent, J., Moltó, E., Fabrizio-Costa, S. (eds.), op. cit., p. 29.

⁵⁷ López-Navajas, A. i López, A. dins Benavent, J., Moltó, E., Fabrizio-Costa, S. (eds.), op. cit., p. 29.

⁵⁸ López-Navajas, A. i López, A. dins Benavent, J., Moltó, E., Fabrizio-Costa, S. (eds.), op. cit., p. 30.

⁵⁹ López-Navajas, A. i López, A. dins Benavent, J., Moltó, E., Fabrizio-Costa, S. (eds.), op. cit., p. 194.

que haurien pogut assolir si se les hagués tingut en consideració al llarg de les seves carreres potencials—.

I parlo de carreres potencials perquè, probablement, moltes dones que podrien haver destacat en el món del periodisme (o la literatura) no ho van fer per manca de possibilitats o perquè algú els ho va impedir. Virginia Woolf, al seu llibre *A Room of One's Own*⁶⁰, inventa la que podria haver estat la vida d'una suposada germana de Shakespeare si s'hagués arriscat a sortir a buscar la seva oportunitat de dedicar-se a l'escriptura. Comença: «Imaginemos, ya que los hechos son tan difíciles de atrapar, qué hubiera sucedido si Shakespeare hubiera tenido una hermana, maravillosamente dotada, llamada Judith, supongamos.»⁶¹ Woolf narra un seguit d'escenes que podrien haver succeït dins aquest supòsit, des de «quizá garabateó algunas páginas a escondidas, en el desván de las manzanas, pero tuvo buen cuidado de esconderlas o prenderles fuego»⁶²; fins el suïcidi de la noia després d'abandonar la seva família i intentar, sense èxit, guanyar-se un sou amb l'escriptura.

Però no només les dones que mai van tenir ocasió de guanyar-se la vida amb la seva literatura s'han perdut. La societat també ha perdut, probablement, la força expressiva de dones que sí que han tingut èxit, com Jane Austen. Woolf es pregunta, al seu assaig: «Para Jane Austen había algo denigrante en escribir *Pride and Prejudice*. Y me puse a pensar ¿no hubiera acaso sido mejor *Pride and Prejudice* si Jane Austen no hubiera creído necesario esconder el manuscrito de las visitas?»⁶³ I jo em pregunto: què hauria passat, si Caterina Albert no hagués hagut de publicar sota el pseudònim de Víctor Català? Hauria canviat, la seva escriptura? És possible que Caterina Albert es reprimís a l'hora d'expressar-se en la seva obra? Deixem alguns interrogants oberts i canviem d'escenari.

DONES, INFRAREPRESENTADES A LES ESTRUCTURES DELS MITJANS

En referència a la presència de les dones als mitjans —i a aquesta necessitat de retornar-los l'autoritat social, necessària per a accedir a l'exercici del poder, com exposen López-Navajas i López a l'article citat anteriorment—, que és l'àmbit que ens ocupa (i preocupa), la International Women's Media Foundation (IWMF) va presentar el 2011 el *Global Report on the Status of Women in the News Media*⁶⁴. Les dades

⁶⁰ Woolf, Virginia (1929), *Un cuarto propio*, Madrid, Alianza Editorial .

⁶¹ Woolf, V., op. cit., p. 53.

⁶² Woolf, V., op. cit., p. 54.

⁶³ Woolf, V., op. cit., p. 76.

⁶⁴ Byerly, Carolyn M. (2011), *Global Report on the Status of Women in the News Media*, Washington, D.C., International Women's Media Foundation (IWMF). Recuperat des de <http://www.iwmf.org/wp-content/uploads/2013/09/IWMF-Global-Report.pdf>

recollides a un total de 522 mitjans, repartits entre 59 països participants, indiquen que només un terç dels càrrecs periodístics a jornada completa estan ocupats per dones.

L'informe de l'IWMF sosté que fins la presentació de l'estudi *Global Report on the Status of Women in the News Media* hi havia evidències abundants sobre la infrarepresentació de la dona als mitjans, però que ara ja comptem amb dades fiables i comprensibles sobre la situació de les dones dins l'estructura dels mitjans. Globalment, en els més alts càrrecs dels mitjans analitzats, concretament en càrrecs de governança, els homes suposen un 74,1%, mentre que les dones només el 25,9%⁶⁵. Segons l'informe, aquests percentatges mostren diferències altament significatives entre gèneres. El recompte de tots els estatus ocupacionals existents dins una empresa periodística, presenta també, segons l'IWMF, diferències altament significatives entre gèneres.⁶⁶

Fins ara, doncs, tenim per un costat la idea, que comenten López-Navajas i López a l'article "El desconocimiento de la tradición literaria femenina y su repercusión en la falta de autoridad social de las mujeres", de l'omissió de la dona del cànon cultural i, en conseqüència, l'empobriment de les oportunitats d'ocupar posicions de poder i d'influència dins la societat. D'altra banda, tenim les dades sobre la iniquitat de gènere als mitjans recollides per la IWMF, que indiquen que, en termes globals, la dona està infrarepresentada en aquest àmbit.

El *Llibre blanc de la professió periodística a Catalunya*⁶⁷ també recull algunes dades sobre la presència: «La presència de les dones en l'àmbit del periodisme, com en altres sectors laborals de la nostra societat, ha augmentat progressivament en l'últim quart de segle. Així, la recerca quantitativa prèvia a aquest *Llibre blanc*, amb una enquesta a 420 periodistes, posa en manifest que exerceixen la professió un 63% d'homes i un 37% de dones.»⁶⁸ D'altra banda, però, també el *Llibre blanc* indica que el 70% dels alumnes de les facultats de periodisme són dones, enfront al 30% d'homes. Per tant, les xifres no es corresponen i, si bé la carrera de Periodisme «s'ha tret de sobre aquesta qualificació "d'ofici d'homes"»⁶⁹, el món professional segueix estant desequilibrat pel què fa a la presència d'homes i dones a les redaccions.

⁶⁵ Table G: "Occupational status across 7 regions, and levels of significance for findings" dins Byerly, Carolyn M., op. cit., p. 23.

⁶⁶ Byerly, Carolyn M., op. cit., p. 23.

⁶⁷ Soriano, Jaume (dir.) (2006), *Llibre blanc de la professió periodística a Catalunya*, Barcelona, Col·legi de Periodistes de Catalunya, Dept. Presidència (ed.).

⁶⁸ Soriano, J. (dir.), op. cit., p. 148.

⁶⁹ Soriano, J. (dir.), op. cit., p. 153.

BREU APUNT SOBRE LA QUALITAT DE L'ESCRITURA

Una altra de les branques que cal mencionar, en relació al gènere i el periodisme, ve també explicada a partir de les teories literàries feministes, ja que els paral·lelismes entre l'escriptura periodística i literària són, sobretot en aquest cas, molt evidents. Parlem, doncs, de la inexistència de diferències entre l'escriptura de les dones i dels homes per qüestions de gènere.

Laura Freixas, a *Literatura y mujeres*⁷⁰, es remunta als estudis realitzats els anys seixanta per part de la sociolingüística –és a dir, la ciència que estudia les conseqüències lingüístiques de fenòmens no lingüístics com poden ser la classe, la raça, l'edat o l'ocupació—. En aquests estudis és, doncs, on es relaciona el llenguatge amb el sexe de l'interlocutor, i les conclusions que s'extreuen són que les dones utilitzen més «formas atenuantes y eufemísticas, vocativos afectuosos, diminutivos y superlativos, fórmulas de cortesía...»⁷¹. En resum, Freixas explica com la sociolingüística considera que la dona té més cura dels estats psicològics i les sensacions, i que en la seva obra hi predomina la funció emotiu-expressiva, mentre que en el discurs masculí hi predomina la instrumental.

Freixas recorre a l'obra de Patrizia Violi, *El infinito singular* (1991), per tal de desmuntar aquestes teories de la sociolingüística: «Violi critica los estudios sociolingüísticos porque son puramente empíricos y eluden la cuestión fundamental, la del sujeto. Considera que esos estudios parten de la premisa implícita de que el comportamiento masculino ante el lenguaje es el comportamiento justo, frente al cual los usos lingüísticos femeninos se interpretan como “carencia” o “inadaptación”...»⁷²

La concepció de que les dones, pel fet de ser dones, escriuen de manera diferent, és pròpia d'estudis realitzats a mitjans del segle XX. Desmentida aquesta tendència, sí que cal apuntar que el subjecte, en tant que ha viscut unes experiències pròpies i viu en un context determinat, es veu condicionat per la seva pròpia perspectiva envers les coses, i escriu des del seu punt de vista. En aquest sentit, sí que cal tenir en compte la tradició social i literària en què s'ha vist limitada la dona, sobretot pel que fa als gèneres (poesia, autobiografies...) i a les temàtiques (la casa, la cuina...) que han tractat⁷³.

⁷⁰ Freixas, Laura (2000), *Literatura y mujeres*, Barcelona, Ediciones Destino.

⁷¹ Freixas, L., op. cit., p. 138.

⁷² Freixas, L., op. cit., p. 149.

⁷³ Entrevista celebrada el 16-12-2014 a la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) amb Beatriz Ferrús, doctora en Literatura Espanyola i Hispanoamericana per la Universitat de València i professora titular de la UAB.

b. Periodistes que han cultivat el retrat i la seva obra

Tot i que Elvira Altés, a *Les periodistes en el temps de la república*, duu a terme un treball exhaustiu de les dones periodistes de l'època, l'abast del present treball –molt més ampli en no estar limitat en el temps en quant a concepció històrica– no permet tractar sobre totes les dones que han cultivat el gènere del retrat periodístic. A molt llarg termini, el desig és poder seguir treballant-hi i anar ampliant la llista d'autores. De moment, prenc com a mostra d'estudi una llista de periodistes que he pogut elaborar a partir de la consulta bibliogràfica, mitjançant la recerca a Internet i a partir, també, de converses amb alguns i algunes periodistes, així com amb acadèmics que s'han especialitzat tant en la presència de la dona als mitjans com en l'estudi de l'obra literària i periodística de les dones.

De cada una de les periodistes que presentaré n'escriuré una breu referència biogràfica a mode de context i una altra part que expliqui quina relació té l'autora amb el periodisme i, en concret, amb el retrat com a gènere o procediment. El model a seguir per aquestes petites ressenyes és el que Elvira Altés utilitza per introduir les periodistes catalanes de la república. Altés, per la seva banda, cita a Josep Maria Casasús i el seu llibre *Periodisme a Catalunya* (1988), on l'autor defineix què entén pel concepte periodística: «emprem periodística seguint la definició de Casasús, que considera que està formada per diverses matèries, vinculades totes elles a les formes d'expressió escrita en l'exercici del periodisme.»⁷⁴

Dins aquesta definició, Altés entén que «el concepte abasta, en primer lloc, les modalitats periodístiques, segons la classificació de l'esmentat autor»⁷⁵, tot i que en el present treball només ens centrarem al retrat –com a gènere, com a procediment, i les seves variants–; i «en segon lloc, la periodística té en compte les temàtiques dels textos, que poden indicar el nucli d'interessos de cada autora»⁷⁶. Aquest aspecte sí que el tractarem, doncs, a les petites biografies de les periodistes de la llista i, a l'hora d'aprofundir en els textos d'algunes d'elles, farem un tractament més exhaustiu d'aquest apartat.

⁷⁴ Casasús, J. M., dins Altés, E., op. cit., p. 56.

⁷⁵ Altés, E., op. cit., p. 56.

⁷⁶ Altés, E., op. cit., p. 56.

Aquestes són les periodistes que, de moment, conformen la llista de dones que han cultivat el gènere del retrat per ordre alfabètic:

ÍNDIX ALFABÈTIC DE PERIODISTES

1. Sol ALAMEDA	pàgina 31
2. Florence AUBENAS	pàgina 32
3. Djuna BARNES	pàgina 33
4. Lydia CACHO	pàgina 34
5. Montserrat CASALS	pàgina 36
6. Joan DIDION	pàgina 37
7. Oriana FALLACI	pàgina 38
8. June FERNÁNDEZ	pàgina 39
9. Martha GELLHORN	pàgina 40
10. Leila GUERRIERO	pàgina 41
11. Mercè IBARZ	pàgina 42
12. Jane KRAMER	pàgina 43
13. Adrian Nicole LEBLANC	pàgina 44
14. Clarice LISPECTOR	pàgina 45
15. Janet MALCOLM	pàgina 46
16. Rosa MONTERO	pàgina 47
17. Maria Luz MORALES	pàgina 48
18. Mirta OJITO	pàgina 49
19. Anna POLITKÓVSKAIA	pàgina 50
20. Irene POLO	pàgina 51
21. Elena PONIATOWSKA	pàgina 53
22. Soledad PUÉRTOLAS	pàgina 54
23. Daniela REA	pàgina 55
24. Montserrat ROIG	pàgina 56
25. Lillian ROSS	pàgina 57
26. Rebecca L. SKLOOT	pàgina 58
27. Gertrude STEIN	pàgina 59
28. Maruja TORRES	pàgina 60
29. Marcela TURATI	pàgina 61
30. Gabriela WIENER	pàgina 62
31. Emmanuela ZUCCALÀ	pàgina 63

1. Sol Alameda (Burgos, 1943 – Madrid, 2009)

Sol Alameda serà recordada, professionalment, com una gran entrevistadora. En la seva col·laboració amb el dominical de *El País* va fer parlar gent tan diversa com els escriptors Amos Oz i Javier Marías, el pintor Antoni Tàpies, o la periodista russa Anna Politkovskaia. Núria Escur deia, a la necrològica que va escriure sobre Alameda per *La Vanguardia*: «Para Alameda la entrevista no fue nunca un mero trámite o un intercambio de información a la búsqueda de un titular. Era un verdadero ritual, una puesta en escena que merecía, al menos, la garantía de la privacidad»⁷⁷.

L'escriptora va dur a terme, d'altra banda, una important tasca d'investigació periodística. Com a subdirectora del programa 'Teleobjetivo' de TVE, va investigar l'entramat terrorista de la banda ETA i el del GRAPO; entre d'altres temes, també va investigar l'Opus Dei i va elaborar un relat minuciós dels dies posteriors a la mort de Franco. L'any 2002, la periodista va rebre el Premio de Periodismo Francisco Cerecedo, que atorga l'Associació de Periodistes Europeus.

Com a entrevistadora, es va dotar de les tècniques del retrat periodístic a l'hora de presentar alguns dels seus entrevistats, però també en va fer ús per enriquir altres tipus de textos i gèneres. En trobem algunes mostres a les seves publicacions a *El País*. El 3 de juliol de 1991, per exemple, Alameda escrivia una crònica sobre les declaracions d'Inmaculada Gómez, antiga parella de l'expolícia José Amedo, durant el judici dels Grups Antiterroristes d'Alliberament (GAL) per la *guerra sucia* contra ETA:

Inmaculada Gómez es alta, como el resto de las amantes de Amedo que han desfilado por el Juicio. Ese debe ser su tipo. Lleva una melena rubia de rizos escalonados y un gran bolso plateado, como los zapatos. No mira a los acusados antes de sentarse, y comienza a responder a un fiscal que pregunta con la frialdad habitual. No hay tensión en las preguntas, parece que es la testigo quien ordena poco a poco lo que quiere decir; que es ella, a pesar del fiscal, quien logra convertir su testimonio en algo coherente.⁷⁸

⁷⁷ Escur, Núria (29-07-2009), "El arte de la entrevista: Sol Alameda (1934-2009)", *La Vanguardia*, p. 25.

⁷⁸ Alameda, Sol (03-07-1991), "¿Cuándo supiste que te habían dejado solo?", *El País*. Recuperat des de http://elpais.com/diario/1991/07/03/espana/678492015_850215.html

2. Florence Aubenas (Brusel·les, 1961)

Florence Aubenas és periodista i corresponsal de guerra. Del 1986 a 2006, va estar treballant al diari *Libération*, i va cobrir els conflictes a Rwanda, Kosovo, Algèria, Afganistan i Iraq. El 2005, a Iraq, va ser presa com a hostatge durant 5 mesos. L'any 2006 va canviar de diari per passar a treballar a *Le Nouvel Observateur*.

Al 2009 es va prendre un any sabàtic, durant el qual va estar fent recerca en primera persona sobre el treball precari a França. D'aquesta experiència va néixer el llibre *Le Quai d'Ouistreham*, 2010. Finalment, l'abril de 2012 va entrar a treballar al diari *Le Monde*, on va tenir l'ocasió de cobrir el conflicte siri com a enviada especial.

Tot i així, Florence Aubenas no s'ha dedicat només a cobrir guerres, sinó que també tracta temes de caire més social i, sobretot, procediments judicials. En aquest article escrit a la secció *Portrait* del diari *Libération* hi veiem l'ús del retrat per narrar el comportament de Dominique Wiel, sacerdot obrer, durant el judici en què se l'acusa d'haver violat sis nens:

Ce sourire narquois. Cette manière de regarder par la fenêtre, ostensiblement, pendant que le psychologue venu l'expertiser en prison mouline ses questions dans le vide. Ce réflexe de répondre toujours par des boutades même quand le juge d'instruction vient de le mettre en examen pour acte de barbarie. «Des vidéos en Belgique avec des enfants et un berger allemand? Dites aussi que j'ai violé la reine d'Angleterre. Vous êtes cinglé.» Pendant l'enquête, l'abbé Dominique Wiel a exaspéré les policiers, les magistrats, les experts, même un de ses avocats. Quand on est curé, qu'on a bientôt 70 ans et qu'on est accusé d'avoir violé six gamins dans «l'affaire du siècle», «on est censé jouer le jeu» lui a répété un de ses défenseurs [...]⁷⁹

A la secció *Portrait* de la versió online del *Libération*, un apartat exclusivament dedicat al recull de retrats de personatge, hi podem trobar altres noms de periodistes, homes i dones, que han cultivat aquest gènere i, en aquest sentit, es tracta d'un recurs d'interès per al treball.

⁷⁹ Aubenas, Florence (07-12-2005), "Après la curée: Dominique Wiel, 68 ans. Curé d'Outreau, prêtre ouvrier à la tour du Renard, condamné à Saint-Omer, acquitté à Paris, il a toujours refusé de jouer le jeu de la mascarade judiciaire", *Libération*. Recuperat des de http://www.liberation.fr/portrait/2005/12/07/apres-la-curee_540958

3. Djuna Barnes (Cornwall-on-Hudson, New York 1892 – New York, 1982)

Periodista, entrevistadora, il·lustradora, poetessa i novel·lista. Djuna Barnes es descrivia irònicament com «la llegenda desconeguda de la literatura americana»⁸⁰. Va formar part de la bohèmia que en el període d'entre guerres es va concentrar a París. Hi va coincidir amb Ezra Pound, James Joyce, Gertrude Stein, Robert McAlmon, Hemingway, Scott Fitzgerald, Natalie Barney, Peggy Guggenheim, Kay Boyle, Eugenio Montale, Genet...

Djuna Barnes va néixer en una família d'artistes i mai va anar a l'escola. Tot això va ajudar a que valorés, per sobre de tot, l'art i la llibertat. Quan va anar a buscar feina com a periodista a Nova York, li va dir a l'editor del *Brooklyn Daily Eagle*: «Sé dibuixar i sé escriure, i series un ximple si no em contractessis»⁸¹. Algunes de les entrevistes d'aquesta època van ser recollides pòstumament al llibre *Interviews* (1985). El 1920 va anar a París, on va fer les seves entrevistes més reconegudes, com la de James Joyce mesos després que aquest hagués publicat el seu *Ulisses*.

Barnes ha estat citada com a influència per a escriptors com Truman Capote, William Goyen, Karen Blixen, John Hawkes, Bertha Harris i Anaïs Nin. És considerada precursora del periodisme literari. Aquesta és una petita mostra del famós retrat que va fer a James Joyce:

There are men in Dublin who will tell you that out of Ireland a great voice has gone; and there are a few women, lost to youth, who will add: "One night he was singing and the next he wasn't, and there's been no silence the like of it! For the singing voice of James Joyce, author of *The Portrait of the Artist as a Young Man* and of *Ulysses* is said to have been second to none.

The thought that Joyce was once a singer may not come as a revelation to the casual reader of his books; one must perhaps have spent one of those strangely aloof evenings with him, or have read passages of his *Ulysses*, as it appeared in *The Little Review* to have realized the singing quality of his words. For tradition has it that a singer must have a touch of bravado, a joyous putting forth of first the right leg and then the left, and a sigh or two this side of the cloister, and Joyce has none of these.⁸²

⁸⁰ "Djuna Chappell Barnes (1892-1982)" dins *Author's Calendar*: «The unknown legend of american literature» (traducció pròpia). Recuperat des de <http://www.authorscalendar.info/dbarnes.htm>

⁸¹ "Djuna Chappell Barnes (1892-1982)" dins *Author's Calendar*: «I can draw and write and you'd be foolish not to hire me» (traducció pròpia). Recuperat des de <http://www.authorscalendar.info/dbarnes.htm>

⁸² Barnes, Djuna (Abril de 1922), "A Portrait of the Man Who is, at Present, One of the More Significant Figures in Literature", *Vanity Fair*. Recuperat des de <http://www.vanityfair.com/news/1922/03/james-joyce-djuna-barnes-ulysses>

4. Lydia Cacho (Mèxic D.F., 1963)

Lydia Cacho és periodista, escriptora i activista mexicana. Ha treballat a la ràdio i en premsa escrita, mitjans que ella mateixa ha escollit perquè li permeten interactuar amb els lectors. Així ho explica a l'autobiografia publicada a la seva pàgina web personal. «Durante años supe que escribir y opinar no bastaba, así que decidí participar con un grupo de mujeres en la creación de una Asociación Civil»⁸³, relata Cacho a la seva web. Va ser l'any 2000 quan va començar a formar part del grup fundador del Centro Integral de Atención a las Mujeres (CIAM Cancún), un centre especialitzat en l'atenció a la dona, nens i nenes, víctimes de la violència domèstica i sexual.

De resultes de la seva investigació en aquest àmbit, i posteriorment a l'aparició del seu llibre *Los demonios del Edén* (2005), on dona a conèixer amb noms i cognoms els caps de les xarxes de pornografia i prostitució infantil a Mèxic, Cacho va començar a rebre amenaces de mort i va ser retinguda, acusada de difamació, per les autoritats mexicanes durant 25 hores. Gràcies a la pressió de les organitzacions que treballen en contra de la violència i per la defensa dels drets humans, les autoritats mexicanes van haver de deixar-la anar. Ella mateixa va relatar els fets al portal web de periodisme amb perspectiva de gènere *Cimacnoticias* el desembre de 2005, amb una crònica titulada "Crónica de un abuso desde el poder"⁸⁴. Des de 2012 viu fora de Mèxic a causa de les reiterades amenaces de mort.

La vessant d'activista reivindicativa de Lydia Cacho va sempre de la mà de la seva capacitat per escriure i per la seva viva mirada periodística, i ha rebut diversos premis tant per la defensa dels drets humans com per la seva lluita a favor de la llibertat d'expressió. Cacho ha cultivat el retrat com a gènere i com a procediment a través d'una narrativa molt propera i accessible. Mostra d'aquesta faceta de la mexicana és el retrat que va fer a Elena Poniatowska a *El Universal* en motiu de la publicació de *Leonora* (2011), un dels darrers llibres de l'escriptora:

Ese día cumplía 74 años y vestía un traje sastre amarillo que le iluminaba el rostro. Cuando le pasé el micrófono en la Universidad de Stanford, subió al podio con la gracia de una princesa de 20 años. Luego, con la fuerza e inteligencia de una sabia, narró como sólo ella lo hace, cómo viven las familias de Ciudad Juárez luego de haber perdido alguna hija en esa vorágine de feminicidios sistemáticos. Más tarde, con paciente respeto y gran curiosidad periodística, Elena, esta escritora que siempre está dispuesta a desentrañar historias y develar fortalezas de quienes sobreviven al dolor, escuchó largos testimonios de las activistas de Chihuahua.

⁸³ Recuperat des de www.lydiacacho.net/autora

⁸⁴ Cacho, Lydia (19-12-2005), "Crónica de un abuso desde el poder: Mi detención, Lydia Cacho", *Cimacnoticias*. Recuperat des de <http://www.cimacnoticias.com.mx/node/35709>

Al terminar la conferencia, la Universidad nos ofreció una cena; las mexicanas decidimos improvisarle un festejo de cumpleaños a la maestra y amiga. Un grupo de estudiantes que tocaban reagge hizo las delicias de la fiesta. Elena, animada, bailó sin parar ante la mirada atónita del cuerpo académico, que no podía creer que la ganadora del premio Xavier Villaurrutia y nombrada Doctora Honoris Causa por ocho diferentes universidades, zapateara como quinceañera feliz. Los conmovidos estudiantes cantaban No woman no cry, metiendo un coro improvisado con el nombre de la festejada “Elena, Elena, Eeelena”, al más puro estilo Bob Marley. Ella bailaba con ágil hermosura. De la mano de una de las amigas, Elena subió a la mesa y se meneó como quien celebra una vida bien vivida y merecida, como quien respira la realidad entera y la devuelve como magia, en tinta y papel.⁸⁵

⁸⁵ Cacho, Lydia (25-04-2011), “Elena: genio y espíritu”, *El Universal*. Recuperat des de <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/89274.html>

5. Montserrat Casals (Sabadell, 1952 – Barcelona, 2015)

Montserrat Casals va ser periodista i historiadora de literatura catalana. Com a redactora, va treballar al diari *Tele/eXprés* i va estar vuit anys a *El País*. També va treballar a *TVE*, a l'Institut del Cinema Català i, durant l'etapa 1994-2002, va ser corresponent de *Catalunya Ràdio* a París.

En l'àmbit literari es va centrar en l'estudi de l'obra de Mercè Rodoreda. Entre d'altres estudis, destaca la biografia *Mercè Rodoreda, contra la vida, la literatura* (1991). És, també, coautora, juntament amb Octavi Martí, *d'Els dissabtes, mercat. Memòries de l'Armanda* (2009), un joc literari que mesclava realitat i ficció i que descobria altres facetes de l'obra de Rodoreda a través de les vicissituds de la narradora, l'Armanda, serventa de la mítica casa de Sant Gervasi de Teresa Goday.

Montserrat Casals també va estudiar a Joan Sales, editor i amic de Rodoreda. Durant els últims mesos de la seva vida, treballava en una biografia de Sales a partir de la investigació de l'arxiu de l'escriptor, que volia publicar Club Editor.

Entre d'altres personatges, Casals va publicar articles sobre l'obra de Salvador Dalí. D'ell, n'aconseguí la penúltima entrevista que va concedir, en la qual Casals comença retratant el pintor:

Salvador Dalí està assegut a la butaca de la seva habitació. Porta posada la famosa túnica blanca amb la sivella de plata i pedra brillant incrustada que ell anomena tapabruts. Els qui l'han visitat al seu taller, a Portlligat, o al Meurice de París, o al Saint Regis de Nova York, segur que recorden aquesta peça. Evidentment, Dalí ja no és el mateix que era llavors. El seu famós bigoti ha perdut part de la seva presència i, feble, només aconsegueix aixecar-se, discret, per la banda dreta. Les mans, grans, li tremolen. Són plenes d'aquestes taques inconfusibles de la vellesa. I els dits no deixen d'esgarrapar la tela de la seva camisa, en un rec-rec imparable. Les cames, creuades, segueixen el mateix ritme manual, exagerat per la grandària dels seus membres. Però el seu aspecte general és saludable.⁸⁶

⁸⁶ Casals, Montserrat (24-02-1985), "Amb Dalí, al fons del mar: "Els artistes són com les tòfones, hi ha llocs on creixen i d'altres on no", *El País*. Recuperat des de http://cat.elpais.com/cat/1985/02/24/catalunya/478047603_850215.html

6. Joan Didion (Sacramento, California, 1934)

Periodista, assagista i novel·lista. Els treballs de Joan Didion exploren la desintegració de la moral nord-americana i el caos cultural enmig la fragmentació individual i social. Els seus escrits desprenen una certa sensació de por i angonya. Tal com ella diu, «em sento còmoda amb els que viuen fora, més que els que viuen dins, aquells pels quals la sensació de temor és tan aguda que recorren a compromisos extrems i desafortunats; Jo mateixa sé alguna cosa sobre el temor, i conec els elaborats sistemes amb els quals alguna gent aconsegueix omplir el buit, conec tots els opiacis de la gent, tant si són accessibles com l'alcohol, l'heroïna o la promiscuïtat o com si són tan difícils d'aconseguir com la fe en Déu o en la història.»⁸⁷

Didion pertany al moviment del Nou Periodisme, juntament amb Truman Capote, Hunter S. Thompson, Norman Mailer, Terry Southern, Robert Chrisgau o Gay Talese. Algunes de les seves obres de no-ficció, tot i que també ha escrit ficció, teatre i guió, són *Slouching Towards Bethlehem* (1968), *After Henry* (1992) o *The Year of Magical Thinking* (2005).

L'any 2005 va rebre el premi per la seu treball *The Year of Magical Thinking*, que va rebre el National Book Award for Nonfiction. El 2007 va rebre la Medal for Distinguished Contribution to American Letters i, el mateix any, també va guanyar el premi Evelyn F. Burkey del Writers Guild of America. L'any 2009, Didion va ser guardonada Doctor of Letters per la Harvard University, i el 2011 per la Universitat de Yale. L'any 2013, Barack Obama li va entregar una de les National Medals of Arts and Humanities.

A *Slouching Towards Bethlehem* hi trobem aquest retrat de John Wayne, dins un assaig prèviament publicat a *The Saturday Evening Post*:

Since that summer of 1943 I had thought of John Wayne in a number of ways. I had thought of him driving cattle up from Texas, and bringing airplanes in on a single engine, thought of him telling the girl at the Alamo that 'Republic is a beautiful word'. I had never thought of him having dinner with his family and with me and my husband in an expensive restaurant in Chapultepec Park, but time brings odd mutations, and there we were, one night that last week in Mexico. For a while it was only a nice evening, an evening anywhere. We had a lot of drinks and I lost the sense that the face across the table was in certain ways more familiar than my husband's.⁸⁸

⁸⁷ Ulin, David L. (Abril de 2010), "What happened here?: Joan Didion's forty-year-old cautionary tale still fits America", Columbia Journalism Review: «As it happens I am comfortable [...] with those who live outside rather than in, those in whom the sense of dread is so acute that they turn to extreme and doomed commitments; I know something about dread myself, and appreciate the elaborate systems with which some people manage to fill the void, appreciate all the opiates of the people, whether they are as accessible as alcohol and heroin and promiscuity or as hard to come by as faith in God or history.» (traducció pròpia) Recuperat des de http://www.cjr.org/second_read/what_happened_here.php

⁸⁸ "John Wayne: A Love Song" dins Didion, Joan (1968), *Slouching Toward Bethlehem*, Seattle, Scriptor Press. Recuperat des de *The Independent.co.uk* <http://ind.pn/MAwmi9>

7. Oriana Fallaci (Florència, 1929 – 2006)

Oriana Fallaci va ser una escriptora i periodista italiana de reconeixement internacional. Com a corresponsal de guerra, va seguir diversos conflictes i va entrevistar, fent servir les seves tàctiques d'entrevistadora desafiant, com les anomena l'historiador Daniel Pipes⁸⁹, a personatges molt influents del segle XX com Henry Kissinger, el xa de Pèrsia, Willy Brandt, Muammar al-Gaddafi, Federico Fellini, Iàsser Arafat, Indira Gandhi...

Fallaci va col·laborar amb les publicacions més prestigioses: *Life*, *The New York Times*, *The Washington Post*, *Der Spiegel*, *Le Nouvel Observateur*, *Corriere della Sera* o *Politika*, entre d'altres. Retirada i resident a Nova York des de principis dels noranta a causa del càncer, Fallaci va escriure, arran de l'11-S, una sèrie de tres llibres: *La rabbia e l'orgoglio* (2001), *La forza della ragione* (2004) i *Oriana Fallaci intervista sé stessa – L'Apocalisse* (2004).

Degut al seu to crític i àcid a l'hora d'entrevistar i de parlar sobre la resta, Fallaci va conrear-se la fama de persona esquerpa, sobretot amb la publicació de retrats com els de *Gli Antipatici* (1963). Les seves entrevistes també incloïen detalls inusuals. En veiem un exemple al seu llibre *Intervista con la storia* (1974) on, entre d'altres, va descriure l'aparença de Iàssir Arafat de la següent manera:

Di statura era piccolo, un metro e sessanta direi. E anche le mani eran piccole, anche i piedi. Troppo, pensavi, per sostenere due gambe così grasse e un tronco così massiccio, dai fianchi immensi e il ventre gonfio di obesità. Su tutto ciò si rizzava una testaccia minuscola, col volto incorniciato dal kassiah, e solo osservando quel volto ti convincevi che sì: era lui Yassir Arafat, il guerrigliero più famoso del Medio Oriente, l'uomo di cui si parlava tanto, fino alla noia. Uno stranissimo, inconfondibile volto che avresti riconosciuto tra mille: nel buio. Il volto di un divo. Non solo per gli occhiali neri che ormai lo distinguevano quanto la benda del suo acerrimo nemico Moshe Dayan, ma per la sua maschera che non assomiglia a nessuno e ricorda il profilo di un uccello rapace o di un ariete arrabbiato. Infatti non ha quasi guance, né mento. Si riassume tutta in una gran bocca dalle labbra rosse e cicciute, poi in un naso aggressivo e due occhi che se non sono nascosti dietro lo schermo di vetro ti ipnotizzano: grandi, lucidi, sporgenti.⁹⁰

⁸⁹ Pipes, Daniel (18-09-2006), "Valorando a Oriana Fallaci", *Diario Exterior*. Recuperat des de <http://es.danielpipes.org/4021/valorando-a-oriانا-fallaci>

⁹⁰ "Yasser Arafat" dins Fallaci, Oriana (1975), *Intervista con la storia*, Milano, Rizzoli. Recuperat de <http://www.oriانا-fallaci.com/arafat/intervista.html>

8. June Fernández (Bilbao, 1984)

June Fernández s'autodefineix com a «periodista, activista feminista y antirracista, entre otros –istas»⁹¹. Està especialitzada en gènere, diversitat sexual i migracions, i és impulsora, junt amb altres professionals, de Kazetarión Berdinsarea, la Xarxa Basca de Periodistes amb Visió de Gènere –a més de formar part de la Xarxa Internacional de Periodistes amb Visió de Gènere i de SOS Racismo-Bizkaia–. Ha treballat a *El País* i en publicacions especialitzades com *Frida* o *Emakunde*. Actualment dirigeix *Pikara Magazine* i col·labora amb mitjans com *Diagonal*, on hi té allotjat ara el seu blog personal, *Mari Mazetari*, o *eldiario.es*.

«He centrado mi militancia en integrar la perspectiva de género en otros movimientos sociales. Llevo más de cinco años utilizando los blogs y las redes sociales para saciar mi necesidad de expresarme, difundir la filosofía feminista y antirracista, y conocer a un montón de gente que está en el mismo barco»⁹². Seguint aquesta filosofia, tant a Pikara com a la resta de mitjans on treballa i col·labora hi podem trobar articles i entrevistes no només des d'una perspectiva militant, sinó amb una literatura molt acurada.

'Cuerpos de feministas cubanas' és una sèrie d'entrevistes que June Fernández va publicar al seu blog personal. Dins aquesta, hi trobem l'entrevista que va fer a Yasmín Silvia Portales, el relat de la qual s'inicia amb un retrat de la protagonista, ahora que de la fascinació que sent Fernández quan és davant seu:

Yasmín -con su velo, su piel quemada, su inteligencia, su espíritu crítico, su humor ácido, la foto de su boda con Rogelio (ella con velo blanco de novia como Dios manda) colgada en ese mismo blog en el que se declara bisexual- desafía nuestra rigidez mental, nuestra necesidad pueril pero irreprimible de señalar con el dedo lo diferente, de etiquetar, de pretender entenderlo todo. Después de un mes compartiendo muchos buenos momentos, tenía ganas de escucharle hablar sobre su cuerpo, pero ya no por la curiosidad inicial, sino porque intuía un relato fascinante.⁹³

⁹¹ Recuperat des de <http://www.pikaramagazine.com/author/june-fernandez/>

⁹² Recuperat des de <http://gentedigital.es/comunidad/june/acerca-de/>

⁹³ Fernández, June (05-03-2012), "¿Por qué uso velo? Porque soy feminista y visto como me da la gana", *Mari Kazetari*. Recuperat des de <http://gentedigital.es/comunidad/june/2012/03/05/>

9. Martha Gellhorn (San Louis, Missouri, 1908 – 1988)

Martha Gellhorn va ser una important periodista que es va guanyar la vida com a corresponent de guerra i novel·lista. És curiós llegir les cartes que escrivia a la seva amiga Eleanor Roosevelt, dona del president dels Estats Units del moment, sobre la situació a Espanya durant la Guerra Civil: «And you know something else? This country is far too beautiful for the Fascists to have it. They have already made Germany and Italy and Austria so loathsome that even the scenery is inadequate, and every time I drive on the roads here and see the rock mountains and the tough terraced fields, and the umbrella pines above the beaches, and the dust colored villages and the gravel river beds and the peasant's faces, I think: Save Spain for decent people, it's too beautiful to waste.»⁹⁴

Gellhorn fou també la tercera muller del novel·lista nord-americà Ernest Hemingway, entre el 1940 i el 1945, el qual li dedicà la seva cèlebre novel·la *Per qui toquen les campanes* (1940). Tot i així, Kevin Kerrane recorda en un article en motiu de la mort de la periodista, que ella havia dit una vegada que no tenia cap intenció de ser una nota al peu a la vida d'una altra persona, i que quan concedia alguna entrevista només posava com a condició que no s'esmentés el nom de Hemingway.⁹⁵

Gellhorn informà de tots els conflictes mundials importants (la Guerra Civil a Espanya, la Segona Guerra Mundial, la guerra del Vietnam, la Guerra dels Sis Dies a Orient Pròxim...) que tingueren lloc durant els 60 anys de la seva llarga carrera professional. L'any 1958, Gellhorn va obtenir el prestigiós premi literari O. Henry. A l'edat de 89 anys, malalta de càncer i gairebé cega, acabà amb la seva vida ingerint una substància tòxica. Gellhorn va deixar un gran llegat periodístic. Aquest és un fragment de retrat que va escriure de l'esposa de Chiang Kai-shek:

As soon as she talks, as soon as she smiles, you know that everything you have heard is true. She can charm the birds off the trees, and she knows exactly what appeals to each kind of bird. She is about five feet and five inches tall in high heels. She is as beautifully constructed as the newest and brightest movie star and she has lovely legs. Her face is oval, with cream-colored skin, a round chin and a smooth throat. She uses rouge, lipstick and a faint dark eyeshadow, and her ink-black hair waves loosely back from her forehead and is caught in a knot at the nape of her neck.

Every pose of her hands, her head or her body is pretty to see. She is so delightful to look at, and her low voice, speaking English with a charming, somewhat slurred accent, is so entrancing, that you forget you are talking to the second ruler of China.⁹⁶

⁹⁴ Amidon, Stephen (12-08-2016), "I didn't like sex at all: Martha Gellhorn was a gorgeous, brilliant foreign correspondent once married to Hemingway. But underneath her glamorous exterior, her letters reveal a woman of awe-inspiring rage", *Salon*. Recuperat des de <http://www.salon.com/2006/08/12/gellhorn/>

⁹⁵ Kerrane, Kevin (2000), "Martha's quest: With compassion and guts, pioneering reporter Martha Gellhorn revealed the real face of war", *Salon*. Recuperat des de <https://archive.is/qqVzZ#selection-469.0-469.91>

⁹⁶ Gellhorn, Martha (30-08-1941), "Her day", *Collier's*. Recuperat des de <http://www.unz.org/Pub/Colliers-1941aug30-00016>

10. Leila Guerriero (Junín, Buenos Aires, 1967)

Leila Guerriero és una periodista i escriptora argentina que ha publicat a grans mitjans i revistes de llatinoamèrica, com *Gatopardo* –revista on és, també, editora– i *El Universal* de Mèxic, *Etiqueta Negra* de Perú o la *Rolling Stone* d'Argentina; així com a mitjans europeus com *El País*, *L'Internazionale* o *Granta*, entre d'altres. L'argentina, al llarg de la seva carrera, ha esdevingut un dels grans referents del periodisme narratiu hispanoamericà⁹⁷. Sobre ella mateixa, Guerriero diu en una entrevista pel *The Huffington Post*: «Leo mucho, soy curiosa, discreta, no soy obediente, trato de vivir sin jorobarle la vida al prójimo, y me importa, en grado sumo, y por sobre todas las cosas, mi libertad.»⁹⁸

A més de l'extensa producció periodística dins els mitjans de comunicació, Guerriero també ha publicat alguns llibres, d'entre els que destaquem el relat de ficció *Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico* (2006), el recull de cròniques *Frutos extraños* (2009) i *Plano Americano* (2013), que recull 21 retrats de creadors llatinoamericans i espanyols.

El següent fragment del retrat de Leila Guerriero a Nicanor Parra és una mostra de *Plano Americano*, extreta d'un avançament del llibre publicat a *Gatopardo* el 2013:

Es un hombre, pero podría ser otra cosa: una catástrofe, un rugido, el viento. Sentado en una butaca cubierta por una manta, viste camisa de jean, un suéter beige que tiene varios agujeros, un pantalón de corderoy. A sus espaldas, una puerta corrediza separa la sala de un balcón en el que se ven dos sillas y, más allá, un terreno cubierto por plantas, por arbustos. Después, el Océano Pacífico, las olas que muerden rocas como corazones negros.

– Adelante, adelante.

Es un hombre, pero podría ser un dragón, el estertor de un volcán, la rigidez que antecede a un terremoto. Se pone de pie. Aprieta una gorra de lana y dice:

– Adelante, adelante.⁹⁹

⁹⁷ Martín Rodrigo, Inés (20-09-2012), "Leila Guerriero: «Uno no es periodista por un lado y persona por el otro»", *ABC.es*. Recuperat des de <http://www.abc.es/20120923/cultura-libros/abci-leila-guerriero-201209201805.html>

⁹⁸ Rodríguez, Guillermo (23-11-2014), "Leila Guerriero: Un periodista va al territorio, busca, mira, husmea", *Huffington Post*. Recuperat des de http://www.huffingtonpost.es/2014/11/23/entrevista-leila-guerriero_n_6199684.html

⁹⁹ Guerriero, Leila (Abril de 2013), "Buscando a Nicanor", *Gatopardo*. Recuperat des de <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=191>

11. Mercè Ibarz (Saidí, Aragó, 1954)

Mercè Ibarz és escriptora, assagista, professora i periodista. Va treballar al diari *Avui* entre 1986 i 1989, any en què va passar a treballar al *Diari de Barcelona*. Més endavant va entrar a treballar a *La Vanguardia* com a freelance, concretament al *Magazine* i en alguns articles per al suplement *La Revista*. Del 1991 al 1993 va entrar a impartir una assignatura de Redacció Periodística a la Facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) i, més tard, va passar a impartir les assignatures de Taller de Fotografia Documental i Història de l'Audiovisual a Catalunya a la Facultat de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra (UPF).

A més de treballar en mitjans de comunicació i com a docent, Ibarz ha dedicat gran part de la seva vida a estudiar la figura de la novel·lista Mercè Rodoreda. En són mostres *Mercè Rodoreda: un retrat* (1991) i *Rodoreda. Exili i desig* (2008). D'altra banda, ha escrit també novel·les i reculls de contes. Coincidint amb la publicació del llibre *Vine com estàs* (2013), Ibarz va ser entrevistada per *Vilaweb.cat*, on va dir que, per a ella, escriure és «una indisciplina, més aviat: posar en solfa certes convencions sobre les maneres de contar. La indisciplina és necessària, la tradició és sovint obediència i prou. Com en la vida personal i en la col·lectiva, ha! Literatura i vida van de bracet»¹⁰⁰.

A la seva obra *Mercè Rodoreda: Exilio y deseo*, Ibarz relata, com si els hagués viscut al seu costat, o com si d'un narrador omniscient es tractés, alguns episodis de la vida de l'escriptora. Poc a poc, al llarg del llibre, i sobretot gràcies a testimonis que veritablement havien compartit estones amb Rodoreda, anem coneixent el seu caràcter, no sempre tan serè com a alguns lectors els agradaria imaginar. Citem un fragment que ens mostra el to que Ibarz va fer servir per relatar les històries de Rodoreda:

Mercè Rodoreda llegó a su último refugio, un pueblo de la comarca catalana de La Selva, un día de verano de 1972. Aunque acompañada de una vieja amiga, se la veía perdida, desenfocada. Todavía piensa en Viena, donde debido a una enfermedad fulminante y desesperada unos meses antes había muerto Juan Prat, su antiguo amante y consejero literario durante los largos años de exilio.¹⁰¹

¹⁰⁰ Maresma Matas, Assumpció (19-04-2013), "Mercè Ibarz: 'La indisciplina és necessària'", *Vilaweb*. Recuperat des de <http://www.vilaweb.cat/noticia/4106761/20130419/merce-ibarz-indisciplina-necessaria.html>

¹⁰¹ Ibarz, Mercè (2004), *Mercè Rodoreda. Exilio y deseo*, Barcelona, Editorial Omega.

12. Jane Kramer (Providence, Rhode Island, 1938)

Periodista i novel·lista. Durant 20 anys, Kramer va treballar com a corresponent a Europa pel *The New Yorker*, on publicava les seves cròniques sota el nom de *Letter from Europe*. Molts d'aquests articles estan recollits en tres llibres: *Unsettling Europe* (1980), *Europeans* (1988) –amb el que va guanyar el Premi Europeu de l'Assaig Charles Veillon– i *The Politics of Memory: Looking for Germany in the New Germany* (1996). Durant aquests 20 anys d'anar i venir d'Amèrica a Europa, han donat a Kramer la possibilitat de reintroduir-se un cop darrere l'altre a totes dues societats, podent-ne observar els canvis i els matisos.

Jane Kramer escriu sobre dos tipus de persones: els personatges anònims, marginals; i els poderosos, tant polítics com empresaris. En tots dos casos, l'objectiu de Kramer és el mateix: explorar l'espai entre allò que està al cap d'aquestes persones i el que diuen que tenen al cap, en un intent de copsar la realitat interior del personatge. Degut a aquesta voluntat de Kramer, James N. Baker la va descriure a *The Newsweek* com «una escriptora que combina les habilitats d'un historiador social amb els d'un novel·lista»¹⁰².

Kramer és membre de l'Acadèmia Americana de les Arts i les Ciències, i ha estat professora a la Universitat de Princeton, Sarah Lawrence, CUNY, i la Universitat de Califòrnia a Berkeley. L'any 2006, Kramer va rebre l'ordre de cavaller de la Legió d'Honor. Per a la primera edició del seu llibre *The Last Cowboy* (1977), Kramer va rebre un Premi Nacional del Llibre de no-ficció. Amb el seu reportatge "Whose Art Is It?" publicat a *The New Yorker*, on planteja interrogants sobre les polítiques comunitàries i d'art públic, sobre els estereotips i el multiculturalisme, va guanyar l'any 1993 el National Magazine Award. Al reportatge hi trobem, també, fragments de retrat:

John is neither an innocent nor a fool. He is one of the best artists of his generation. He has a reputation. Right now, there is a show of his work at the Baltimore Museum of Art, and people have seen the painted casts he makes, in the South Bronx, at the Whitney and the Tate and the Art Institute of Chicago and a dozen other important museums. Those casts, at the Brooke Alexander gallery, on Wooster Street, in SoHo, cost anywhere from twelve to forty thousand dollars. Some of John's neighbors call him "saintly," since they do not easily understand what a famous white artist—a "downtown" artist, with a fancy gallery, and museum shows, and critics at his door, and a big retrospective catalogue—is doing living in a stripped-down sixth-floor slum apartment on one of the worst streets in New York City, hanging out with people like Raymond and Corey, and they suspect he has some sort of crazy penitential Christian purpose, like Father Hennessy, his priest at the Church of Christ the King, around the corner.¹⁰³

¹⁰² Baker, James N. dins Boynton, Robert S. (2005), *The new New Journalism: Conversations with America's best Nonfiction Writers on Their Craft*, Vintage Books. Recuperat des de http://www.newnewjournalism.com/bio.php?last_name=kramer

¹⁰³ Kramer, Jane (21-12-1992), "Who's Art Is It?", *The New Yorker*. Recuperat des de <http://www.newyorker.com/magazine/1992/12/21/whose-art-is-it>

13. Adrian Nicole LeBlanc (Leominster, Massachusetts, 1963)

Adrian Nicole LeBlanc es va donar a conèixer amb el llibre *Random Family: Love, Drugs, Trouble, and Coming of Age in the Bronx* (2003), tot i que la feina d'investigació i el procés d'escriure'l va durar 11 anys. Explica que va trobar la inspiració per aquest llibre en una ressenya a *Newsday* que anunciava el judici d'un traficant d'heroïna. LeBlanc va començar a investigar, i el llibre que en va resultar, segons van publicar Anna Altman i Katia Bachko en una ressenya literària a *The New Yorker*, «és una epopeia urbana centrada en Boy George, l'exitós i brutal jove traficant de drogues del judici; la Jessica, una vibrant bellesa adolescent, i una de les novies d'en Boy George; César, el fanfarró germà menor de Jessica; i Coco, el primer amor de César»¹⁰⁴.

Van ser, precisament, els mètodes d'investigació de LeBlanc els que la van ajudar a fer-se un lloc entre els joves periodistes i escriptors de no-ficció que apareixen al llibre de Robert S. Boynton, *The new New Journalism* (2005). En general, els treballs periodístics d'Adrian Nicole LeBlanc se centren en els membres marginats de la societat: els adolescents que viuen en la pobresa, les prostitutes, les dones a la presó... Habitualment, LeBlanc escriu sobre l'administració social, el sistema penitenciari, l'habitatge públic, l'addicció o els embarassos entre adolescents. Ha treballat pel *New York Times Magazine*, pel *Village Voice*, i per *Esquire magazine*. L'any 2006 va guanyar la beca MacArthur.

Amb aquest retrat de Jessica, LeBlanc inicia el relat de *Random Family: Love, Drugs, Trouble, and Coming of Age in the Bronx*:

Jessica lived on Tremont Avenue, on one of the poorer blocks in a very poor section of the Bronx. She dressed even to go to the store. Chance was opportunity in the ghetto, and you had to be prepared for anything. She didn't have much of a wardrobe, but she was resourceful with what she had—her sister's Lee jeans, her best friend's earrings, her mother's T-shirts and perfume. Her appearance on the streets in her neighborhood usually caused a stir. A sixteen-year-old Puerto Rican girl with bright hazel eyes, a huge, inviting smile, and a voluptuous shape, she radiated intimacy wherever she went. You could be talking to her in the middle of the bustle of Tremont and feel as if lovers' confidences were being exchanged beneath a tent of sheets. Guys in cars offered rides. Grown men got stupid. Women pursed their lips. Boys made promises they could not keep.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Altman, A., Bachko, K. (26-07-2013), "'Random Family', Ten Years On: An Interview with Adrian Nicole LeBlanc", *The New Yorker*. «The book that resulted is an urban epic focussed on Boy George, the successful and brutal young drug dealer of the trial; Jessica, a vibrant teen-age beauty, and one of Boy George's girlfriends; Cesar, Jessica's rambunctious younger brother; and Coco, Cesar's first love.» (traducció pròpia). Recuperat des de <http://www.newyorker.com/books/page-turner/random-family-ten-years-on-an-interview-with-adrian-nicole-leblanc>

¹⁰⁵ LeBlanc, Adrian Nicole (2003), *Random Family: Love, Drugs, Trouble, and Coming of Age in the Bronx*, New York, Scribner. Recuperat des de <http://books.simonandschuster.com/Random-Family/Adrian-Nicole-LeBlanc/9780743254434>

14. Clarice Lispector (Chechelnyk, Ucraïna, 1920 – Rio de Janeiro, 1977)

Clarice Lispector va ser una escriptora, novel·lista i periodista brasilera. Dona d'una gran bellesa, encetà una nova manera d'escriure. Xabier F. Coronado en parla així a *La Jornada Semanal*: «La narrativa de Clarice Lispector se enfoca en examinar la esencia íntima y profundizar la vivencia interna. Esta decisión conlleva la difícil tarea de encontrar las palabras que materialicen en el plano literario el intangible mundo interior: “Hay muchas cosas por decir que no sé cómo decir. Faltan las palabras. Pero me niego a inventar otras nuevas: las que existen deben decir lo que se consigue decir y lo que está prohibido”.»¹⁰⁶

Analitzant l'estil de Lispector, Xabier F. Coronado confessa que sorprèn que l'autora faci una aposta per la senzillesa i la paraula austera. «Escribo muy simple y muy desnudo. Por eso hierde [...] No se equivoquen: la sencillez sólo se logra a través del trabajo duro»¹⁰⁷, deia Clarice Lispector. El resultat d'aquest pensament és, segons Coronado, un producte estrany, difícil d'encasellar en un estil.

Entre agost de 1967 i desembre de 1973, Clarice Lispector va publicar un article setmanal al *Jornal do Brasil*, la majoria recopilats al llibre *A descoberta do mundo* (1984), on l'autora aborda temes d'actualitat, successos quotidians i preocupacions personals. Al mateix diari és on va publicar una entrevista amb Pablo Neruda, on la periodista fa ús del retrat com a procediment per descriure al poeta i el context en què tots dos es troben:

Neruda é extremamente simpático, sobretudo quando usa o seu boné (“tenho poucos cabelos, mas muitos bonés”, disse). Não brinca porém em serviço: disse-me que se me desse a entrevista naquela noite mesma só responderia a três perguntas, mas se no dia seguinte de manhã eu quisesse falar com ele, responderia a maior número. E pediu para ver as perguntas que eu iria fazer. Inteiramente sem confiança em mim mesma, dei-lhe a página onde anotara as perguntas, esperando Deus sabe o quê. Mas o quê foi um conforto. Disse-me que eram muito boas e que me esperaria no dia seguinte. Saí com alívio no coração porque estava adiada a minha timidez em fazer perguntas. Mas sou uma tímida ousada e é assim que tenho vivido, o que, se me traz dissabores, tem-me trazido também alguma recompensa. Quem sofre de timidez ousada entenderá o que quero dizer.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Coronado, Xabier F. (11-11-2012), “Clarice Lispector y la literatura como razón de ser”, *La Jornada Semanal*. Recuperat des de <http://www.jornada.unam.mx/2012/11/11/sem-xabier.html>

¹⁰⁷ Lispector, C. dins Coronado X., op. cit. Recuperat des de www.jornada.unam.mx/2012/11/11/sem-xabier.html

¹⁰⁸ Lispector, Clarice (Abril de 1969), “Entrevista relâmpago com Pablo Neruda”, *Jornal do Brasil*. Recuperat des de <http://www.revistabula.com/955-clarice-lispector-entrevista-pablo-neruda/>

15. Janet Malcolm, (Praga, 1934)

Janet Malcolm és nascuda a Praga, filla d'una família jueva que va emigrar a Estats Units quan ella tenia 5 anys. Actualment viu a Nova York i, des del 1963, treballa pel *The New Yorker*. Hi va començar escrivint una columna sobre decoració i disseny de la casa. Més tard va passar a parlar sobre fotografia. Tot i així, és com a periodista d'investigació, que ella destaca.

Els seus reportatges més rellevants han donat lloc a llibres que han obtingut el reconeixement dels seus lectors. Ha estudiat, analitzat i disseccionat tots els casos sobre els que ha escrit. Els més destacats han estat sobre processos judicials en demandes per crims. Sempre ha treballat, tal i com ella explica, amb el ferm propòsit de narrar els fets amb la màxima neutralitat possible, tot i que al primer paràgraf del seu llibre *The Journalist and the Murderer* (1990) hi fa tota una reflexió i declaració d'intencions, que neguiteja i deixa la professió periodística en entredit: «Tot periodista que no sigui massa estúpid o massa cregut per no advertir el que comporta la seva activitat, sap que el que fa és moralment indefensable. El periodista és una espècie d'home de confiança, que explota la vanitat, la ignorància, o la soledat de les persones, que es guanya la confiança d'aquestes per després trair sense cap remordiment.»¹⁰⁹

En quant a l'estil, Katie Roiphe diu a *The Paris Review* que Malcolm és admirada per la seva sàtira ferotge, per l'elegància de la seva escriptura i per les innovacions en les formes.¹¹⁰ Aquest és un petit fragment del retrat que Malcolm va fer al fotògraf alemany Thomas Struth's:

Last April, the German photographer Thomas Struth went to Windsor Castle and took a picture of the Queen of England and the Duke of Edinburgh for the National Portrait Gallery in London. This is not the kind of photography Struth usually does. He is one of today's most advanced and acclaimed art photographers, whose monumental color photographs hang in museums throughout the world, and whose interests do not extend to taking inoffensive pictures of famous people. But when he got the call from the National Portrait Gallery, in January, he found himself saying yes.¹¹¹

¹⁰⁹ Lee, Leslie S. (2009), "Janet Malcolm and Norman Mailer: Navigating Author, Narrator, and Subject", *StudentPulse*: «Every journalist who is not too stupid or full of himself to notice what is going on knows that what he does is morally indefensible. He is a kind of confidence man, preying on people's vanity, ignorance, or loneliness, gaining their trust and betraying them without remorse.» (traducció pròpia). Recuperat des de StudentPulse.com (<http://bit.ly/1BGSevC>)

¹¹⁰ Roiphe, Katie (2011), *Janet Malcolm, The Art of Nonfiction No. 4*, The Paris Review. Recuperat des de <http://www.theparisreview.org/interviews/6073/the-art-of-nonfiction-no-4-janet-malcolm>

¹¹¹ Malcolm, Janet (26-09-2011), "Depth of Field: Thomas Struth's way of seeing", The New Yorker. Recuperat des de <http://www.newyorker.com/magazine/2011/09/26/depth-of-field>

16. Rosa Montero (Madrid, 1951)

Rosa Montero va estudiar Periodisme i Psicologia mentre col·laborava amb els grups de teatre independent Tábano i Canon. Durant la seva carrera ha publicat en diversos mitjans de comunicació com *Fotogramas*, *Pueblo*, *Posible*. Ha publicat novel·les, contes i recopilacions d'entrevistes i articles, i des de 1976, treballa en exclusiva pel diari *El País*. L'any 1978 va guanyar el Premi Mundo d'entrevistes, i el 1980, el Premio Nacional de Periodismo per reportatges i articles literaris.¹¹²

Montero va escriure els guions de *Media Naranja* per TVE que es van emetre el 1986. L'any 1997 va guanyar el I Premi de Novela per *La hija de Caníbal*. Ha recopilat a *Amantes y enemigos*, els seus contes dels últims quinze anys. En 1999 li van atorgar el primer Premi Literari i Periodístic Gabriel García Márquez per la seva feina a *El País*. I el 2005 se li va concedir el Premi de l'Associació de la Premsa de Madrid pel conjunt de la seva carrera professional. La seva obra ha estat traduïda a més de vint idiomes i és Doctora Honoris Causa per la Universitat de Puerto Rico.

L'any 2000, Montero va concedir una entrevista al poeta i editor peruà Pedro Escribano. Aquest li va preguntar sobre la relació que manté amb el periodisme i la ficció. Aquesta va ser la seva resposta: «Son dos géneros opuestos, pero pasas de uno al otro de la misma manera que pasas, sin norma alguna, de un idioma a otro cuando sabes dos lenguas. En muchos sentidos y aspectos, son opuestos. Por ejemplo, en periodismo, la claridad es un valor. Cuanto más clara sea una pieza periodística, mejor; pero en la novela la ambigüedad es un valor, al revés. En general, se puede decir que en periodismo uno escribe lo que sabe y en novela uno escribe lo que no sabe que sabe. Son dos formas de registro de nuestra relación con la realidad. La narrativa es una búsqueda.»¹¹³

Rosa Montero ha cultivat el gènere del retrat amb excel·lència. El seu recull d'articles *Cinco años de país*¹¹⁴ n'és una gran mostra. Allí hi trobem apropaments a personatges que formen part de la història d'Espanya que Montero va tenir ocasió de retratar –amb molta destresa com a entrevistadora i com a escriptora, amb un ús de l'adjectivació molt precís–, com és el cas del retrat de Agustín García Calvo:

Palabras, palabras, palabras. El aire en torno a su cabeza se espesa en sílabas dichas o por decir y se hace hasta tal punto tangible que una llega a esperar, entre maravillada y sobrecogida, que Agustín García Calvo se manifieste en toda su gloria y aparezca fulminantemente nimbado por un halo fonético.¹¹⁵

¹¹² Recuperat des de <http://escritoras.com/escritoras/Rosa-Montero>

¹¹³ Escribano, Pedro (23-08-2003), "La escritura es mi esqueleto", *La República*. Recuperat des de <http://archivo.larepublica.pe/23-08-2003/la-escritura-es-mi-esqueleto>

¹¹⁴ Montero, Rosa (1982), *Cinco años de país*, Madrid, Editorial Debate.

¹¹⁵ "Agustín García Calvo, oculto tras las palabras" dins Montero, R., op. cit., p. 121.

17. **María Luz Morales** (A Coruña, 1898 – Barcelona, 1980)

Periodista i escriptora en llengua castellana. María Luz Morales va ser la primera dona directora d'un diari d'àmbit estatal, a *La Vanguardia*. Va ser amiga de personalitats com Gabriel Garcia Lorca, André Malraux i Gabriela Mistral, i va conèixer a Madame Curie, de qui va escriure un retrat literari, publicat sota el títol de *Vida de Madame Curie* (1932).

Després d'estudiar Filosofia i Lletres, l'any 1923 va començar a escriure cròniques de moda per a la revista *El Hogar y la Moda*. L'any 1924 va entrar a treballar a *La Vanguardia* com a redactora de la secció cinematogràfica, on firmava els seus articles sota el pseudònim de Felipe Centeno –basat en el personatge de Benito Pérez Galdós–. Mentrestant, també treballava com a traductora d'anglès, francès, català, portugués i italià; escribia llibres per a nens, novel·les i assaig teatral.

Entre 1926 i 1934, Morales va col·laborar amb el diari madrileny *El Sol*. Allà hi escrivia la pàgina femenina, "La Mujer, el Niño y el Hogar". Quan l'any 1936 *La Vanguardia* va ser confiscada per un comitè obrer, Morales en va ser nomenada directora, càrrec que va mantenir durant tota la Guerra Civil en substitució de Gaziol. L'any 1939, amb el canvi de règim, se li va prohibir escriure a cap publicació, però ella ho va seguir fent sota els pseudònims d'Ariel i Jorge Marineda, sobretot a la revista *Lecturas*, que en un primer moment era una publicació de caire literari. L'any 1940 va ser represaliada. No va ser fins el 1948 que va poder tornar a escriure pel *Diario de Barcelona*: articles literaris setmanals, cròniques, crítiques de teatre i moda. Va treballar durant molt temps, també, al voltant del món editorial.

18. Mirta Ojito (Cuba, 1964)

Mirta Ojito és periodista. Va nèixer a Cuba i va emigrar quan era una adolescent de 16 anys, amb la seva família als Estats Units. Junts van sortir de l'illa a bord d'un vaixell anomenat *Mañana*, com a part de l'èxode del Mariel, que va portar 125.000 cubans a les costes d'Estats Units durant un període de cinc mesos. La família es va establir a Miami.

Com a periodista, Mirta Ojito es va donar a conèixer per la cobertura dels detinguts cubans en presons federals i històries sobre els drets humans a Cuba. El seu país d'origen, la immigració i els Drets humans han estat els temes principal del seu treball. És autora de dos llibres de no-ficció: *Hunting Season: Immigration and Murder in an All-American Town*; i *Finding Mañana: A memory of a Cuban Exodus*, on narra les seves pròpies vivències a bord del vaixell *Mañana*, contrastant-les amb la versió oficial que difonien els mitjans de l'època sobre els *marielitos*. Evidentment, són dues històries ben diferents, i això la va dur a afirmar, en una entrevista que va mantenir amb el periodista Chip Scanlan: «Això és el que vaig extreure'n, d'aquest increïble gir dels esdeveniments: que cada història té, almenys, dues cares, i que independentment de com siguis de previngut, equilibrat i objectiu, sempre hi ha una cara de la història que queda fora de l'abast.»¹¹⁶

Mirta Ojito ha publicat a mitjans com *The Miami Herald*, *El Nuevo Herald* o *The New York Times*. Actualment treballa de docent a la Columbia Journalism School i com a directora d'informatius de *Telemundo*, un grup televisiu estatunidenc dirigit a un públic hispànic. El 2001 va guanyar el Premi Pulitzer de reportarisme nacional per una sèrie d'articles sobre races a Amèrica que va publicar juntament amb altres periodistes a *The New York Times*. Amb el focus d'atenció en la immigració cubana, Ojito va escriure "Best of Friends, Worlds Apart" a *The New York Times*. Durant aquest reportatge, hi trobem fragments de retrat com a procediment, com en aquest cas:

Here in America, Mr. Ruiz still feels Cuban. But above all he feels black. His world is a black world, and to live there is to be constantly conscious of race. He works in a black-owned bar, dates black women, goes to an African-American barber. White barbers, he says, "don't understand black hair." He generally avoids white neighborhoods, and when his world and the white world intersect, he feels always watched, and he is always watchful.¹¹⁷

¹¹⁶ Ojito, M. dins Scanlan, Chip (26-04-2005), "When the Reporter is Part of the Story: Mirta Ojito's Memoir of Cuban Exodus", *Poynter.org*: «This is what I took from this incredible turn of events: that every story has at least two sides to it and that no matter how careful and balanced and objective you are, there is always a side of the story that is beyond reach.» (traducció pròpia). Recuperat des de <http://www.poynter.org/news/media-innovation/44663/when-the-reporter-is-part-of-the-story-mirta-ojitos-memoir-of-cuban-exodus/>

¹¹⁷ Ojito, Mirta (05-06-2000), "Best of Friends, Worlds Apart", *The New York Times*. Recuperat des de <http://www.nytimes.com/2000/06/05/us/best-of-friends-worlds-apart.html?pagewanted=1>

19. Anna Politkóvskaia (Nova York, 1958 – Moscú, 2006)

Anna Stepànovna Politkóvskaia va ser una periodista russa coneguda per la seva ferma oposició a la gestió de Putin i del seu govern, així com per la seva insistent denúncia dels abusos als drets humans i la violació de lleis a Txetxènia i al nord del Caucas rus. Començà la seva carrera periodística al diari *Izvestia*, i entre 1999 i 2006 va treballar a la revista *Nóvaya Gazeta*. L'any 2006 va ser assassinada.

Politkóvskaia va rebre molts premis pels seus polèmics llibres, sempre al voltant de la defensa dels Drets Humans i de la Llibertat d'Expressió. El darrer llibre que publicà en vida a ser *La Rússia de Putin* (2004). També desencadenava polèmica amb els entrevistats, ja que era molt directa a l'hora de preguntar. Al següent fragment hi veiem com, en una entrevista al Primer Ministre francès Lionel Jospin, Politkóvskaia formula una pregunta que deixa glaçat a l'entrevistat. Així retrata la periodista la reacció de Jospin:

– Monsieur le Premier Ministre, que pensez-vous de “l'opération anti-terroriste” en Russie, de la guerre en Tchétchénie? Des atteintes massives aux droits de l'homme ? Avez-vous parlé avec Poutine de la fin de cette guerre? Des délais?

Le Premier Ministre français est visiblement frappé de stupeur. Une pause emplie de perplexité et d'incompréhension s'installe. Derrière ses lunettes, son regard indifférent se fait peu à peu mauvais et acéré. Que se passe-t-il?¹¹⁸

¹¹⁸ Politkóvskaia, Anna (2001), “Du Jospin allégé” dins *Les Crises.fr*. Recuperat des de <https://www.les-crises.fr/du-jospin-allege-par-anna-politkovskaya-2001/>

20. Irene Polo (Barcelona, 1909 – Buenos Aires, 1942)

Irene Polo va ser una de les primeres dones periodistes en la premsa catalana, redactora dels principals diaris dels anys 30. Periodista, publicista i representant teatral catalana, era d'origen molt humil i formada de manera autodidacta. Abans de dedicar-se exclusivament al periodisme va treballar com a cap de publicitat de la productora cinematogràfica *Gaumont*. L'any 1930 va començar a treballar a la revista *Mirador* i, més endavant, publicà articles a *Imatges*, *La Humanitat*, *La Rambla*, *L'Opinió*, *L'Instant* i *Última Hora*, que són un testimoni irònic i brillant de la societat i la política d'aquell moment.

Irene Polo va escriure des d'articles sobre els usos de la moda –la introducció del pantaló femení, l'aparició de l'escot...– fins a reportatges de denúncia social, com la mendicitat a Barcelona o les pèssimes condicions de vida dels treballadors immigrants. Polo era capaç de posar en marxa campanyes per defensar una causa justa, com la que va llançar el 1933 des de les pàgines de *L'Opinió* per abaratir el preu del pa, que s'havia convertit gairebé en un luxe per a les butxaques més pobres. També va engegar campanyes d'alerta política com el reportatge en què es fa passar per seguidora de les Juventudes de Acción Nacional, o els articles dedicats a la censura que ella mateixa va patir.

La figura de Polo destaca, sobretot, en el reportatge social, la crònica política i en el fet que «va innovar el gènere de l'entrevista amb tècniques que presagiaven la immediatesa de la ràdio i la televisió»¹¹⁹. La podem definir com a cosmopolita, moderna i progressista, el seu periodisme és un exemple de la seva ambició professional i de la capacitat d'innovar tant en l'enfocament com en l'escriptura dels articles que va escriure. Però també era audaç i valenta ja que per escriure els seus reportatges era capaç d'introduir-se al fons de les mines de Sùria, o de camuflar-se entre un grup de feixistes que anava a Madrid per una concentració, o d'anar a les assemblees dels sindicats, malgrat l'animadversió que li demostrava la CNT-FAI per haver denunciat la manipulació que el sindicat feia de les reclamacions dels obrers i obreres.¹²⁰

Polo va ser una lluitadora a favor dels drets laborals, va impulsar la creació d'una associació de caire sindical, l'Associació Professional de Periodistes, de la qual va ser vicesecretària des del novembre de 1933 fins al gener de 1935. I tot i que va ser

¹¹⁹ Casasús, J. M. dins Casademont, E. (16-08-2009), "Irene Polo i Margarida Xirgu, recordades", *diaridegirona.cat*. Recuperat des de <http://www.diaridegirona.cat/opinio/2009/08/16/irene-polo-margarida-xirgu-recordades/350841.html>

¹²⁰ "Biografia de Irene Polo i Roig" dins el Diccionari Biogràfic de Dones. Recuperat des de http://www.dbd.cat/index.php?option=com_biografies&view=biografia&id=673&format=pdf

una periodista mediàtica, la seva existència s'ha mantingut molts anys en l'oblit. El cas d'Irene Polo és un exemple del que els va passar a moltes altres dones, l'activitat de les quals ha estat durant massa temps silenciada, com si no hagués existit.

A “*Imatges*, el quilòmetre zero d'Irene Polo”, Sergi Doria i Alburquerque menciona el “feminisme femení” de la periodista. «L'agosarada Polo polemitza amb la Karr, tota una institució del feminisme català, en exposar-li el seu punt de vista sobre quina ha de ser l'estratègia feminista.»¹²¹ Retrata, així, amb duresa a Carme Karr:

Carme Karr que ve a ésser la Sylvia Panhurst espanyola n'ha fet de molt bo. Excel·lent: ha muntat a l'Exposició, en un dels seus palaus, un certamen de treball de les dones de tot Espanya, que val tot el món... Molt bé. Aquest feminisme ja ens agrada més; en aquesta forma, ja l'entenem millor. El feminisme de què ens ha donat prova (una prova reeixida) Carme Karr és un feminisme “femení”, allò, precisament, que nosaltres comprenem que ha d'ésser el feminisme.¹²²

¹²¹ Doria i Alburquerque, Sergi (Juny de 2008), “Mitjans de comunicació i memòria històrica: *Imatges*, el quilòmetre zero d'Irene Polo”, *Treballs de Comunicació*, IEC, p. 59. Recuperat des de <http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000079%5C00000049.pdf>

¹²² Polo, I. dins Doria i Alburquerque, S., op. cit., p. 59.

21. Elena Poniatowska (París, 1932)

Elena Poniatowska és escriptora activista i periodista mexicana que destaca, per les seves capacitats com a entrevistadora i cronista. Poniatowska acumula una quantitat incommptable de premis des que va rebre el Premio Mazatlán de Literatura, l'any 1971, per la novel·la *Hasta no verte Jesús mío*. Entre d'altres, el 2013 va rebre el Premi Miguel de Cervantes.

Tot i que va néixer a París, amb 10 anys ja es va haver d'exiliar a Mèxic, juntament amb la seva família. Allí, i als Estats Units, és on va rebre la seva formació escolar i professional. Als 17 anys iniciava la seva carrera com a periodista. Cap als anys 50 va tenir l'ocasió d'anar a casa de Diego Rivera a entrevistar-lo. Tot i la mirada encara infantil de Poniatowska, el resultat és una entrevista que combina el diàleg amb alguns fragments de retrat i on la periodista ja mostra interessants habilitats narratives. Així descrivia, aleshores, a Rivera:

Miro a Diego, que sorbe lentamente su té en un dedal con pretensiones de taza. Yo me había imaginado a Diego bebiendo inmensos tarros de cerveza y cantando en ruso. Y resulta que es un blando y sumiso cordero que obedece el mandato de Teresita: "Dieguito, tómate tus medicinas", y que pronuncia palabras en el francés más claro y cartesiano que pueda escucharse. Es un inmenso elefante de felpa, el papá de Dumbo, obediente y adormilado.¹²³

Poniatowska reconeix, en diverses entrevistes, que en aquella època era molt innocent, perquè l'havien educat en una escola de monges i, d'alguna manera, estava fent els seus primers contactes amb el món real. En aquella època, aquesta entrevista a Rivera va donar cert reconeixement a la jove Poniatowska, precisament pel caràcter innocent de les preguntes. Avui, en canvi, l'escriptora s'ha guanyat la fama que té com a professional, però també és coneguda pel seu activisme d'esquerres i per feminista. Diu Marcela Turati que a Poniatowska «le cuesta trabajo llamarse feminista –dice que sólo acompaña a sus compañeras, verdaderas feministas–, pero su activismo ha ido más allá de las marchas y hasta sus libros»¹²⁴.

¹²³ Poniatowska, Elena (02-12-2007), "Primera entrevista a Diego Rivera", *La Jornada*. Recuperat des de <http://www.jornada.unam.mx/2007/12/02/index.php?section=opinion&article=a04a1cul>

¹²⁴ Turati, Marcela (19-11-2013), "El lado feminista de Poniatowska", *Milenio Digital*. Recuperat des de http://www.milenio.com/cultura/Poniatowska-feminismo_mexicano-Premio_Cervantes_2013_0_193180942.html

22. Soledad Puértolas (Saragossa, 1947)

Soledad Puértolas és escriptora i acadèmica, llicenciada en Periodisme i té un màster en Llengua Espanyola i Portuguesa per la Universitat de Califòrnia. Ha estat assessora del Ministeri de Cultura i coordinadora de l'Àrea de Llengua Castellana per a la difusió de l'espanyol al món (1982-1985). Ha format part dels patronats de la Biblioteca Nacional i de l'Institut Cervantes (2006-2012).

Puértolas ha estat guardonada, entre d'altres, amb el Premi Sèsam per la seva primera novel·la, *El bandido doblemente armado* (1979); el Premi Planeta per *Queda la noche* (1989); el Premi Anagrama d'Assaig per *La vida oculta* (1993) i el Premi NH al millor llibre de relats per *Adiós a las novias* (2001). Aquest mateix any va rebre el Premi Glauka com a reconeixement a la seva trajectòria en el camp cultural. Pel conjunt de la seva obra, traduïda a diversos idiomes i que abasta el camp de la novel·la, el relat i l'assaig, va rebre el Premi de les Lletres Aragoneses (2004), el Premi de Cultura de la Comunitat de Madrid (2008) i la Medalla d'Or de Saragossa (2012).

Les seves obres més recents són *Historia de un abrigo* (2005), *Compañeras de viaje* (2010) i *Mi amor en vano* (2012). El 2012 va publicar una versió modernitzada del clàssic la *Celestina*. Ha publicat cinc llibres de contes i dos volums autobiogràfics. *Con mi madre* (2003) n'és un d'ells. També podem trobar una selecció dels seus articles recopilada a *La vida se mueve* (1995).

L'any 2010, Puértolas ingressa a la Real Academia Española (RAE), i el 2011 va presentar a TVE el documental *Esta es mi tierra: guiada por el agua*. Actualment, Soledad Puértolas és articulista habitual en diversos diaris i revistes especialitzades. El juny de 2014, després de la mort d'Ana María Matute, Puértolas va escriure un article recordant-la, on hi trobem alguns fragments de retrat de l'escriptora com a procediment:

De Ana María Matute quedará, para todos, el mundo que creó. Para sus allegados y seres más queridos, su fortaleza, ese impulso que la sostenía y hacía que se levantara una y otra vez y que deseara, siempre, ver más, hablar más, escribir más.¹²⁵

¹²⁵ Puértolas, Soledad (26-06-2014), "Con Ana María: Hubiéramos querido más, ratos y más ratos de vida con Ana María Matute", *El País*. Recuperat des de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/25/actualidad/1403719921_832914.html

23. Daniela Rea (Guanajuato, México, 1982)

Cronista i fotògrafa, especialitzada en temes de desenvolupament, drets humans i conflictes socials. Daniela Rea va estudiar periodisme a Veracruz i, tal i com explica ella mateixa, «comencé a trabajar en un diario local donde escribí historias de pescadores, vagabundos, obreros»¹²⁶. Rea en alguna punt de la seva carrera, es va arribar a sentir insatisfeta dels seus textos. Llavors va ser quan va trobar en la crònica el gènere amb el que realment podia connectar amb el lector: «Ese vehículo literario que permite frente al espejo mirar quiénes y porqué somos.»¹²⁷ Les seves cròniques han aparegut en les revistes *Replicante* (Mèxic) i *Etiqueta Negra* (Perú) i a la pàgina web de *Nuestra Apparente Rendición* i en el portal *Cosecha Roja*. Ha treballat durant entre 2005 i 2012 al diari *Reforma*.

Daniela Rea és coautora del llibre *Pais de Muertos* (2010) i va participar en l'Exposició de Fotoperiodisme 2010 amb el treball *Migrantes*. Va rebre el Premi Reflexió sobre Drets Humans 2003, lliurat per la Comissió Nacional de Drets Humans. Forma part de Periodistas de a Pie, una organització de periodistes en actiu que busca elevar la qualitat del periodisme a Mèxic a través de la capacitació i de l'intercanvi de tècniques d'investigació, experiències, estratègies i estils narratius entre col·legues. Periodistas de a Pie té com a objectiu la defensa de la llibertat d'expressió i del dret a la informació, així com les cobertures en zones de conflicte i la protecció i autocura del periodista.

Com a cronista, Rea practica el periodisme literari, i utilitza tècniques de retrat de personatges com a procediment. L'abril de 2010, Daniela Rea va publicar "Los niños zeta" a la revista mexicana online *El Replicante*, un reportatge sobre menors d'edat que juguen amb armes de foc, com si juguessin a ser sicaris:

La mañana que conocí a Elías visitamos el panteón donde están los restos de su padre. Mientras la mamá hablaba de lo vacía que se siente sin él a su lado, Elías caminaba en círculos como un animalito enjaulado. Se rascaba la cabeza, miraba al cielo, pateaba el piso. De repente se soltó en llanto y pidió que nos fuéramos de ahí. "No puedo aguantar la muerte de mi papá. Siento que está en un viaje y que va a regresar. Pero cuando vengo al panteón veo que me equivoco. Ya se fue, ya está tres metros bajo tierra y eso me lastima mucho porque ya no siento a mi papá", dijo en el camino de regreso.¹²⁸

¹²⁶ Recuperat des de <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/cronistas/daniela-rea-gomez/>

¹²⁷ Rea, Daniela, "La insatisfacción de Daniela Rea: Apuntes sobre la crónica", *Nuevos Cronistas de Indias*. Recuperat des de <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/la-insatisfaccion-de-daniela-rea/>

¹²⁸ Rea, Daniela (Abril de 2013), "Los niños zeta", *El Replicante*. Recuperat des de <http://revistareplicante.com/los-ninos-zetas/>

24. Montserrat Roig (Barcelona, 1946 – 1991)

Montserrat Roig va ser escriptora de novel·les, contes, reportatges i articles periodístics en català, principalment. Va treballar també en la televisió, a TVE i TV3, com a entrevistadora, i es va guanyar una molt bona reputació en aquest camp. Es va mostrar sempre en contra la repressió del franquisme, i es va comprometre fermament amb la recuperació de la cultura catalana i amb el feminisme.

Durant la seva trajectòria d'escriptora de ficció, va rebre el Premi Víctor Català per *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen* (1970), el Premi Sant Jordi de novel·la per *El temps de les cireres* (1976); així com el Premi Crítica Serra d'Or per *Els catalans als camps nazis* (1978) –no-ficció–, on va donar veu a testimonis vius de l'Holocaust, i el Premi Nacional de Literatura Catalana d'assaig per *L'agulla daurada* (1986).

Com a periodista, va aconseguir una gran popularitat amb les entrevistes emeses per TVE al seu programa *Personatges*, més endavant editades en format llibre; però també amb la sèrie de retrats paral·lels, escrits entre 1975 i 1976 i recollits en diversos volums sota el mateix títol. Se la coneix, sobretot, per la tasca que va dur a terme com a entrevistadora i retratista, i n'ha deixat bones mostres. Per exemple, i podríem citar-ne molts d'altres, Roig va entrevistar i retratar a Josep Pla per a la revista *Destino* el gener de 1972. Més endavant la publicaria traduïda al català. Al text original, però, hi trobem a Pla retratat de la següent manera:

Y aparece el escritor Josep Pla, caminando lentamente, por una de las puertas de la derecha, en donde está su dormitorio y en donde pasa, bajo una confortable manta eléctrica, muchas de las duras horas invernales. Pla, un hombre de insaciables tertulias, de cálidas sobremesas, llena, con su espaciosa personalidad, la gélida sala rectangular. Receptivo, infatigable *causeur*, habla mientras observa, con desazonante agudeza, a su interlocutor. Tengo que admitir que me inquieta –e inquietud es una palabra amable– tener que transcribir en castellano lo que Josep Pla me ha expresado, a través de un tono provocativo y una precisión formal modélica, en catalán.¹²⁹

¹²⁹ Roig, Montserrat (Gener de 1972), "Josep Pla en su madriguera", *Destino*. Recuperat des de <https://es.scribd.com/doc/18575529/Entrevista-a-Josep-Pla-Destino-1972-M-Roig>

25. Lillian Ross (Syracuse, New York, 1926)

Lillian Ross és una periodista que, vinculada a *The New Yorker* des de 1945, s'ha especialitzat en escriure retrats de famosos. Forma part del corrent del periodisme literari. Ella mateixa explica en una entrevista amb Dylan Foley que en els seus retrats busca que el narrador desaparegui tant com sigui possible. La seva feina es limita a observar en profunditat els seus personatges i, per fer-ho, intenta ser una observadora capaç de triar aquell detall que evocarà l'escena de la manera més directa possible. Lillian Ross anomena la seva feina "*reporting*", i no vol fer servir paraules més elegants com *reportage*. Afirmar que mai s'ha penedit de cap dels seus *reporting*, que no ha acceptat cap feina que no li vingués de gust fer. O bé se sentia atreta pel personatge a retratar, o bé hi havia alguna cosa en ell que la intrigava.¹³⁰ El seu estil és amable, no cau en l'atac ni la crueltat, i no entra mai en les xafarderies.

Ross ha estat sempre molt vinculada amb el món de la cultura, per això molts protagonistes dels seus retrats són directors de cinema, com Francis Coppola, Federico Fellini o Clint Eastwood; també ha retratat actors com Tony Curtis, Robin Williams, Al Pacino, William Holden, Vanessa Redgrave, Natasha Richardson, Warren Beatty, Walter Matthau, i Tommy Lee Jones; polítics, com Adlai Stevenson; actors de teatre (Edward Albee, Harold Pinter) o novel·listes (Hemingway).

Lillian Ross ha publicat alguns reculls dels seus articles a *The New Yorker* com *Reporting* (1961) i *Reporting Back: Notes on Journalism* (2002). *Moments with Chaplin* (1980); *The Player: A Profile of an Art* (1962), co-escrit amb la seva germana Helen Ross, i *Vertical and Horizontal* (1963) són alguns altres dels seus títols. Concretament, el retrat que Lillian Ross va escriure de Hemingway va tenir una gran repercussió. Va ser publicat a *The New Yorker* i, posteriorment, convertit en llibre. Aquestes són les primeres paraules de la meticulosa descripció que Ross va fer de l'escriptor:

Ernest Hemingway, who may well be the greatest living American novelist and short-story writer, rarely comes to New York. He spends most of his time on a farm, the Finca Vigia, nine miles outside Havana, with his wife, a domestic staff of nine, fifty-two cats, sixteen dogs, a couple of hundred pigeons, and three cows. When he does come to New York, it is only because he has to pass through it on his way somewhere else. Not long ago, on his way to Europe, he stopped in New York for a few days. I had written to him asking if I might see him when he came to town, and he had sent me a typewritten letter saying that would be fine and suggesting that I meet his plane at the airport. "I don't want to see anybody I don't like, nor have publicity, nor be tied up all the time," he went on.¹³¹

¹³⁰ Foley, Dylan (14-07-2014), "Lillian Ross on her Seven-Decade Journalism Career in 'Reporting Back'", Dylan's Foley BookPush. Recuperat des de <http://dylanmfoley.blogspot.com.es/2011/11/lillian-ross-on-her-seven-decade.html>

¹³¹ Ross, Lillian (13-05-1950), "How do you like it now, gentlemen?", *The New Yorker*. Recuperat des de <http://www.newyorker.com/magazine/1950/05/13/how-do-you-like-it-now-gentlemen>

26. Rebecca L. Skloot (Springfield, Illinois, 1972)

Rebecca Skloot és escriptora freelance especialitzada en temes científics. Ha publicat a mitjans com *The New York Times*, *The New York Magazine* i a la revista *Discover*, i és editora a *Popular Science*. Va estudiar veterinària, però més endavant es va endinsar en l'escriptura creativa i el periodisme científic. Per poder-se pagar els estudis va treballar en laboratoris de neurologia, serveis d'urgències, dipòsits de cadàvers veterinaris... Actualment viu a Chicago.

Skloot ha explorat una àmplia gamma de temàtiques com la cirurgia de peixos de colors, els drets de propietat dels teixits, la discriminació racial i la medecina, la política dels aliments o les manades de gossos salvatjes a Manhattan, entre d'altres. En totes elles s'hi veuen qüestionades l'ètica, la salut, la investigació mèdica, les diferències de classe i la discriminació racial en la societat americana actual. Quan Skloot creu que un tema s'ha de donar a conèixer, l'investiga a fons, intenta conèixer-ne tots els detalls, les diferents veus i punts de vista. Abans de publicar el seu primer llibre, *The immortal Life of Henrietta Lacks* (2010), va estar treballant-hi i fent recerca durant 10 anys.

Rebecca Skloot comenta, en una entrevista amb David Dobbs, que malgrat que estava escrivint sobre uns fets reals i contrastats, va decidir utilitzar tots els recursos novel·lístics que tenia a l'abast, creant així una obra de *Creative Nonfiction*, com l'anomena ella. D'altra banda, la primera preocupació de Skloot a l'hora de posar-se a escriure, explica, va ser definir l'estructura del llibre –que és complexa i té tres fils narratius diferenciats—. ¹³² El seu estil literari permet trobar fragments de retrat com a procediment durant la narració del seu primer llibre. Sense anar més lluny, al pròleg, que es pot llegir a la pàgina web de la mateixa autora, hi llegim:

There's a photo on my wall of a woman I've never met, its left corner torn and patched together with tape. She looks straight into the camera and smiles, hands on hips, dress suit neatly pressed, lips painted deep red. It's the late 1940s and she hasn't yet reached the age of thirty. Her light brown skin is smooth, her eyes still young and playful, oblivious to the tumor growing inside her—a tumor that would leave her five children motherless and change the future of medicine. Beneath the photo, a caption says her name is "Henrietta Lacks, Helen Lane or Helen Larson."

No one knows who took that picture, but it's appeared hundreds of times in magazines and science textbooks, on blogs and laboratory walls. She's usually identified as Helen Lane, but often she has no name at all. She's simply called HeLa, the code name given to the world's first immortal human cells—her cells, cut from her cervix just months before she died.

Her real name is Henrietta Lacks. ¹³³

¹³² Dobbs, David (22-11-2011), "How Rebecca Skloot Built The Immortal Life of Henrietta Lacks", *The Open Notebook*. Recuperat des de <http://www.theopennotebook.com/2011/11/22/rebecca-skloot-henrietta-lacks/>

¹³³ Skloot, Rebecca (2010), *The Immortal Life of Henrietta Lacks*, USA, Crown Books, (Pròleg). Recuperat des de <http://rebeccaskloot.com/the-immortal-life/excerpt/>

27. Gertrude Stein (Allegheny, Pennsilvània, 1874 – París, 1946)

Gertrude Stein va ser escriptora i gran col·leccionista d'art modern. El seu mecenatge va actuar de catalitzador de l'art modern i de la literatura d'avantguarda. Les seves opinions sobre art i literatura tenien una gran influència. Va ser Stein qui va inventar el terme "Generació perduda" per a alguns dels autors nordamericans exiliats, com Ernest Hemingway, Sherwood Anderson i Ezra Pound, entre d'altres, dels quals va ser protectora. Stein era propietària d'obres de Pablo Picasso, Henri Matisse, André Derain, Georges Braque, Juan Gris i altres joves pintors.

Gertrude Stein practicava l'escriptura repetitiva, hereva de l'escriptura automàtica que practicà amb William James (germà de Henry James). Són característiques dels seus escrits el doll reiteratiu de paraules i els textos escrits a raig que mai tornava a revisar. Sobre el seu estil, Adam Gopnik va publicar el 2013 un article anomenat "Understanding steinese" a *The New Yorker* on assegura que «la veritat és, però, que el seu estil és més coherent i "ordinari" del que pugi semblar, en part perquè la majoria del seu efecte l'aconsegueix mitjançant la ridículament senzilla tècnica d'eliminar la puntuació normal»¹³⁴.

Entre d'altres facetes artístiques, Stein va endinsar-se també en el món del periodisme. Entre 1905 i 1906, Picasso va pintar el retrat de Gertrude *Portrait of Gertrude Stein*, que es troba al Metropolitan Museum of Art de Nova York. Ella va escriure un retrat del pintor ("If I told him: A Complete Portrait of Picasso") en forma de poema i mitjançant el seu estil particular que, entre d'altres textos, va poder publicar a *Vanity Fair*. A *Geography and Plays* (1922), Stein recull escrits elaborats a partir de l'*stream-of-consciousness*, experiments es poden percebre com la resposta literària al cubisme i a les tècniques plàstiques com el collage¹³⁵, en plena efervescència durant la joventut de Gertrude Stein. Dins aquest llibre hi trobem un retrat de Braque:

Brack and neuresthenia and lean talk with a marvel and make a spittoon clear with a mixing in a mustache. The sense is in that.

Pie is not peeling and the date and the poison and the cake when the pan is a shape is not minus all the practice. The time is not filling.

Brack, Brack is the one who put up the hooks and held the things up and ate his dinner. He is the one who did more. He used his time and felt more much more and came before when he came after. He did not resemble anything more.¹³⁶

¹³⁴ Gopnik, Adam (24-06-2013), "Understanding steinese", *The New Yorker*. «In truth, though, her style is more coherent and "ordinary" than it can seem, in part because a lot of its effect is achieved by the ridiculously straightforward device of removing normal punctuation.» (traducció pròpia). Recuperat des de <http://www.newyorker.com/books/page-turner/understanding-steinese>

¹³⁵ *Geography and Plays* dins LibriVox. Recuperat des de <https://librivox.org/geography-and-plays-by-gertrude-stein/>

¹³⁶ "Braque" dins Stein, Gertrude (1922), *Geography and Plays*, Boston, The Four Seas Press. Recuperat des de <http://www.gutenberg.org/files/33403/33403-h/33403-h.htm#BRAQUE>

28. Maruja Torres (Barcelona, 1943)

Maruja Torres és una periodista i escriptora catalana que ha escrit sempre en castellà. Ella mateixa, a *eldiario.es*, fa aquest resum de la seva trajectòria: «Nací en Barcelona en 1943, hija de inmigrantes. Lo cual implica que conocí la posguerra y, por ende, la pobreza, en un Barrio Chino: el Raval. Conocí la España franquista-falangista, la franquista-opusina, la sociedad catalana colaboracionista y la que, como podía, se resignaba o resistía. Me inicié en periodismo en 1964, en el diario *La Prensa*, que era del Movimiento: pétrea. Luego hice prensa del corazón -*Garbo*- y adquirí mi estilo escribiendo en *Fotogramas*, loca por el cine. Estuve en el equipo fundador de *Por favor*. Fui freelance.»¹³⁷

Durant l'època de la Transició, Maruja Torres va entrar a treballar a *El País*. Al llarg de la seva carrera ha fet des de periodisme cultural fins a cobrir conflictes i guerres. Ha treballat a Orient Pròxim, Amèrica Llatina i Àfrica, ha escrit columnes d'opinió, ha publicat llibres i rebut premis. Actualment es troba, sobretot, i des que va deixar *El País* l'any 2013, en publicacions online: treballa per *eldiario.es* i col·labora amb *Mongolia* –amb la seva pròpia secció “Cuéntaselo a Maruja”– i *Jot Down*.

D'altra banda, la incursió de Maruja Torres en la literatura comença el 1986, amb la publicació d'*¡Oh es él! Viaje fantástico hacia Julio Iglesias*, seguida el 1991 per *Ceguera de amor*. Dos anys després va publicar *Amor América: un viaje sentimental por América Latina*. Maruja Torres és també coautora del guió de la pel·lícula de Carles Mira *El rey del mambo* (1989). L'any 1999, Torres va escriure un llibre de memòries titulat *Mujer en guerra*, amb el qual va vendre prop de 100.000 exemplars en poques setmanes. Actualment està confeccionant la segona part de *Mujer en guerra*.

Podem veure una mostra de l'estil molt directe de Maruja Torres en aquesta columna d'opinió a *eldiario.es*, on retrata a Esperanza Aguirre:

Esperanza Aguirre es como una matrioska rusa, una muñeca que contiene muchas otras en su interior. Sólo que la candidata a alcaldesa de Madrid por el Partido Popular las despliega todas por fuera, y a cuál más horripilante. Espe la Pizpireta sonríe, bizqueando con las pestañas cruzadas como maquillada por Tele5, y suelta chascarrillos; Espe la Letal se carga la medicina pública y a los servicios médicos progresistas; Espe la Milagrosa sobrevive a tumores y atentados, y se muestra en público con sangre en las sandalias como si, licuándose, sus ofídicas venas manaran prodigios; Espe la Amnésica, que reniega de los corruptos a quienes antes cobijó, y se sacude el manto protector como si tal cosa.¹³⁸

¹³⁷ Recuperat des de http://www.eldiario.es/autores/maruja_torres/

¹³⁸ Torres, Maruja (29-04-2015), “Aguirre, el ectoplasma que no cesa”, *eldiario.es*. Recuperat des de http://www.eldiario.es/zonacritica/Aguirre-ectoplasma-cesa_6_382571765.html

29. Marcela Turati (Ciutat de Mèxic, 1974)

Marcela Turati és una reportera mexicana que ha treballat als diaris *Reforma* i *Excélsior* de Mèxic i ha col·laborat en diversos diaris i revistes de l'Argentina, Xile, Colòmbia, Equador, Estats Units, Mèxic, Perú i Uruguai –*Proceso*, *Gatopardo* i *Etiqueta Negra* entre d'altres–. Ha realitzat tasques d'activisme a favor dels drets humans i en contra dels assassinats i exilis forçosos de periodistes mexicans.

L'any 2007, Turati va fundar amb diversos col·legues l'organització Periodistas de a Pie, que es defineix com a practicant d'un periodisme social, disposada a donar suport als que cobreixen temes com la pobresa, la participació ciutadana i els drets humans. Aquest mateix any va guanyar el Premio Periodístico: los Objetivos de Desarrollo del Milenio ante el desafío del Cambio Climático y la Crisis Financiera Mundial, convocat pel Programa de les Nacions Unides per al Desenvolupament (PNUD) i per l'agència Inter Press Service (IPS), amb una sèrie de reportatges sobre els nens jornalers publicats a la revista *Excélsior*.

Turati és una periodista compromesa amb visualitzar els invisibles, els qui no tenen poder polític, econòmic, o accés als mitjans de comunicació. El 2012 va rebre el premi Louis M. Lyons a la conciencia e integridad en el periodismo, atorgat per la Fundació Nieman de la Universitat de Harvard, per la cobertura de la guerra dels narcotraficants a Mèxic. Marcela Turati ha cultivat, també, el gènere del retrat periodístic. N'és un exemple aquest retrat que va escriure després de la tragèdia, a Mèxic, dels 72 migrants indocumentats que es van trobar morts l'agost de 2010:

Un surco mal trazado de frijol permanece como recuerdo de tu vida en Los Astales, el rancho de 20 casas allende el río Las Tacayas, en El Progreso, Guatemala. Tu aportación a la milpa familiar parecía bigote retorcido, tan gracioso, Lizardo, que tu tío pidió que lo dejaras. No saliste bueno para el trazo acaso desde que desertaste de la primaria. Tantas ganas tenías de salir del pueblo que te alquilaste como chalán en el camión guajolotero de vaivenes entre tu caserío y San Antonio La Paz. Tanta urgencia sentías por vivir que con 17 años eras todo un hombre casado. Estabas próximo a estrenarte como padre del bebé tejido con amor en el vientre de Yésica, quien hoy se sabe una niña-viuda.¹³⁹

¹³⁹ Turati, Marcela (2010), "Gelder Lizardo Boche Cante", 72Migrantes.com. Recuperat des de <http://72migrantes.com/migranteSolo.php?id=66>

30. Gabriela Wiener (Lima, 1975)

Gabriela Wiener és una escriptora, cronista, poeta i periodista peruana, tot un referent del periodisme gonzo. D'aquesta qüestió en parlava ella l'any 2013 en una entrevista amb Henrique Mariño a *Página 12*: «Intento no contar nada que no sea productivo dentro de la narración. Así que lo primero que no me permito es contar la simple experimentación por la experimentación. Ese es mi límite.»¹⁴⁰

Establerta a Barcelona des de l'any 2003, Wiener forma part del grup de nous cronistes llatinoamericans. Va estudiar lingüística i literatura a la Universitat Catòlica de Lima, i un màster en cultura històrica i comunicació a Barcelona. Gabriela Wiener ha treballat al diari *El Comercio*; ha estat membre del consell de redacció de la ja desapareguda revista *Lateral*; i col·labora amb una llarga sèrie de mitjans, com *Etiqueta Negra*, *El País Semanal*, *La República* o *La Vanguardia*. És, també, autora de dos llibres de cròniques, *Sexografías* (2008) i *Nueve lunas* (2009), i de la plaqueta de poesia *Cosas que deja la gente cuando es va* (2007).

Sobre la professió periodística, i en concret sobre el retrat, Wiener explica: «Me parece imprescindible y siempre que pacto una historia con algún personaje intento acordar que nos veamos muchas horas, la mayor cantidad posible. Si es un perfil, primero: hay que leerlo todo del personaje, entrevistas, libros, todo. Segundo: hay que entrevistar a gente de su entorno, amigos y enemigos. Y más que entrevistarlo, hay que estar con él, mucho, para tener escenas, para que pasen cosas que a la gente le interese leer (¡hay tantas insufribles crónicas donde no se cuenta nada porque no pasó nada!) [...]»¹⁴¹

Així va retratar Wiener a Isabel Allende per a *Etiqueta Negra*:

Isabel Allende es más pequeña, mucho más pequeña de lo que imaginabas. Viste de negro, lleva tacones superlativos, largos aretes, collares dorados y un bolso que colgado de su brazo se ve desmesuradamente grande. Es tan coqueta. Su pasión por los accesorios es evidente: le encantan los pañuelos para el cuello, las túnicas de la India, las joyas. Luego me enteraría de que ella misma hace anillos, pulseras y cadenas para sus amigos. Esperar a una celebridad literaria te parte en dos. La parte más profesional de tu cerebro se alinea instintivamente con la crítica, con la literatura consagrada. El resto de ti quiere entregarse al show business.¹⁴²

¹⁴⁰ Navarro, Marina (30-03-2013), "Todo es personal", *Página 12*. Recuperat des de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7931-2013-03-30.html>

¹⁴¹ Navarro, Marina (30-03-2013), "Todo es personal", *Página 12*. Recuperat des de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7931-2013-03-30.html>

¹⁴² Wiener, Gabriela (08-02-2013), "Isabel Allende seguirá escribiendo desde el más allá", *Etiqueta Negra*. Recuperat des de <http://etiquetanegra.com.pe/articulos/isabel-allende-seguira-escribiendo-desde-el-mas-alla>

31. Emanuela Zuccalà (1972)

Hi ha poca informació sobre la periodística d'Emmanuela Zuccalà. Sabem que és italiana, sabem l'any que va néixer, podem veure una llarga llista de premis que ha guanyat al món del periodisme i la literatura recollits a *Zona.org*, així com alguns dels títols que ha publicat. Al seu blog personal, on hi trobem, sobretot, periodisme social, s'autodefineix com a periodista, autora i directora de cinema documental, focalitzada en els drets de les dones i els drets humans d'arreu del món.

Zuccalà treballa a *Io Donna*, el setmanari femení del *Corriere della Sera*. Les seves investigacions sobre els drets de les dones han estat premiats per la Comissió Europea i Reporters sense Fronteres amb el Premi a la Llibertat de Premsa, 2012. Juntament amb Simona Ghizzoni, Zuccalà va codirigir el documental *Solo per farti sapere che sono viva* (2011), un documental sobre la violència que pateixen les dones saharauis i l'impacte de la guerra sobre les seves vides. El documental es va arribar a projectar en més de deu països d'arreu del món.

Entre els seus articles i el seu periodisme social i compromès, sovint podem trobar-hi retrats o petits fragments de retrat com a procediment:

Nujood Ali sorride radiosa e, nel gesto di aggiustarsi il velo rosso sul capo, sembra accingersi a sventolarlo come la bandiera della sua vittoria. Data in moglie a soli 9 anni a un uomo adulto, la piccola yemenita ha avuto il coraggio di ribellarsi, di chiedere il divorzio e tornare libera a godersi la sua infanzia, diventando un volto simbolo di speranza per tutte le spose bambine del mondo.¹⁴³

Si bé de Zuccalà no existeix molta informació difosa a la xarxa, sí que podem llegir els articles que penja al seu bloc i, així, anar-nos apropant a la seva manera de veure el món, el periodisme, els drets i les persones. L'any 2014 va publicar el seu darrer llibre, *Donne che vorresti conoscere*, que Ghizzoni descriu de la següent manera: «Aquest llibre no és un himne a la fragilitat i ni és una llista de víctimes. És una manera d'explicar la història. I la història, aquí, no és la de les grans empreses dels llibres escolars o de les primeres pàgines dels diaris, sinó aquella història d'una part del món que fa poc soroll i moltes vegades es manté a l'ombra. És una història transversal.»¹⁴⁴

¹⁴³ Zuccalà, Emanuela (01-12-2014), "L'Obbiettivo delle Donne", *Il blog di @Emmanuela Zuccalà*. Recuperat des de <http://emanuelazuccala.blogspot.com.es/2014/12/stephanie-sinclair-too-young-to-wed.html>

¹⁴⁴ Simona Ghizzoni: «Questo libro non è un inno alla fragilità e non è un elenco di vittime. È un modo di raccontare la storia. E la storia, qui, non è quella delle grandi imprese dei libri di scuola o delle prime pagine dei giornali, ma quella di una parte del mondo che fa poco rumore e spesso rimane in un cono d'ombra. È una storia trasversale.» (traducció pròpia). Recuperat des de <http://infinitoedizioni.it/prodotto.php?tid=279>

3

**Mostra significativa
per analitzar**

3.1. Mètode d'anàlisi

Per tal de no reduir aquest treball a un simple exercici teòric, el següent pas, un cop analitzat el gènere del retrat i presentades algunes de les dones que l'han cultivat, la voluntat és aplicar les classificacions explorades al llarg del fonament teòric en els textos d'aquestes dones periodistes. Per fer-ho, he creat una fitxa d'anàlisi que presento a continuació i que conté els elements més rellevants de la caracterització genològica del retrat:

FITXA D'ANÀLISI DEL RETRAT: "Titol", Periodista

TIPOLOGIA DE RETRAT:

- | | | | |
|----|--|--|---|
| 1. | ☐ PERFIL | ☐ RETRAT | ☐ SEMBLANÇA BIOGRÀFICA |
| | ☐ ENCONTRE | ☐ RETRAT COM A PROCEDIMENT | |
| 2. | ☐ PERSONATGE PÚBLIC | ☐ PERSONATGE COMÚ | |
| 3. | ☐ VIDA EN CURS | ☐ VIDA ACABADA | |
| 4. | ☐ PERFIL RELAT | ☐ PERFIL NARRATIU ESTÀNDARD | ☐ PERFIL NARRATIU ESQUEMÀTIC |

TÈCNIQUES DE CONSTRUCCIÓ DEL RETRAT:

- | | | | |
|-------------|---|--|---|
| 1. | ☐ PRESENTACIÓ DIRECTA | ☐ PRESENTACIÓ INDIRECTA | ☐ CARACTERITZACIÓ MIXTA |
| 2. | ☐ PROSOPOGRAFIA | ☐ ETOPEIA | ☐ RETRAT GLOBAL DEL PERSONATGE |
| 3. ÚS DE... | ☐ SINÈCDOQUE | ☐ AUTOPRESENTACIÓ | ☐ DIÀLEG |
| | ☐ DECLARACIONS | ☐ SOLILOQUI | ☐ MONÒLEG INTERIOR |
| | ☐ ESTIL INDIRECTE LLIURE | ☐ RELAT D'ACCIONS | ☐ TRET ELOCUTIU DEL PERSONATGE |
| | ☐ RETRAT CRONOLÒGIC | ☐ SÍNTESI BIOGRÀFICA | ☐ TRET BIOGRÀFICS |
| | ☐ TÈCNICA RASHOMON | ☐ <i>IN MEDIA RES</i> | ☐ ES PERFILA PROGRESSIVAMENT |
| | ☐ PERIODISME PERSONAL | | |

PUNT DE VISTA:

- | | |
|---|---|
| ☐ <i>SHOWING</i> | ☐ <i>TELLING</i> |
|---|---|

MODALITATS DE CARACTERITZACIÓ:

- | | | | |
|----|--------------------------------------|---|--|
| 1. | ☐ ARQUETIPUS | ☐ ESTEREOTIPUS | ☐ TIPUS |
| 2. | ☐ HEROI MÍTIC | ☐ HEROI MERAVELLÓS | ☐ HEROI POSITIU/NEGATIU |
| | ☐ ANTIHEROI | ☐ HEROI MIMÈTIC | |

El procediment d'anàlisi serà el següent: en primer lloc, seleccionaré una mostra significativa de cinc periodistes –per motius d'abast del treball em limitaré a observar-ne cinc però, a la llarga, la intenció és poder ampliar l'anàlisi de la mateixa manera que vull seguir ampliant la llista de dones presentada al fonament teòric–. De cada una de les periodistes seleccionades, realitzaré una recerca bibliogràfica i hemerogràfica amb l'objectiu de trobar textos que siguin prou representatius de la periodística de cada autora i prou complexos com per observar-hi les tècniques de construcció del gènere amb abastament.

Un cop seleccionada la mostra, insisteixo, significativa, passaré a fer les lectures necessàries com per detectar els trets principals que conformen cada un dels retrats. Marcaré cada element que trobi, dels que apareixen a la fitxa que he elaborat, per tal de tenir la informació bàsica classificada de manera esquemàtica i clara. Veiem, per exemple, que podem escollir si el text és un perfil, un retrat, una semblança, un encontre o retrat com a procediment. Normalment, només caldrà seleccionar una de les caselles de cada apartat, excepte al punt 3 de les tècniques de construcció del retrat, on habitualment hauré d'escollir diverses caselles, en funció del text que estigui analitzant.

En aquesta primera part de l'anàlisi, més esquemàtica, els retrats es tractaran de manera totalment independent. És a dir, que hi haurà una fitxa per a cada text, sense tenir en compte quina relació guarden els retrats escrits per una mateixa periodista entre si, per exemple. El fet d'omplir les fitxes prèviament a la redacció de l'anàlisi facilitarà la tasca posterior d'observar diversos textos alhora i extreure conclusions globals a partir de la mostra seleccionada. Aquesta serà la segona part de l'anàlisi: descriure l'ús que fan les periodistes de la mostra de les tècniques de construcció del retrat i de les tècniques de caracterització dels personatges.

De cada periodista n'analitzaré la quantitat de textos que cregui convenient per poder trobar prou i prou bons exemples, de manera que pugui aplicar una part important de la teoria desenvolupada al fonament teòric als textos ja que, considero, veure els conceptes teòrics, aparentment rígids i delimitats, a través d'exemples facilitarà l'enteniment del retrat com a gènere. Quan procedeixi a la part descriptiva, d'altra banda, ja no miraré els textos de manera individual, sinó que els tractaré en referència a la periodista que els hagi escrit. L'objectiu és veure com cada una d'elles s'endinsa al gènere del retrat (des de quina perspectiva i amb quins recursos).

De cada autora obtindrem, com a resultat de tot aquest procediment que acabo d'explicar, uns textos que ens serviran de mostra (que es poden consultar a l'Annex) i l'anàlisi descriptiu, global per a cada periodista, acompanyat amb les fitxes esquemàtiques completades.

3.2. Selecció de les periodistes

Els criteris a l'hora d'escollir a les periodistes que em serviran per a l'anàlisi no són aleatoris. Sí que és cert que, escollint només cinc autores de les 31 que presento a la llista del fonament teòric, és molt probable que algunes dones de gran interès periodístic quedin, almenys en el marc d'aquest treball, arraconades. En sóc conscient, però també sóc conscient que les periodistes que he decidit seleccionar aportaran matisos molt interessants i diversos a l'anàlisi.

Després de la breu descripció de la periodística de cada una de les 31 dones de la llista, he pogut observar quines d'elles havien explorat més el món del retrat –sobretot a l'hora de trobar mostres de textos; en alguns casos, aquesta part ha resultat una tasca feixuga–, però també quins estils de periodisme, en general, solen (o solien) practicar. Penso que és interessant veure si l'enfocament d'una periodista que s'ha especialitzat en fer retrats i el d'una altra que s'ha dedicat més a la crònica, per exemple, són molt diferents, o si els recursos que fan servir són els mateixos o, al contrari, tendeixen a utilitzar-ne alguns de concrets. Els motius de selecció són específics per a cada periodista i, per tant, procediré a justificar cada elecció de manera individual. Abans, però, vull apuntar que seguiré utilitzant l'ordre alfabètic del cognom a l'hora d'ordenar les periodistes.

La primera elecció de la mostra significativa per analitzar és Leila Guerriero. El perfil de Guerriero m'interessa perquè és un dels referents actuals del periodisme narratiu. Tenint en compte que el gènere del retrat és, fonamentalment, narratiu, penso que la periodista argentina tindrà moltes eines i molta facilitat per retratar els seus personatges. A més, com ja hem vist al fonament teòric, Guerriero té alguns llibres exclusivament dedicats al gènere. Recordo *Plano Americano* (2013), que recull 21 retrats de creadors hispanoparlants. Precisament dins aquest llibre hi trobem una de les peces que ens serviran per a l'anàlisi, que és el ja citat anteriorment retrat de Nicanor Parra¹⁴⁵. El podem trobar a l'annex per tal de poder-lo consultar amb facilitat. Es tracta d'un retrat força extens i complex que va aparèixer, com a extracte de *Plano Americano*, publicat a *Gatopardo*. Per tal que la selecció de textos de Guerriero aportï contrastos y diversitat a la mostra, el segon retrat que analitzarem és "Retrato de una dama"¹⁴⁶, publicat el 2012 a *El Malpensante*. La protagonista és Felisa Pinto i, al contrari que Nicanor Parra, és una dona que viu molt ancorada al passat.

¹⁴⁵ Guerriero, Leila (Abril de 2013), "Buscando a Nicanor Parra", *Gatopardo*. Recuperat des de <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=191>

¹⁴⁶ Guerriero, Leila (Abril de 2012), "Retrato de una dama", *El Malpensante*. Recuperat des de http://www.elmalpensante.com/articulo/2428/retrato_de_una_dama

La segona periodista que he seleccionat, seguint amb l'ordre alfabètic, és Rosa Montero, posant èmfasi, sobretot, en les darreres dècades del segle XX, que és quan va publicar diversos llibres de retrats molt aguts, tant de personatges famosos a escala nacional com internacional. A Montero l'he seleccionat tant pel volum de producció de retrats i entrevistes com per l'ingeni que mostra a l'hora de caracteritzar els personatges. Concretament, analitzaré l'entrevista a Lucía Bosé, inclosa dins el recull *Cinco años de país* (1982)¹⁴⁷; el retrat que fa a Lou Reed i que es pot trobar a *Entrevistas* (1996)¹⁴⁸ i, finalment, el retrat que de Frida Kahlo, que apareix a *Historias de mujeres* (1995)¹⁴⁹. He escollit aquestes tres mostres no només perquè els personatges que hi apareixen són molt diversos, sinó perquè Montero, i això ho analitzarem més endavant, els caracteritza mitjançant recursos molt diferents. Tots tres retrats es poden consultar a l'Annex.

La tercera dona de la mostra és Montserrat Roig, per una qüestió de proximitat i d'interès propi, però també per la més que guanyada reputació que es va construir com a entrevistadora. De Montserrat Roig revisarem el retrat que va fer a Josep Pla¹⁵⁰ per a la revista *Destino* (posteriorment traduïda i publicada en català), i el retrat de Joan Perucho, inclòs dins el volum *Retrats Paral·lels/I* (1975)¹⁵¹. En un principi, va voluntat era analitzar, també, la peça que acompanya el retrat de Perucho, que és una conversa amb Paco Candel, i observar el conjunt del capítol que Roig titula “El món màgic i el món real”. A l'Annex sí que s'hi poden trobar tots dos textos seguits, però he descartat l'anàlisi de l'entrevista a Candel perquè no aportava valor al treball, per l'absència de retrat.

La penúltima periodista de la mostra és Lillian Ross, per la seva expertesa en el món del retrat (s'hi ha especialitzat al llarg del temps) i per poder analitzar com va construir el personatge de Hemingway. Al proper apartat, durant l'anàlisi, veurem que l'aproximació de Ross al seu personatge no té res a veure amb la resta d'aproximacions de les autores ja citades. No vol dir, això, que un recurs sigui més correcte que l'altre. Simplement, es tracta d'observar la diversitat d'elements que, en un moment donat, poden ajudar a un periodista a retratar el subjecte. Així doncs, de Lillian Ross només analitzarem “How do you like it now, gentlemen?”¹⁵², el polèmic,

¹⁴⁷ “Lucía Bosé, en su casi paz” dins Montero, Rosa (1982), *Cinco años de país*, Madrid, Editorial Debate, p. 231.

¹⁴⁸ “Lou Reed, de regreso de la zona salvaje” dins Montero, R. (1996), *Entrevistas*, Madrid, El País / Aguilar, p. 279

¹⁴⁹ “Frida Kahlo. El mundo es una cama” dins Montero, R. (1995), *Historias de mujeres*, Madrid, Alfaguara, p. 171.

¹⁵⁰ Roig, Montserrat (Gener de 1972), “Josep Pla en su madriguera”, *Destino*. Recuperat des de <https://es.scribd.com/doc/18575529/Entrevista-a-Josep-Pla-Destino-1972-M-Roig>

¹⁵¹ Roig, M. (1975), *Retrats Paral·lels/I*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

¹⁵² Ross, Lillian (13-05-1950), “How do you like it now, gentlemen?”, *The New Yorker*. Recuperat des de <http://www.newyorker.com/magazine/1950/05/13/how-do-you-like-it-now-gentlemen>

complex i complet –en quant a tècniques de construcció– retrat d’Ernest Hemingway que posteriorment es publicaria en forma de llibre sota el nom de *Portrait of Hemingway*.

Per últim, analitzaré també alguns retrats de la periodista Gabriela Wiener, ja que el periodisme gonzo que practica pot aportar enfocaments als retrats que, segurament, la resta de periodistes no exploren. De Wiener, de fet, n’he escollit una mostra molt diversa, per veure de quina manera resol cada un dels retrats d’acord amb el context en què es troba amb els seus personatges. Veurem, per un costat, un retrat d’Isabel Allende¹⁵³. Analitzarem la semblança que escriu Wiener de Nadine Heredia, primera dama de Perú¹⁵⁴; i, finalment, veurem com la periodista s’enfronta a una situació que la implica (perquè es deixa, és clar) de manera molt més personal: el retrat de Nacho Vidal que apareix al llibre *Sexografías* (2008)¹⁵⁵.

Aquesta és, doncs, la mostra significativa que prenc i sobre la qual aplicaré, a continuació, l’apartat del fonament teòric sobre la caracterització del gènere del retrat. Insisteixo, que tots els textos de la mostra es poden trobar recopilats a l’Annex.

¹⁵³ Wiener, Gabriela (08-02-2013), “Isabel Allende seguirá escribiendo desde el más allá”, Etiqueta Negra. Recuperat des de <http://etiquetanegra.com.pe/articulos/isabel-allende-seguira-escribiendo-desde-el-mas-alla>

¹⁵⁴ Wiener, G. (22-10-2014), “Nadine Heredia, o cómo se construye una dama del siglo XXI”, El País Semanal. Recuperat des de http://elpais.com/elpais/2014/10/22/eps/1413987138_806405.html

¹⁵⁵ “Nacho Vidal se lo monta con quince” dins Wiener, G. (2008), *Sexografías*, Espanya, Editorial Melusina, p. 93.

4

Anàlisi de la mostra

4.1. Leila Guerriero

En tots dos textos seleccionats, Leila Guerriero aposta pel retrat en profunditat, concretament per la semblança biogràfica, tot i que els dos personatges són molt diferents. L'extensió dels retrats i la quantitat d'informació que Guerriero exposa sobre Nicanor Parra i sobre Felisa Pinto indiquen que la periodista ha fet un treball de camp rigorós i pausat, com també ho ha estat l'exercici de l'escriptura. En tots dos casos parlem de retrats elaborats a partir d'entrevistes amb els mateixos protagonistes. Més enllà d'això, però, els textos comencen a diferenciar-se a nivell d'estructura i de recursos, probablement perquè Nicanor Parra i Felisa Pinto tenen ben poc a veure l'un amb l'altre.

Nicanor Parra, de prop de 100 anys d'edat en el moment de l'entrevista i poeta de professió, se'ns presenta com una persona de difícil accés. Guerriero reconeix que «las preguntas directas lo incomodan de formas impensadas, de modo que una conversación con él está sometida a una deriva incierta, con tópicos que repite y a los que arriba con cualquier excusa: sus nietos, el *Código de Manú* [...], el *Tao Te King*, Neruda»¹⁵⁶. Conseqüentment, la periodista adopta l'actitud de qui conversa, enlloc de cenyir-se a una entrevista estricta. Durant el que es percep com unes quantes hores, Nicanor Parra divaga al voltant dels grans temes de la seva vida mentre que Guerriero li dóna corda i li deixa espai per expressar-se.

El retrat de Nicanor Parra es construeix a partir de les històries que explica ell mateix (i com les explica), de fragments de síntesi biogràfica intercalats entre el text, de les anècdotes que succeeixen durant la conversa i les impressions que se n'emporta Guerriero; tot plegat, complementat amb opinions de bons coneguts del personatge: diverses veus que ofereixen una visió externa a la conversa que estan tenint Parra i Guerriero al llarg del retrat. D'aquesta manera, aconseguim un retrat global del personatge, ja que quan arribem al final del text, durant el qual s'ha anat perfilant progressivament a Parra, en coneixem els trets físics, però també (i sobretot) en coneixem la manera de ser: insistent, manaire, peculiar i provocador.

Durant el retrat de Nicanor Parra, prenen molta força les anècdotes que Guerriero ens explica i que veu ella en primera persona durant les hores que comparteix amb el poeta, una tendència clara pel *showing*. Poso de relleu, per exemple, una de les darreres escenes del text:

Son las cinco y media de la tarde cuando se pone en pie, se calza la chaqueta y el sombrero, toma el bastón y, antes de salir, busca con la mirada a la camarera

¹⁵⁶ Guerriero, Leila. (Abril de 2013), "Buscando a Nicanor", *Gatopardo*. Recuperat des de <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=191>

hasta que la descubre almorzando con sus compañeros en una mesa del fondo. Con el tono de quien dice adiós y buenas tardes, con voz educadísima, Parra levanta un brazo y dice:

– *Heil* Hitler.

Y los ocupantes de la mesa, sin pensar, responden:

– *Heil* Hitler.

Después, camina tranquilo hacia la Puerta. En la vereda pregunta:

– ¿Contestaron?

– Sí.

– ¿Ve? Lo importante es el tono en que usted lo dice.¹⁵⁷

En fragments com aquest, Nicanor Parra es mostra sol al lector, sense necessitat que Leila Guerriero faci cap apunt sobre el seu caràcter. De totes maneres, sí que la periodista ens narra gran part de la seva història i de la conversa utilitzant la presentació directa. És per això que podem dir que utilitza la caracterització mixta. D'altra banda, Guerriero inicia el retrat amb una descripció prosopogràfica de Nicanor Parra, amb un fragment de síntesi biogràfica i amb la descripció del seu entorn que posen al lector en context de seguida:

Llegar a la casa de la calle Lincoln, en el pueblo costero de Las Cruces, a doscientos kilómetros de Santiago de Chile, donde vive Nicanor Parra, es fácil. Lo difícil es llegar a él.¹⁵⁸

En conjunt, Leila Guerriero ens presenta un Nicanor Parra que és, ahora, el que hem anomenat “heroi positiu” al fonament teòric. Parra encaixa amb aquesta definició de superior en grau als altres homes, per qüestions d'edat, experiència i caràcter, però subjecte a la crítica social i al medi. Guerriero també caracteritza a Felisa Pinto, periodista argentina, com un heroi positiu a “Retrato de una dama”, tot i que la seva superioritat dista molt de la de Parra. És la superioritat d'aquell qui se sap important i ho mostra sense pudor:

– Es el siglo XX. Yo soy testigo viva del siglo XX. No soy Google, ¿entendés? Yo realmente lo viví.

Felisa Pinto enfatiza la ve, violenta y corta. Levanta la mano izquierda y la deja caer sobre el apoyabrazos del sofá.

– Yo lo vi-ví.

Son las cinco de la tarde de un día de sol. Por la ventana del departamento de dos ambientes se ven una bandera argentina, [...]. En el living hay una mesa baja, tres sofás, una biblioteca y retratos de ella misma, fotos de ella misma, una escultura de ella misma.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Guerriero, Leila. (Abril de 2013), “Buscando a Nicanor”, *Gatopardo*. Recuperat des de <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=191>

¹⁵⁸ Guerriero, Leila. (Abril de 2013), “Buscando a Nicanor”, *Gatopardo*. Recuperat des de <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=191>

¹⁵⁹ Guerriero, Leila (Abril de 2012), “Retrato de una dama”, *El Malpensante*. Recuperat des de http://www.elmalpensante.com/articulo/2428/retrato_de_una_dama

En aquest fragment, precisament, Guerriero ens permet conèixer part del caràcter de Pinto mitjançant la caracterització mixta, quan pren la decisió de deixar aquest fragment de diàleg tan significatiu i, alhora, remarca, de manera subtil però directa, que el personatge que està retratant peca d'egocèntrica.

D'altra banda, així com el retrat de Nicanor està construït durant del transcurs de les hores que Guerriero i ell comparteixen –i, per aquest motiu, el podem considerar un perfil narratiu estàndard, seguint la classificació de Rosendo–, el retrat de Felisa Pinto està dividit en diverses peces, escenes que, combinades, resultaran en una semblança biogràfica molt completa. Alguns dels fragments són records de joventut de Pinto, d'altres són parts de síntesi biogràfica; també hi ha fragments del diàleg que mantenen les dues periodistes i extractes d'alguns articles que coneguts de Felisa Pinto van escriure sobre ella i sobre l'època en la qual, aparentment, la memòria de Pinto ha quedat encallada.

Sobre Pinto, Leila Guerriero en destaca també alguns trets elocutius, i és que considera que parla «con precisión de enciclopedia, con comas, con subordinadas, con una pedagogía puntillosa: cada tanto, ante un apellido, deletrea: “Llambi: elle, a, eme, be larva, i”, y, ante una historia con demasiados recovecos y afluentes, se detiene y pregunta: “¿Te interesa?”»¹⁶⁰.

Després de mostrar-nos un personatge, en certa manera, manaire i altiu, d'explicar la vida de luxes i influències de la jove Felisa Pinto –envoltada d'artistes de la talla de Picasso, a cavall entre Nova York i París, formant part de tota una generació de avantguardes, tallers i passarel·les...–, Leila Guerriero decideix acabar el retrat amb un fort contrast: mostrant l'actual vida de Pinto:

Felisa Pinto vive en un departamento Chico, comprado adrede en un edificio donde hay otros 93 porque esa fue la forma que encontró para contrarrestar lo que dio por seguro: que el aumento de las expensas sería inversamente proporcional a sus ingresos, [...]

– Ahora ya no viajo. Soy jubilada. No tengo plata.

– ¿Y eso no te entristece?

– No, al contrario. Me encanta haberlo hecho.¹⁶¹

Aquest final fa dubtar sobre la modalitat de caracterització que pren Guerriero d'entre la classificació de Northrop que hem vist al fonament teòric. Tot i que ens ha presentat un heroi positiu durant tot el retrat, sembla que, al final, Pinto compleix més amb la definició de l'antiheroi. No queda clar quina de les dues imatges prevaldrà més, de cara al record que el lector tindrà de Felisa Pinto.

¹⁶⁰ Guerriero, Leila (Abril de 2012), “Retraro de una dama”, *El Malpensante*. Recuperat des de http://www.elmalpensante.com/articulo/2428/retrato_de_una_dama

¹⁶¹ Guerriero, Leila (Abril de 2012), “Retraro de una dama”, *El Malpensante*. Recuperat des de http://www.elmalpensante.com/articulo/2428/retrato_de_una_dama

FITXA D'ANÀLISI DEL RETRAT: "Buscando a Nicanor", Leila Guerriero

TIPOLOGIA DE RETRAT:

- | | | |
|--|---|---|
| 1. ☐ PERFIL | 1. ☐ RETRAT | 1. ☒ SEMBLANÇA BIOGRÀFICA |
| ☐ ENCONTRE | ☐ RETRAT COM A PROCEDIMENT | |
| 2. ☒ PERSONATGE PÚBLIC | ☐ PERSONATGE COMÚ | |
| 3. ☒ VIDA EN CURS | ☐ VIDA ACABADA | |
| 4. ☐ PERFIL RELAT | ☒ PERFIL NARRATIU ESTÀNDARD | ☐ PERFIL NARRATIU ESQUEMÀTIC |

TÈCNIQUES DE CONSTRUCCIÓ DEL RETRAT:

- | | | |
|---|--|---|
| 1. ☐ PRESENTACIÓ DIRECTA | 1. ☐ PRESENTACIÓ INDIRECTA | 1. ☒ CARACTERITZACIÓ MIXTA |
| 2. ☐ PROSOPOGRAFIA | 2. ☐ ETOPEIA | 2. ☒ RETRAT GLOBAL DEL PERSONATGE |
| 3. ÚS DE... ☐ SINÈCDOQUE | ☐ PERIODISME PERSONAL | 3. ☒ DIÀLEG |
| ☐ DECLARACIONS | ☐ SOLILOQUI | ☐ MONÒLEG INTERIOR |
| ☐ ESTIL INDIRECTE LLIURE | ☒ RELAT D'ACCIONS | ☐ TRETS ELOCUTIUS DEL PERSONATGE |
| ☐ RETRAT CRONOLÒGIC | ☒ SÍNTESI BIOGRÀFICA | ☐ TRETS BIOGRÀFICS |
| ☐ TÈCNICA RASHOMON | ☐ <i>IN MEDIA RES</i> | ☒ ES PERFILA PROGRESSIVAMENT |

PUNT DE VISTA:

- | | |
|--|---|
| ☒ <i>SHOWING</i> | ☐ <i>TELLING</i> |
|--|---|

MODALITATS DE CARACTERITZACIÓ:

- | | | |
|---|--|--|
| 1. ☐ ARQUETIPUS | 1. ☐ ESTEREOTIPUS | 1. ☒ TIPUS |
| 2. ☐ HEROI MÍTIC | 2. ☐ HEROI MERAVELLÓS | 2. ☒ HEROI POSITIU/NEGATIU |
| ☐ ANTIHEROI | ☐ HEROI MIMÈTIC | |

FITXA D'ANÀLISI DEL RETRAT: "Retrato de una dama", Leila Guerriero

TIPOLOGIA DE RETRAT:

- | | | |
|--|--|--|
| 1. ☐ PERFIL | 1. ☐ RETRAT | 1. ☒ SEMBLANÇA BIOGRÀFICA |
| ☐ ENCONTRE | ☐ RETRAT COM A PROCEDIMENT | |
| 2. ☒ PERSONATGE PÚBLIC | ☐ PERSONATGE COMÚ | |
| 3. ☒ VIDA EN CURS | ☐ VIDA ACABADA | |
| 4. ☐ PERFIL RELAT | ☐ PERFIL NARRATIU ESTÀNDARD | ☒ PERFIL NARRATIU ESQUEMÀTIC |

TÈCNIQUES DE CONSTRUCCIÓ DEL RETRAT:

- | | | |
|---|--|---|
| 1. ☐ PRESENTACIÓ DIRECTA | 1. ☐ PRESENTACIÓ INDIRECTA | 1. ☒ CARACTERITZACIÓ MIXTA |
| 2. ☐ PROSOPOGRAFIA | 2. ☐ ETOPEIA | 2. ☒ RETRAT GLOBAL DEL PERSONATGE |
| 3. ÚS DE... ☐ SINÈCDOQUE | ☐ PERIODISME PERSONAL | 3. ☒ DIÀLEG |
| ☐ DECLARACIONS | ☐ SOLILOQUI | ☐ MONÒLEG INTERIOR |
| ☐ ESTIL INDIRECTE LLIURE | ☐ RELAT D'ACCIONS | ☒ TRETS ELOCUTIUS DEL PERSONATGE |
| ☒ RETRAT CRONOLÒGIC | ☒ SÍNTESI BIOGRÀFICA | ☒ TRETS BIOGRÀFICS |
| ☐ TÈCNICA RASHOMON | ☐ <i>IN MEDIA RES</i> | ☒ ES PERFILA PROGRESSIVAMENT |

PUNT DE VISTA:

- | | |
|---|--|
| ☐ <i>SHOWING</i> | ☒ <i>TELLING</i> |
|---|--|

MODALITATS DE CARACTERITZACIÓ:

- | | | |
|---|---|--|
| 1. ☐ ARQUETIPUS | 1. ☐ ESTEREOTIPUS | 1. ☒ TIPUS |
| 2. ☐ HEROI MÍTIC | ☐ HEROI MERAVELLÓS | 2. ☒ HEROI POSITIU/NEGATIU |
| ☒ ANTIHEROI | ☐ HEROI MIMÈTIC | |

4.2. Rosa Montero

La mostra per analitzar escollida d'entre l'obra de Rosa Montero és força més variada que la de Leila Guerriero. Tenim, per un costat, un text on el retrat s'utilitza com a procediment dins una entrevista (el de Lucía Bosé); l'entrevista amb Lou Reed esdevé, en quant a la tipologia, un retrat; i, finalment, el retrat de Frida Kahlo és una semblança biogràfica per a la qual no s'ha dut a terme cap entrevista, ja que es tracta d'un retrat de vida acabada.

Començant per aquest darrer text citat, cal destacar que, tot i aportar una quantitat molt considerable d'informació biogràfica, hi ha clares mostres de valoració personal de Montero sobre la vida de Kahlo, així com d'anàlisi de la dura vida de la pintora per extreure'n trets de la personalitat. De fet, podríem dir que la semblança s'articula a partir de la narració de la biografia, però que no és una biografia en termes de gèneres periodístics. En aquest cas, com que tota la informació, sembla, ha estat extreta de fonts de tipus bibliogràfiques, Montero no apareix físicament al text, perquè no ha format part de la història que explica. Sí que hi apareix en forma de judici i de reflexió, però:

Pero para llegar a eso, al fanatismo final prosoviético, hay que contar la parte más amarga, más terrible de esta historia. El suplicio indecible, la pesadilla. Cómo el cuerpo de Frida se fue deshaciendo [...]¹⁶²

La semblança de Frida Kahlo s'estuctura de manera gairebé cronològica: comença amb la seva mort, però després hi ha un flaixback que transporta al lector a l'inici de la vida de la pintora, moment a partir del qual el relat ja pren l'ordre lògic del naixement fins la decadència. Podem dir que l'estructura és de perfil-relat, doncs, ja que l'existència de Kahlo es correspon a l'estructura bàsica de la crònica d'una vida a partir de la qual es va perfilant la personalitat de la protagonista.

Montero, en aquest cas, només ens pot explicar allò que ha recollit documentant-se, i escull fer-ho de manera directa. Així és com coneixem la dura vida de Frida Kahlo. Els altres dos textos de la mostra, però, s'articulen a través de la caracterització mixta. En el text de Lucía Bosé, la presentació indirecta és el recurs principal ja que, al cap i a la fi, es tracta d'una entrevista, i la majoria d'informació que tenim la dona la mateixa protagonista quan parla. La part de retrat en si, no obstant, està construïda amb presentació directa. Diem que és una mostra de retrat com a procediment perquè el predomini del diàleg és molt clar.

¹⁶² "Frida Kahlo: El mundo es una cama" dins Montero, R. (1995), *Historias de mujeres*, Madrid, Alfaguara, p. 179.

Tot i així, sobre els comentaris que intercala Montero durant el text podem dir que fa servir, en certa manera, la convenció dramàtica, ja que inclou algunes acotacions entre parèntesis quan apareix a escena «una muchacha morena, joven y guapa»¹⁶³, però també mentre Bosé parla, per apuntar la intencionalitat amb què diu segons quins comentaris, o per mostrar al lector, potser, que mentre parla, l'actriu està, en certa manera, actuant:

Y después me encantaba porque venían estas amigas muy decentes, y entonces me decían: tú me dirás, con 35 años, guapa, separada y del-ga-da (con voz aguda, cursi y malévola), ja, ja, ja, esa frase siempre se me quedó en la memoria, y delgada, decían, como si fuera un pecado ser delgada...¹⁶⁴

Mentre parla, a més, Lucía Bosé se'ns mostra com a antiheroi, ja que duu una vida força corrent, en comparació a la que havia tingut abans de ser esposa i mare. De tant en tant, algun comentari de Rosa Montero podria fer pensar que eleva a l'actriu a heroi positiu, però el retrat com a procediment, almenys en aquest cas, no té prou força. Sí que queda molt remarcada la forta personalitat de Bosé i el seu passat, que l'allunyen de ser res semblant a un estereotip.

També és particular i “molt seu”, Lou Reed, de la manera com Montero ens el presenta, tot i que a ell sí que el veiem elevat a heroi positiu. De fet, la periodista se sent contínuament intimidada per la seva figura, i se situa en una posició inferior a la del músic, encara que ell no mostri un gran poder expressiu durant l'entrevista. Contràriament a com passa amb l'entrevista a Lucía Bosé –on sospito que gairebé no hi ha conversa perquè l'actriu parlava molt, i per això Montero en devia mantenir els guions enlloc de tendir cap a construir un retrat sencer–, Lou Reed permet molta més anàlisi i interpretació perquè ofereix més silencis. Montero acaba construint un retrat a partir d'una entrevista que havia de ser, en principi, merament informativa:

– Torturantemente difícil.

Responde Reed enfáticamente y deja un punto final enorme flotando en el silencio detrás de él, como si sus palabras fueran siempre definitivas y después de dichas nadie pudiera añadir al tema ni medio suspiro.¹⁶⁵

El resultat de l'entrevista, un cop passada a paper, és un retrat –de fet, un retrat a base d'etopeia; la poca caracterització física que hi trobem (la descripció de la mirada, per exemple) recolza, en realitat, el retrat del caràcter– amb una important presència del jo de Rosa Montero, que reflexiona constantment sobre el context en

¹⁶³ “Lucía Bosé en su casi paz” dins Montero, R. (1982), *Cinco años de país*, Madrid, Editorial Destino, p. 232.

¹⁶⁴ “Lucía Bosé en su casi paz” dins Montero, R. (1982), *Cinco años de país*, Madrid, Editorial Destino, p. 235.

¹⁶⁵ “Lou Reed. De regreso de la zona salvaje” dins Montero, R. (1996), *Entrevistas*, Madrid, El País/Aguilar, p. 281.

què es troba amb Lou Reed. I no és fins al final que Montero aconsegueix captar i entendre, més enllà de les inseguretats, la cara més humana de Lou Reed (que durant el retrat quedava amagada pels llargs silencis i pel temor de Montero cap a aquesta personalitat inquietant). Poc a poc, Lou Reed deixa de ser superior, perquè el lector, alhora que la periodista, comprèn la voluntat del músic d'esdevenir una millor persona (després de molts anys estant a la "zona salvatge").

FITXA D'ANÀLISI DEL RETRAT: "Frida Kahlo: El mundo es una cama", Rosa Montero

TIPOLOGIA DE RETRAT:

- | | | | |
|----|---|--|--|
| 1. | ☐ PERFIL | ☐ RETRAT | ☒ SEMBLANÇA BIOGRÀFICA |
| | ☐ ENCONTRE | ☐ RETRAT COM A PROCEDIMENT | |
| 2. | ☒ PERSONATGE PÚBLIC | ☐ PERSONATGE COMÚ | |
| 3. | ☐ VIDA EN CURS | ☒ VIDA ACABADA | |
| 4. | ☒ PERFIL RELAT | ☐ PERFIL NARRATIU ESTÀNDARD | ☐ PERFIL NARRATIU ESQUEMÀTIC |

TÈCNIQUES DE CONSTRUCCIÓ DEL RETRAT:

- | | | | |
|-------------|---|--|--|
| 1. | ☒ PRESENTACIÓ DIRECTA | ☐ PRESENTACIÓ INDIRECTA | ☐ CARACTERITZACIÓ MIXTA |
| 2. | ☐ PROSOPOGRAFIA | ☐ ETOPEIA | ☒ RETRAT GLOBAL DEL PERSONATGE |
| 3. ÚS DE... | ☐ SINÈCDOQUE | ☐ PERIODISME PERSONAL | ☐ DIÀLEG |
| | ☒ DECLARACIONS | ☐ SOLILOQUI | ☐ MONÒLEG INTERIOR |
| | ☐ ESTIL INDIRECTE LLIURE | ☐ RELAT D'ACCIONS | ☐ TRETS ELOCUTIUS DEL PERSONATGE |
| | ☒ RETRAT CRONOLÒGIC | ☐ SÍNTESI BIOGRÀFICA | ☒ TRETS BIOGRÀFICS |
| | ☐ TÈCNICA RASHOMON | ☐ <i>IN MEDIA RES</i> | ☐ ES PERFILA PROGRESSIVAMENT |

PUNT DE VISTA:

- | | |
|---|--|
| ☐ <i>SHOWING</i> | ☒ <i>TELLING</i> |
|---|--|

MODALITATS DE CARACTERITZACIÓ:

- | | | | |
|----|--------------------------------------|---|---|
| 1. | ☐ ARQUETIPUS | ☐ ESTEREOTIPUS | ☒ TIPUS |
| 2. | ☐ HEROI MÍTIC | ☐ HEROI MERAVELLÓS | ☒ HEROI POSITIU/NEGATIU |
| | ☐ ANTIHEROI | ☐ HEROI MIMÈTIC | |

FITXA D'ANÀLISI DEL RETRAT: "Lucía Bosé, en su casi paz", Rosa Montero

TIPOLOGIA DE RETRAT:

- | | | |
|--|--|---|
| 1. ☐ PERFIL | 1. ☐ RETRAT | 1. ☐ SEMBLANÇA BIOGRÀFICA |
| ☐ ENCONTRE | ☒ RETRAT COM A PROCEDIMENT | |
| 2. ☒ PERSONATGE PÚBLIC | ☐ PERSONATGE COMÚ | |
| 3. ☒ VIDA EN CURS | ☐ VIDA ACABADA | |
| 4. ☐ PERFIL RELAT | ☒ PERFIL NARRATIU ESTÀNDAR | ☐ PERFIL NARRATIU ESQUEMÀTIC |

TÈCNiques DE CONSTRUCCIÓ DEL RETRAT:

- | | | |
|---|---|--|
| 1. ☐ PRESENTACIÓ DIRECTA | 1. ☐ PRESENTACIÓ INDIRECTA | 1. ☒ CARACTERITZACIÓ MIXTA |
| 2. ☐ PROSOPOGRAFIA | ☐ ETOPEIA | ☒ RETRAT GLOBAL DEL PERSONATGE |
| 3. ÚS DE... ☐ SINÈCDOQUE | ☐ PERIODISME PERSONAL | ☒ DIÀLEG |
| ☐ DECLARACIONS | ☐ SOLILOQUI | ☐ MONÒLEG INTERIOR |
| ☐ ESTIL INDIRECTE LLIURE | ☒ RELAT D'ACCIONS | ☐ TRETS ELOCUTIUS DEL PERSONATGE |
| ☐ RETRAT CRONOLÒGIC | ☐ SÍNTESI BIOGRÀFICA | ☐ TRETS BIOGRÀFICS |
| ☐ TÈCNICA RASHOMON | ☒ <i>IN MEDIA RES</i> | ☒ ES PERFILA PROGRESSIVAMENT |

PUNT DE VISTA:

- | | |
|--|---|
| ☒ <i>SHOWING</i> | ☐ <i>TELLING</i> |
|--|---|

MODALITATS DE CARACTERITZACIÓ:

- | | | |
|---|---|--|
| 1. ☐ ARQUETIPUS | 1. ☐ ESTEREOTIPUS | 1. ☒ TIPUS |
| 2. ☐ HEROI MÍTIC | ☐ HEROI MERAVELLÓS | ☐ HEROI POSITIU/NEGATIU |
| ☒ ANTIHEROI | ☐ HEROI MIMÈTIC | |

FITXA D'ANÀLISI DEL RETRAT: "Lou Reed: De regreso de la zona salvaje", Rosa Montero

TIPOLOGIA DE RETRAT:

- | | | |
|--|---|---|
| 1. ☐ PERFIL | ☒ RETRAT | ☐ SEMBLANÇA BIOGRÀFICA |
| ☐ ENCONTRE | ☐ RETRAT COM A PROCEDIMENT | |
| 2. ☒ PERSONATGE PÚBLIC | ☐ PERSONATGE COMÚ | |
| 3. ☒ VIDA EN CURS | ☐ VIDA ACABADA | |
| 4. ☐ PERFIL RELAT | ☒ PERFIL NARRATIU ESTÀNDARD | ☐ PERFIL NARRATIU ESQUEMÀTIC |

TÈCNiques DE CONSTRUCCIÓ DEL RETRAT:

- | | | |
|--|--|--|
| 1. ☐ PRESENTACIÓ DIRECTA | ☐ PRESENTACIÓ INDIRECTA | ☒ CARACTERITZACIÓ MIXTA |
| 2. ☒ PROSOPOGRAFIA | ☒ ETOPEIA | ☐ RETRAT GLOBAL DEL PERSONATGE |
| 3. ÚS DE... ☐ SINÈCDOQUE | ☐ AUTOPRESENTACIÓ | ☒ DIÀLEG |
| ☐ DECLARACIONS | ☐ SOLILOQUI | ☐ MONÒLEG INTERIOR |
| ☐ ESTIL INDIRECTE LLIURE | ☐ RELAT D'ACCIONS | ☐ TRETS ELOCUTIUS DEL PERSONATGE |
| ☐ RETRAT CRONOLÒGIC | ☐ SÍNTESI BIOGRÀFICA | ☐ TRETS BIOGRÀFICS |
| ☐ TÈCNICA RASHOMON | ☐ <i>IN MEDIA RES</i> | ☒ ES PERFILA PROGRESSIVAMENT |

PUNT DE VISTA:

- | | |
|---|--|
| ☐ <i>SHOWING</i> | ☒ <i>TELLING</i> |
|---|--|

MODALITATS DE CARACTERITZACIÓ:

- | | | |
|---|---|---|
| 1. ☐ ARQUETIPUS | ☐ ESTEREOTIPUS | ☒ TIPUS |
| 2. ☐ HEROI MÍTIC | ☐ HEROI MERAVELLÓS | ☒ HEROI POSITIU/NEGATIU |
| ☐ ANTIHEROI | ☐ HEROI MIMÈTIC | |

4.3. Montserrat Roig

Montserrat Roig posa en pràctica una altra de les modalitats de retrat que hem classificat al fonament teòric: l'encontre. A "Josep Pla en su madriguera", Roig relata el camí cap a casa de l'escriptor, combinant-ho amb les sensacions que aquest fet li desperta: «No puedo ocultar un algo de pavor ante esa entrevista con Josep Pla [...]»¹⁶⁶, i explica algunes anècdotes i prejudicis comuns sobre Pla que, apunta, més endavant quedaran, si no desmentits, matisats. Des del fragment de l'encontre, que queda a un terme mig entre una crònica i el dietari, fins que acaba el retrat, observem una narració de tipus cronològic que, aparentment –no ens ho confirmen–, dura unes quantes hores. Ho intuïm perquè tots dos es desplacen per diversos escenaris consecutius, a mesura que avança el diàleg. Si bé aquest és el fil conductor, i podem dir que estem davant d'un perfil narratiu estàndard, cal apuntar que el text també s'estructura per mitjà de blocs temàtics (com "El país" o "Sobre el progreso y otras frivolidades").

L'encontre culmina, però, a la segona pàgina d'article, al paràgraf que porta per títol "Adormecido en la dulzura y la tolerancia de Montaigne", que és quan apareix Pla en escena i quan Roig comença a retratar-ne el físicament i el caràcter. Tot i que no els mostra gaire durant el diàleg, la periodista també descriu, a la segona pàgina, alguns trets elocutius (o manies expressives) de Pla. De fet, diàleg considerat com a conversa no n'hi ha. Contràriament, Montserrat Roig transforma la conversa en soliloquis de Pla, el qual va responent a les preguntes que suposadament li estan fent, encara que no apareguin explícitament. Roig no parla directament en veu alta, en aquest retrat:

– ¿Y usted escribe? ¿Tan joven...? ¿Qué dicen? ¿Qué vendrán los de TVE a hacerme un reportaje? No, no... Traen unas máquinas como cañones, esa gente, y no callan nunca... –Dolores ofrece café y whisky–. Sí, cada mañana, cuando me levanto, me tomo esa mezcla... Usted, señorita, está muy flaca... No me gusta la juventud asexual de hoy, no me gusta nada. ¡Y es que en diez años ha cambiado mucho el mundo! Ahora, en Palafrugell, la gente ya no hace tertulias en los bares [...]»¹⁶⁷

D'aquesta manera, i com indica Chillón a *La literatura de fets*, «l'escriptor pot caracteritzar indirectament el protagonista del retrat per mitjà del seu soliloqui»¹⁶⁸.

Una altra tècnica que fins ara no havíem analitzat és l'estil indirecte lliure, que el trobem de manera molt clara al retrat de Joan Perucho. No hi ha diàleg mitjançant

¹⁶⁶ Roig, Montserrat (Gener de 1972), "Josep Pla en su madriguera", *Destino*. Recuperat des de <http://es.scribd.com/doc/18575529/Entrevista-a-Josep-Pla-Destino-1972-M-Roig#scribd>

¹⁶⁷ Roig, Montserrat (Gener de 1972), "Josep Pla en su madriguera", *Destino*. Recuperat des de <http://es.scribd.com/doc/18575529/Entrevista-a-Josep-Pla-Destino-1972-M-Roig#scribd>

¹⁶⁸ Chillón, A. (1994), *La literatura de fets*, Barcelona, Llibres de l'Índex.

guions, ni tampoc conversen durant la narració, Perucho i Roig. El que ha fet la periodista, en aquesta ocasió, és prendre frases del personatge i intercalar-les durant el relat que ella construeix sense més avís que el canvi de lletra, de rodona a cursiva. D'aquesta manera, el resultat és, al cap i a la fi, el d'una semblança construïda mitjançant la caracterització mixta:

El seu temperament historicista el llançava vers el passat medieval. *No sé com serà l'home del futur. M'agraden els documents estranys i antics, i no obstant això, he estat un dels primers a parlar d'en Tàpies.* Per aquesta recreació literària del passat i per aquesta tria d'elements fantàstics, en Joan Perucho ha estat acusat, alguna vegada, d'excessiu refinament i d'una perillosa utilització dels termes esotèrics i sàdics.¹⁶⁹

També en aquest retrat, inclòs a la sèrie de *Retrats Paral·lels/I*, hi trobem encontre, que culmina amb aquesta semblança biogràfica de Joan Perucho, –resultat d'una entrevista (o conversa) narrativitzada a la qual Roig ha afegit opinió, principalment per discrepar sobre alguns comentaris que formula l'escriptor i jutge–. Roig es veu capacitada per expressar clarament les discordances entre el discurs del seu personatge i ella mateixa, fet que no passa –o passa amb majors reserves– quan conversava amb Pla, a qui mostra un gran respecte. Comparant aquests dos retrats, podem afirmar que Pla està caracteritzat com a heroi positiu, mentre que Perucho, tot i que Roig n'admira l'obra, és presentat de manera més propera, tant de cara a la periodista com de cara al lector –i és, per tant, un antiheroi, sota la visió de Montserrat Roig–.

En Perucho concep la gastronomia com un acte espiritual necessari i quotidià, però que s'està perdent, degut als canvis d'organització burgesa. Discrepo una altra vegada. No crec que utilitzar pastilles enlloc de menjars naturals sigui menys burgès.¹⁷⁰

¹⁶⁹ "Perucho, entre la màgia i la vida" dins Roig, M. (1975), *Retrats Paral·lels/I*, Barcelona, Edicions de l'Abadia de Montserrat, p. 69.

¹⁷⁰ "Perucho, entre la màgia i la vida" dins Roig, M. (1975), *Retrats Paral·lels/I*, Barcelona, Edicions de l'Abadia de Montserrat, p. 72.

FITXA D'ANÀLISI DEL RETRAT: "Josep Pla en su madriguera", Montserrat Roig

TIPOLOGIA DE RETRAT:

- | | | |
|--|---|---|
| 1. ☐ PERFIL | ☒ RETRAT | ☐ SEMBLANÇA BIOGRÀFICA |
| ☒ ENCONTRE | ☐ RETRAT COM A PROCEDIMENT | |
| 2. ☒ PERSONATGE PÚBLIC | ☐ PERSONATGE COMÚ | |
| 3. ☒ VIDA EN CURS | ☐ VIDA ACABADA | |
| 4. ☐ PERFIL RELAT | ☒ PERFIL NARRATIU ESTÀNDARD | ☐ PERFIL NARRATIU ESQUEMÀTIC |

TÈCNIQUES DE CONSTRUCCIÓ DEL RETRAT:

- | | | |
|--|--|--|
| 1. ☐ PRESENTACIÓ DIRECTA | ☐ PRESENTACIÓ INDIRECTA | ☒ CARACTERITZACIÓ MIXTA |
| 2. ☐ PROSOPOGRAFIA | ☐ ETOPEIA | ☒ RETRAT GLOBAL DEL PERSONATGE |
| 3. ÚS DE... ☐ SINÈCDOQUE | ☐ PERIODISME PERSONAL | ☐ DIÀLEG |
| ☒ DECLARACIONS | ☒ SOLILOQUI | ☐ MONÒLEG INTERIOR |
| ☒ ESTIL INDIRECTE LLIURE | ☐ RELAT D'ACCIONS | ☒ TRETS ELOCUTIUS DEL PERSONATGE |
| ☒ RETRAT CRONOLÒGIC | ☐ SÍNTESI BIOGRÀFICA | ☐ TRETS BIOGRÀFICS |
| ☐ TÈCNICA RASHOMON | ☐ <i>IN MEDIA RES</i> | ☐ ES PERFILA PROGRESSIVAMENT |

PUNT DE VISTA:

- | | |
|--|---|
| ☒ <i>SHOWING</i> | ☐ <i>TELLING</i> |
|--|---|

MODALITATS DE CARACTERITZACIÓ:

- | | | |
|---|---|---|
| 1. ☐ ARQUETIPUS | ☐ ESTEREOTIPUS | ☒ TIPUS |
| 2. ☐ HEROI MÍTIC | ☐ HEROI MERAVELLÓS | ☒ HEROI POSITIU/NEGATIU |
| ☐ ANTIHEROI | ☐ HEROI MIMÈTIC | |

FITXA D'ANÀLISI DEL RETRAT: "Joan Perucho, entre la màgia i la vida", Montserrat Roig

TIPOLOGIA DE RETRAT:

- | | | |
|--|---|---|
| 1. ☐ PERFIL | 1. ☐ RETRAT | 1. ☒ SEMBLANÇA BIOGRÀFICA |
| ☒ ENCONTRE | ☐ RETRAT COM A PROCEDIMENT | |
| 2. ☒ PERSONATGE PÚBLIC | ☐ PERSONATGE COMÚ | |
| 3. ☒ VIDA EN CURS | ☐ VIDA ACABADA | |
| 4. ☐ PERFIL RELAT | ☒ PERFIL NARRATIU ESTÀNDARD | ☐ PERFIL NARRATIU ESQUEMÀTIC |

TÈCNIQUES DE CONSTRUCCIÓ DEL RETRAT:

- | | | |
|--|---|---|
| 1. ☐ PRESENTACIÓ DIRECTA | 1. ☐ PRESENTACIÓ INDIRECTA | 1. ☒ CARACTERITZACIÓ MIXTA |
| 2. ☐ PROSOPOGRAFIA | 2. ☐ ETOPEIA | 2. ☒ RETRAT GLOBAL DEL PERSONATGE |
| 3. ÚS DE... ☐ SINÈCDOQUE | ☐ PERIODISME PERSONAL | ☐ DIÀLEG |
| ☐ DECLARACIONS | ☐ SOLILOQUI | ☐ MONÒLEG INTERIOR |
| ☒ ESTIL INDIRECTE LLIURE | ☐ RELAT D'ACCIONS | ☐ TRETS ELOCUTIUS DEL PERSONATGE |
| ☐ RETRAT CRONOLÒGIC | ☐ SÍNTESI BIOGRÀFICA | ☒ TRETS BIOGRÀFICS |
| ☐ TÈCNICA RASHOMON | ☐ <i>IN MEDIA RES</i> | ☒ ES PERFILA PROGRESSIVAMENT |

PUNT DE VISTA:

- | | |
|---|--|
| ☐ <i>SHOWING</i> | ☒ <i>TELLING</i> |
|---|--|

MODALITATS DE CARACTERITZACIÓ:

- | | | |
|---|---|--|
| 1. ☐ ARQUETIPUS | 1. ☐ ESTEREOTIPUS | 1. ☒ TIPUS |
| 2. ☐ HEROI MÍTIC | ☐ HEROI MERAVELLÓS | ☐ HEROI POSITIU/NEGATIU |
| ☒ ANTIHEROI | ☐ HEROI MIMÈTIC | |

4.4. Lillian Ross

El retrat que va fer Lillian Ross a Hemingway és una peça complexa, que conté molts elements diversos que aconseguixen, com a resultat, mostrar al lector com Lillian Ross va interpretar el seu personatge després de compartir un parell de dies amb ell, la seva dona i altres personatges que apareixen de tant en tant a escena. En aquest cas, per analitzar el retrat seguiré l'esquema de la fitxa d'anàlisi, per tenir en compte tots els elements que el constitueixen.

Dins l'apartat "tipologia", considero que es tracta d'un retrat, tot i que cal apuntar que durant la narració sí que apareixen alguns trets biogràfics que ens podrien fer dubtar si es tracta d'una semblança. Després de llegir el text, el que observo és que, realment, Lillian Ross està retratant el Hemingway del present (dels dies que comparteixen), no el personatge a través del temps. Si ens explica, per exemple, la llista de dones que han passat per la seva vida, és per contextualitzar qui és l'actual Mrs. Hemingway. I, seguint amb l'esquema, el retrat pertany, penso, a la classificació que Rosendo anomena perfil-relat. Tot i que l'estructura de relat no estigui molt acotada, sí que hi ha un fil conductor que es construeix al llarg de dos dies i diverses escenes del pas de Hemingway per Nova York, començant per la seva arribada a l'aeroport, on Lillian Ross el va a buscar. La periodista, de fet, s'introdueix en la vida de Hemingway durant unes hores i, per tant, per sobre del retrat que n'extraïem hi ha el relat d'aquests dos dies d'incursió a Nova York per part de l'escriptor. D'altra banda, Hemingway és, evidentment, un personatge públic retratat en vida.

Passant a les tècniques de construcció del retrat, cal destacar que Ross utilitza la caracterització mixta, encara que el tipus de presentació que veiem al llarg del relat és més aviat indirecta. La presentació directa la trobem, sobretot, a l'inici, quan Ross ens presenta el seu personatge, i en alguns fragments de l'interior del text, en què la periodista retrata els trets més aviat fisonòmics de Hemingway. El resultat d'aquesta caracterització mixta és un retrat global del personatge, tot i que amb predomini de l'etopeia.

Abans de continuar amb les tècniques, però, m'agradaria saltar al punt de vista de Lillian Ross respecte a Hemingway, ja que és molt rellevant per entendre quins elements de construcció del retrat apareixen al llarg del text. Ross se situa com a observadora de les escenes de les que forma part. Si bé interactua en alguns moments, i hi és present de manera evident, en general opta pel *showing* a partir de la mimesi escènica. En altres paraules, decideix mostrar-nos allò que passa a través de diverses escenes de manera que, sense necessitat d'emetre judicis directes –sinó

mitjançant la selecció d'anècdotes i frases de Hemingway i dels altres actors de la història—, deixa que l'escriptor es descrigui a si mateix a partir dels seus actes.

Dins aquesta descripció escenogràfica, i tornant a les tècniques de construcció del retrat, hi trobem dues trets molt propers a la sinècdoke, dos temes recurrents en les converses i en els actes de Hemingway: l'alcohol i la caça. Pràcticament en totes les situacions que descriu Lillian Ross durant el retrat, l'escriptor té una copa a la mà i una ampolla de xampany oberta. Tan aviat com el matrimoni arriba a l'aeroport, Hemingway ho té molt clar: «Let's not crowd, honey. Order of the day is to have a drink first»¹⁷¹. D'altra banda, l'escriptor fa constants comentaris sobre la caça i la importància de saber disparar. Fins i tot la seva dona reconeix que qualsevol "noia" que es casi amb Hemingway ha d'aprendre com fer servir una pistola. En un moment del retrat en què Lillian Ross i Hemingway passegen per la Cinquena Avinguda de Nova York, un estol de coloms passa volant. Així descriu Ross la reacció de l'escriptor:

He stopped, looked up, and aimed an imaginary rifle at them. He pulled the trigger, and then looked disappointed. "Very difficult shot", he said. He turned quickly and pretended to shoot again. "Easy shot", he said. "Look!" He pointed to a spot on the pavement. He seemed to be feeling better, but not much better.¹⁷²

De fet, el retrat acaba posant de nou l'accent en aquests dos trets característics. Concretament, Ross decideix tancar la narració amb una trucada que rep Hemingway:

The telephone rang, and Hemingway picked it up, listened, said a few words, and then turned to us and said that an outfit called Endorsements, Inc., had offered him four thousand dollars to pose as a Man of Distinction. "I told them I wouldn't drink the stuff for four thousand dollars", he said. "I told them I was champagne man. Am trying to be a good guy, but it's a difficult trade. What you win in Boston, you lose in Chicago."¹⁷³

Resulta molt irònic i significatiu, el comentari de Hemingway sobre el consum d'alcohol. Una bona manera d'acabar el retrat. Altres tècniques que veiem durant la narració són el diàleg, el relat cronològic i d'accions de què ja hem parlat, alguns trets biogràfics, tot i que molt secundaris... i destaca, sobretot, l'ús dels trets elocutius de Hemingway, que té una peculiar manera de parlar que Lillian Ross manté cada vegada que l'escriptor parla, amb frases com «wanta bet?»¹⁷⁴ —enlloc de *want to bet?* o *do you*

¹⁷¹ Ross, Lillian (1950), "How do you like it now, gentlemen?", The New Yorker. Recuperat des de <http://www.newyorker.com/magazine/1950/05/13/how-do-you-like-it-now-gentlemen>

¹⁷² Ross, Lillian (1950), "How do you like it now, gentlemen?", The New Yorker. Recuperat des de <http://www.newyorker.com/magazine/1950/05/13/how-do-you-like-it-now-gentlemen>

¹⁷³ Ross, Lillian (1950), "How do you like it now, gentlemen?", The New Yorker. Recuperat des de <http://www.newyorker.com/magazine/1950/05/13/how-do-you-like-it-now-gentlemen>

¹⁷⁴ Ross, Lillian (1950), "How do you like it now, gentlemen?", The New Yorker. Recuperat des de <http://www.newyorker.com/magazine/1950/05/13/how-do-you-like-it-now-gentlemen>

want to bet? (vols apostar?)–; o quan diu «'Levens»¹⁷⁵ enlloc de *eleven* quan li demanen quin número calça.

Finalment, en quant a les modalitats de caracterització, Hemingway esdevé un personatge tipus, com tots els que fins ara hem analitzat, i un antiheroi ja que, tot i ser tota una personalitat del món de la literatura, Lillian Ross el presenta en un context molt quotidià, a través d'unes escenes que mostren el Hemingway més natural – aparentment– amb tots els seus defectes i manies.

FITXA D'ANÀLISI DEL RETRAT: "How do you like it now, gentlemen?", Lillian Ross

TIPOLOGIA DE RETRAT:

- | | | | |
|----|---|--|---|
| 1. | ☐ PERFIL | ☒ RETRAT | ☐ SEMBLANÇA BIOGRÀFICA |
| | ☐ ENCONTRE | ☐ RETRAT COM A PROCEDIMENT | |
| 2. | ☒ PERSONATGE PÚBLIC | ☐ PERSONATGE COMÚ | |
| 3. | ☒ VIDA EN CURS | ☐ VIDA ACABADA | |
| 4. | ☒ PERFIL RELAT | ☐ PERFIL NARRATIU ESTÀNDARD | ☐ PERFIL NARRATIU ESQUEMÀTIC |

TÈCNIQUES DE CONSTRUCCIÓ DEL RETRAT:

- | | | | |
|-------------|---|---|--|
| 1. | ☐ PRESENTACIÓ DIRECTA | ☐ PRESENTACIÓ INDIRECTA | ☒ CARACTERITZACIÓ MIXTA |
| 2. | ☐ PROSOPOGRAFIA | ☐ ETOPEIA | ☒ RETRAT GLOBAL DEL PERSONATGE |
| 3. ÚS DE... | ☒ SINÈCDOQUE | ☐ PERIODISME PERSONAL | ☒ DIÀLEG |
| | ☐ DECLARACIONS | ☐ SOLILOQUI | ☐ MONÒLEG INTERIOR |
| | ☐ ESTIL INDIRECTE LLIURE | ☒ RELAT D'ACCIONS | ☒ TRETS ELOCUTIUS DEL PERSONATGE |
| | ☒ RETRAT CRONOLÒGIC | ☐ SÍNTESI BIOGRÀFICA | ☒ TRETS BIOGRÀFICS |
| | ☐ TÈCNICA RASHOMON | ☐ <i>IN MEDIA RES</i> | ☒ ES PERFILA PROGRESSIVAMENT |

PUNT DE VISTA:

- | | |
|--|---|
| ☒ <i>SHOWING</i> | ☐ <i>TELLING</i> |
|--|---|

MODALITATS DE CARACTERITZACIÓ:

- | | | | |
|----|---|---|--|
| 1. | ☐ ARQUETIPUS | ☐ ESTEREOTIPUS | ☒ TIPUS |
| 2. | ☐ HEROI MÍTIC | ☐ HEROI MERAVELLÓS | ☐ HEROI POSITIU/NEGATIU |
| | ☒ ANTIHEROI | ☐ HEROI MIMÈTIC | |

4.5. Gabriela Wiener

Els tres textos de mostra que he seleccionat de Gabriela Wiener són molt diversos, i ens ajudaran a veure diferents facetes de la periodista peruana. Es tracta de tres semblances biogràfiques, però cada una pren una forma diferent: la de Nadine Heredia es pot classificar com a perfil narratiu esquemàtic, ja que Wiener divideix el text en diverses parts que responen a preguntes com qui és Nadine Heredia, o com es fabrica una primera dama del segle XXI. Sí que hi trobem un cert fil conductor que connecta les parts entre si, que es la mateixa entrevista, però les parts temàtiques amb què es divideix el text prenen molta més força. Les semblances de Nacho Vidal i de Isabel Allende, en canvi, prenen la forma de perfil narratiu estàndard, tot i que els contextos en què es desenvolupa el retrat no tenen res a veure.

Passant a parlar de les tècniques de construcció del retrat, en tots tres casos Wiener opta per la caracterització mixta, combinant les impressions de la periodista amb allò que podem inferir tant del diàleg com de les accions dels tres personatges, sobretot en el cas de Nacho Vidal, on veiem clarament, més enllà del que ens n'explica Wiener, que «su polla es el centro neurálgico de su vida y de los que la siguen»¹⁷⁶. Nacho Vidal és un personatge que pràcticament es retrata a si mateix. L'excepcionalitat d'aquesta semblança, però, rau en la importància que pren Wiener dins el relat, on ensenya una petita mostra del periodisme gonzo que practica habitualment. En aquest cas, trobem reflexions tan personals com «¿Realmente nos excita la idea de que un tipo borde nos trate como un trozo de carne fresca, nos reprenda a golpes, nos llame zorras y que proceda a vaciarse en nuestra cara recién maquillada?»¹⁷⁷; així com escenes en què Wiener es mostra a ella mateixa gairebé tant com mostra a Nacho Vidal:

Cuando veo brotar su mítico miembro por encima del pantalón verde y muy cerca de mi grabadora, Nacho sosteniéndolo como si el pene fuera capaz de liberarse de su dueño y atacarme, decido mostrarle durante un segundo eterno, por una esquina del bikini, la deseada selva negra y triangular. No sé qué gracia le encuentra al asunto pero ha eyaculado en un segundo sobre mis zapatos. No sé por qué, pero al irme con mis zapatos manchados siento que he vengado a todos los pedazos de carne de mi género que alguna vez le ofrecieron su cara.¹⁷⁸

¹⁷⁶ “Nacho Vidal se lo monta con quince” dins Wiener, G. (2008), *Sexografías*, Espanya, Editorial Melusina, p. 97.

¹⁷⁷ “Nacho Vidal se lo monta con quince” dins Wiener, G. (2008), *Sexografías*, Espanya, Editorial Melusina, p. 103.

¹⁷⁸ “Nacho Vidal se lo monta con quince” dins Wiener, G. (2008), *Sexografías*, Espanya, Editorial Melusina, p. 105.

Probablement, l'exercici de periodisme personal que fa Gabriela Wiener a "Nacho Vidal se lo monta con quince" és el tret més rellevant d'aquest retrat. No obstant, també cal destacar l'inici del relat *in media res*, ja que també és l'únic text de la mostra seleccionada que posa en pràctica aquesta tècnica. El retrat comença així:

– Cuándo puedes venir para que te culee?

Nacho, pantalón comando, camiseta adherida a las tetillas, corte de pelo marcial, sostiene con una mano el teléfono móvil por el que habla con la actriz porno Natalia Zeta y con la otra se cierra la cremallera del pantalón camuflado, acomodando con dificultad todo lo que lleva dentro.

– Quiero que acabemos follando los tres. estoy empalmado de solo pensarlo. No lo olvides: la misma ropa y el culo limpio.¹⁷⁹

Com a recurs de construcció del retrat, de la semblança d'Isabel Allende també en podem destacar l'inici, tot i que per altres motius. I és que Wiener, comença a escriure recordant una anècdota d'una ocasió en què, a través de les xarxes socials, els usuaris van creure que Allende havia mort. De la manera com ho presenta, i juntament amb el titular, ens porta a pensar que, efectivament, l'escriptora ha mort i Wiener n'escriu un obituari. Però res més lluny de la realitat. El cop d'efecte, però, aconsegueix captar l'atenció.

També es mostra bastant el "jo", tornant al periodisme personal, a la semblança de Isabel Allende on, per un moment (durant dos paràgrafs), es podria arribar a pensar que Wiener pren el protagonisme de la narració. D'altra banda, sobre Allende, la periodista ens explica i ens mostra –caracterització mixta– el seu sentit de l'humor. Per un costat, Wiener la defineix com a performer, monologuista i show girl. D'altra banda, Allende deixa anar comentaris d'aquest tipus: «Si yo estoy en un cóctel, lo único que veo son los pelos de las narices de la gente, porque estoy muy abajo, y me caen encima todos los camarones que a la gente se les escapa de los platos. Es muy difícil ser baja en esta época.»¹⁸⁰

La semblança de Nadine Heredia és, segurament, la més corrent de les tres que conformen la mostra de retrats de Gabriela Wiener però, alhora, la que conté fonts i punts de vista més diversos al voltant de la figura de la primera dama de Perú. Hi trobem relat d'accions, declaracions d'altres actors que Wiener fa entrar dins el relat per descriure a Heredia; hi trobem diàleg, trets biogràfics i, sobretot, valoracions de la periodista. Tot plegat, construeix una etopeia de Nadine Heredia. Segurament, respectant que la primera dama de Perú expliqui a Wiener que les aparences de

¹⁷⁹ "Nacho Vidal se lo monta con quince" dins Wiener, G. (2008), *Sexografías*, Espanya, Editorial Melusina, p. 93.

¹⁸⁰ Wiener, Gabriela (08-02-2013), "Isabel Allende seguirá escribiendo desde el más allá", *Etiqueta Negra*. Recuperat des de <http://etiquetanegra.com.pe/articulos/isabel-allende-seguira-escribiendo-desde-el-mas-alla>

«bonita primera dama»¹⁸¹ no li interessien, la periodista no se centra gairebé en cap moment en l'aspecte físic d'Heredia.

Val la pena destacar, també, aquesta voluntat d'Heredia de semblar un personatge comú, auster i sense vot dins les polítiques del seu marit. Quan Wiener li pregunta si li interessa la posteritat, la primera dama diu, convençuda: «¿A mí? No, porque no va a quedar nada, ni tampoco importa qué hice yo. Me interesa que no se olvide lo que este Gobierno está haciendo». Tot i així, tot i que ella mateixa es vulgui mostrar com un antiheroi, Gabriela Wiener ja ha deixat molt clar durant el retrat que és un heroi positiu, i que té molt més poder real del que reconeix.

¹⁸¹ Wiener, Gabriela (22-10-2014), "Nadine Heredia, o cómo se construye una primera dama del siglo XXI", *El País Semanal*. Recuperat des de http://elpais.com/elpais/2014/10/22/eps/1413987138_806405.html

FITXA D'ANÀLISI DEL RETRAT: "Nacho Vidal se lo monta con quince", Gabriela Wiener

TIPOLOGIA DE RETRAT:

- | | | |
|--|---|---|
| 1. ☐ PERFIL | 1. ☐ RETRAT | 1. ☒ SEMBLANÇA BIOGRÀFICA |
| ☐ ENCONTRE | ☐ RETRAT COM A PROCEDIMENT | |
| 2. ☒ PERSONATGE PÚBLIC | ☐ PERSONATGE COMÚ | |
| 3. ☒ VIDA EN CURS | ☐ VIDA ACABADA | |
| 4. ☐ PERFIL RELAT | ☒ PERFIL NARRATIU ESTÀNDARD | ☐ PERFIL NARRATIU ESQUEMÀTIC |

TÈCNiques DE CONSTRUCCIÓ DEL RETRAT:

- | | | |
|---|---|--|
| 1. ☐ PRESENTACIÓ DIRECTA | 1. ☐ PRESENTACIÓ INDIRECTA | 1. ☒ CARACTERITZACIÓ MIXTA |
| 2. ☐ PROSOPOGRAFIA | ☐ ETOPEIA | ☒ RETRAT GLOBAL DEL PERSONATGE |
| 3. ÚS DE... ☐ SINÈCDOQUE | ☒ PERIODISME PERSONAL | ☒ DIÀLEG |
| ☐ DECLARACIONS | ☐ SOLILOQUI | ☐ MONÒLEG INTERIOR |
| ☐ ESTIL INDIRECTE LLIURE | ☒ RELAT D'ACCIONS | ☐ TRETS ELOCUTIUS DEL PERSONATGE |
| ☐ RETRAT CRONOLÒGIC | ☐ SÍNTESI BIOGRÀFICA | ☒ TRETS BIOGRÀFICS |
| ☐ TÈCNICA RASHOMON | ☒ <i>IN MEDIA RES</i> | ☒ ES PERFILA PROGRESSIVAMENT |

PUNT DE VISTA:

- | | |
|--|---|
| ☒ <i>SHOWING</i> | ☐ <i>TELLING</i> |
|--|---|

MODALITATS DE CARACTERITZACIÓ:

- | | | |
|---|---|--|
| 1. ☐ ARQUETIPUS | 1. ☐ ESTEREOTIPUS | 1. ☒ TIPUS |
| 2. ☐ HEROI MÍTIC | ☐ HEROI MERAVELLÓS | ☐ HEROI POSITIU/NEGATIU |
| ☒ ANTIHEROI | ☐ HEROI MIMÈTIC | |

FITXA D'ANÀLISI DEL RETRAT: "Isabel Allende seguirá escribiendo desde el más allá", Gabriela Wiener

TIPOLOGIA DE RETRAT:

- | | | | |
|----|---|---|--|
| 1. | ☐ PERFIL | ☐ RETRAT | ☒ SEMBLANÇA BIOGRÀFICA |
| | ☐ ENCONTRE | ☐ RETRAT COM A PROCEDIMENT | |
| 2. | ☒ PERSONATGE PÚBLIC | ☐ PERSONATGE COMÚ | |
| 3. | ☒ VIDA EN CURS | ☐ VIDA ACABADA | |
| 4. | ☒ PERFIL RELAT | ☐ PERFIL NARRATIU ESTÀNDAR | ☐ PERFIL NARRATIU ESQUEMÀTIC |

TÈCNIQUES DE CONSTRUCCIÓ DEL RETRAT:

- | | | | |
|-------------|---|---|--|
| 1. | ☐ PRESENTACIÓ DIRECTA | ☐ PRESENTACIÓ INDIRECTA | ☒ CARACTERITZACIÓ MIXTA |
| 2. | ☐ PROSOPOGRAFIA | ☐ ETOPEIA | ☒ RETRAT GLOBAL DEL PERSONATGE |
| 3. ÚS DE... | ☐ SINÈCDOQUE | ☒ PERIODISME PERSONAL | ☒ DIÀLEG |
| | ☐ DECLARACIONS | ☐ SOLILOQUI | ☐ MONÒLEG INTERIOR |
| | ☐ ESTIL INDIRECTE LLIURE | ☐ RELAT D'ACCIONS | ☐ TRETS ELOCUTIUS DEL PERSONATGE |
| | ☒ RETRAT CRONOLÒGIC | ☐ SÍNTESI BIOGRÀFICA | ☒ TRETS BIOGRÀFICS |
| | ☐ TÈCNICA RASHOMON | ☐ <i>IN MEDIA RES</i> | ☒ ES PERFILA PROGRESSIVAMENT |

PUNT DE VISTA:

- | | |
|---|--|
| ☐ <i>SHOWING</i> | ☒ <i>TELLING</i> |
|---|--|

MODALITATS DE CARACTERITZACIÓ:

- | | | | |
|----|--------------------------------------|---|---|
| 1. | ☐ ARQUETIPUS | ☐ ESTEREOTIPUS | ☒ TIPUS |
| 2. | ☐ HEROI MÍTIC | ☐ HEROI MERAVELLÓS | ☒ HEROI POSITIU/NEGATIU |
| | ☐ ANTIHEROI | ☐ HEROI MIMÈTIC | |

**FITXA D'ANALISI DEL RETRAT: "Nadine Heredia, o cómo se construye una primera dama del siglo XXI",
Gabriela Wiener**

TIPOLOGIA DE RETRAT:

- | | | | |
|----|---|---|--|
| 1. | ☐ PERFIL | ☐ RETRAT | ☒ SEMBLANÇA BIOGRÀFICA |
| | ☐ ENCONTRE | ☐ RETRAT COM A PROCEDIMENT | |
| 2. | ☒ PERSONATGE PÚBLIC | ☐ PERSONATGE COMÚ | |
| 3. | ☒ VIDA EN CURS | ☐ VIDA ACABADA | |
| 4. | ☐ PERFIL RELAT | ☐ PERFIL NARRATIU ESTÀNDAR | ☒ PERFIL NARRATIU ESQUEMÀTIC |

TÈCNIQUES DE CONSTRUCCIÓ DEL RETRAT:

- | | | | |
|-------------|--|---|--|
| 1. | ☐ PRESENTACIÓ DIRECTA | ☐ PRESENTACIÓ INDIRECTA | ☒ CARACTERITZACIÓ MIXTA |
| 2. | ☐ PROSOPOGRAFIA | ☒ ETOPEIA | ☐ RETRAT GLOBAL DEL PERSONATGE |
| 3. ÚS DE... | ☐ SINÈCDOQUE | ☐ PERIODISME PERSONAL | ☒ DIÀLEG |
| | ☒ DECLARACIONS | ☐ SOLILOQUI | ☐ MONÒLEG INTERIOR |
| | ☐ ESTIL INDIRECTE LLIURE | ☒ RELAT D'ACCIONS | ☐ TRETS ELOCUTIUS DEL PERSONATGE |
| | ☐ RETRAT CRONOLÒGIC | ☐ SÍNTESI BIOGRÀFICA | ☒ TRETS BIOGRÀFICS |
| | ☐ TÈCNICA RASHOMON | ☐ <i>IN MEDIA RES</i> | ☒ ES PERFILA PROGRESSIVAMENT |

PUNT DE VISTA:

- | | |
|---|--|
| ☐ <i>SHOWING</i> | ☒ <i>TELLING</i> |
|---|--|

MODALITATS DE CARACTERITZACIÓ:

- | | | | |
|----|--------------------------------------|---|---|
| 1. | ☐ ARQUETIPUS | ☐ ESTEREOTIPUS | ☒ TIPUS |
| 2. | ☐ HEROI MÍTIC | ☐ HEROI MERAVELLÓS | ☒ HEROI POSITIU/NEGATIU |
| | ☐ ANTIHEROI | ☐ HEROI MIMÈTIC | |

5

Conclusions

Com percebem el món que ens envolta? De quina manera podem conèixer les persones i entendre-les, més enllà d'allò que ens mostren? Un cop acabat tot el procés de recerca i caracterització del gènere del retrat, em pregunto, més aviat, quants personatges diferents poden resultar de la transmutació d'un mateix individu, si la duen a terme diversos periodistes amb els seus propis punts de vista? Durant l'anàlisi dels retrats de la mostra seleccionada m'he adonat que, probablement, és més determinant l'estil del periodista que no pas tant les tècniques que posa en pràctica. No he pogut evitar, per exemple, imaginar-me què hauria passat si enlloc de Gabriela Wiener fos Montserrat Roig, qui anés a entrevistar a Nacho Vidal.

Bé, tot plegat són preguntes de resposta poc concreta. Ja deixava clar a la introducció del treball que seria impossible (o, si més no, inexacte) concloure que totes les dones periodistes fan això o fan allò altre. D'altra banda, sí que hi ha algunes reflexions que vull compartir amb qui sigui que s'hagi encoratjat a arribar fins al final d'aquest treball:

En primer lloc, ara que escric les darreres línies del treball, penso que la decisió de no acotar la mostra a un període històric determinat va ser molt encertada. D'acord amb allò que expliquen López-Navajas i López a l'article "El desconocimiento de la tradición literaria femenina y su repercusión en la falta de autoridad social de las mujeres" –sobre la importància d'incloure a la dona en la memòria col·lectiva de la societat per poder-la dotar, a la llarga, d'autoritat social–, hauria limitat el meu propi aprenentatge, així com el dels lectors, d'haver restringit la mostra de dones a un context concret. D'aquesta manera, en canvi, el TFG té les portes obertes de bat a bat.

Seguint amb aquesta línia del coneixement i el desconeixement de les dones periodistes i la seva obra, vull remarcar algunes impressions que m'emporto després de l'experiència d'elaborar aquest treball:

Si ja considerava, abans d'endinsar-me en la recerca d'aquest TFG, que a la Facultat de Ciències de la Comunicació de la UAB no es para gaire atenció a la figura de la dona periodista, després de "conèixer" les trajectòries de les 31 dones de la llista que he pogut recopilar, encara m'indigna més que no se'n parli i que no se les tingui en consideració. Durant la construcció d'aquest treball he estat fent recerca sobre noms que no havia escoltat mai, que han resultat ser periodistes excepcionals amb trajectòries envejables.

Igualment, durant el procés de recerca de material hemerogràfic i bibliogràfic, he pogut observar importants mancances bibliogràfiques a la mateixa UAB. Per posar un exemple, hi ha dos llibres de Lillian Ross en tota la Universitat, i només un d'ells es troba a la Biblioteca de Comunicació. Ross té publicats un total de 13 llibres de no-ficció que podrien ser motiu d'estudi al Grau de Periodisme. Però no ho són.

Deixant una mica tranquil·la la UAB, hi ha hagut un cas d'autora de les que he inclòs a la llista que m'ha inquietat especialment: l'obra de Polítkovskaia és gairebé un fantasma als cercadors d'Internet. M'explico: buscar informació biogràfica de la periodista russa significa trobar infinits resultats d'articles que es titulen "L'assassinat d'Anna Polítkovskaia", o bé "Vuit anys després de l'assassinat de Polítkovskaia". I tothom sap que la van matar, tothom sap que era molt crítica amb el govern de Putin, però ningú n'ha llegit cap article. La imatge que m'enduc de Polítkovskaia després d'una simple recerca a Google és que els mitjans l'han convertit en una màrtir.

Sens dubte, hem de seguir explorant el món del periodisme escrit per dones, ja sigui a través del retrat o de qualsevol altre gènere, per tal de fer visibles totes aquelles professionals que, enacra avui, pel fet de ser dones, no opten al mateix reconeixement que els homes. No vull que se'm malinterpreti, de totes maneres. Penso que hem d'apostar per la igualtat. No es tracta de benedir les dones periodistes pel simple fet de que siguin dones, però sí de donar-los oportunitats equivalents a les dels homes. Per fer-ho –si cal, em repeteixo–, s'ha de començar el procés per baix, per la base, és a dir, per les facultats de periodisme, que són com les escoles bressol de la professió. Sense coneixement no pot haver-hi reconeixement.

Per últim, vull fer algunes puntualitzacions respecte a la part teòrica i de caracterització sobre el retrat, de cara a propers treballs o propostes metodològiques: He observat que els criteris de classificació del retrat, així com els punts de vista i les tècniques, no es poden delimitar d'una manera massa rígida. És possible que el/la periodista no es plantegi quines tècniques farà servir abans d'iniciar un relat. En aquest cas, els criteris establerts en el marc d'aquest treball resulten massa estàtics, a l'hora de fer les anàlisis. D'altra banda, penso que el retrat necessita una proposta de classificació i definició consensuada entre els acadèmics que permeti estudiar el retrat com a gènere. Contràriament, la manca de concreció fa que aquest perdi força davant altres gèneres com l'entrevista o la crònica.

Finalment, durant l'anàlisi de la mostra significativa he pogut observar que no és habitual trobar perfils (entesos dins la classificació de les variants del retrat que jo mateixa he plantejat al fonament teòric). Resulta, també, complicat trobar personatges caracteritzats com a arquetipus o estereotips. Penso que, probablement, en el moment en què el periodista s'implica a conèixer i entendre el subjecte a retratar, és molt complicat que acabi descrivint un ésser simple, sense trets característics propis.

6

Bibliografia

ALTÉS, Elvira (2007), *Les periodistes en el temps de la república*, Barcelona, Col·legi de Periodistes de Catalunya.

BARGA, Corpus (2009), *Periodismo y literatura*, Madrid, Fundación Banco Santander.

BLANCH, Antonio (1995), *El hombre imaginario: Una antropología literaria*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas.

CAPOTE, Truman (1994), *Música para camaleones*, Barcelona, Editorial Anagrama.

CASASÚS, Josep Maria (1993), *Periodística catalana comparada*, Barcelona, Editorial Pòrtic.

CHILLÓN, Albert (1994), *La literatura de fets*, Barcelona, Llibres de l'Índex.

CHILLÓN, Albert (1999), *Literatura y periodismo, una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

FREIXAS, Laura (2000), *Literatura y mujeres*, Barcelona, Ediciones Destino.

GALLEGO, Joana (dir.) (2002), *La prensa por dentro: Producción informativa y transmisión de estereotipos de género*, Barcelona, Libros de la Frontera.

GALLEGO, Joana i DEL RÍO, Olga (1993). *El sostre de vidre. Situació socio-professional de les dones periodistes*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.

GRIJELMO, Álex (1997), *El estilo del periodista*, Madrid, Taurus.

IBARZ, Mercè (2004), *Mercè Rodoreda. Exilio y deseo*, Barcelona, Editorial Omega.

LÓPEZ-NAVAJAS, A. i LÓPEZ, A., "El desconocimiento de la tradición literaria femenina y su repercusión en la falta de autoridad social de las mujeres", dins BENAVENT, J., MOLTÓ, E., FABRIZIO-COSTA, S. (eds.) (2012), *Las mujeres, la escritura y el poder*, València, Universitat de València.

MOI, Toril (1988), *Teoría literaria feminista*, Madrid, Ediciones Cátedra.

MONTERO, Rosa (1982), *Cinco años de país*, Madrid, Editorial Debate.

MONTERO, Rosa (1996), *Entrevistas*, Madrid, El País/Aguilar.

MONTERO, Rosa (1995), *Historias de mujeres*, Madrid, Alfaguara.

PERLADO, José Julio (1995), *Diálogos con la cultura: La entrevista periodística*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

PLA, Josep (1969), *Obra completa. Volum XI: Homenots, Primera sèrie*, Barcelona, Edicions Destino.

ROIG, Montserrat (1975), *Retrats Paral·lels/I*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ROSENDO KLECKER, Belén de (2010), *El perfil periodístico: Claves para caracterizar personas en prensa*, Madrid, Editorial Tecnos.

SOLER, Pere i SORIANO, Jaume (dirs.) (2006), *Llibre blanc de la professió periodística a Catalunya*, Generalitat de Catalunya, Dept. de Presidència.

TALESE, Gay (2010), *Retratos y encuentros*, Madrid, Santillana Ediciones Generales.

WIENER, Gabriela (2008), *Sexografías*, España, Editorial Melusina.

WOOLF, Virginia (2003), *Un cuarto propio*, Madrid, Alianza Editorial.

Annexos

GATOPARDO

ABRIL 2013

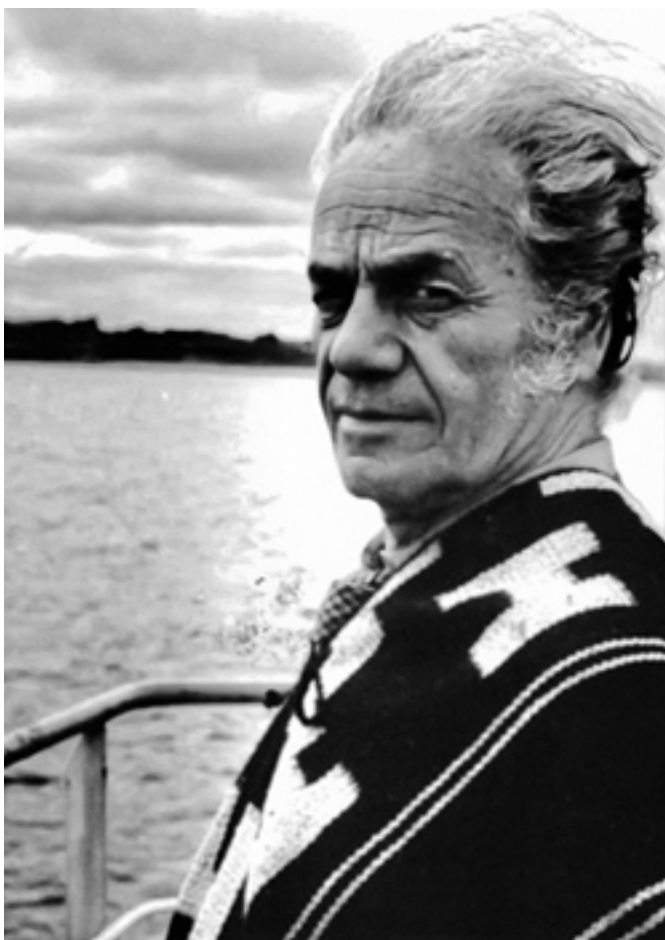
BUSCANDO A NICANOR

Está a punto de cumplir 100 años y Nicanor Parra sigue escribiendo. Este texto sobre el poeta chileno es un adelanto del libro "Plano americano" (Universidad Diego Portales), una colección de perfiles que la periodista Leila Guerriero ha publicado durante la última década.

POR LEILA GUERRIERO

Es un hombre, pero podría ser otra cosa: una catástrofe, un rugido, el viento. Sentado en una butaca cubierta por una manta, viste camisa de jean, un suéter beige que tiene varios agujeros, un pantalón de corderoy. A sus espaldas, una puerta corrediza separa la sala de un balcón en el que se ven dos sillas y, más allá, un terreno cubierto por plantas, por arbustos. Después, el Océano Pacífico, las olas que muerden rocas como corazones negros. —Adelante, adelante.

Es un hombre, pero podría ser un dragón, el estertor de un volcán, la rigidez que antecede a un terremoto. Se pone de pie. Aprieta una gorra de lana y dice: —Adelante, adelante.



Nicanor. Nicanor Parra.

Llegar a la casa de la calle Lincoln, en el pueblo costero de Las Cruces, a doscientos kilómetros de Santiago de Chile, donde vive Nicanor Parra, es fácil. Lo difícil es llegar a él.

Nicanor. Nicanor Parra. Oriundo de San Fabián de Alico, cuatrocientos kilómetros al sur de Santiago, hijo primogénito de un total de ocho venidos al mundo de la unión de Nicanor Parra, profesor de colegio, y Clara Sandoval, ama de casa, costurera. Nicanor. Nicanor Parra. Tenía veinticinco años cuando la Segunda Guerra, sesenta y seis cuando mataron a John Lennon, ochenta y siete cuando lo de los aviones y las Torres. Nicanor. Nicanor Parra. Nació en 1914, cumplió noventa y siete. Hay quienes creen que ya no está entre los vivos.

Las Cruces es un poblado de dos mil habitantes protegido del Océano Pacífico por una bahía que engarza a varios pueblos: Cartagena, El Tabo. La casa de Nicanor Parra está en una barranca elevada, mirando el mar. Tiene dos pisos, tres mansardas, los marcos de las ventanas y las puertas pintados de blanco, el Volkswagen Beetle en el que se mueve por la zona estacionado en el frente. En el antejardín, donde las flores y los arbustos crecen sin orden, hay una escalera que desciende hacia la puerta en la que un *graffiti*, pintado por los punkies de Las Cruces para que nadie ose tocarle la vivienda, dice: "Antipoesía". En el pasillo que conduce a la sala hay un mueble con fotos familiares y, anotados con fibrón en la pared con su caligrafía de maestro, los nombres y los números telefónicos de algunos de sus hijos: Barraco, Colombina.
—Adelante, adelante.

El pelo de Nicanor Parra es de un blanco sulfúrico. Lleva la barba crecida, patillas largas. No tiene arrugas, sólo surcos en una cara que parece hecha con cosas de la tierra (rocas, ramas). Las manos bronceadas, sin manchas ni pliegues, como dos raíces pulidas por el agua. Los ojos, si frunce el ceño, son una fuerza del daño. Cuando se ríe —y afina la voz como si fuera una muchacha encantada con las cosas del mundo— los abre con un asombro cómico, impostado.
—Amén, amén, amén —dice, haciendo la señal de la cruz con una botella de vino.

Sobre una mesa baja está el segundo tomo de sus obras completas (*Obras completas & algo +*) publicado cinco años después del primero por Galaxia Gutenberg, una edición a cargo del británico Niall Binns y del crítico español Ignacio Echevarría, con un prefacio del crítico estadounidense Harold Bloom que dice: "[...] creo firmemente que, si el poeta más poderoso que hasta ahora ha dado el Nuevo Mundo sigue siendo Walt Whitman, Parra se le une como un poeta esencial de las Tierras del Crepúsculo". Hay también un ejemplar de la revista local de Las Cruces, cuya portada es una foto de Nicanor junto a su hermana Violeta, la folclorista más prestigiosa de Chile, que se suicidó en 1967 y a quien se sentía

minuciosamente unido. La sala tiene, además de la puerta corrediza que da al balcón, un enorme ventanal cuyo alféizar está jalonado de botellas vacías en las que hay, a modo de adorno, ramas secas. Sobre el brazo de un sofá, un cheque en dólares por un monto bajo, y, sobre otro, el ejemplar del día del periódico chileno *La Tercera*, abierto por la página en la que se publicó una reseña elogiosa de su libro. Parra se sienta en su butaca, de espaldas al mar y frente a una mesa baja de mármol.

—Hay que escribir sobre las obras completas del prójimo, ¿ah?

A fines de los ochenta, poco antes de mudarse a esta casa, cuando aún vivía en Santiago, dejó de dar entrevistas y, aunque siempre ha habido excepciones, las preguntas directas lo disgustan de formas impensadas, de modo que una conversación con él está sometida a una deriva incierta, con tópicos que repite y a los que arriba con cualquier excusa: sus nietos, el *Código de Manú* (un libro del siglo III antes de Cristo), el *Tao Te King*, Neruda. Puede engarzar esos temas a título de las cosas más diversas: derivar en el *Código de Manú* a raíz de su viaje a la India; en sus nietos a raíz de Shakespeare o de la geografía.

—Hombres del sur. ¿Cómo se decía hombres del sur? A ver, a ver, cómo se dice hombres del sur.

Echa la cabeza hacia atrás, cierra los ojos, repite un mantra perentorio:

—A ver, a ver... ¿Cómo se llaman los pueblos del sur originarios de Chile? Antes se llamaban onas, alacalufes y yaganas...

—¿Selk'nam?

—Eso, eso. Selk'nam. Hay una frase. "La tierra del fuego se apaga". Autor: Francisco Coloane. ¿Se ubica con Coloane, sabe quién es?

—¿Un escritor chileno?

—Una gran frase. Pero él era un personaje bastante antipático, ¿ah? Insoportable. Mal escritor, además.

—¿Conoce Tierra del Fuego?

—He pasado por ahí. Con un nieto mío, el Cristóbal, *el Tololo*. Tiene dieciocho, diecinueve años. Es el autor de frases muy fenomenales. Lo primero que dijo fue "dadn". Y después "diúc". Y finalmente "bijuá". Años después le dije: "Venga acá, usted me va a contar qué quiso decir con 'dadn'". "Te voy a decir", me dice. En ese tiempo yo estaba traduciendo *El rey Lear* y me paseaba de un lado a otro, y él estaba en su cuna, y yo recitaba *El rey Lear*: "*I thought the king had more affected the Duke of Albany than Cornwall*". Y pensaba. "¿Cómo traduzco?". Y él ahí pescó el "diúc". Shakespeare. Y le digo: "¿Y el 'dadn'?". Y me dijo: "*To be or not to be: that is the question*". *That is*: "dadn". "¿Y bijuá?", le pregunté. Y me dice: "Ah, eso ni idea". Una vez la directora del colegio citó a una reunión urgente a su mamá. ¿Por qué? Porque pasaba lista y el Cristóbal no contestaba. Entonces le dijo: "Oiga, compadre, ¿por qué no contesta cuando paso lista?". "No puedo porque yo ya no me llamo Cristóbal. Ahora me llamo Hamlet". Pero un día él estaba aquí, y le digo: "Hamlet". Y nada. Y entonces le digo: "Hamlet, hace rato que lo estoy llamando y usted no contesta". Y me dice: "Yo ya no me llamo Hamlet. Ahora me llamo Laertes". Desde esa época yo renuncié a

la literatura y me dedico a anotar las frases de los niños.

La frase puede parecer un chiste, pero no: Parra anota cosas que dicen sus nietos; o Rosita Avendaño, que cocina y limpia en su casa desde hace años; o la gente que pasa por ahí, y todo termina en la engañosa sencillez de sus poemas: "Después me quisieron mandar al colegio / Donde estaban los niños enfermos / Pero yo no les aguanté / Porque no soy ninguna niña enferma / Me cuesta decir las palabras / Pero no soy ninguna niña enferma", escribió en "Rosita Avendaño", publicado por primera vez en el número especial que, en 2004, le dedicó la revista chilena *The Clinic*.

—Me interesan las frases del *Tololo*. O sea, por abajo, por abajo. Nada de Súper Yo. Ni siquiera Yo. Ni siquiera Súper. Ni siquiera... ¿cómo se llama el de más abajo?

—¿El Ello?

—Eso. Ni siquiera el Ello. Pero atención, no hay que llegar al punto R. Hay países enteros que están en el punto R. Reptil. Cocodrilo. ¿Ha estado en la India? Hasta los niños miran como cocodrilo. No hay mirada occidental allí. Estuve una semana, diez días. Yo no conocía el *Código de Manú*. Si hubiera conocido el *Código de Manú*, me quedo. Porque más allá del *Código de Manú* no hay nada. El último verso del *Código de Manú* es el siguiente: "¿Por qué?, se pregunta uno. Porque humillación más grande que existir no hay". Humillación más grande que existir no hay.

Mira hacia el techo y cuenta las sílabas con los dedos, llevando el ritmo con los pies: "humilla-ción-más...".

—Alejandrino. Atención. Dice el *Código de Manú*: las edades del hombre no son ni dos ni tres, sino cuatro. Primero, neófito. Segundo, galán. Tercero, anacoreta. Anacoreta. ¿Qué quiere decir eso? Que cuando nace el primer nieto, el hombre se retira del mundo. Renunciar al mundo es, primero, renunciar a la mujer. Nunca más mujer. Nunca más familia. Nunca más bienes materiales. Nunca más búsqueda de la fama.

—¿Y la cuarta edad?

—Ah, la cuarta edad. Asceta o mariposa resplandeciente. Quien haya pasado por todas esas etapas será premiado cuando muera. Y para el que queda a medio camino, castigo. Resucitará como cucaracha o ratón de acequia. En cambio el otro, el asceta, no resucita. Porque no hay humillación más grande que existir. El mejor premio es borrarlo a uno del mapa. ¿Y entonces qué hace uno después de eso? Uno se va de la India y se viene a Las Cruces.

No hay detalles, hay datos. Tuvo una infancia con privaciones y mudanzas —de San

Fabián a Lautaro, de ahí a Chillán, de ahí a Santiago y de regreso a Chillán— de la que recuerda la falta de dinero y las peleas entre sus padres. Siempre escribió —poemas— y, a

los dieciséis o diecisiete, partió a Santiago, solo. Gracias a una beca en la Liga de Estudiantes Pobres terminó los estudios en el Internado Nacional Barros Arana. El mayor de una saga de hermanos de oficios varios —desde Violeta y Roberto, músicos próceres, hasta Tony Canarito, payaso que andaba por las calles ganando la moneda—, acogió en su casa y ayudó a los que, de ellos, quisieron mudarse a Santiago inaugurando un rol que desempeñaría para siempre: tótem familiar. Como tenía notas muy altas en materias humanísticas y no en ciencias exactas, su natural competitivo (cuentan que, durante un festival Chile Poesía, libró —y ganó— una despiadada guerra de pasos de tortuga con Gonzalo Rojas por ver quién llegaba último al estrado para llevarse todos los aplausos) lo empujó a estudiar Matemáticas y Física en la Universidad de Chile "para demostrarles a todos esos desgraciados que no sabían nada de matemáticas". En 1938, mientras se ganaba la vida como profesor, publicó *Cancionero sin nombre*, su primer libro. En 1943 viajó a Estados Unidos para estudiar Mecánica Avanzada en la Universidad de Brown; en 1949, a Inglaterra para estudiar Cosmología; desde 1951 enseñó Matemáticas y Física en la Universidad de Chile y, en 1954, publicó un libro que cambiaría todo —todo: la poesía en castellano— para siempre.

Nicanor Parra vive dentro de un método. Duerme muchas horas; come siempre lo

mismo (sopas, cazuela, arrollado); escribe con una lapicera común de punta gruesa en cuadernos comunes de tapas negras; toma toneladas de ácido ascórbico siguiendo la teoría del Premio Nobel Linus Pauling que, en los años cincuenta, propició la cura de todos los males con la ingesta masiva de vitamina C. Tiene asma, jamás bebió en exceso, no fuma, no consume drogas y es, desde los años sesenta, ecologista. Los fines de semana lo visitan sus hijos, sus nietos y amigos jóvenes con los que suele almorzar en restaurantes de la zona. —A ver a ver, cómo era. "Bajando de Machu Picchu / Perlas challay / Me enamoré de una chola / Chiguas challay / Más linda que una vicuña / Perlas challay / Pero ella no me hizo casa / Palomitay".

El poema se llama "Amor no correspondido". Es suyo, de los años ochenta, y lo recita entero, sin errar.

—Qué memoria.

—En Chillán, yo tendría trece años, catorce máximo. Estaba en un sitio con mis compañeros de curso. Ellos no sabían que yo estaba ahí. Y uno le dijo al otro: "Inteligente Parra, ¿ah?". Y el otro le dice: "Memorión, querrás decir, huevón". Era una ofensa que le dijeran memorión a uno.

Tenía poco menos de cuarenta cuando empezó a escribir poemas utilizando un

lenguaje simple pero no ramplón, en el que no había ninfas, ni princesas ni tritones, y, en

1954, los publicó en un libro llamado *Poemas y antipoemas*, en el que, con un lenguaje de apariencia simple pero con un tratamiento muy sofisticado, revolucionó la poesía hispanoamericana: "Ni muy listo ni tonto de remate / fui lo que fui: una mezcla / de vinagre y de aceite de comer / ¡Un embutido de ángel y bestia!". El libro llevaba prólogo de Neruda, con quien Parra tendría una relación cargada de contradicciones, entre otras cosas porque su obra empezó a leerse como una reacción a cualquier forma de poesía ampulosa. Fue recibida con elogios altos: "Divagaciones extrañas, casi en prosa, mantenidas a fuerza de ritmo [...] y con una especie de embrujo [...] Son clarísimas, parecen elementales: eso las vuelve más misteriosas", decía Alone, el crítico más prestigioso de Chile por entonces. Siguió, a eso, una época pródiga: publicó *La cueca larga*, en 1958; *Versos de salón*, en 1962 ("Durante medio siglo / la poesía fue / el paraíso del tonto solemne. / Hasta que vine yo / y me instalé con mi montaña rusa. / Suban, si les parece. / Claro que yo no respondo si bajan / echando sangre por boca y narices"); *Manifiesto*, en 1963; *Canciones rusas*, en 1967. En 1969 ganó el Premio Nacional de Literatura y publicó su obra completa en *Obra gruesa*. Tenía cincuenta y cinco años, era defensor de la Revolución cubana y miembro del jurado del premio de Casa de las Américas cuando, en 1970, asistió a un encuentro de escritores convocado por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos en Washington y, junto a otros invitados, hizo una visita a la Casa Blanca donde los recibió, inesperadamente, la mujer de Nixon a tomar el té. La taza de té con la esposa de Nixon en plena guerra de Vietnam fue, para Parra, la aniquilación: Casa de las Américas lo inhabilitó para actuar como jurado y le llovieron insultos de los que se defendió con un comunicado que decía: "Apelo a la justicia revolucionaria. Solicito la rehabilitación urgente. Viva la lucha antiimperialista de los pueblos oprimidos, viva la Revolución cubana". Cuando volvió a Chile, el presidente de la sociedad de escritores lo llamó "ególatra" y "hippie sexagenario", sus alumnos boicotearon las clases en la facultad, y él se plantó en el patio con un cartel que decía "Doy explicaciones", pero jamás las dio: jamás se las pidieron. Si su posición política cayó en sospecha, su obra no tardó en pasar al mismo plano: en 1972 publicó, bajo el título de *Artefactos*, una serie de postales en las que había frases acompañadas por dibujos: "Cuba sí, yanquis también", "La derecha y la izquierda unidas jamás serán vencidas", "A quemar zarzas, a ver si se nos aparece Dios", "Casa Blanca Casa de las Américas Casa de orates". Los más amables dijeron que eso no era poesía. Los menos, que era la mejor propaganda que los fascistas podían conseguir. En 1977, durante la dictadura de Pinochet, Parra publicó *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* ("Apuesto mi cabeza a que nadie se ríe como yo cuando los filisteos lo torturan [...] El general Ibañez me perdone, en Chile no se respetan los derechos humanos"), y *Chistes para desorientar a la policía* ("De aparecer apareció / pero en la lista de los desaparecidos") pero, como sobre otros poetas que se quedaron en el país sin exiliarse, pesó sobre él cierta sospecha de no oponerse al régimen con demasiado ímpetu.

—En ese momento quedarse significaba avalar al gobierno —dice Sergio Parra, poeta, editor y dueño de la librería Metales Pesados, de Santiago, que lo conoce desde hace años y que, aunque comparte apellido, no es pariente—. Eso no fue bien visto. Pero él nunca fue políticamente correcto. No lo fue en el tiempo de Castro, no lo fue en el tiempo de Allende, y tampoco después.

"Lo primero, ya se ve, es la negación de la autoridad", escribe Niall Binns en el primer

tomo de las *Obras completas*. "En términos políticos, Parra fue siempre un discolo: en contra de la derecha durante el gobierno de Jorge Alessandri (1958-1964); contra la Democracia Cristiana de Eduardo Frei Montalva (1964-1970); a favor pero muy pronto crítico de la Unidad Popular de Salvador Allende (1970-1973), y uno de los opositores más destacados —desde dentro de Chile— a la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990)".

En 1985, publicó *Hojas de Parra* ("No se extrañen / si me ven simultáneamente / en dos ciudades distintas / oyendo misa en una capilla del Kremlin / o comiéndome un hot-dog / en un aeropuerto de Nueva York / en ambos casos soy exactamente el mismo / aunque no lo parezca soy el mismo") y, poco después, se fue a vivir a Las Cruces. Siguieron, a eso, veinte años de silencio editorial sólo interrumpido por reediciones y antologías. Dos décadas más tarde, en 2004, publicó, en Ediciones Universidad Diego Portales, la traducción de *Lear, rey & mendigo*, de Shakespeare, y lo firmó él, que, en la portada, aparece con el ceño fruncido y una mano adelantada en gesto de protección o de amenaza. La traducción se celebró como la mejor jamás hecha al castellano.

El cerco que ha tendido en torno a sí comienza en su ciclópeo recelo y termina en la

avidez de quienes llegan a buscar algo que él no quiere darles. Durante once años, y hasta 2008, recibió en su casa a un hombre llamado Víctor Jiménez, que grabó todos esos encuentros con una cámara oculta y estrenó este año, basándose en ese material, una película llamada *Retrato de un antipoeta*.

—Una vez me aparecieron dos aquí. Una preciosura rubia y una morena. "Hola, don Nicanor, somos de Cartagena, y no tenemos plata para volver, así que, por favor, denos para el bus". Tú le das plata y ya estás frito. Hay cámaras ocultas. Hace semanas me golpearon la puerta. ¿Se practica el porno asalto? Parece que sí. Era una muchacha. La hice pasar y nada pasó, porque el dueño de casa tiene cien años, pero estábamos sentados ahí afuera y entró el novio, que esperaba que estuviera sucediendo algo. Ella me dio un libro de poemas que se llamaba *Valporno*. Se fueron y leí los poemas. Y dije: "¡Que vuelva, que vuelva!". Eran porno. Muy buenos. Pero vienen a hacerme trabajar gratis. Viene la televisión y dicen: "Le hacemos un poquito de cosquilla al viejo, y que trabaje gratis". Yo les hablo, pero que se pongan.

Hace un tiempo le propusieron participar en un aviso publicitario para una campaña que apoyaba el consumo de leche. Como sabía que Shakira formaba parte del proyecto, escuchó la propuesta y dijo que quería cobrar lo mismo que ella. En el aviso, donde se lo ve con barba crecida y el cuello de la camisa estrujado, Parra mira a cámara y, antes de beber, dice: "Cero problema. Yo también tomo leche". Después hace la V de la victoria. Al parecer, cobró, por treinta segundos de publicidad, treinta mil dólares. Desde entonces, cada vez que lo invitan a dar una conferencia, dice que su tarifa es de mil dólares por segundo. Se sabe que a un editor llegó a pedirle un adelanto de cuatro millones de dólares, con el argumento de que eso era lo que había cobrado Clinton por escribir su biografía, "pero yo soy más

importante, porque los políticos pasan, pero los poetas quedan". Su interés por el dinero podría ser una rémora de aquella juventud de privaciones, o una forma de hacerse inalcanzable, o una conciencia muy contemporánea de cuál es su valor. Dicen que, desde siempre, con su dinero compra casas —tiene dos en Santiago, ésta en Las Cruces, otra en Isla Negra— pero nadie sabe qué hace con aquellas que no habita.

Él tiene mucha conciencia de lo que vale, y también en eso es un antipoeta. Eso no es lo que se espera de un poeta.

Matías Rivas es poeta, director de Ediciones Universidad Diego Portales, y se acercó a Parra para proponerle publicar la traducción de *Lear*, después de aquellos veinte años de silencio.

—Con él no puedes pretender cerrar un negocio en un almuerzo. Tiene que entablar una relación de confianza. Después que publicamos *El rey Lear* entró en la universidad y eran miles de jóvenes detrás de él. Volvió convertido en un *rock star*. Los publicistas andan detrás como desesperados. Es mucho más *cool* para una marca de jeans tener a Nicanor Parra que al mejor modelo chileno. Porque es *cool*. Pero es *cool* de verdad. No es impostado. Es una luminaria: no es un ancianito. Está más vivo y despierto que uno. Por eso los interlocutores de su edad, o un poco menores, se quedan espantados con los *Artefactos*. Nicanor está en la onda punk, o heavy metal, y los interlocutores más viejos llegaron hasta su onda jazz. "Más vale nuevo que bueno", dice él.

La frase no es una declamación vacía: hace poco, Parra escribió un rap, "El rap de la Sagrada Familia", que cuenta la relación entre un viejo y una estudiante (En una aldea maldita / Con ínfulas de ciudad / Un viejo se enamoró / De una menor de edad / [...] El viejo rejuvenece / De pura felicidad / Y para alargar el cuento / Se casa con la beldad / Jesús de los afligidos / Hágase tu voluntad), y su producción de *Artefactos*, que ahora acompaña con el dibujo de un corazón con ojos, no sólo no ha dejado de crecer, sino que se le han agregado los *Trabajos prácticos*, objetos intervenidos como una botella de Coca-Cola con un cartel que dice "Mensaje en una botella"; una cruz donde, en vez de Cristo, hay un cartel que reza "Voy y vuelvo", o una foto de Bolaño con una cita de Hamlet: "*Good night sweet prince*".

—Me acuerdo que fuimos a su casa de La Reina, y tenía en la pared dos portadas del diario *La Segunda*: una decía "Se suicidó Laura Allende", la hermana de Allende; la otra decía: "Baleado el Papa" —dice Roberto Merino, crítico y escritor chileno—. Yo creo que él desarmó la retórica de la poesía e impuso otro tipo de lenguajes. Echa luz sobre cosas que no existían antes de que se escribiera sobre ellas. Cierta metafísica corriente de la vida en la ciudad. No sé, meter una fuente de soda en un poema. Hasta entonces ningún poeta hubiera metido una fuente de soda en un poema. Los poetas hablaban desde las alturas del monte Sinaí, pero Parra habla desde otro lugar. Igual, hay algo engañoso ahí, porque no creo que sea poesía popular. El texto está puesto al servicio de algo muy sofisticado. Creo que la

creencia de que es popular viene a partir de los *Artefactos*, que funcionan como eslogans ingeniosos. Si Parra fuera eso, nada más, yo tendría que cambiar mi pensamiento. Pero cuando tú lees sus poemas, ves que es un poeta que tiene enorme sensibilidad con las palabras.

El día está despejado, limpio como una bandeja. Parra habla con comodidad en inglés,

en francés, sabe algo de ruso (tradujo, con ayuda, una antología de poesía rusa). Ahora recita un texto tradicional en mapugundún, el idioma mapuche, haciendo una traducción simultánea:

—"Ahora diré", es la primera frase. "Creo que ya estoy viejo". Segunda frase. "Me parece que ya crucé los ochenta". Y el último es divertido. Dice: "O digo todo o me quedo callado". El otro día lo estuve comparando con la primera estrofa de *La Iliada*. ¿A ver, cómo empieza *La Iliada*?

—"Canta, oh musa, la cólera..."

—Pero en griego, por favor, en griego. A ver, a ver.

Parra recita el comienzo de *La Iliada*, contando los hexámetros dactílicos golpeando el piso con los pies enfundados en zapatones de cazador de patos.

—Yo pensaba hacer una traducción de *Hamlet* al mapugundún.

—Sin acento de Oxford.

—El acento de Oxford sirve nada más que para defenderse de los franceses.

Parra aún conserva modales o gestos que pueden ser interpretados como

infantiles —dice el crítico chileno Juan Manuel Vial—. Cuando se entusiasma con una idea o una ocurrencia, propia o ajena, comienza a zapatear de excitación —esto sólo lo he observado cuando está sentado—, lo que produce cierto estruendo sobre el suelo de madera de su casa, sobre todo al ser un zapatón el causante de la vibración sonora. El adjetivo que Parra ocupa en esos momentos reveladores es "qué simpático". En su charla, ése es el adjetivo supremo. Siempre está esperando que su interlocutor adivine lo que él está pensando, siempre te está testeando, soltando pequeñas pistas, ya sea con pruebas de ingenio rápido o con inquisiciones soterradas que apuntan a la alta literatura. Sin embargo, nunca te hace sentir incómodo por eso; es, podría decirse, un ejercicio útil para sus propios registros. Aun el ignorante —mi caso— que percibe la jugarreta, no se siente intimidado. Tiene una fascinación por los versos isabelinos pícaros o por jueguitos de palabras en inglés, siempre de carácter ligeramente sexual. En cierta ocasión celebró el siguiente con un entusiasmado "qué simpático": "*There was a young girl of Balboa, / who had lots of fun with a boa. / She thought she could get it / all in if she wet it / in oceans of spermatozoa*". Parra cree que el útero es una cavidad de fondo insondable. Sus capacidades sexuales son

míticas.



Pienso, por un instante —escribe Hernán Valdés, en el libro *Fantasmas literarios. Una convocación* (Aguilar, 2005)— en los rumores sobre su vida privada, una primera mujer abandonada a una suerte miserable, cuántas sórdidas historias de la vida de cada cual que callaremos o que transformaremos cínicamente en literatura".

No hay detalles. Hay datos. Se casó en 1940 con Anita Troncoso, fue padre de Catalina en 1943, de Panchita en 1945. Se casó en 1951 con la sueca Inga Palmen. Se enredó con la sueca Sun Axelsson, que declaró, años después, que él la maltrataba. Tuvo un hijo con Rosita Muñoz que fue, además, su empleada. Formó pareja con Nury Tuca, con quien tuvo a Colombina y Juan de Dios. En 1978 conoció a Ana María Molinare. Él tenía sesenta y cuatro, ella treinta y dos. Estuvieron juntos no se sabe cuánto pero, al parecer, ella se fue y él mordió el polvo. El *Tao Te King* (nunca dice cómo) lo salvó. En esa época escribió uno de sus poemas más conocidos, un mantra majestuoso llamado "El hombre imaginario": "El hombre imaginario / vive en una mansión imaginaria / rodeada de árboles imaginarios / a la orilla de un río imaginario / De los muros que son imaginarios / penden antiguos cuadros imaginarios / irreparables grietas imaginarias / que representan hechos imaginarios / ocurridos en mundo imaginario / en lugares y tiempos imaginarios". Tres años después, Ana María Molinare se suicidó, arrojándose desde un octavo piso y eso dejó, en Parra, una huella feroz. En *Conversaciones con Nicanor Parra*, de Leónidas Morales (Tajamar, 2006), él dijo: "Era yo quien debió haber hecho lo que ella hizo".

A mediados de los noventa conoció a Andrea Lodeiro, a quien llevaba varias décadas —al menos cinco, quizá seis— con quien estuvo hasta 1998. Desde entonces, en el gesto exactamente opuesto al de otros escritores de su edad, permanece —más o menos— solo. "Lo que yo necesito urgentemente / es una María Kodama / que se haga cargo de la biblioteca [...] con una viuda joven en el horizonte / el tiempo no transcurre [...] el ataúd se ve color de rosa / hasta los dolores de guata / provocados x los académicos de Estocolmo / desaparecen como x encanto", escribió en *Poemas para combatir la calvicie*.

S

u reticencia a publicar es legendaria. Aun cuando con Ediciones Universidad Diego

Portales hizo dos libros más (*Discursos de sobremesa* (2006), una serie de discursos leídos en ocasión de haber recibido premios, y *La vuelta del Cristo de Elqui* (2007)—, el proceso puede ser corrosivo: demora años en firmar el contrato, meses en llegar a una versión de sus textos con la que esté conforme, más meses en revisar pruebas. El proceso de las *Obras completas* no fue menos tortuoso.

En noviembre de 1999, Roberto Bolaño y el crítico español Ignacio Echevarría fueron a visitarlo. Echevarría había empezado a leer su obra por recomendación de Bolaño que, a su vez, se había transformado en una suerte de activista en la reivindicación de la obra de Parra: "El que sea valiente que siga a Parra", había escrito en "Ocho segundos de Nicanor Parra", un texto que se publicó por primera vez en el catálogo de la exposición "Artefactos Visuales" que se inauguró en la Fundación Telefónica de Madrid, en abril de 2001. "Sólo los jóvenes son valientes, sólo los jóvenes tienen el espíritu puro entre los puros. Pero Parra no escribe una poesía juvenil. Parra no escribe sobre la pureza. Sobre el dolor y la soledad sí que escribe; sobre los desafíos inútiles y necesarios; sobre las palabras condenadas a disgregarse así como también la tribu está condenada a disgregarse. Parra escribe como si al día siguiente fuera a ser electrocutado [...] Primer requisito de una obra maestra: pasar inadvertida. [...] Un apunte político: Parra ha conseguido sobrevivir. No es gran cosa, pero algo es. No han podido con él ni la izquierda chilena de convicciones profundamente derechistas ni la derecha chilena neonazi y ahora desmemoriada. No han podido con él la izquierda latinoamericana neostalinista ni la derecha latinoamericana ahora globalizada y hasta hace poco cómplice silenciosa de la represión y el genocidio. No han podido con él ni los mediocres profesores latinoamericanos que pululan por los campus de las universidades norteamericanas ni los zombis que pasean por la aldea de Santiago. Ni siquiera los seguidores de Parra han podido con Parra".

—Nos recibió y fuimos a comer a un restaurante —dice Ignacio Echevarría desde España—. Ya en Barcelona, Roberto, medio en broma, me sugirió que hiciera las obras completas de Parra. Todo el mundo me dijo que era imposible, que era un proyecto que había tenido muchos intentos fallidos. Se lo propuse y empezó pidiendo muchísimo dinero, pero dijo que estaba dispuesto. Pero luego yo le enviaba un contrato, él lo tenía seis meses, yo se lo reclamaba y me decía que lo había perdido, o ponía una mínima objeción y había que mandarle otro. Tres años pasaron hasta que un día, luego de la muerte de Bolaño, viajé a Chile, lo visité y, para mi sorpresa, me dijo: "¿Sabes, Ignacio? Voy a firmar el contrato. A Roberto le hubiera gustado, ¿verdad? Vamos a hacerlo por Roberto". Pero conforme he ido avanzando he ido sintiendo un escrúpulo cada vez mayor por haber obligado a Parra a hacer algo que él no quería hacer. Él concibe la antipoesía como algo que se escribe en un muro, en una servilleta. Y creo que la idea de las obras completas le repugna. Otra cosa es que le ganara eso que todos tenemos, y que Parra tiene más que ninguno, que es la vanidad, en este caso de ser editado en la misma colección en la que están Franz Kafka o Neruda. Al principio del primer tomo le consulté muchas cosas, y cada consulta demoraba meses, y él sólo ponía problemas. Después ya no le consulté nada más y creo que él agradeció que esto sucediera a sus espaldas. Me dijo: "Mira, si yo me meto en esto, nunca lo haré".

En el baño, colgada de un clavo sobre el inodoro, hay una bandeja de cartón, de las

que se utilizan en las confiterías, que dice, con letra de Parra: "No tire el papel en la taza del water". En la sala, Parra toma té mientras recita en griego los primeros versos de *La Ilíada* y lleva el ritmo de los hexámetros dactílicos golpeando el piso con los pies enfundados en

zapatones de cazador de patos. Si alguna vez usó prolijos trajes y corbatas, en sus años altos empezó a cultivar una imagen desmañada, comprando la ropa en un mercado de segunda mano de San Antonio, un puerto rufián por el que se mueve cómodo, como en todas partes. Cuando, tiempo atrás, desaparecieron algunos de los cuadernos en los que escribe y supo que unos *dealers* locales los habían recibido en forma de pago, marchó a buscarlos con un par de amigos y le fueron devueltos con disculpas. Cuando el té se enfría, echa la cabeza hacia atrás y se coloca la bolsa de té sobre el ojo derecho.

—Tengo algo en el ojo. Pero me estoy mejorando. Con esto se cura, remedios caseros. La vez pasada me fui corriendo de la clínica, en Santiago. El médico, el urólogo, me dijo: "Prepárese, compadre, porque mañana es la intervención quirúrgica". Y le dije: "De qué se trata". Y me dijo: "Es una simple citología". Y entonces le dije: "Prefiero morirme. Deme de alta inmediatamente, de lo contrario salto por esa ventana". Y yo iba a saltar.

Vuelve a sumergir la bolsa de té en la taza y, otra vez, se la coloca sobre el ojo.

—La mamá de la Violeta Parra tuvo diez hijos, y jamás supimos de médicos. Y gracias a eso morimos a los cien años. Claro que la Violeta, a cierta altura, cometió el error de ir al médico.

Hay que decir que Violeta Parra se suicidó.

Nicanor es un gato de campo —dice Sergio Parra—. Tiene esa cosa campesina,

de medir al otro, de que hay que ganarse la confianza. Me acuerdo que una vez estábamos en su casa y él se fue a buscar sus cuadernos. Me dijo: "Te voy a leer unos textos". Y de pronto se dio vuelta y me dijo: "Pero sin moverse, ah". Pero siempre fue muy generoso. Me aconsejaba. Me decía que aunque tuviera un solo pantalón, tuviera dos o tres camisas, para ir siempre prolijo. Que tuviera ahorros, porque el dinero te da libertad, te da independencia. Tiene terror a la precariedad. Él te pone en la mesa unos cuadernos suyos y te pregunta: "¿Cuánto costaría esto, ah?".

Yo lo vi dos veces a Rulfo. Las dos veces fue un desastre. Una vez en Chichén

Itzá. Era un viaje de escritores. Me dicen: "Ese que está nadando ahí en la piscina, es Rulfo". Y yo dije: "Qué se puede hacer". Eso fue todo. Después nos volvimos a ver en Chile, en Viña del Mar, a propósito de un congreso, en el año 1969. Se me acerca un señor y me dice: "Amigo Parra, me parece maravilloso el poema que usted ha publicado en el periódico sobre la Plaza de Tlatelolco". Y yo le dije: "Le agradezco las felicitaciones, pero yo no soy autor de ese poema, el autor es sobrino mío y se llama Ángel Parra". Mire, acabo de descubrir en mi biblioteca un libro que se llama *El libro del desasosiego*.

—De Pessoa.

—Eso. Ya no corre. Ese tipo de chiste, de los heterónimos. Ya, compadre, ya. Hay gente que se lo toma en serio. Pero me lo explico. Me lo explico, eh. Sobre todo por lo menos por un poema que es insuperable. Dice: "Todas las cartas de amor son ridículas. Si no fueren ridículas no serían cartas de amor". Y sigue diciendo: "Yo también en mi tiempo escribí cartas de amor, como las otras, ridículas". Pero con el tiempo, dice, se ve que lo ridículo no eran las cartas de amor sino los que pensaban que las cartas de amor eran ridículas. Y después dice: "Ah, quién pudiera volver a ese tiempo en que escribía cartas de amor ridículas. Pero pensándolo bien, dice, las cartas de amor, como las palabras esdrújulas, son necesariamente ridículas". Mire usted las volteretas que se da. Saltos mortales para adelante y para atrás. Como esas poetisas argentinas...

—¿Cuáles?

—Hay varias. Varias. La María Elena... la María Elena...

—¿Walsh?

—Claro. A ver, hay otras.

—¿Alejandra Pizarnik?

—Ah, la Pizarnik. Fantástica. ¿Y cuál de ellas es la autora de "La vaca estudiosa"?

María Elena Walsh es una autora argentina, fallecida en 2010, que se dedicó, aunque no únicamente, a componer canciones y escribir para niños, rama en la que tuvo el más alto de los prestigios pero, en cualquier caso, es dueña de una obra muy distinta a la de Alejandra Pizarnik, una poeta oscura que se suicidó en 1972. "La vaca estudiosa" es una canción de María Elena Walsh, que cuenta la historia de una vaca que quería estudiar y dice: "Había una vez una vaca en la Quebrada de Humahuaca. Como era muy vieja, muy vieja, estaba sorda de una oreja".

—¿Usted la sabe? —pregunta Parra.

—Sí. Pero sólo la recuerdo si puedo cantarla.

—A ver.

Parra escucha, inclinado en su silla y, al final, dice con entusiasmo:

—Ah, qué maravilla. Y fíjese que dice que para matar el aburrimiento la vaca se matricula en una escuela de primeras letras. Y a los niños les llama la atención, entonces ella dice: "No, yo me comprometo a ser una vaca estudiosa". No, la María Elena. Estamos cien por ciento con ella.

Tiene esa cosa ladina, Nicanor, de descalificar pero sin estridencias, susurrando

—dice el escritor chileno Alejandro Zambra, que trabajó con Nicanor Parra en el proceso de *El rey Lear*—. No te va a hablar mal de Neruda, por ejemplo, pero te va a contar algo que te va a hacer solidarizar con él, y no con Neruda.

En su libro *No leer* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2010), Zambra recuerda que se

disponía a empezar una clase sobre la obra de Parra en la universidad "cuando el propio poeta, con la actitud de un alumno que llega atrasado, golpeó la puerta".

—Connmigo siempre fue muy generoso. Nicanor había averiguado el día y la hora de la clase y apareció por las suyas. Tenía noventa y cinco años. Imagínate. Cuando trabajábamos en *El rey Lear*, las sesiones consistían en jornadas de cuatro o cinco horas de trabajo. En realidad, Nicanor ya había hecho la traducción para una representación de la obra que se hizo en los noventa, pero el texto tenía muchas enmiendas y había que llegar a un texto definitivo. Y él duda, duda mucho. Y cada cuarenta minutos, Nicanor decía: "A esto le falta muuucho", y yo temblaba, porque pensaba que no iba a salir nunca el libro.

Tiene linda vista en su casa.

—Fea no es. Ésa es la respuesta de un huaso. Por lo general, alguien dice algo bueno para calibrar al dueño de casa, a ver qué va a contestar. Y lo que suele decir el dueño de casa es "Sí, es muy linda pero la vista desde el piso de arriba es muy superior". Un huaso dice: "Fea no es". ¿Le conté la historia de la huiña? La huiña es un gato salvaje, de monte.

—No.

—Le muestro.

Parra abre la puerta que da al balcón y hace un gesto amplio hacia las plantas del jardín trasero.

—Mi jardinería es muy simple. Consiste en no tocar nada. Se llena todo de ramas, de plantas. Los ingleses dejan todo así. En cambio los españoles vienen y dicen "Acá vamos a hacer un jardín". Y sacan todas las maravillas de la naturaleza y hacen unos caminitos. Mire, acá apareció la huiña. Era arisca, hostil, desconfiada, no se acercaba. Pero un día decidió que yo era su amigo. Y se acercó demasiado y la pude tocar. Al otro día estaba ahí, muerta. A esa huiña de campo le molestó que yo la tocara. La molestó. Se sintió... desvirgada. Se sintió desvirgada. Entonces le hicimos los funerales. Está enterrada ahí.

Señala un trozo de tierra. Como quien advierte acerca de los peligros de salir al mundo. De acercarse. De confiar.

Nicanor. Nicanor Parra. Traducido al inglés por William Carlos Williams, amigo de

Allen Ginsberg, candidato, varias veces, al Premio Nobel, ganador, en 1991, del Juan Rulfo, que agradeció con un discurso que decía: "¿Qué me propongo hacer con tanta plata? / Lo primero de todo la salud / En segundo lugar / Reconstruir la Torre de Marfil / que se vino abajo con el terremoto / Ponerme al día con impuestos internos / Y una silla de ruedas x si las moscas...". Nicanor. Nicanor Parra. Que se bajó del avión que lo llevaba a Madrid a

recibir el premio Reina Sofía en 2001. Que escribió: "¿Y tú me lo preguntas? Antipoesía eres tú". Que dijo que su próximo seudónimo sería Neftalí Reyes. Que le respondió, a una novia que le preguntó algo intrascendente: "No se le pregunta la hora al Papa". Que escribió: "—Mamita, ¿accedería a darme un último beso? —Ven para acá. —Pero yo quería con lengua". Que atropelló a un perro y quedó demudado durante días. Nicanor. Nicanor Parra. Declarado muerto por el presidente Sebastián Piñera cuando, en la celebración del Día del Libro de abril de 2011, lo mencionó entre los grandes poetas "que ya nos dejaron". Nicanor. Nicanor Parra. Cuando, en 2011, ganó el Premio Cervantes, alguien lo escuchó sacar la cuenta de los escritores que, habiéndolo ganado, seguían vivos. "Cuarenta", dijo. Y concluyó: "Es fácil". Nicanor. Nicanor Parra. Una fuerza inhumana en un mundo hecho por hombres.

Son las dos o las tres de la tarde y Nicanor Parra camina hasta el equipo de música de

la sala, pone un CD de Carlos Gardel y canta, sin dificultad, tangos en lunfardo, *elslang* porteño:

—"Sola, fané, descangayada, la vi esta madrugada salir de un cabaret; flaca, dos cuartas de cogote y una percha en el escote bajo la nuez". ¿Usted sabe qué quiere decir otario? Mi Buenos Aires querido. ¿Te acuerdas? Hace un tiempo empecé a escuchar a Gardel. Ahora lo escucho todo el tiempo.

Después dice:

—Vamos a almorzar.

Se pone una chaqueta verde, un sombrero de paja típico del campo chileno y se aferra a un bastón de madera que es pura decoración: no lo usa. Antes de salir señala una foto y dice:

—Ésa es la Lina Paia. Mi nieta. Siempre se las arreglaba para dejar callado al abuelo.

Entonces dije: "Tengo que inventar algo para dejarla yo callada a ella una vez". Y le dije lo siguiente: "¿Se acuerda usted, m'hijita linda, del momento en que estaba naciendo?". Ella me dice: "Sí, porque tengo buena memoria". Y entonces me dije: "Insistamos". Y le dije: "A ver, cuénteme". Y me miró y me dijo: "No te lo digo". ¡No te lo digo!

—¿Cuántos hijos tiene?

—Seis. Se supone. Madre hay una sola.

En el auto, camino al restaurante, mira por la ventanilla y dice, divertido:

—He estado no sé cuántas veces en Buenos Aires y siempre salgo mal. Una sola vez salí bien. Fui a una librería y saqué un alto de libros así. Les dije cuánto debo. Y me dijeron: "Nada, ¿cómo le vamos a cobrar a Nicanor Parra?". A Borges le preguntaron qué pasaba con la poesía chilena y dijo: "¿Poesía chilena? ¿Qué es eso?". Y le dijeron que ahí estaba un Premio Nobel que era Pablo Neruda. Y Borges dijo: "Ya lo dijo Juan Ramón Jiménez, un gran mal poeta". Y le preguntaron por Nicanor Parra. Y dijo: "No puede haber un poeta con un nombre tan horrible".

El restaurante es un sitio familiar, con un menú que ofrece empanadas, paltas a la reina, locos, choros, y que Parra escudriña brevemente sin necesidad de usar la lupa que lleva en el bolsillo (no usa gafas).

—Quiero una empanada de camarón, eso es todo —le dice a la mesera.

—Vienen dos en la porción.

Parra hace un silencio.

—Entonces nada.

—¿Nada?

Otro silencio.

—Tiene razón. Dos empanadas.

—Dos de camarón y queso —anota la mesera.

—No, de camarón, nomás.

—Es que son de camarón y queso.

—De camarón.

—Bueno, de camarón. ¿Algo más?

—Nada más que eso. Ya me enojé, ya.

Cuando la mesera se va, Parra dice:

—Impone todo ella, ¿ah?

La conversación deriva hacia escritores chilenos de los años idos, a una visita que la fotógrafa argentina Sara Facio le hizo en los años cincuenta.

—Ah, la Sarita, la Sarita. En esa época me dejaba fotografiar. Ahora no.

—¿Por qué?

—En Chillán había una conversación entre dos niños. Uno le decía algo a otro, y el otro decía: "Porque no". Y entonces le preguntaba: "¿Por qué no?". Y el otro le decía: "Porque porque no". Pero con lo de la Sarita hubo un punto de inflexión con Neruda. Una revista puso en la portada una foto de ella que decía: "El poeta de Isla Negra: Nicanor Parra", y al fondo, más chico: "Se dirige a la casa de Neruda". Ésta era la leyenda. Y Neruda vio eso y dijo: "Ésta es la cabeza de una maniobra internacional anti-Neruda, pero yo voy a descargar todo mi poder, que es muy grande, en la cabeza de Nicanor Parra". Y dicho y hecho.

Descargó todo el poder del PC internacional. ¿Y quién me contó este chisme? Jorge Tellier. ¿Se ubica con Tellier?

La mesera trae las dos empanadas y una cerveza, pero Parra la pidió natural y la cerveza está ostensiblemente fría.

—Ya ve. Ella trae lo que quiere —dice, aunque no protesta.

—¿Se acuerda de ese verso de Neruda: "Dar muerte a una monja con un golpe de oreja"?

—Braulio Arenas, ¿se ubica con Arenas?, es un poeta que una vez me dijo: "Nicanor, tú eres el mejor poeta mexicano". ¡Mexicano! Era el peor insulto que le podían decir a uno. Pero Braulio me enseñó que cada diez versos hay que tirar uno oscuro, hay que poner uno que no entienda nadie, ni uno mismo. Y ahí se arregla la cosa. Y eso que en esa época Neruda todavía no había descubierto el *kitsch*.

Son las cinco y media de la tarde cuando se pone de pie, se calza la chaqueta y el sombrero, toma el bastón y, antes de salir, busca con la mirada a la camarera hasta que la descubre

almorzando con sus compañeros en una mesa del fondo. Con el tono de quien dice adiós y buenas tardes, con voz educadísima, Parra levanta un brazo y dice:

—*Heil* Hitler.

Y los ocupantes de la mesa, sin pensar, responden:

—*Heil* Hitler.

Después, camina tranquilo hacia la puerta. En la vereda pregunta:

—¿Contestaron?

—Sí.

—¿Ve? Lo importante es el tono en que usted lo dice.

Ya en el auto, de regreso a su casa, mira el paisaje, señala una colina.

—Es bien interesante ese sitio. Hay un cementerio de automóviles, un desarmadero. Me gusta ir ahí.

—¿Está contento con las *Obras completas*?

—Estoy sorprendido. Yo leo esos poemas y no me siento el autor. Pienso que nunca fui el autor de nada porque siempre he pescado cosas que andaban en el aire. Se decía eso: cosas que andaban en el aire.

El asfalto se desliza terso, entre los pinos y el mar, bajo una luz suave.

—Bonito, ¿ah?

—Como para quedarse a vivir.

—O sea, a morir.

Algo en la tarde recuerda la respiración plácida de un animal dormido.

—Fíjese todo lo que han hecho y no han podido resolver ese asunto.

—¿Qué asunto?

—El de la muerte. Han resuelto otras cosas. ¿Pero por qué no se concentran en eso?

Guerriero, Leila (Abril de 2013), "Buscando a Nicanor", Gatopardo. Recuperat des de <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=191&pagina=4>

(Article publicat prèviament com a "El aire del poeta" al suplement cultural *Babelia*, del diari *El País*, el 3 de desembre de 2011, en una versió reduïda.)

Abril de 2012

Retrato de una dama



LEILA GUERRIERO

Picasso, Prévert, Brassai; Nueva York, París; las vanguardias, los talleres, las pasarelas; ahí donde se hilaron las grandes historias del siglo XX estuvo Felisa Pinto. Testigo de su generación, la periodista argentina retratada en estas páginas logró convertir la escritura sobre moda en un oficio que paga tributo con igual justicia al glamour y a la literatura.

Suave es la noche.

El departamento, un piso en las calles Libertad y Marcelo T. de Alvear, se abre a una plaza con árboles como capullos frescos. La anfitriona es la majestuosa Fanny Llambi Campbell de Ferreyra, “Bebita”, una mujer nacida en Bélgica que acaba de regresar de un viaje en barco y da, en ese departamento que no es suyo porque desprecia respingadamente la idea de tener casas y vive entre París, Nueva York y Buenos Aires, una fiesta. Corre el año 1952, quizás 53. Es verano. El ventanal es un paño nítido por el que entra a raudales la noche clara. Hay brisa y el zumbido lento de la ciudad se cuela en ese piso donde criaturas refinadas como aves del paraíso ríen, fuman, beben.

La mujer entra en cuadro desde la derecha.

Camina como si fuera parte de la tierra, con una gracia épica, serena. Lleva una falda acampanada color azul marino y una camisa blanco óptico, de poplín. No usa tacos sino *espadrilles* con cintas atadas a los tobillos y el pelo oscuro en un corte carré. Su rostro tiene la belleza de lo que no puede repetirse. Las líneas, que ondulan suaves en los pómulos, se transforman en la altiva arquitectura de las cejas, en la vivacidad elástica de la boca, en el carbón de los ojos. Cuando su figura atraviesa el ventanal con levedad distraída, algo, en el íntimo engranaje de esa fiesta, se detiene. Porque la mujer que acaba de rasgar la suavidad de la noche derrama, sobre los que están allí, la sensación eufórica, y a la vez triste, de estar viviendo ya un recuerdo.

Y también está el nombre: Felisa.
Que significa la-que-siempre-está-feliz.



* * *

Felisa Pinto nació en la ciudad de Córdoba el 25 de noviembre de 1931, de padre cordobés Hernán Pinto, pianista y músico—, madre tucumana —Julia Rusiñol— y se crió en un mundo en el que se mezclaban la intelectualidad y la fortuna, la música dodecafónica y las fiestas en palacios, los apellidos de la más pura vanguardia con los de una clase altísima ilustrada cuyos nombres no pueden encontrarse en doctor Google —Bebita Ferreyra, Ignacio Pirovano— porque doctor Google no llega ni tan atrás ni tan profundo ni tan lejos: ni le interesa. El pasado que vivió Felisa Pinto es un mundo que ya no existe, habitado en idénticas proporciones por tías beatas y el secretario del Partido Comunista Argentino, por artistas pop con los bolsillos llenos de pelusa y señoras que perseguían el verano entre América y Europa. En equilibrio entre esas dos orillas, Felisa Pinto encontró una profesión —el periodismo— y, dentro de esa profesión, una especialidad —la moda— que, si hasta entonces había sido tratada como un género menor cuya destinataria era el ama de casa ávida del último grito de la calle Santa Fe, ella redefinió con textos que funcionaban —funcionan— como retratos de época, atravesados por una ideología que defiende lo auténtico y celebra la originalidad no pretenciosa cuyo mejor adorno es la simplicidad. Escribió sobre moda —pero no solo sobre moda— en *Primera Plana*, en *Confirmado*, en *La Opinión*, en *La Nación*, en *Página/12*, redactó el programa de la carrera de Diseño de Indumentaria de la Universidad de Buenos Aires, hizo curadurías en museos. Hasta el día de hoy es voz autorizada y de consulta para una o dos generaciones de periodistas y diseñadores jóvenes y alguien que cree que hacer el epígrafe de una foto de moda es una forma de escribir poesía. Además, claro, de ser una de las mujeres más hermosas de Buenos Aires.

* * *

—Es el siglo XX. Yo soy testigo viva del siglo XX. No soy el Google, ¿entendés? Yo realmente lo viví.

Felisa Pinto enfatiza la ve, violenta y corta. Levanta la mano izquierda y la deja caer sobre el apoyabrazos del sofá.

—Lo vi-ví.

Son las cinco de la tarde de un día de sol. Por la ventana del departamento de dos ambientes se ven una bandera argentina, algunos árboles, edificios lejanos. Ella usa un suéter oscuro de cuello redondo, pantalón, zapatos chatos, el pelo carré. En el living hay una mesa baja, tres sofás, una biblioteca y retratos de ella misma, fotos de ella misma, una escultura de ella misma.

—Ese es un retrato de cuando yo tenía cuatro años, cuando Fernando Vidal retrató a todas las chicas de la clase alta intelectual, en Córdoba. Esa es una cabeza que me hizo María Carmen Portella cuando yo tenía ocho años. Esa foto me la hizo Rolando Paiva. Esa Juan Gatti, esa Alejandro Kuropatwa, esa Ronald Shakespear...

Rolando Paiva es un fotógrafo prestigioso, de origen paraguayo, que murió en París en 2003; Juan Gatti es un artista plástico que vive en Madrid y es responsable de la gráfica de todos los afiches de las películas de Almodóvar; Alejandro Kuropatwa es un fotógrafo especializado en retratos de músicos y artistas argentinos, que murió en 2003; Ronald Shakespear es diseñador, responsable del sistema de señalización visual de la ciudad de Buenos Aires.

—A mí me encantaba que me retrataran. Pero cuando era chica me llamaba la atención que, de mis diecisiete primas, quisieran retratarme siempre a mí.

Al cumplir 60 años Felisa Pinto no hizo una fiesta sino una muestra de sí misma: expuso todas esas fotos —majestuosas— en una galería de arte e invitó a sus amigos, que son muchos, a tomar champagne.

* * *

“Cuando conocí a Felisa yo era realmente joven. Invariablemente, al conocer a Fela uno piensa: ‘Cuando sea grande quiero ser así: elegante, brillante, digno e inteligente’, pero no lo logré. Por el contrario, ella en estos momentos es más joven que yo. Tratando de encontrar una explicación, creo que el secreto radica en que tiene un cerebro ‘Dorian Gray’, y que en algún oscuro altílo de Córdoba

hay una pintura de un cerebro que envejece inexorablemente”, escribe, desde Madrid, Juan Gatti, uno de sus mejores amigos.

* * *

Las fotos de su bautismo la muestran no en brazos de sus padres sino de su niñera, porque así era como se hacían las cosas por aquellos años: las chicas ricas se criaban con misses, fräuleins y mademoiselles, y las chicas como ella –de clase alta pero sin fortuna– con institutrices españolas. El 5 de diciembre de 1931, apenas diez días después de haber nacido, ya estaba en Totoral, una localidad del norte de Córdoba. Ella, su hermana menor, su madre, su padre, diecisiete primas, cuatro primos y varias tías beatas pasaban los veranos allí, en el caserón de su abuela materna, María Flora Frías Silva de Rusiñol, que compartía calle con el de Rodolfo Aráoz Alfaro, secretario del Partido Comunista para Latinoamérica, frecuentado por Rafael Alberti, María Teresa León, León Felipe, y todos los refugiados de la Guerra Civil Española.

–A los del pueblo les llamaban la atención estas dos casas, que eran muy importantes. A la que era de la familia de mi madre, donde estaban mis tías que eran todas de iglesia y misa, le decían el Vaticano. Y a la de Aráoz Alfaro le decían el Kremlin. Así que yo soy el resultado de esa calle. Una mezcla de ideas con mucha conciencia social y con cierta concepción cristiana. Yo soy feminista, humanista, cristiana, revolucionaria. Defiendo todas las causas justas.

En el jardín de esa casona de los veranos de la infancia, que transcurrían entre cabalgatas, misas y jazmines, había un calicanto: una obra de mampostería que desviaba la acequia de modo que ella y sus primas se bañaban bajo cielo abierto, bajo un chorro de agua, bajo la copa de los árboles.

–Era extraordinario. Yo hoy lo que daría, más que por ir a Europa, por ir a darme un baño en el calicanto.

–¿Hace mucho que no vas?

–Sí. Pero me dicen que la casa está hecha bola. Y la gente de mi generación o se murió o está hecha bola. No. Me basta con los recuerdos buenos.

En 1937, cuando tenía cinco o seis años, su padre recibió una oferta de trabajo del Ministerio de Educación en Buenos Aires y allá se fueron, a vivir en un departamento de la calle Paraguay.

–Éramos de clase alta, pero era una clase alta ilustrada, una vida de intelectuales y gente que trabajaba. Mi padre era pianista y vivía de eso, era un bohemio impresionante, trabajaba para pagar las cuentas pero lo que le gustaba era tocar. Era amigo de Rubinstein, de Claudio Arrau. O sea que codearme con toda esa gente que hizo el siglo XX fue natural para mí desde que tuve meses.

En Buenos Aires, empezó a ir un colegio público y, al terminar sexto grado, la mandaron al Mallinckrodt, privado y alemán, de moda entre las chicas de su clase.

–Fue un infierno porque las profesoras eran todas monjas alemanas y hablaban mal el castellano. La madre María Zita nos enseñaba matemáticas en alemán. Ponía un teorema en el pizarrón y nadie entendía nada y se ponía colorada y gritaba: “¡No entendió, no entendió!”. La madre Ambrosia nos enseñaba física, y golpeaba el pizarrón, enfurecida. Por eso yo no sé nada de historia argentina, porque la historia ni la tocábamos. Así que en los últimos años me cambié al Normal 1, en la calle Santa Fe.

Habla con precisión de enciclopedia, con comas, con subordinadas, con una pedagogía puntillosa: cada tanto, ante un apellido, deletrea: “Llambi: elle, a, eme, be larga, i”, y, ante una historia con demasiados recovecos y afluentes, se detiene y pregunta: “¿Te interesa?”. A cada rato suena el teléfono pero ella no atiende ni detiene la conversación. Los que llaman son su hermana Maru, la periodista de modas Victoria Lescano (“Hola, Felisa, soy Victoria, llamaba para conversar un ratito. Te llamo mañana que es feriado”) o el diseñador de joyas Marcial Berro, que vivió en París diseñando joyas para Hermès y Chloé, y que deja un mensaje sintético: “Felisa: Marcial”.

* * *

Porque se pasaba el día leyendo, extasiada con autores que le descubría su tío, Jorge Pinto (“Se murió mal, se suicidó ya grande”), la llamaban “la literata”. A los quince, porque ese tío le regaló una antología de la poesía francesa y ella quiso leerla en el original, decidió estudiar francés y contrató a una profesora rumana, una mujer exquisita que le dejó rastro en la manera de pronunciar las erres. Al terminar el secundario pensó en ingresar a la Facultad de Letras, pero entendió que tenía que trabajar.

—Y las dos cosas juntas no las iba a poder hacer. Una parienta trabajaba en Emecé y me consiguió un trabajo como correctora de pruebas de libros científicos y técnicos. Yo tenía dieciocho años. Entraba a las ocho de la mañana hasta la una de la tarde. Era duro porque además me encantaba salir en la noche, oír música, estar con amigos, ir a todas las exposiciones. Así que llegaba a casa, dormía una siesta, y a las siete ya estaba saliendo a un concierto, al cine, y me acostaba a las cuatro de la mañana. Iba mucho a la casa de Jorge Ferreyra y su mujer, Fanny Llambi Campbell de Ferreyra, “Bebita”. ¿Te interesa esto? Ellos tenían una casa abierta en la calle Posadas, con un piano Steinway divino. Había dos o tres casas así, de gente rica y al mismo tiempo muy elegante, que hacían estas reuniones privadísimas con artistas.

En 1952, Fanny Llambi Campbell de Ferreyra, “Bebita”, la invitó a hacer un viaje en barco desde Río de Janeiro hasta Nueva Orleans, que les tomó tres meses.

—Ay, fue algo tan genial, tan genial. El barco iba parando en Río, Bahía, Trinidad, Jamaica, México. Y en todos los lugares bajábamos a aprender un ritmo de baile. Se usaba el twist, el chachachá.

—¿Eras buena?

—¡Buenísima! Cuando volví a Buenos Aires no tenía trabajo. Me llamó un día Leda Valladares y me dijo que había un lugar, en la calle Rodríguez Peña, donde se enseñaban protocolo y buenas maneras y enseñaban bailes de salón. Había un profesor de tango y una profesora de danzas de moda. Que era yo.

—¿Y qué enseñabas?

—Chachachá. Leda hacía clases de guitarra y bombo.

Increíble. In-cre-íble.

—¿Cuánto tiempo estuviste ahí?

—Nada, tres meses. Ya después no tuve más tiempo porque entré en la vida seria y empecé a trabajar corrigiendo pruebas de la revista Nueva Visión, fundada por Tomás Maldonado. ¿Sabés quién era Tomás Maldonado?

Tomás Maldonado es un diseñador y teórico que, además de fundar esa revista de teoría de la arquitectura, fue parte de la Organización de Arquitectura Moderna (OAM), con sede en el mismo edificio en el que funcionaba la revista y que integraban varios amigos de Felisa (Francisco Bullrich, Manuel Borthagaray, Alberto Casares, Eduardo Polledo, Jorge Grisetti) que, a su vez, formaba parte del círculo de Juan Carlos Paz, el compositor y crítico que introdujo la música dodecafónica en Latinoamérica. Así, esa belleza escandalosa se hacía adulta en el corazón de la más bruta vanguardia.

—Me vestía distinto, pero sin conciencia. Me hice fama de elegante pero porque hacía cosas como irme a un almacén de Córdoba y traerme una bolsa de zapatos de taco carretel de los años veinte. Ignacio Pirovano, cuando trabajaba en la Secretaría de Cultura, daba unas fiestas extraordinarias. Iban todas las mujeres de Buenos Aires, divinas, convocaba Ignacio que era un dandy. Cuando me

invitaron, por el grupo de la oam, porque todo el mundo pensaba que yo era arquitecta, dije “Qué me pongo”. Tenía que ir con un vestido acorde a la circunstancia pero también a mi bolsillo. Me fui a La Europea, que vende tela para sillones, y elegí un terciopelo de algodón color Hermès, aunque en esa época ni sabía lo que era el color Hermès. Entonces le dije a la costurera, que era tucumana, se llamaba Petronila y vivía como si te dijera en Villa Caraza, que me hiciera una especie de solera de terciopelo con breteles cruzados muy anchos. Sin una sola alhaja. Y así fui. Con una carterita que me había comprado en Pozzi y los zapatos que me compraba en el almacén. Ignacio Pirovano me agarró y me dijo “Sos la más elegante de la fiesta”. Ahí adquirí una seguridad en mí misma enorme. Oíme, lo había hecho yo, con una modista de barrio y con terciopelo de sofá. A partir de ahí siempre seguí esa cosa de elegir lo que me gusta.

Fue esa capacidad para decodificar líneas y entender, entre la confusión del presente, el esquivo lenguaje de lo que vendrá, lo que hizo que Jorge Iotti, el dueño de una conocida casa de ropa para hombres, le ofreciera, en 1957, diseñar una colección de ropa de mujer. Ella hizo chaquetas y palazzos –que se vendieron poco y mal porque venían del futuro– y trajes de baño tejidos, sin forro, que recuperaban el recato de los años veinte. Julia Constenla y Piri Lugones, que dirigían la revista *Damas y Damitas*, quisieron retratarlos en una producción de moda. Felisa dijo sí, se los calzó ella misma, y apareció en una foto en la que sus piernas de ebanistería descansan sobre un pilote del puerto de Buenos Aires brotando de un traje que es un incendio de pudor.

–Qué piernas.

–Si, yo era muy mona, francamente.

Después de eso, Piri Lugones y Julia Constenla le ofrecieron hacer una columna sobre música en *Damas y Damitas* y, desde entonces, nunca se detuvo.

* * *

(Días más tarde la desgrabación develará que, en dos horas y media de charla, Felisa Pinto ha hablado de su amistad o de su relación con Julio Llinás, María Luisa Bemberg, Pepe Bianco, Marta Minujín, Dalila Puzzovio, Carmen Córdova, Rosa Bailón, Delia Cancela, Ignacio Pirovano, Alberto Casares, Jorge Grisetti, Eduardo Polledo, Francisco Bullrich, Manuel Borthagaray, Marcial Berro, Juan Gatti, Juan Stoppani, Tununa Mercado, Juan Carlos Paz, Lita Sánchez Cirez, Rolando Paiva, Ronald Shakespear, Alejandro Trapani, Alejandro Kuropatwa, Tomás Maldonado, Clorindo Testa, Lalo Schiffrin, el Gato Barbieri, Julia Constenla, Piri Lugones, Marilú Marini, Julián Delgado, Jorge Álvarez, Ramiro de Casasbellas, Jacobo Timerman, Edgardo Jiménez, Pablo Mesejean, Leda Valladares, Silvia Rudni, Rodolfo Walsh, Vicky Walsh, Juan Gelman, Mercedes Robirosa. Algunos son sus amigos más queridos; otros, sus compañeros de trabajo; otros, conocidos sin amistad confesional. No hace falta saber quién es cada uno de ellos, pero sí entender que son algunos de los escritores, diseñadores, cineastas, artistas, modelos, fotógrafos, músicos, periodistas, editores y coleccionistas más importantes de eso que ya pasó y que se llamó el siglo XX en la Argentina.)

–¿Cómo lo conocí a rubén? Lo conocí vía Lalo Schiffrin, porque tocaban en un club de jazz que se llamaba Le Roi. El Gato y Rubén Barbieri, que son hermanos, tocaban con Lalo ahí y Lalo me invitó. A Lalo lo conocí porque iba a la agrupación Nueva Música, y ahí yo...

Rubén Barbieri tocaba la trompeta y era hijo de una familia de inmigrantes italianos afincados en Rosario. Había llegado a Buenos Aires a los doce años pero él y su hermano, que sería un saxofonista de prestigio internacional, habían aprendido a tocar en su ciudad, con instrumentos prestados, en un sitio llamado La Infancia Desvalida.

–Mirá qué formidable. Cómo no te vas a enamorar de una persona que estudió en La Infancia Desvalida. Que lo hizo todo desde su desventaja para lograr lo que quería.

Se casaron el 28 de diciembre de 1959 en una ceremonia civil. Felisa llevaba un vestido chemisier hecho por Petronila con un género hindú celeste, azul y verde, que le había traído Bebita Ferreyra

desde Nueva York. Lo que siguió fueron décadas de un amor tozudo, tres separaciones, muchos regresos.

—Como corresponde. Yo era periodista y él era músico. Casi no nos veíamos. Él trabajaba de noche y yo de día, entonces cualquier cosa que pasaba demoraba décadas en solucionarse. Teníamos demasiada personalidad, y nadie se dejaba. Nos divorciábamos, nos juntábamos. Él era comunista y yo más suelta. Las discusiones duraban hasta las siete de la mañana. Y podíamos ir y venir, porque no teníamos chicos.

—No querían.

—Hicimos una vez un tratamiento que era tan mamarracho que por supuesto falló. Pero no nos volvimos locos. Estábamos ocupados en la vida que teníamos, que no era una vida burguesa. Yo no era la típica mujer que llegaba a casa y esperaba con la comida pero teníamos un montón de proyectos comunes, íbamos a escuchar música. Es tan difícil vivir como a uno le gusta, y yo ni un segundo he hecho lo que no me gusta. Yo siempre hice una vida como hace todo el mundo ahora, solo que empecé a hacerla cincuenta años atrás, cuando se imponía el modelo norteamericano del ama de casa, los niños, los electrodomésticos. Una vida muy libre. Y no pagué ningún precio por eso. Cuando te enfocás en una vida de mujer libre, pero sin joder a nadie y comprometida con las buenas causas, tanto políticas como estéticas, no pagás un precio. Para mí lo primero era el trabajo. Mi vida laboral era intocable.

—¿Cuando viajabas por trabajo ibas con Rubén?

—¡No! No se puede viajar por trabajo con marido. Jamás.

“En esos mismos años, cuando cumple 39, Victoria se lanza a la conquista del ‘cuarto propio’ y asume plenamente la modernidad y acentúa su condición de mujer libre. Exteriormente no es casual que elija a Chanel para vestirse y el sol de Mar del Plata para broncearse, y adoptar un look vanguardista con su melena corta, a la garçon”, escribió Felisa Pinto el 4 de marzo de 2011 en una nota titulada “Victoria para todas”, que versa sobre la faceta feminista de Victoria Ocampo, publicada en el suplemento *Las 12* del diario *Página/12*, y con palabras que podría haber aplicado, quizás, a ella misma. A ella, que llevó una vida de mujer libérrima en años en los que a esas vidas no se las llamaba libérrimas, sino disipadas.

* * *

—Me gustaría que empezara así.

La artista plástica Dalila Puzzovio, amiga de Felisa Pinto desde los años cincuenta, entrega, en un bar, un papel en el que ha escrito parte de la letra de “O que é que a bahiana tem”, del brasileño Dorival Caymmi. La ha retitulado “O que é que a Felisa tem” y ha copiado algunos pasajes de ese ditirambo a la gracia emocionante de una mujer bahiana: “Tem torso de seda tem / Tem brinco de ouro tem / Corrente de ouro tem... / E tem graça como ninguém... / Como ela requebra bem”.

—Así es Felisa. Charlie Squirru, mi marido, dice que es la mujer más chic, ya no de Buenos Aires sino del planeta. No es una belleza obvia y creo que ha tenido sus éxitos, pero fue lo suficientemente fina para que no trascendiera el *gossip*. Una vez, con ella y la persona que era su pareja en ese momento, Juan Carlos Algañaraz, ahora corresponsal de *Clarín*, fuimos a Nueva York y nos divertimos como locos. Eso también es increíble de Felisa, esa relación con maridos que la adoran, que la han adorado, que se han vuelto a casar con ella, y ese algo medio fóbico que tiene ella, de huir, de irse.

* * *

Con conocimientos de música, arte, diseño y arquitectura, y de las vanguardias americanas y europeas, sin haber pasado por la universidad, entró en 1960 a trabajar en la revista *Atlántida*, y fue allí donde, a punta de refinamiento e intuición, inventó una forma de escribir sobre la moda.

—Por entonces, la moda era una cosa frívola y lo que importaba era vender. Entonces inventé una forma de hablar de eso con otro lenguaje. Me acuerdo que una vez usé como modelos a Dora Baret y Nacha Guevara para hacer una nota muy importante sobre Fridl Loos. ¿Sabés quién es Fridl Loos?

Fridl Loos fue una diseñadora vienesa que creó una línea de ropa en la que utilizó materiales como el barracány vivió, desde los años cuarenta, en Buenos Aires, donde murió en el año 2000. En aquella nota, circa 1962, las actrices Guevara y Baret fueron fotografiadas en el departamento de la diseñadora, en un cruce entre moda y arquitectura que resultaba insólito para esos años: “Un suave echarpe mueve el impecable corte cuadrado que delinea nítidamente una silueta despojada”, decía uno de los epígrafes; “Poco importa para ella que este año, en la próxima temporada o en la que viene, se use el rosado o el verde, el hombro redondeado o los grandes escotes. Una investigación constante de sus diseños hace que los resultados sean despojados, nítidos, inteligentes como el plano más estricto de un arquitecto”, decía Felisa Pinto sobre la ropa de Loos; “Hay también en su casa una negación de lo superfluo, una acentuación ambiental que transforma lo absolutamente simple en algo fuera de lo común... Tres ambientes que parecen solo uno, espacio liviano, austero, estricto”, describía aquel departamento con una prosa que empezaba a ser lo que sería —parca, asertiva, tersa— y una mirada capaz de relacionar un ruedo con la historia de la cultura universal.

—Me gustaba el lenguaje fuera de lo corriente, en todos los campos. Pero yo escribía, y nadie me dijo si eso estaba bien o mal. Me di cuenta de que escribir un epígrafe de moda era una cosa maravillosa. Un subgénero extraordinario, poético.

En 1962, después de separarse por primera vez de Rubén Barbieri, le ofrecieron una corresponsalía en París. Tenía treinta años cuando llegó a la capital francesa donde se hospedó en casa de su amiga Lita Sánchez Cineza, modelo de Laroche y madre de la futura modelo de Chanel, Inès de la Fressange, portando dos cartas que le había dado Bebe Ferreyra para dos amigos suyos: una, para el fotógrafo de origen húngaro Brassai; otra, para el escritor americano Henry Miller.

—Las cartas decían “Felisa Pinto es una gran amiga, es periodista, recién está empezando, le ruego que la relacione con la gente que usted considere”, etcétera. A Henry Miller nunca se la llegué a dar pero Brassai era más accesible. Dijo “Voy a tratar de contactarme con dos amigos en el sur de Francia, y si usted va para allá los puede ver. Uno es Jacques Prévert y el otro es Picasso”. ¿Vos te das cuenta? Al mes me fui con un... amigo joven... a Antibes, y desde entonces fui todos los domingos a tomar copetines a lo de Prévert, que me presentó a Picasso y le dijo “¿No te parece que a esta chica solo le falta una pluma?”. Y Picasso me miró y me dijo “Es verdad. ¿Qué raza tienes, hija, de dónde vienes tú?”. Claro, yo tenía una cara muy étnica, el pelo largo, me había hecho una trenza y estaba muy quemada por el Mediterráneo. Tenía unos pantalones fucsia hechos por Petronila y una especie de blusa sin mangas en rayado multicolor, fucsias, violetas y verdes. Nadie usaba fucsia en ese momento.

En una columna llamada “Historia de una tarde de verano”, que publicó en 1976 en el diario *La Opinión*, Felisa Pinto recordaba así aquel encuentro: “Me llevó a una escalera más despejada y allí sentí sus ojos como carbones encendidos y toda su fama justificada *dehombre à femmes*... Cuando se acercó su esposa Jacqueline a buscarlo, Picasso repitió el mismo chiste sobre mi físico preguntándole: ‘¿No te parece que a esta chica solamente le falta una pluma?’. La mujer respondió seria y cabalmente...: ‘Sí. Es verdad’ ”.

Hay que tomarle el peso a aquel encuentro: la chica vestida de aquel color que nadie usaba (la cara étnica, la trenza) y el hombre de los ojos de carbón.

* * *

En 1964, ya de regreso en Buenos Aires, consiguió trabajo en *Primera Plana*, la revista semanal que Jacobo Timerman había fundado en 1962 y que revolucionó el lenguaje periodístico.

—Ahí me encajaron el título de periodista especializada. Yo volvía de Europa y ahí había estado en

contacto directo con la moda. Vivía en casa de Lita, que había sido mannequin de Guy Laroche, y con Silvia Agulla, que había sido mannequin de Chanel, íbamos a todos los desfiles. Vi dos de Chanel, en la rue Cambon, con Chanel viva. Yo nunca en la vida he visto una cosa más exquisita. Ese viaje fue mi primer contacto con la moda, como espectadora, como cronista, como crítica. Ahí te las tenías que arreglar para entender cómo venía la mano por detrás de todo lo que veías. Es muy difícil escribir sobre moda. Es una ciencia precisa. Debés tener formación estética, y yo la tengo, pero más allá de eso todo lo que yo hago es ideológico. Yo tomo partido por el despojamiento, por ejemplo, y eso es ideológico. Cuando compro algo tiro la etiqueta, así sea de Chanel, porque si se ve la etiqueta no es elegante.

Durante cuatro años hizo, en *Primera Plana*, notas sobre moda, o sobre eventos como la inauguración de la boîte Mau Mau, además de la sección “Extravagario”, una miscelánea donde podía recomendar tanto un negocio que vendía miel (La Casa de la Miel, en Bartolomé Mitre al 1500) como los nuevos escarpines de charol de Pierre Cardin, todo con una prosa cargada de (buen) humor: “Una cocina ecuménica, además de refinada, debería guardar los alimentos básicos en recipientes que muestren algún indicio de cultura gastronómica. Una serie de gavetas de loza blanca, alemana, empotradas en un mueble de madera oscura, proponen el cumplimiento de tal exigencia. Conviene saber de antemano el significado de las palabras estampadas al frente de cada compartimiento (*Brösel*, pan rallado, *Zucker*, azúcar, *Zimt*, canela, *Gries*, sémola) para que el artefacto no se convierta en un laberinto”.

—La idea era hacer mundanidad que no fuera tonta. Frivolidad en serio. Un día publico una nota sobre una casa de rezagos militares y me llama Rodolfo Walsh. Yo lo veía mucho porque él estaba en pareja con Piri Lugones, y Piri trabajaba en lo del editor Jorge Álvarez, y yo iba mucho a lo de Jorge Álvarez porque me había hecho amiga de Manuel Puig. Ya ves, somos siempre los mismos dando vueltas desde los años cincuenta. Bueno, Walsh me dijo que la tiendita de rezagos era de un coronel corrupto que vendía los rezagos del ejército y se guardaba la plata. Ellos lo tenían investigado por otros motivos, pero lo pudieron mandar a la cárcel por eso. ¿Vos te das cuenta? Rodolfo en esos años estaba en el semanario *La CGT de los Argentinos*, que era muy interesante.

—¿Qué repercusión tenían tus notas en *Primera Plana*?

—Y, la gente iba donde yo decía. Si yo no lo decía, no existías en el mundo.

Todavía no cae la tarde cuando se acomoda en el sillón y dice:

—Bueno, me gustaría que me cuentes vos, ahora: ¿qué vas a hacer con todo esto?

* * *

Diana Vreeland, que murió en 1989, fue una emblemática editora de moda en las revistas *Harper's Bazaar* y *Vogue*, además de curadora del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Marcó tendencias, consolidó prestigios, y por su capacidad de ver más allá de la tendencia, de leerla trazando vínculos con la arquitectura, la pintura y la sociedad, se ha comparado a Felisa Pinto con Diana Vreeland.

“En los zapatos de tacos muy altos se advertía cierta violencia que dominó la moda de la segunda mitad de los ochenta. En realidad, la ropa seguía la forma de una silueta contruida y dura, salida de los gimnasios”, escribía Felisa Pinto en *Moda para principiantes* (editorial Era Naciente, 2004).

“Para mí Felisa es la hermana amerindia de Diana Vreeland, no conozco elegancia y belleza menos colonizadas que las suyas. Su mirada sobre la moda no está calcada de lo que dice *Vogue*. Le pertenece solo a ella, y es una mirada precursora e indicadora de ‘lo que vendrá’”, escribe desde París una de sus mejores amigas, la actriz Marilú Marini.

“La elección de un campo como la moda es un tremendo desafío. Es muy específico lo que hay que describir y muy escasos los términos que se tienen a mano. Y después hay que saber ‘leer’ esos objetos, circunscribirlos en una tendencia, en una concepción estética. Felisa hizo todo eso e inventó

un tipo de crónica de moda con valor propio, que sobrepasa lo estrictamente ‘femenino’. No olvidemos que Felisa es esteticista, enciclopedista, feminista, comunista, una suma que no puede sino producir una cifra fuera de orden”, dice la escritora cordobesa Tununa Mercado, autora de libros como *Canon de alcoba* y amiga de Felisa Pinto desde los años cincuenta.

“Es inevitable, cuando uno habla de ella, mentar otros íconos: creo que es la Victoria Ocampo de nuestros días, tal vez con menos medios pero muchísima más imaginación; es nuestra Diana Vreeland, nuestra Susan Sontag, nuestra Fran Lebowitz, pues ha transformado cualquier mesa del Florida Garden, del Bar de Galería del Este o de El Tronío, y con su sola presencia los ha convertido en su salón *particulière*, como si fuese Misia Sert, Gertrude Stein o la vizcondesa Noailles. Felisa estuvo presente en todas las manifestaciones de vanguardia de las últimas décadas en Argentina, involucrándose e inmolándose en ellas, desde el comienzo del arte abstracto, la arquitectura moderna y la música concreta pasando por el arte pop”, dice Juan Gatti.

“Un aterrizaje brusco y conservador hasta la exageración fue el que sufrió Mary Tapia al alquilar una boutique en la Galería Promenade a su regreso de Francia –escribió Felisa Pinto en el catálogo de la muestra *Moda con identidad criolla* que organizó el malba en 2006, de la que fue curadora y donde Mary Tapia es una diseñadora argentina pionera de la incorporación de tejidos y formas de inspiración criolla, y la Galería Promenade el epicentro de la moda más conservadora y cara del conservador y caro barrio de la Recoleta–. Para contrarrestar tanta burguesía, presentó su colección con una puesta audaz e inédita, muy informal para esos años. Era ‘gente común’ lanzada a la pasarela... Esa voluntad de espontaneidad quedó también ratificada en la elección de los materiales todavía no sacralizados en la costura y mucho menos en la alta costura. A la gran mayoría de barracanes, se sumó la humildad de la chagua, esa red vegetal tejida y coloreada por los indígenas en el Chaco, con la cual nos vestimos los aspirantes a hippies de los sesenta y setenta, ya con chalecos largos o con bolsos colgando de nuestros hombros de militantes progres y ecologistas avant la lettre”.

Hay una foto: la foto es en Totoral y hay varios niños. Una es la arquitecta Carmen Córdova, la otra es Felisa Pinto, el otro es el Che Guevara. Todos llevan bufandas y abrigo exagerado en lo que parece haber sido un invierno aterrador.

Hay un mensaje escrito en un papel: el mensaje está firmado por Julio Cortázar, a quien Felisa Pinto le prestó su departamento durante un viaje clandestino del escritor. El mensaje dice: “Querida Felisa, disfruté mucho de tu casa y sobre todo de tus discos de jazz”.

Hay una carta: la carta está firmada por Manuel Puig, que la envía desde Cuernavaca, y dice: “Estoy con mamá, tenés que venir a ver la nueva casa en la calle Orquídea, tenemos pileta de natación. Vení, Salif, Salif, Salife”.

Hay imágenes de una placidez mórbida –Dalila Puzzovio pelando papas bajo los árboles– en una casa que Felisa Pinto, Rubén Barbieri y su amigo Eduardo Pollero compraron en La Barra, Uruguay. Hay, en esa misma casa, recuerdos de la algarabía adolescente de una banda de inútiles para la vida práctica: Felisa, Dalila Puzzovio y Charlie Squirru intentando encender el fuego para hacer un asado e incendiando el jardín.

Son tantas las cosas que ya no existen.

* * *

–Ay, ¿cómo estás? Yo me dije “esta mujer no viene más”. Con todo lo que hablé, todos los nombres que te di.

Son las dos de la tarde de un martes. Llueve y por la ventana se ven la bandera, ahora mojada, los lejanos edificios. Felisa Pinto está vestida con una variación de lo mismo: pantalón, suéter.

–Ahora me visto con el vintage de mí misma. ¿Vos no vas con fotógrafo a las notas?

—No.

—¿Ves? Por eso salen las cosas que salen. Yo iba siempre con el fotógrafo y le decía exactamente qué quería que sacara y después elegía la foto. ¿Me vas a llamar para que chequeemos los nombres y las fechas? En el *New Yorker* lo hacen. Una vez me vino a ver un periodista del *New Yorker*, que me mandó Jacobo Timerman, ¿te interesa? Bueno, el nombre era Amos... a, eme, o, ese. Amos... ya me voy a acordar del apellido... y resulta que...

* * *

La galería del este, en la calle Florida al 500, fue, junto al Instituto Di Tella, el núcleo duro de la vanguardia que tenía su epicentro en esa parte de la ciudad. En la Galería del Este estaban la disquería El Agujerito, la peluquería unisex de Susana Martín, el local de ropa Madame Frou Frou de la mítica diseñadora Rosa Bailón. Allí Felisa Pinto abrió, en 1968 y con amigos, la boutique Etcétera, un cubo negro con muebles pintados de color plata donde se vendía arte aplicado: papelería de Edgardo Jiménez, ropa de Delia Cancela y Pablo Mesejean, zapatillas de cuero pintadas por Juan Gatti, plataformas de Dalila Puzzovio. Blackie —quizás era Pinky— conducía un programa televisivo e invitó a la actriz Marilú Marini, la diseñadora Rosa Bailón y la periodista Felisa Pinto a hablar de mujeres intelectuales. El look que usó Felisa Pinto para ir a ese programa fue, quizás, la única concesión que hizo a la moda, entendida como su forma más banal —aquello que se usa—, en toda su vida.

—Fue por motivos ideológicos. Dijimos “Tenemos que hacernos la croquignole”. Nos quedamos todo el día en la peluquería de Susana Martín, y nos hicimos un afro look enorme. Nadie podía creer lo que habíamos hecho. Nos costó un año sacarnos eso. Era una bola de pelo. Pero lo hicimos porque era el look de Angela Davis y dijimos consignas de Angela Davis en el programa. Una cosa muy increíble. ¿Sabés quién es Angela Davis?

(Angela Yvonne Davis, activista afroamericana, expulsada en 1969 de la Universidad de California, donde enseñaba filosofía, al descubrirse que estaba afiliada al Partido Comunista. Etcétera.)

* * *

En 1968, cuando cerró primera plana, empezó a trabajar en la revista *Confirmado*, donde hizo una sección parecida a “Extravagario” que se llamó “Escaparate”. En 1969 pasó a *La Opinión*, el periódico fundado por Jacobo Timerman, donde estuvo a cargo de cuatro páginas para la mujer que tenían un marcado sesgo feminista. “Ella misma era ‘portadora de moda’, con un dictado propio. Recuerdo unos zapatos de altísima plataforma, con un diseño de rayas. Se desplazaba serena por la redacción. Pero justo ese día hacíamos una marcha de protesta con otros medios de prensa. Salimos a la calle, ella con sus zapatos de altura, yo con alpargatas. Apenas podía caminar, pero no abandonó”, dice Tununa Mercado, que fue su compañera de trabajo en aquel diario.

En 1977, en plena dictadura, dejó *La Opinión* y empezó a trabajar en *La Moda*, una revista dirigida a fabricantes nacionales y solventada por textiles como Grafa y Alpargatas.

—Era perfecto porque eran años muy terribles y ahí yo no tenía que escribir de ideas ni estar dando cuentas, pero defendía la industria nacional que es algo en lo que siempre creí. Mientras tanto, todos mis amigos se iban del país o desaparecían. Cuando Juan Gelman volvió después de la dictadura me dijo “¿Qué te hiciste vos, todo este tiempo?”. Y le dije lo que había hecho y me dijo “Ah, a vos te salvó el canesú”.

A pesar de un miedo pánico al avión, durante esos años viajó por el mundo para ver desfiles y diseñadores. Cuando los viajes los pagaba ella los hacía vía Asunción, en Líneas Aéreas Paraguayas, porque era más barato. Después de descubrir en Túnez una esencia fabulosa empezó a fabricar perfume: un agua de nardos que envasaba en frascos de color marrón y tapa roja que compraba en La Casa de los Mil Envases y que llamó, simplemente, Agua de Nardos. Vendía doscientos por año en la Feria del Sol. A principios de los ochenta, espantada por el humo, huyó de una fiesta que daba

el fotógrafo Alejandro Kuropatwa. Federico Moura, el cantante de Virus, le preguntó por qué se iba y ella contestó: “Soy moderna: no fumo”. Moura quedó encantado con la frase y le pidió que escribiera una letra. “Soy moderno: no fumo”, el tema de Federico Moura, Roberto Jacoby y Felisa Pinto, fue uno de los elegidos para la difusión del disco que Virus grabó, con gran éxito, en 1981. Por esos años empezó a colaborar en el suplemento de modas de *La Nación*, donde estuvo durante dos décadas. En noviembre de 1980 describió así el diseño de las joyas de Paloma Picasso: “Trabaja en ellas como si fueran esculturas, con volúmenes plenos, voluptuosos, con peso... Cuando ha dibujado flores el resultado es la síntesis de esa flor, como si seleccionara datos sólidos que se decantan luego, espontáneamente, en joya”.

En 1982, durante la Guerra de Malvinas, le envió una carta al escritor Graham Greene para pedirle su parecer sobre el conflicto, en su calidad de inglés y pacifista. En el mes de mayo le llegó la respuesta dirigida al “Señor” Felisa Pinto. El texto fue publicado el 20 de mayo de 1982 en *Clarín*. Ella pidió supervisar la traducción y obviar su propio nombre por razones de seguridad. Después, le escribió a Greene una carta de agradecimiento: “Un último detalle no se puso mi nombre en el encabezamiento a causa de mi seguridad personal. Ud. sabe, ser periodista en mi país se ha convertido en algo peligroso... como soy una mujer de cincuenta años, tengo todavía muchas cosas que hacer más generosas para mí y los otros que tener problemas con la gente más canalla y reaccionaria de mi país. P. S.: Por la publicación de su carta en el diario *Clarín* me pagaron sesenta dólares, esto es el equivalente al salario mínimo promedio mensual de un trabajador argentino”.

En algún momento, y aunque siguieron formando una pareja, ella y Rubén Barbieri decidieron vivir en casas separadas. Felisa Pinto empezó a buscar departamento y un día, revisando los avisos clasificados, dio un grito de felicidad: “Esto es para mí: departamento chic, calle Paraguay”. Después descubrió que “chic” era la abreviatura de “chico” pero, de todos modos, ese es el departamento donde vive ahora. Y, antes o después de todas esas cosas, murió su madre.

—Un desgaste largo, de dos años. Nos turnábamos con mi hermana para cuidarla. Fue una cuestión de esclerosis múltiple porque no podía mover un brazo ni caminar, y eso encarajina todo. Lo tengo borrado porque esa imagen de mamá sin poder mover el brazo es un horror. Después murió papá. Mejor no acordarse.

Cuando se le pide algún detalle sobre cosas como esas —la muerte, algún conflicto, los divorcios— esquivas o resume con pinceladas gruesas: “no quiero ni acordarme”, “la relación era distante pero buena”, “las separaciones nunca fueron traumáticas”. Un día dirá: “Yo me defiendiendo del horror. Al horror ni lo miro”. Otro, enviará un mail que dice así: “Quedé muy conmovida luego de tu minuciosa entrevista de ayer. Confío en que rescates de mi vida plena y feliz los mejores momentos y olvides los pocos que fueron tristes. Como siempre lo hice yo”.

* * *

A Felisa Pinto le gustan los programas de cocina de Narda Lepes, las revistas digitales —*Molde, Apartment*—, la ropa del británico Alexander McQueen, de los argentinos Valeria Pesqueira y Pablo Ramírez, la buena comida en restaurantes de gran calidad que nadie conoce y, por eso, lee sin falta la sección “Salí”, del suplemento *Radar*, donde periodistas muy jóvenes recomiendan diversos sitios para ir a comer: desde un sitio de pizzas fabulosas en el conurbano hasta un restaurante japonés en un departamento de la calle Nazca.

—A mí me gusta la cosa simple, sin sofisticación, y me encanta leer a esa gente joven que descubre esas cosas. Me parecen genios. Esa es la mejor forma del saber, la más instintiva, la más auténtica. Descubrir un lugar de buenas medialunas en el culo del mundo. Esa gente me parece de una sensibilidad increíble, y es la gente que más respeto. El under finísimo. Eso me encanta.

“Otra razón que la mantiene tan viva es su insaciable curiosidad. Ella se interesa igualmente por la vertiginosa curva de un zapato de Louboutin, las semillas transgénicas, la economía parasitaria china, el complot Galliano o el beneficio del garbanzo. Todo lo procesa y analiza sacando sus conclusiones siempre deslumbrantes”, dice Juan Gatti.

* * *

En 1990, convocada por la arquitecta Carmen Córdova, diseñó, junto a Susana Saulquin y Andrea Saltzman, el programa de la carrera de Diseño de Indumentaria de la Universidad de Buenos Aires. En 1992 hizo el ciclo *Moda al Margen*, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, un ciclo donde expusieron su trabajo treinta diseñadores emergentes, ahora consagrados: Carolina Aubele, Víctor de Souza, Mariano Toledo, Mariana Dappiano. Colaboró, desde su inicio, con el suplemento *Las 12*, de *Página/12*, donde escribió tanto sobre las monjas francesas desaparecidas durante la dictadura militar argentina como sobre los cien años de Dior, el feminismo de Victoria Ocampo o Josephine Baker. En el año 2000 fue curadora, en el Centro Cultural Recoleta, de una muestra sobre Fridl Loos. En 2004 publicó, con ilustraciones de Delia Cancela, el libro *Moda para principiantes*, un recorrido por la vestimenta desde 1900 hasta 1999. En 2006 fue una de las curadoras de la muestra *Moda con identidad criolla*, en el MALBA, donde se presentaron los diseños de Mary Tapia.

“La sensualidad de Victoria que despiertan los perfumes silvestres no terminaba en Villa Ocampo. Sus viajes en tren desde su casa al centro son memorables y hoy resultan un toque elegante, ante tanta apelación vacua al elitismo imperante”, escribió en “Villa Ocampo: el lujo casi invisible de Victoria”, una nota publicada en el número 16 de la revista *Barzón*. “Estuvo tres veces en Buenos Aires... Ya al llegar al puerto tuvo una primera sorpresa que no le gustó nada. Fue cuando le tomaron las impresiones digitales que había inventado nuestro compatriota Juan Vucetich y de las cuales los argentinos de la época estaban orgullosos”, escribió, en agosto de 2006, en el suplemento *Las 12*, a cien años del nacimiento de Josephine Baker.

“Mantuvo siempre su mirada hacia la ropa, conservando un concepto líder en su obra: tratar en lo posible de usar luz natural y ‘coreografiar’ las poses de las modelos, enfocando los vestidos no tanto como si fuera ropa aparte y protagonista, sino acentuando las formas y el estilo, para que fueran percibidos sobre una silueta de mujer bella. Obviamente esto pasaba muchísimo antes de que la anorexia fuera consagrada en las pasarelas, a partir de los noventa”, escribió, en el suplemento *Radar*, en noviembre de 2009, recordando al fotógrafo Irving Penn.

En 1997, en una nota de *La Nación* que abrió con un título elegante –“Otoño en Nueva York”– enlazaba un recorrido por las tiendas de Prada o Miyake, donde vendían carteras de 800 dólares, con esto: “La revancha llega desde los fabricantes de Canal Street, calle enclavada en el Barrio Chino, donde las falsas perfectas copias de Prada se venden a 20 dólares, junto con las de Chanel o Donna Karan”.

–Yo nunca fui consumista. Los japoneses me gustan todos, y aunque nunca pude tener nada porque son carísimos, me he comprado varios falsos Miyakes. La idea de lo falso me parece genial. Me parece un acto de generosidad del que lo hace y del que permite que lo hagan. Yo tengo dos carteras de Chanel compradas a los negros africanos de la Plaza de Venecia que son de una belleza absoluta. Lo verdaderamente falso me parece valioso y si es un falso muy mal hecho me parece una ironía y me parece divertido. Yo voy al Barrio Chino de Nueva York y me parece lo máximo. Ahí estoy con el consumo porque no me parece inmoral. Me parece festivo, celebratorio. En cambio especular con el valor de las cosas, la ostentación de la riqueza, siempre me pareció asqueroso. Es como con la gente. A mí me interesa la persona como persona, no como símbolo. Si es rico y es un boludo, me parece un boludo. Y si es pobre y es un boludo, también me parece un boludo. Todo lo que hago está atravesado por ideología. Pero mi ideología no es militante, es humanista. Nunca estuve en un partido político. La última marcha a la que asistí fue a la de Raúl Alfonsín, cuando dijo “La casa está en orden”. Ahí me desilusioné de Alfonsín y de las marchas. Esa fue la última. No hace tanto.

–Semana Santa del 87.

Mira por la ventana.

–Bueno, sí, hacen veinte y pico de años.

* * *

El jueves 26 de mayo Felisa Pinto envía un mail, en respuesta a otro donde se le pide revisar algunos de sus artículos más antiguos, diciendo que tiene más bien pocos. El domingo 29 escribe otro: “Hoy estuve mirando y encontré algunas cosas que creo te servirán. Hay cosas de *Primera Plana*, *Confirmado* y *La Opinión*. Te las separo. Confirmame y arreglamos la hora”. El jueves 2 de junio, a las dos de la tarde, Felisa Pinto espera, puntual en su departamento, con un folio transparente en el que ha separado artículos, folletos y un pequeño cartón, escrito por los dos lados, en el que, con una letra tremenda resume su trayectoria.

—A ver, controlemos lo que te llevás.

Durante algunos minutos revisa cada uno de los documentos mientras recomienda que, al chico de la fotocopidora, se le pasen los papeles de a uno y solo después de tener la certeza de que haya devuelto el anterior.

—Se ponen a escuchar rock atronadoramente, se distraen y se les caen las cosas abajo de la fotocopidora.

En la fotocopidora el chico escucha atronadoramente música clásica y pone un cuidado candoroso en no contrariar los pliegues de esos papeles viejos. Quince minutos más tarde, en su casa, Felisa dice:

—Vamos a ver.

Y controla, uno a uno, los documentos que llegan de regreso.

El 17 de julio enviará un mail diciendo: “Me preguntás si guardo mis archivos en la computadora. Te diré que toda la vida fui desprolija en cuanto a guardar notas publicadas y luego, con el tiempo, me arrepentí. Con mis archivos me ha pasado muchas veces en que no hago back ups y todo se pierde”.

* * *

“¿Cosas que la hacen flaquear? La amenaza de una derechización. Perder amigos y amores. Las restricciones económicas de una jubilación magra”, escribe Tununa Mercado.

“Felisa no es una mujer que te va a llamar para contarte pálidas”, dice Dalila Puzzovio.

* * *

—Nos habíamos divorciado legalmente hacía poco. No vivíamos juntos pero nos veíamos los fines de semana, oíamos música, íbamos a todos los conciertos. Así que fue muy horrible esa historia de que se murió. Muy horrible. Porque fue una gran sorpresa. Él nunca había estado enfermo. Fue a una observación de un accidente cerebrovascular y se murió en el sanatorio. Inadmisible. Mientras lo estaban observando, de un día para el otro. Fue brutal.

Así, poco después de ser un hombre divorciado, un día de 2006 Rubén Barbieri se murió.

—Mejor no pensar.

* * *

Felisa Pinto vive en un departamento chico, comprado adrede en un edificio donde hay otros 93 porque esa fue la forma que encontró para contrarrestar lo que dio por seguro: que el aumento de las expensas sería inversamente proporcional a sus ingresos, cada vez más magros, y que la multitud de vecinos entre la que corresponde dividir el gasto la ayudaría a aguantar. Hace un par de años murió su amigo Eduardo Polledo, y esa muerte tuvo, para ella, una consecuencia atroz: perder, por un asunto de descendencias, la casa de La Barra. Después, porque una vecina le hizo juicio, debió quitar

el cerramiento de un balcón que era el espacio que usaba para trabajar. Y ahí está Felisa Pinto, sin casa en La Barra, sin Rubén, sin balcón, y llena de llamados de sobrinos, de invitaciones de amigos, de trabajo en *Las 12*, *Bilon* o *Barzón*, diarios y revistas donde sus compañeros tienen 55 años menos que ella.

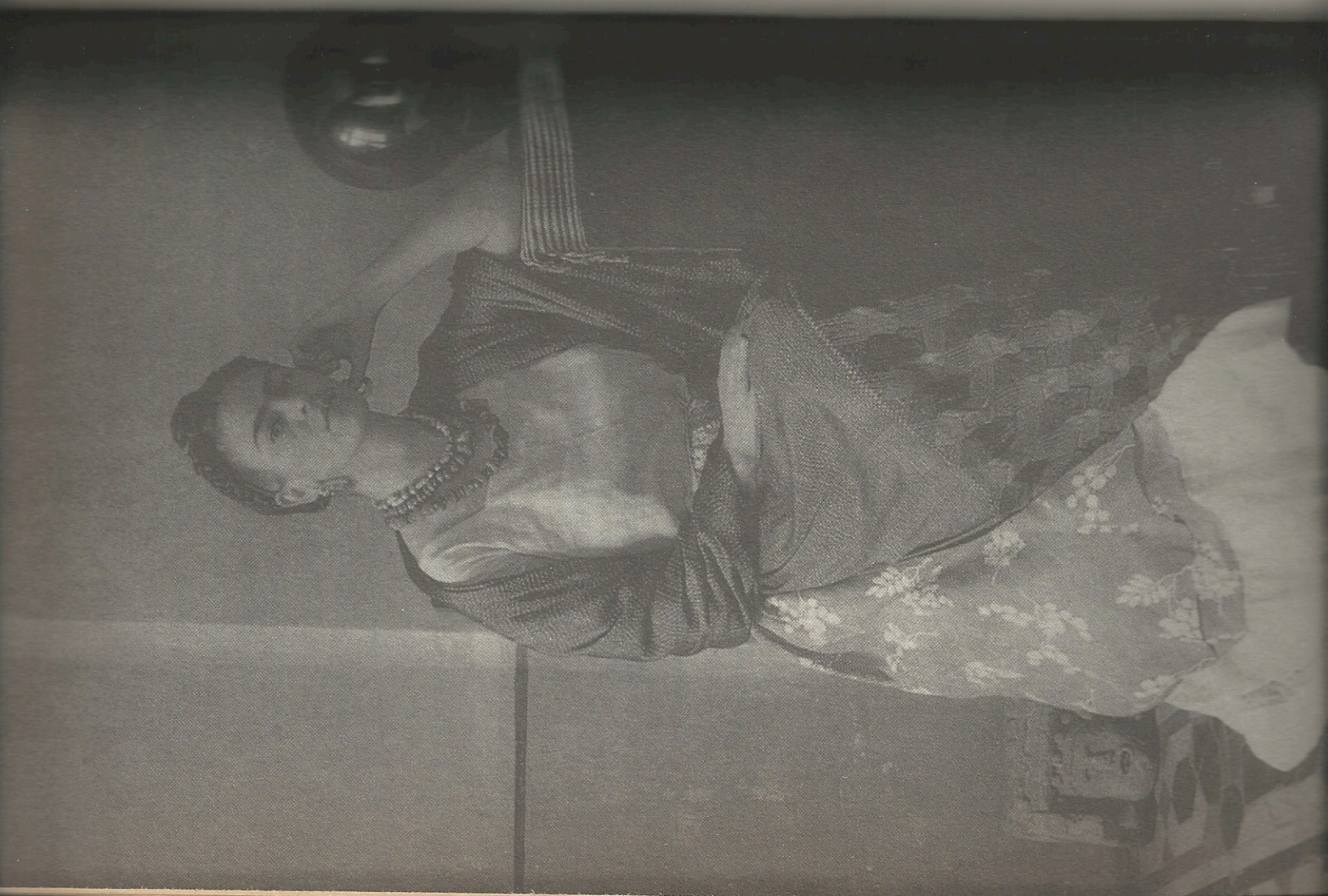
—Ahora ya no viajo. Soy jubilada. No tengo plata.

—¿Y eso te entristece?

—No, al contrario. Me encanta haberlo hecho. Con las cosas que no se van a dar más digo “Qué suerte que lo pude hacer”. Además, es un alivio pensar que no voy a viajar más. Veo el amontonamiento de la gente, la requisa, los aviones que se caen. No. Yo, encantadísima. Mirá, yo no tengo un mango y me compro una golosina, una Rodhesia, que vale setenta centavos, y estoy feliz porque me encanta la Rodhesia.

Después ofrece agua, café, jugo de mango, y dice:

—Ahora me gustaría que me cuentes qué vas a hacer con todo esto.



No solemos prestar la debida atención al importante papel que la cama juega en nuestras vidas. Nacemos en una cama y morimos en otra, y la mitad de nuestra existencia transcurre dentro de ella. La cama cobija nuestras enfermedades, es el nido de nuestros sueños, el campo de batalla del amor. Es nuestro espacio más íntimo, la guarida primordial del animal que llevamos dentro. Para Frida Kahlo, la pintora mexicana, esposa del muralista Diego Rivera, la cama era todo esto y mucho más: refugio, potro de tortura, altar sagrado. Pero Frida, por supuesto, era un animal herido. Esa herida perpetua, ese cuerpo aterrorantemente lacerado (a menudo tan débil que sólo en la cama se sostenía), se convirtió en el protagonista absoluto de su vida y de su obra.

Frida murió el 13 de julio de 1954, una semana después de cumplir cuarenta y siete años. Meses más tarde, Diego Rivera convirtió la casa de su mujer en un museo que todavía hoy puede visitarse. Ahí está la

cama en la que Frida murió (y en la que pudo haber nacido: esa bella casa azul de Coyoacán había sido el hogar de su infancia), un gran lecho con cuatro postes y baldaquino. Hay fotos de esa cama de cuando Frida la habitaba en sus últimos años. Entonces la cabecera estaba cubierta por fotos de sus seres queridos y coronada por un friso de honor con sus grandes héroes: Stalin, Marx, Engels, Mao. Ocupaban el lugar de las estampas religiosas. Para ella terminaron siendo una especie de dioses.

Del dosel pendía, además, un esqueleto de cartón, recordatorio irónico de esa muerte que siempre la rondaba; y en el cielo raso del baldaquín había, y aún hay, el espejo en el que se contemplaba para pintar sus famosos e inquietantes autorretratos. Frida Kahlo es una artista de escasa producción, apenas doscientos cuadros en toda su vida, y la mayoría reproducen su propia figura: hay muchos bustos de mirada taladradora, y lienzos temáticos en donde aparece de cuerpo entero, con las carnes desgarradas, en un charco de sangre, con la espalda abierta: «Me pinto a mí misma porque estoy a menudo sola y porque soy el tema que mejor conozco».

Con ese enternecedor afán que tenemos los humanos de retocar nuestras biografías para darle una apariencia de orden al absoluto caos de la existencia, Frida siempre sostuvo que había empezado a pintar por aburrimiento a los dieciocho años, a raíz del horrendo accidente que le machacó la pierna, le rompió la espalda y le perforó el vientre. Durante la larguísima convalecencia, su madre colocó un espejo en la cama, y ella habría comenzado así a usarse de modelo. Pero no: existe un autorretrato de un par de años antes del accidente, un cuadro juvenil y

burdo pero reconocible, con la misma postura, la misma mirada. De manera que pintaba (y se pintaba) con anterioridad a su destroz físico.

No es éste el único detalle biográfico que Frida manipula: se aplicó en construirse a sí misma como personaje con una imaginación desbordante y una fuerza de voluntad superlativa. Y así, toda su vida dijo que había nacido en 1910, que fue cuando estalló la famosa Revolución mexicana de Zapata y Pancho Villa, un romántico y trágico conflicto (hubo más de un millón de muertos) que sacudió a la vieja oligarquía del país y consagró el indigenismo. Frida se consideraba hija de la revolución, pero en realidad había nacido en 1907. Su padre era un fotógrafo judío de origen húngaro y su madre era medio india.

Con todo, la vida de Kahlo abunda en misteriosas coincidencias y parece estar extrañamente predestinada. Por ejemplo, tuvo un temprano encuentro con el daño físico a los seis años de edad, cuando enfermó de poliomielitis: «Recuerdo un dolor insoportable en la pierna derecha». Ya entonces se metió en la cama durante nueve meses (un parto hacia la invalidez), en ese lecho omnipresente que iba a ser el centro de su vida, el barquito solitario y doliente (esas sábanas-velas sudadas por la fiebre, mojadas por la sangre y por las lágrimas) en donde ella iba a navegar hasta el fin de sus días, náufraga de la existencia y el sufrimiento. De aquella polio le quedó la pierna derecha más delgada y una cojera leve, como de pájaro.

A los dieciocho iba en autobús a la escuela (quería estudiar medicina) cuando un tranvía les embistió. Fue un accidente grave, con varios muertos; y, según los testigos presenciales, fue un accidente extraño, lento, casi sin ruido, con el tranvía triturando el costado del auto-

bús de manera imparables pero poco a poco, con la plasticidad de las pesadillas. Frida apareció desnuda entre los hierros: el pasamano la había empalado (la barra entró por un costado y salió por la vagina). Un bote de pintura que alguien llevaba se había derramado sobre ella y estaba recubierta de purpurina dorada: era como una estatua del dolor en carne, sangre y oro. Incluso su accidente, en fin, parece un mal sueño, como contagiado del mundo onírico de la cama. Ese mundo onírico que llena también sus cuadros de extraños y poderosos símbolos.

La colisión le partió la columna por tres sitios, le rompió la cabeza del fémur y las costillas, le fracturó tres veces la pelvis y once veces las piernas y le aplastó por completo el pie derecho (el pie malo de la polio). Cuando supo del estado de su hija, la madre se quedó muda de la impresión y no pudo ir a verla en un mes; el padre, que era epiléptico, enfermó y no apareció por el hospital hasta los veinte días. Frida estaba sola, un cuerpo desbaratado enfrentado a un sufrimiento insuperable. El accidente ocurrió el 17 de septiembre de 1925; se puede decir que entonces empezó a morirse Frida Kahlo, una larga agonía que culminó veintinueve años después en Coyoacán. Todos llevamos dentro nuestra propia muerte, toda vida es irse desviviendo, pero Frida falleció precisamente de las heridas de aquel choque, tras casi tres décadas de un constante y terrible deterioro.

En el entretanto, sin embargo, hizo muchas cosas. Tenía tal fuerza de voluntad, tanto coraje y tantísimas ganas de vivir que dos años después, tras un calvario de operaciones, estiramientos, colgaduras y corsés, consiguió llevar una vida prácticamente normal, aunque se sintiera constantemente agotada y sufriera dolores en

la espalda y la pierna. «No tengo más remedio que aguantar porque es peor desesperarse», repetía en las cartas que escribía desde el hospital, mostrando ya ese talante heroico que le hizo sobrevivir donde los demás hubieran muerto: «Estoy empezando a acostumbrarme al sufrimiento».

Cuando regresó al mundo, Frida comenzó a frecuentar un círculo de artistas e intelectuales izquierdistas. En casa de la fotógrafa comunista Tina Modotti le presentaron formalmente a Diego Rivera, que esa noche se lió a tiros y rompió un fonógrafo. A Frida le encantó desde el primer momento «aunque me asustara». O tal vez le encantó *porque* la asustaba. Se casaron enseguida y en la fiesta de la boda el pintor volvió a darle al gatillo e hirió a uno de los invitados; Frida se fue llorando a casa de su padre y permaneció allí unos cuantos días hasta que su flamante marido fue a buscarla. Ella tenía veintidós años y él cuarenta y dos.

Diego Rivera era ya por entonces el pintor más famoso de México, autor de unos colosales murales de tema revolucionario que hoy, aun manteniendo la fuerza del color y del trazo, resultan un tanto envarados en su estilo realista-socialista: a mí, personalmente, me interesa mucho más la obra de Kahlo. También era un gigante barrigón y horrendo, de ojos abultados y cara de batracio («tu rana-sapo», se firma en las cartas a Frida), que, sin embargo, gozaba de un incomprensible predicamento con las mujeres. Había tenido dos esposas y se acostaba con toda hembra que podía. Cosa que siguió haciendo después de unirse a Kahlo, para gran desesperación de ella. Se dice que Diego tuvo, entre otras amantes célebres, a las actrices Paulette Godard y María Félix. Además se acostó con Cristina, la hermana

de Frida, y esa herida imperdonable les llevó al divorcio. Pero se volvieron a casar dos años más tarde.

Diego era además un personaje inclasificable. En muchos sentidos su comportamiento resulta abominable: por su insustancialidad, su afán de protagonismo, su crueldad. Su trayectoria política fue de una incoherencia abrumadora; primero perteneció al partido comunista, luego fue trotskista y gracias a él Trotsky recibió asilo en México, después hizo todo lo posible para que volvieran a admitirle en el Partido Comunista (esto fue durante los años más feroces del estalinismo) y llegó a pavonearse de haber traído a Trotsky a México con el único fin de que lo asesinaran: una baladronada no por mentirosa menos repugnante.

Pero Rivera también debía de ser un tipo imaginativo, divertido cuando quería, único, exuberante. Frida le describe como quien describe a un dios, a una criatura primigenia: «Su vientre enorme, tercio y tercio como una esfera, descansa sobre sus fuertes piernas, bellas como columnas [...] es un ser antediluviano, un monstruo entrañable». Para ella Diego es un mito, el ogro bueno y malo de la infancia, el principio mismo de la vida. Y aun- que es cierto que Diego la atormentó psíquicamente y la abandonó en momentos de gran necesidad, también es cierto que en otros momentos fue una gran ayuda para Frida y que nunca llegó a abandonarla por completo. Diego fue el más apasionado defensor del arte de Kahlo («ella es mejor pintor que yo») y la persona que más apoyó su trabajo. A decir verdad la relación de Rivera con Frida está llena de dulzura y de crueldad alternativamente.

Al principio Kahlo fue una especie de hija para Diego, pero durante el segundo matrimonio (ella puso como condición para la nueva boda que no hubiera sexo entre

ambos) los papeles se invirtieron y la declinante Frida se convirtió en su madre. Por ejemplo, a menudo ella bañaba con esponja a Rivera, el gigantón blanco y orondo chapoteando en la bañera y jugando con juguetitos flotantes que Frida le compraba; y al final, en la última agonía de Kahlo, cuando Diego, sesentón y enfermo de cáncer de pene (una especie de castigo bíblico al gran macho), volvía a casa después de una escapada de varios días, ella le llamaba desde la cama: «Mi querido niño, ven aquí, ¿quieres una fruta?». Y él contestaba «*Chá*» con voz y gesto de crío pequeño.

Frida era muy bella. O era más que bella: era tremenda. Tenía unos ojos feroces y maravillosos, una boca perfecta, el entrecejo hirsuto, un bigote apreciable. Una vez se lo afeitó y Diego se puso furioso: de algún modo ambos estaban trastocados en sus atributos sexuales secundarios, porque él tenía unos grandes pechos de mujer que a Frida le encantaban. A su poderoso físico, Frida añadía una increíble puesta en escena: siempre usaba ropas de las indias tehuanas, bellísimos trajes largos crujientes de enaguas y puntillas. Trenzaba sus cabellos con cintas de raso, flores, terciopelos; y se adornaba con pesadas joyas precolombinas o coloniales. Vestirse era para ella una expresión artística más; entre acicalarse frente a un espejo o pintar uno de sus autorretratos no debía de haber mucha diferencia. En las dos actividades *se construía* a sí misma, algo que le era absolutamente necesario en su carrera contra la decadencia. Porque su cuerpo se le caía a pedazos; en los terribles años finales escribió en su diario: «Yo soy la desintegración».

También Frida daba mucha importancia al sexo y tuvo numerosos amantes, sobre todo después de que Diego la engañara con su hermana. Era bisexual (se

rumoreó que entre sus amores femeninos estaba la pintora Georgia O'Keeffe) pero sus mayores pasiones las vivió con hombres: el escultor Isamu Noguchi, el fotógrafo Nickolas Murray, por quien perdió literalmente la cabeza, y un pintor español republicano cuyo nombre se mantiene en el anonimato y que fue, después de Diego, su historia más importante: estuvieron juntos siete años (lo cuenta Hayden Herrera: su biografía de Kahlo es, con mucho, la mejor de todas). Además vivió una breve relación con el viejo Trotsky al poco de llegar éste a México. Luego Frida regresó al seno del estalinismo y también ella abominaría de su antiguo amigo. Cuando el español Ramón Mercader mató a Trotsky con un punzón para el hielo, Frida fue detenida como sospechosa (Diego se encontraba en Estados Unidos). Algunos sostuvieron que los Rivera colaboraron en el asesinato, pero esta acusación parece carecer de base. Eso sí, tres meses antes el artista Siqueiros, amigo de ambos, había participado en el ametrallamiento del dormitorio de los Trotsky: León y su mujer salvaron la vida de milagro arrojándose debajo de la cama. Tiempos oscuros, actitudes siniestras.

Frida pintaba cuadros muy pequeños (mientras su marido hacía enormes murales) y siempre se mostró extremadamente humilde con su trabajo. Durante muchos años nunca enseñó sus obras, y si se convirtió en una pintora conocida fue gracias al empuje de Rivera, que prácticamente la obligó a exponer en Nueva York en 1938. Por entonces conoció a André Breton, el principal teórico del surrealismo, que se quedó fascinado por esa pintora que era surrealista «sin ella saberlo». En 1939 expuso en París y más o menos se la consideró incluida dentro de ese movimiento estético. Años

más tarde, en plena fiebre estalinista, Frida repudiaría el surrealismo por ser «una decadente manifestación del arte burgués».

Pero para llegar a eso, al fanatismo final prosoviético, hay que contar la parte más amarga, más terrible de esta historia. El suplicio indecible, la pesadilla. Cómo el cuerpo de Frida se fue deshaciendo: el pie se le ulceraba, la espalda se le torcía, ansiaba tener hijos y no podía (sufrió cuatro o cinco abortos y guardaba en su dormitorio un feto humano anónimo metido en un frasco con formol). La enganchaban en aparatos, colgaban veinte kilos de sus piernas, la encerraban en corsés de hierro, de cuero, de escayola (desde 1944 hasta su muerte usó veintiocho corsés). Se bebía una botella de coñac al día contra el dolor (en los últimos años dos botellas). Le practicaron al menos treinta y dos intervenciones quirúrgicas. Sólo entre marzo y noviembre de 1950 soportó seis operaciones en la columna; la escayolaron encima de las costuras recién hechas y cuando empezó a apestar descubrieron que sus heridas se estaban pudriendo. Desde 1944 padecía unos dolores agudísimos que la obligaban a depender de la morfina. Tenía la pierna derecha gangrenada y en agosto de 1953 se la amputaron desde la rodilla. La simple y fría enumeración de sus tormentos produce asfixia: es como contemplar a los ojos el horror de la vida. Sus últimos años, en fin, son espantosos. Las drogas y el alcohol la tienen fuera de sí; los pocos cuadros que pinta muestran trazos torpes y emborronados. Es entonces cuando más se aferra al dogma comunista: Frida no cree en Dios y necesita encontrar algún alivio, algún sentido a tanto sufrimiento, tanto espanto: «Sólo soy una célula del complejo mecanismo revolucionario».

rio», escribe. Y pinta retratos de Stalin, y hoces y martillos sobre sus corsés, y un conmovedor cuadro titulado «El marxismo dará salud a los enfermos» en el que un etéreo y milagroso Marx sujeta entre sus manos a Frida, que abandona radiante sus muletas (ya le habían amputado la pierna para entonces). Pero su último cuadro fue un bodegón de sandías en el que sobre la carne roja y plena de la fruta escribió: «Viva la vida».

En abril de 1953 se inauguró la primera gran exposición de Frida en México; ella estaba ya tan mal que los organizadores creyeron que no podría acudir, pero a Diego se le ocurrió la idea de mandar la cama (el gran armatoste con dosel) e instalarla en medio de la sala de exposiciones, y luego llevar a Frida en ambulancia. Así asistió Kahlo, pues, a su fiesta de inauguración, drogada y lívida pero repintada y emperifollada (empeñada en *reconstruirse*), tumbada sobre el lecho. Todos sus amigos pasaron a saludarla de uno en uno: fue una especie de ceremonia religiosa, como una de esas largas colas de fieles que acuden a besar el borde del manto de la santa. Y ella se despidió de todos metida en su cama eterna-cama mundo, en su velero del dolor, con la sonrisa desencajada y las manos resplandecientes de sortijas.

BIBLIOGRAFÍA

Kahlo, Andrea Kettenmann, Ed. Taschen.

Diego y Frida, Le Clézio, Temas de Hoy.

Frida Kahlo, Rauda Jamis, Circe.

Kahlo, mujer, ideología y arte, Eli Bartra, Icaria.

Tinísima, Elena Poniatowska, Ed. Era.

Frida, a biography, Hayden Herrera, Bloomsbury, Londres.

Ya sabes, esos diarios que escribes a los diecisiete años, bueno, pues un día los quémé todos; me dije: «¿Para qué tener estas cosas?» Pero Mauro Bolognini me quitó uno y lo guardó, y hace poco me dijo: «Yo tengo un testigo de tus dieciocho años» (finge tono solemne y misterioso), y yo, ¿qué tendrá, qué tendrá? (inquieta); Mauro, dímelo (implorante). «Pues un diario que estabas quemando y que te quité...».

Lucía Bosé tiene las arrugas mejor asimiladas que he visto nunca. Y hay muchas en su cara, arrugas, arruguitas y arruguillas que quizá otrora nacieron como hoyuelos, porque ya se sabe que el destino de todo hoyuelo es el de traicionarnos y convertirse en pliegue con los años. Qué hermosa está Lucía Bosé, con ese rostro tan marcado de vida, desplegando con sabiduría su capacidad de seducción, de la que a no dudar es muy consciente. Viste un informalme y disparatado jersey azul marino, con un ratón Micky en la pechera; horada su oreja izquierda con cuatro agujeros adornados de cuatro pendientes, hace tintinear los muchos collares que lleva enrollados en el brazo, sonríe y toma el sol.

—De cuando en cuando quemé todo, porque me molesta vivir del pasado, de los recuerdos. A mí lo que me interesa es el futuro, siempre el futuro. Hay veces que me saca de quicio la Tata, porque ella vive de recuerdos, ¿se acuerda usted? (nostálgica), no, Tata, no quiero recordar (tajante), y entonces cada vez que es el cumpleaños de mis hijos me hace parir otra vez, ¿se acuerda usted?, son las diez, ya tenía los dolores fuertes, está por nacer (emocionada), ay, Tata, déjame en paz, no quiero recordar, déjame (con exasperación), ¿tú sabes lo que es tener que parir cada año de nuevo?, ja, ja, ja... ¿La Tata? Uf, lleva toda la vida con nosotros, estaba ya con mi marido, ha criado a los niños.

Hace una tarde espléndida y estamos en el jardín, en el gran jardín de Somosaguas, muy verde en esta madriñña primavera. Los dos perros merodean nuestros sillones y hay un sosiego absoluto en el ambiente, como un sopor de agosto.

—¿Que por qué sigo interesando a la gente, a pesar de no hacer entrevistas, de vivir casi recluida? Pues no sé, pero yo creo que tienen el recuerdo mío a través de mi marido, que siempre está actuando, a ése sí que le encanta todo lo que sea interviú, todo lo que sea publicidad, y no lo esconde, o bien a través de mi hijo, ahora. Y entonces, claro, parece que apoyándome en mi marido y en mi hijo sigo manteniendo ese interés. Yo siempre digo que pasaré a la historia como mujer de Dominguín, fíjate qué mara-

Lucía Bosé,
en su casi paz

villa, ja, ja, ja, y ahora como madre de Bosé, pero no digo esto con rencor, al revés, me encanta.

—Es curioso, siendo usted una mujer inteligente...

—Al contrario, soy muy inculta y poquísimo inteligente, de verdad.

—Y buena actriz, dejó su carrera para convertirse, como usted ha dicho, en esposa de Dominguín y ahora en madre de Bosé.

—Bueno, es que yo siempre he dicho que hice cine por equivocación. No es que haya abandonado mi profesión por ser una madre o una esposa, porque además no me gusta ni ser esposa ni ser madre; me gusta ser amiga. Yo hice cine de casualidad. Nunca estuve convencida de lo que hacía, sobre todo por una cuestión de salud: parece extraño, ¿no? Es decir, yo hubiera querido ir a más, una vez que estuve dentro del cine, pero nunca pude hacer más porque estaba enferma del pulmón. Por ejemplo, nunca pude hacer teatro porque tenía sólo un pulmón, tuve tuberculosis, me operaron, y tuve paralizado un pulmón desde los diecinueve a los veinticinco años, que fue cuando me casé. Era una cosa que me daba vergüenza decir, me inventaba todas las excusas posibles: «Yo no hago teatro porque...» (con voz engolada), todo con tal de no decir la verdad, que me daba una vergüenza terrible; en aquella época ser tuberculosa era, no sé, algo como...

(Una muchacha morena, joven y guapa, sale de la casa cantando a voz en grito. Al fondo, junto a la piscina, un hombre canoso, con una mujer mayor apoyada en su brazo, cruzan el césped calmosamente).

—Así es que siempre me encontré incómoda en mi trabajo, y entonces me casé, y dije: «Dejo todo, quiero casarme, quiero tener hijos». Y en el fondo estaba encantada de esta vida; pero, claro, llegó un momento en que noté que me faltaba algo, que me faltaba el arte, porque ser sólo madre y sólo la mujer de un torero, pues no... Además, aquella era una época, no sé si te acuerdas, de fiestas, de cócteles, que no me iba. Lo acepté porque, como mujer de Luis Miguel Dominguín, tenía que hacerlo, pero ¿tú me ves a mí en cacerías, con una escopeta, a caballo...? Yo creo que hice todas esas cosas como para forzararme, ¿no?, para ver si de verdad estaba hecha para esa vida o no. Y entonces comprendí que no, que el matrimonio no era la cosa definitiva de mi vida. Aunque si hubiese tuviera que volver a casar lo haría otra vez con el torero; con eso no quiero decir que...

(Por detrás de Lucía, sobre el bien cuidado césped, un quinceañero atraviesa el jardín como una flecha a lomos de una mula,

llenando el silencio de un ruido horrísono, sin que la Bosé se vuelva siquiera a mirar.)

—Yo había dejado el cine durante trece años, y cuando me separé de Luis Miguel volví de nuevo. Pero, claro, después de trece años, encontré otro cine, otras cosas, fue un poco duro para mí. Hice bastantes películas entonces, era el año 1968, creo; hice bastantes porque tenía que vivir, tenía que ganar dinero. Porque yo volví al cine para rehacer mi vida: no quería ser mantenida por mi marido ni tener una vida cómoda no merecida; así es que necesitaba sacar esta casa adelante. Y, de alguna manera, me gustó más mi profesión cuando volví, más que antes; yo no sé si era la salud la que me retenía cuando comencé.

—Después de trabajar mucho, a finales de los sesenta ha vuelto a medio abandonar el cine.

—No, no lo he dejado; lo que pasa es que no me gusta hacer cuatro o cinco películas al año. Ahora que trabaja mi hijo puedo permitirme el lujo de hacer una cosa al año, máximo dos, pero no más, porque quiero también dedicarme a estar en Somosaguas, quiero disfrutar un poco de mi casa, de mis cosas, del jardín, de la huerta, dedicarme a leer, plantar lechugas, cavar las patatas con mi madre, recoger los siete huevos de nuestras siete gallinas.

Cuando habla, Lucía parece estar jugando a las charadas. Ríe mucho, gesticula, actúa, exagera: parece gustarle mucho hablar y hace de su charla un espectáculo, una representación. Finge tonos de voz de unos y otros, cambia el gesto imitando a las personas. Su belleza podría ser de esfinge si consiguiera permanecer algún instante quieta, lo cual es improbable. Sus arrugas, está claro, son de vitalidad.

—Me acuerdo que un día iba por la calle y me encontré a Viola —a Viola le debo el cambio de mi vida—, porque iba por la calle, se para y me dice: «Pero, coño (adusta y enfurecida), con ese lenguaje que tiene Viola, pero, coño, cómo estás, estás muerta» (de nuevo adusta y enfurecida), así, exactamente esta palabra. Yo me quedé... (y pone cara de sorpresa, de temor, de pánico, la cara con que se quedó). «Pero Viola, ¿cómo que estoy muerta?» (lastimera). «Mira como andas, con esa cara, con esa pinta, estás muerta del todo, eres una traidora de tu arte» (furiosa). Yo me quedé... me vine a casa y me dije: Viola no es un imbécil, no es un señor que te dice una cosa por decir, lo ha dicho porque me ha visto, porque un pintor ve las cosas, ¿no?, es como un vidente. Así es que me dije: pero tiene razón, yo estoy muerta, ¿qué hago yo aquí? Y entonces fue cuando decidí romper con todo, fui a mi marido y le dije: «Se acabó, vive tu vida y yo vivo la mía». Y después inven-

taron todo lo que han inventado, porque han dicho de todo, pero no es verdad, porque aquello prácticamente lo decidimos los dos y nos separamos así. Yo me la jugué, lo reconozco. Le dije a mi marido :«Quiero salir de esto sola, volver a lo que yo era antes». Fue muy duro para mí, porque me encontré sola en un país extraño. Pero soy bastante bruta, las cosas fáciles a lo mejor me acobardan, aunque lo dudo, porque no me acobarda nada, pero cuanto más difíciles son las cosas más me empeño en solucionarlas sola. Y me entró una fuerza tremenda. Fue increíble, porque al día siguiente de separarme de mi marido me llamó Portabella y me propuso una película, *Nocturno 29*, y al terminar esa película me propusieron otra en Italia, y luego otra... Y yo digo siempre que alguien me protege, porque en los momentos más difíciles siempre encuentro una luz.

(Vuelve a pasar el quinceañero motorizado bajo los magnolios envuelto en un zumbido y ahora provisto de una gorra de visera y de una especie de maleta, como si marchara de viaje a algún lugar remoto dentro de las tapias del jardín.)

—Recuerdo que en aquella época estaba rodando un día una escena, en Italia, a las cinco de la mañana, y había un diluvio... Y el director me dijo que tenía que correr bajo la lluvia. ¿Tú sabes lo que es correr a las cinco de la mañana bajo aquella lluvia, ya no con dieciocho años, y hacerlo una vez, y otra, y otra más? Estaba empapada y hubo un momento en que estaba corriendo y me dije: pero quién me manda a mí hacer esto (tono de desesperación)... Y de repente me dije: ¿cómo que quién me lo manda hacer? Mira, antes que volver a lo de antes, después de todo lo que he pasado (eufórica)... Y apreté a correr de tal manera que hasta el director me dijo: «Pero ¿qué te pasó por la cabeza que de repente saliste como un rayo?». Y yo corría como una loca bajo la lluvia, con un entusiasmo que no te puedes imaginar.

—Dice usted «después de todo lo que había pasado» ¿Fue muy duro?

—Sí, muy duro, porque piensa que en mi época yo fui la primera en separarme, y separarme además de un monstruo; hasta mis amigos me decían: «Pero ¿cómo has osado decir tú no a un Luis Miguel Dominguín?» (con gestos desmesurados y voz reprobatória), ¿comprendes? Y me cerraron todas las puertas. Y yo encantada, eh, para qué te voy a decir lo contrario, yo encantada de que me cerrara esa gente todo tipo de puertas y ventanas. Porque yo era una pecadora, yo era de todo en esa época, no te puedes imaginar; me dijeron de todo: que era una borracha, que era una drogadicta... No sé qué tiene que ver una separación con todas

esas cosas, la verdad. Y después me encantaba porque venían estas amigas muy decentes, claro, feas y gordas como eran, ya lo creo que eran decentes, y entonces me decían: tú me dirás, con 35 años, guapa, separada y del-ga-da (con voz aguda, cursi y malévola), ja, ja, ja, esa frase siempre se me quedó en la memoria, y delgada, decían, como si fuera un pecado ser delgada... Así es que antes todavía de hacer nada ya me daban completamente por perdida, y entonces, en un cierto momento, me dije: ah, sí, visto que lo dan ya por hecho, entonces hay que divertirse.

Lucía Bosé ha representado durante años el escándalo, la pervisión, lo prohibido. La estrecha sociedad española de fines de los sesenta la condenó, pero mantuvo al mismo tiempo una secreta admiración por ella, casi un orgullo: el orgullo patrio de poseer en el país un personaje sofisticado y supuestamente inmoral, capaz de competir con otras especies europeas. De otro modo, no se entiende la fascinación morbosa que Lucía ha provocado en el ciudadano medio durante años, la necesidad de imaginarla en pleno desenfreno, de inventarle horrores y desmanes, amores múltiples y orgías de sexo ambiguo en el jardín de su casa, en este jardín tan doméstico y tranquilo que pasó a representar el paraíso del vicio. Lucía se convirtió en la pecadora oficial de España, elegante, hermosa, displicente. Una pecadora envidiada y temida, una pecadora necesaria: porque toda moral exige transgresores.

—Fue un escándalo horrible, sí; pero, mira, como yo no vivo de la gente, me da exactamente igual lo que se diga. Claro que nunca se atrevió nadie a decirme las cosas a la cara, porque saben que puedo fulminar; vamos, las injusticias no las tolero, me vuelvo una leona, eso y que me toquen a mis hijos, bueno, la tigresa de Bengala, que es como me llaman aquí en casa, porque dicen que no mato, pero que doy zarpazos.

—Y todo empezó cuando la nombraron *miss Italia*, cuando usted tenía dieciséis años.

—Fíjate, y aquello fue una broma, parece mentira. Había un concurso fotográfico de selección para el premio de *miss Italia*, y unos amigos mandaron mi foto sin que yo lo supiera. Y mi foto fue la que ganó, así es que un sábado compré el periódico, todos los sábados lo compraba, porque era cuando venían las novelas, y miro y veo: Lucía Bosé, de Milano, ha ganado el concurso. Mira, me quedé... Pero ¿esa soy yo...? Bueno, llegué a mi casa y me dieron una paliza descomunal, porque entonces ir a un concurso, pues... Mi familia era de obreros, ni eso siquiera, porque toda mi familia era de campesinos, mis padres fueron los primeros que se trasladaron a la ciudad. Y fue un escándalo en toda la familia, me

dieron una paliza, porque entonces no se hablaba, se pegaba, y hacían muy bien, ja, ja, ja. Ahora hablamos demasiado. Y yo decía: no tengo la culpa. Me dieron tal paliza que los vecinos, que eran los padres de mis amigos, le dijeron a mi madre: no tiene la culpa, fue una broma, ella no sabía nada. Pero, claro, me invitaban a ir al concurso, y entonces mi hermano, el que ahora vive conmigo, me dio tal bofetada que me puso el ojo así (y señala con la mano una considerable turgencia), y me decía: si vas al concurso a esta casa no volverás jamás (con tono de ultimátum). Y mi madre se picó entonces con mi hermano, porque decía que era ella en todo caso la que tenía que decidir, y así, por el enfrentamiento entre los dos, fue mi propia madre la que me llevó al concurso. Y lo gané.

Así es que Lucía vivió un año con un contrato como *miss*, 100.000 liras al mes y la obligación de hacer giras publicitarias. Le hicieron una prueba para cine, «pero no salió entonces nada».

(En este momento llega la Tata a la casa con una brazada de revistas y le advierte a Lucía que tiene que leer no sé qué artículo, para desaparecer después en la penumbra de la casa.)

—Entonces Giuseppe de Santis buscaba una chica para su película, y Visconti le dijo que por qué no me hacía una prueba. Es increíble, porque esta película, *Non c'è pace tra gli ulivi*, tenía que haberla hecho la Mangano, y se quedó embarazada, y por eso tuvieron que buscar una chica en una semana, porque la Mangano estaba vomitando y todo eso. Y por eso empecé en el cine como protagonista, antes de saber siquiera si el cine me gustaba o no. Hice una prueba, salió; Raf Vallone hizo una prueba, salió, y los dos éramos dos párvulos. Nos encontramos y nos odiamos en seguida los dos, ja, ja, ja; fue inmediato, una especie de antipatía increíble. Así es que empecé esta película, y de repente me di cuenta de lo irresponsable que era, metida de protagonista sin tener ni idea. Y mi vida cambió, me fui a Roma a vivir sola; con dieciocho años, yo quería ser libre y tuve el coraje deirme sola, sin ninguna ayuda. A veces, si tienes el coraje necesario para hacer las cosas, las cosas salen bien. Hay que echarse a volar; si te rompes una pierna, ya se te curará. Por eso yo, a mis hijos, les doy cada empujón...; hala, a volar, no tengáis miedo. Si te caes, ya te levantarás; adelante.

—Si no hubiera sido por el cine, ¿se hubiera marchado también de su casa?

—Sí, sí; aunque no era algo normal en aquella época, pero yo sentía la necesidad de hacer algo.

—¿Escribir, quizá, ya que escribía aquellos diarios?

—No sé..., me gusta mucho escribir; sé que lo hago bastante mal, pero me gusta; para mí es como un desahogo; lo hago casi todos los días. Pero escribo mal, ya digo.

—Tiene usted tendencia a decir que hace mal todo, que es inculta, que no sabe escribir. Hay un tipo de modestia que es propia de las personas muy orgullosas.

—Yo no sé si soy orgullosa, no me gustaría. Pero, eso sí, lo que me gustaría es saberlo todo. Yo creo que la sabiduría es como un traje en el que estás cómoda, ese traje que te sirve para todo. Lo más importante para mí es alcanzar esa sabiduría, ese equilibrio que te hace ver las cosas, que te hace comprenderlo todo, lo blanco y lo amarillo, lo bueno y lo malo. Pero este equilibrio es difícilísimo, porque veo que estoy encerrada en mi casa, que es mi isla, y ni aun aquí consigo el equilibrio, porque el teléfono suena continuamente, porque a la Tata le da el ataque, porque las *fans* llaman a la puerta, porque llega mi hijo enfadado... Y si sales de aquí ya te puedes morir, claro.

—Usted apenas sale...

—Casi nunca salgo, pero de cuando en cuando lo tengo que hacer, porque..., bueno, soy paloma mensajera de mi hijo, camarera, cocinera, realizadora, secretaria, telefonista, con él soy todo, pero siempre de segundo grado, porque de primero siempre está el *manager* oficial, la secretaria contratada, todo eso; yo soy la segunda, ja, ja, ja, pero esto, todo esto me es suficiente; yo he elegido esta vida; nadie me la ha impuesto. Yo de la vida no espero más que alcanzar la paz, el equilibrio, la tranquilidad. No espero nada más.

Una muchacha joven y guapa, rubia y con el pelo casi al cero, aparece en la puerta de la casa y se apoya en el quicio con aire lánguido. «Me voy a la montaña», le dice a Lucía en italiano. La chica lleva botas de tacón alto y un sofisticadísimo y liviano atuendo a lo *punk* pasado por alta costura.

—Y la muerte... A mí la muerte no me da miedo en absoluto, porque como creo que soy inmortal...Ja, ja, ja... No me da ningún miedo, porque he vivido tanto y tan bien, y he tenido tantas cosas buenas y malas, que aunque me muera, no importa. Y además, yo creo en la reencarnación, ja, ja, y como sé que voy a tener otra vida mejor, pues lo que hago es prepararme. Porque ese es el defecto de la gente, que no prepara su muerte, sólo prepara su vida. Y yo la acepto cada día, porque llevamos dentro la vida y la muerte, son dos hermanas inseparables, hay que amarlas por igual.

—Usted tiene 49 años, ¿no?

—Sí, 49... Y mira, la madurez es estupenda. Si a mí me dijeran ahora que podía volver a algún año pasado, volvería a los cuarenta.

De los cuarenta para acá han sido los años más maravillosos, más estupendos, más maduros de mi vida. Pero yo creo que llegas a esto si a los veinte los preparas. Porque todo lo que haces a los veinte, lo que proyectas, lo que piensas, lo que decides ser, se realiza cuando alcanzas los cuarenta. Ahora, si tú a los veinte no te interesas por nada, si no piensas, si no tienes inquietudes, los cuarenta serán fatales. Yo creo que para una mujer hay dos edades vitales: los veinte y los cuarenta. Los veinte, cuando eres una mujer, y los cuarenta, cuando dejas de serlo para entrar en otra cosa que es mucho más importante.

—¿Deja de ser una mujer?

—Biológicamente, me refiero... La mujer siempre tiene miedo a hablar de la menopausia. Bueno, la mujer y el hombre, porque el hombre es peor todavía en esto. Pero parece como si diera vergüenza hablar de estas cosas. Yo encuentro que si la mujer lo acepta, que no es exactamente esta la palabra, porque no es una cuestión de aceptar, de renunciar, sino que es algo que te llega naturalmente, y que habría que asimilar también con naturalidad. Bueno, pues si la mujer lo asimila, se entra en otro nivel de vida aún mejor. Pero la mayor parte de las mujeres se agarran a las cosas. Dicen: «Ya no soy joven, ya no soy mujer». Es absurdo.

—La cuestión está, quizá, en no considerar la menopausia como una frontera, a partir de la cual tengas que renunciar a vivir.

—Por supuesto. Yo no quiero renunciar a nada, quiero llegar a las cosas naturalmente. He llegado a los cuarenta años, no soy ninguna santa; me he separado de mi marido y me he enamorado otras veces, he tenido amores, no he renunciado nunca a nada y lo he encontrado natural. Pero no sé, de repente, a los cuarenta, sin renunciar, he tenido un cambio que me ha llegado no sé cómo. Sin renunciar, insisto, porque con la renuncia se vuelve de nuevo a los mandatos...; no tienes que hacer esto, no tienes que hacer lo otro (con un dedo amenazador y voz autoritaria), y entonces estás reprimida, y un día explotas... ja, ja, ja; es así, ¿no? Así es que, ¿por qué renunciar? Pero al mismo tiempo, si hay una cosa que no necesito, ¿por qué forzarme a hacerla? Te dicen: Tienes 49 años, aún eres joven, ¿por qué no tienes un...?». Pues no lo sé, no tengo tiempo, no es que no me apetezca, es que no es el momento. No he renunciado; quizá algún día entre en casa un señor maravilloso y a lo mejor me vuelvo loca por él, pero ahora no lo necesito. Mira, es lo mismo que el tabaco. He dejado de fumar porque estaba muy mal, completamente intoxicada, llegaba a desmayarme, me dolía la cabeza. Y llegó un momento en que me dije: «O dejas de fumar, o

sigues así, hecha polvo». Y lo dejé. No fue una renuncia, fue algo natural, necesité dejarlo.

(La muchacha morena y guapa del principio aparece de nuevo y atraviesa la escena gorjeante y dando saltitos de pura juventud, mientras el motorista loco da una vuleta a la piscina entre explosiones y desaparece por el foro.)

—¿Qué es el amor? Ja, ja, ja; es como un sarampión, que como no pongas una luz encima de tu cabeza, lo mismo te deja ciego... Yo he sido muy enamoradiza, sí, pero nunca he sido esclava por que, sobre todo cuando he trabajado, siempre ha sido más importante para mí el trabajo que el amor.

—Y sin embargo, se retiró usted tres años del cine por un amor.

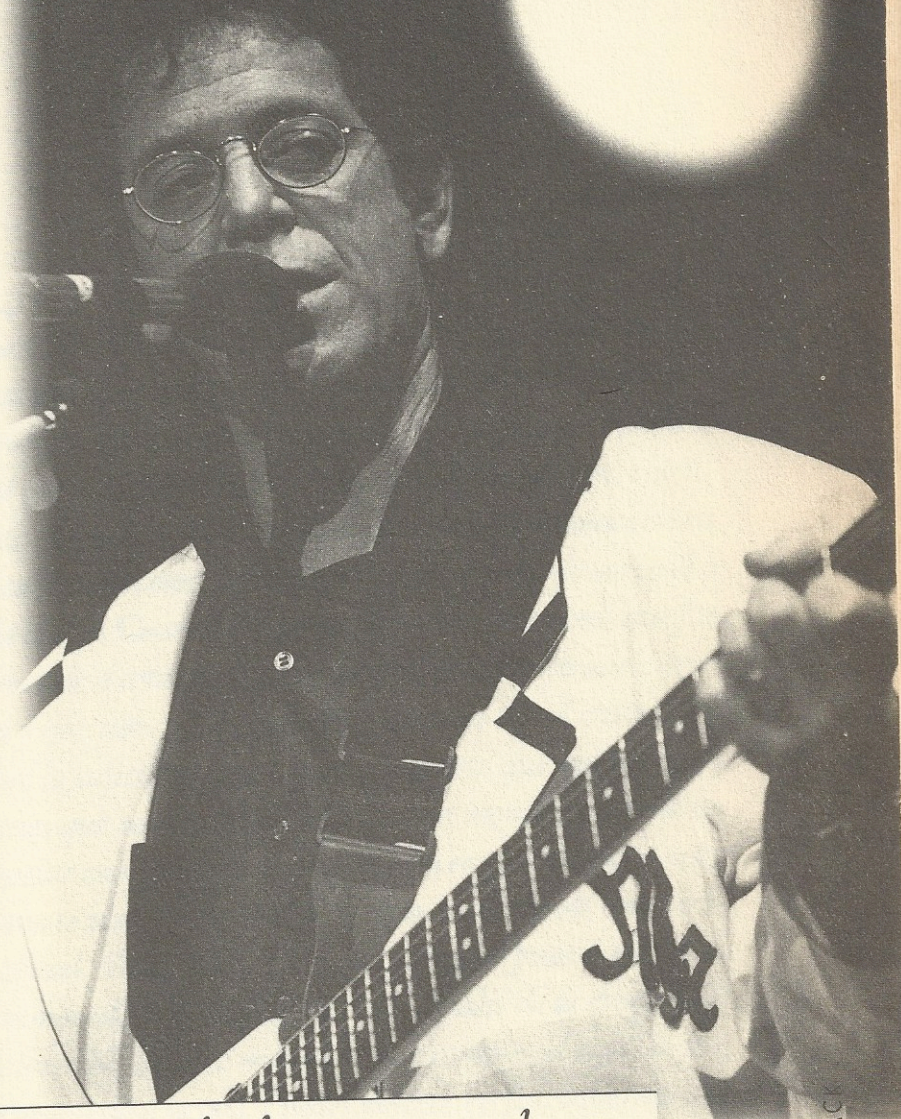
—Pero era más un amor a la familia, porque quería casarme, porque quería tener hijos, no sé... Mira, siempre ha sido más importante para mí un amigo que un amor; lo necesito más, porque un amigo está siempre allí, y un amor... Tengo cantidad de amigos hombres, amigos nada más, con quienes nunca ha habido nada, y estoy feliz con ellos; con un amigo puedes viajar, puedes compar-tir cosas, puedes estar un año sin llamarle y no pasa nada; con un amigo, todo. Y con un amor, en cambio, uf... No me has llamado, no me has dicho te quiero, antes me mandabas flores y ahora ya no (poniendo tono de insistente y pesado reproche)... Y todos caemos en eso, eh, porque también yo he caído en esas cosas, y después te ves a ti mismo y te dices: «¿Pero yo soy ésa? No es posible». Es como si dentro de ti hubiera otra persona, que te empuja a hacer cosas que tú no quieres. Y así, dices: «¿Vamos a cenar o no vamos a cenar? Te tengo dicho que a mí me gusta ir a este restaurante, pero tú siempre te empeñas en ir al otro; por cierto, hoy no me has dicho ni una vez te quiero» (imitando una nerviosa impertinencia)... Ja, ja, ja... Es ese bicho que llevamos dentro y que nos sale; tú intentas detenerle, le dices: «Vete para dentro, cállate, ¿por qué dices esa tontería?», pero es más fuerte que tú y terminas diciendo lo que el bicho quiere, todas las tonterías; descienes a un nivel de bajo cero. A mí me da una rabia increíble. ¿A ti no? Después me daría contra las paredes. Pero, ¿por qué habré dicho eso; por qué habré dicho eso; por qué habré dicho eso? (con aire atormentado), pero es que sale el maldito dicho, ese «Alien», como yo digo, que corría por todos los sitios como loco cada vez que me enamoraba. Y cuando no te enamoras, claro, te va todo perfecto, perfecto siempre: te dicen que te quieren hasta la saciedad, hasta que tú empiezas a decir: «Pero qué pelmazo, que se calle ya; otra vez diciéndome te quiero»... Ja, ja, ja... Por eso prefiero a los amigos, porque con ellos todas estas cosas no suceden.

La Bosé posee un sólido sentido común y un fuerte carácter. Pese a ello, parecería que hubo muros que no pudo derrumbar: eran otras circunstancias, otra época. Durante años fue sólo ama de casa, y como ella dice: ha pasado de ser esposa del torero a convertirse en madre del cantante. Tiene esa peculiar inseguridad en su propia valía —«No soy nada inteligente; soy tan inculta...; escribo muy mal; no sirvo para dirigir cine porque no sé; no entiendo nada de política», todo ello dicho muy en serio, muy creyéndolo—, que sólo se puede encontrar en algunas mujeres. Pero es una persona que parece estar acostumbrada a pensar mucho. Así, pensando, ha llegado quizá a comprender su vida como la mejor posible, y hoy planta patatas en su refugio, dispuesta a encontrar la calma, autorrelegada a lo doméstico. Es una vida simple y transparente la de esta Lucía Bosé que encarnó el abismo y el misterio.

—La gente se enfada tanto, se cabrea tanto con las cosas... Yo creo que la vida, la sabiduría en la vida se alcanza proponiéndoselo uno, afrontando las cosas sin mal ceño. Hay que ser más fuerte que las cosas, y si te lo propones, llegas a ser capaz de superarlo todo. Ultimamente yo es que ni me inmuto.

(Esta entrevista fue publicada el 4 de mayo de 1980.)

Lou Reed



De regreso de la zona salvaje

FOTO: MIGUEL NOVACK

Creo que no puede haber una buena entrevista sin curiosidad y sin compasión. Curiosidad, en su sentido más hondo y más extenso, para querer saber cómo es el otro, qué piensa, desde dónde te responde. Y compasión, entendida como la capacidad de sentir con, para colocarte en la cabeza del otro, para intentar ver el mundo como él o ella lo ven. Cuando un personaje como Lou Reed, que fue sometido a una terapia de electroshocks en su adolescencia y que tiene una conflictiva relación con el entorno, se abre lo suficiente como para explicarte que oye voces, tú tienes que acompañarle en ese viaje mental. El quid no consiste en seguirle la corriente, sino en procurar entender cómo se vive dentro de un mundo en el que oír voces es lo normal. Y así, poniéndote en su lugar, puedes intuir la conmovedora necesidad de Reed de salir de la droga y del dolor: «No haré ya más cosas que rompan el equilibrio», le prometió a la voz. Puedes atisbar, en fin, infiernos que siempre son reconocibles, porque son humanos.

No le he visto los dientes a Lou Reed. He hablado con él durante más de una hora y en ningún momento he

conseguido ver ni tan siquiera el borde de sus inclivos. Está claro que su cara no está hecha para sonreír. Permanece impávido durante todo el tiempo, tan quieto y tan frío como un trozo de roca. Vestido todo en negro, tacón, pálido. Con el rostro añoso y batido por el viento, una piedra caliza que las inclemencias han erosionado.

Y en mitad de semejante cara, unos ojos tremendos. Unos ojos que miran y miran y que quizá no parpadecen, como no parpadecan las estatuas. Desde luego se diría que sus duros rasgos están esculpidos: su rostro recuerda un antiguo medallón grecorromano, el retrato amenazante de algún dios violento. O de la Medusa: porque la mirada de Lou Reed *parece* verdaderamente peligrosa. Quizá sea por eso por lo que cubre sus ojos con unas gafas poco usuales: dos pedazos hexagonales de un vidrio verde dulce tan luminoso y denso como dos rebanadas de esmeralda. Si se quitara las gafas, te dirías para tu coleteo con gran susto, capaz sería de fulminarte con su feroz mirada.

Anda ahora metido Lou Reed en la para él evidente tortura de dar entrevistas porque quiere promocionar su nuevo disco, *Magic and loss* (*Magia y pérdida*), un insólito elepé cuyas 14 canciones se agrupan temáticamente en torno a la muerte por cáncer de un ser querido. Es un trabajo espeluznante, hermoso y denso. Se lo digo: «Su disco es hermoso y estremecedor al mismo tiempo...». Reed calla y te escruta con su cara de gárgola. «Sin embargo, y pese a lo durísimo del tema, me parece advertir en este elepé un tono de esperanza que no hay en otros trabajos suyos anteriores...», aventuro sobre su abrumador silencio. Ya me habían advertido algunos colegas que Lou Reed podía ser terriblemente parco en palabras. Pero mi último comentario parece haber puesto en marcha un remoto mecanismo parlante: sin cambiar de posición, sin agitar

ni un músculo, la figura pétrea saca una voz de bronce y empieza a hablar. Es casi un milagro.

—Yo creo que el disco es un regalo para el oyente, creo que es un elepé muy realista y muy positivo, porque, además de ser una celebración de la amistad, te explica cómo puedes relacionarte con la muerte. La vida merece la pena vivirse incluso si en ella hay dolor: ésa es una de las lecciones que encierra este disco.

—Una lección que resulta muy difícil de aprender...

—Torturantemente difícil.

Responde Reed enfáticamente y deja un punto final enorme flotando en el silencio detrás de él, como si sus palabras fueran siempre definitivas y después de dichas nadie pudiera añadir al tema ni medio suspiro. No sé si a estas alturas ha quedado lo suficientemente claro que Lou Reed resulta aterrador. Sobre sus hombros acarrea su sombría leyenda de príncipe negro de la música: los turbulentos comienzos con Andy Warhol y la Velvet Underground; la época transformista con David Bowie, cuando se teñía de rubio y vivía con Rachel, un travestido mexicano; los años de fuego y de destrozo, tan roto por el alcohol y la heroína que tenían que sacarle en brazos a los escenarios y sus actuaciones terminaban a menudo en un escándalo —como el que se organizó en Madrid en 1979—. Pero no es todo eso, el eco de un pasado ya remoto, lo que hoy asusta de él. Lo que da miedo es su inmovilidad, su mirada implacable. Y ese extraño lugar desde el que te contempla. Porque Lou Reed está lejos, muy lejos. Es un tipo distinto, un forastero.

—*Magic and loss* es un trabajo tan inusual dentro de la industria discográfica que me pregunto cómo lo habrán tomado en su compañía de discos. ¿No le han intentado presionar para que hiciera algo más comercial?

—¿Presionarme? Oh, no. Jamás lo hacen, en absoluto.

—No se atreven...

—No sé si es que no se atreven o si más bien es que creen en mí. El presidente de la compañía me dijo un día que él pensaba que yo trabajaba mejor cuando se me dejaba solo. Y lo decía en serio, porque siempre me han dejado ir a mi aire. En cuanto a *Magic and loss*, me han dicho que les gusta mucho, pero que es un disco difícil. Yo sé que es un disco difícil: está dirigido a una audiencia que quiere comprometerse con una música seria, con letras serias.

—Lleva usted años diciendo que lo que pretende hacer es un rock para adultos...

—Sí, y es exactamente a esto a lo que me refiero. Para entender *Magic and loss* tienes que tener cierta experiencia, cierta madurez, tienes que conocer la vida.

—Supongo que un disco así, tan íntimo, ha de salir de una vivencia propia, de una muerte cercana.

—Sí, éstas no son emociones que puedas inventar. El disco refleja en concreto la pérdida de dos amigos que murieron durante el mismo año, con once meses de distancia entre un fallecimiento y el otro. Dos de mis mejores amigos, de mis más queridos amigos. Además, yo soy simplemente un escritor, y el tema de la muerte es uno de los grandes temas para un escritor, tienes que enfrentarte a él antes o después, y yo decidí hacerlo ahora.

—Siempre se ha definido usted como escritor, un escritor que utiliza un soporte musical. El aspecto literario resulta evidente, porque sus discos son cada vez más temáticos...

—Así es. Hace mucho tiempo hice un único álbum temático, *Berlin*, y ahora, desde hace tres años, a partir del disco *New York*, empecé de nuevo con la idea de no querer hacer catorce canciones aisladas, y decidí que lo que me

interesaba en este momento de mi vida era hacer canciones que estuvieran conectadas las unas con las otras temáticamente. Y así salió *New York*, y después *Songs for Drella* —*Canciones para Drella*, el apodo de Andy Warhol, una mezcla entre Drácula y Cenicienta-Cinderella—, con el que intenté desmitificar a un personaje legendario, y ahora viene *Magic and loss*, que va un paso más adelante y cuyo tema es cómo manejar la pérdida y también una celebración del amor y de la amistad.

Lou Reed posee un ritmo de conversación desconcertante. A tus preguntas responde, por ejemplo, con una escueta frase o una sola palabra. Y es después, cuando tú ya estás a medio camino de la siguiente pregunta o ya la has formulado por completo, cuando Reed contesta a la anterior cuestión. En el momento mismo de la entrevista, y paralizada como estás por su mirada tórrida, este desacuerdo temporal emborriona el diálogo y te deja la vaga sensación de un gran malentendido, de un debate entre sordos. Es después, al pasar la cinta, cuando adviertes la perfecta hilazón de todo lo dicho; cuando descubres, para tu sorpresa, que a la postre el forastero hablaba en realidad tu mismo idioma. Quiero decir que Lou Reed parece más raro en persona que después, cuando uno lo recuerda y se lo piensa. Y él debe de ser consciente de esa dificultad de comunicación, de esa zozobra: si repite una y otra vez, hasta el aburrimiento, que *Magic and loss* es «una reflexión sobre la pérdida y una celebración de la amistad y del amor», no es sólo porque quiera promocionar su disco, sino sobre todo, me parece, porque no está nada seguro de que le entiendan.

—A mí me gusta escribir. Necesito escribir. Y escribiría aunque no tuviera ningún contrato con una casa de discos. Sin embargo, eso sí, me gusta tener fechas límites, me son muy útiles, y si no las tengo me las invento.

—Para forzarse a trabajar...

—Sí. Para levantarte y ponerte realmente a hacerlo, para dejar de pensar en ello y pasar a la ejecución. Porque de otro modo puedo pasarme pensando mucho, mucho tiempo...

—¿Y ahora no siente miedo a bloquearse? Hubo una época, lo ha dicho usted en alguna entrevista, en que creyó haber perdido el talento. ¿Ya no le asusta quedarse en blanco?

—En absoluto. Ya he pasado por todo eso y no me preocupa más. Ahora entiendo mejor el proceso creativo, y sé que el talento no se va a ir... Simplemente, puede que no esté accesible las veinticuatro horas del día.

—Y ahora ya no se pone nervioso si la inspiración tarda un poco en aparecer, mientras que antes sí que se ponía...

—Oh, sí, te aseguro que decir que me ponía nerviosísimo es quedarse muy corto... Especialmente cuando tenía una fecha de entrega y había delante de mí una hoja de papel en blanco, sin nada escrito... Pero ya no me pongo nervioso nunca más. Y sé que lo único que tengo que hacer es permanecer receptivo, no entorpecer el proceso, y especialmente no introducir emociones inútiles como la de la angustia. En fin, ahora me conozco a mí mismo. Ésa es una de las cosas que llegan con la madurez. Sé cómo trabajo. Sé que mi talento nunca me va a traicionar. Nunca me va a dejar.

—Esa seguridad en uno mismo es estupenda...

—Es mucho más que estupenda, déjame que te diga, porque sé cómo son las cosas cuando eso no funciona... Me puse muy mal.

—Sí, fue toda aquella época terrible, la etapa de las drogas y la leyenda negra, cuando usted parecía estar destrozado.

—Es que para alguien como yo, si no puedes escribir, nada tiene sentido. Escribir es mi todo, mi vida, y que de pronto te lo quiten... o ni siquiera eso, porque si alguien viene y te lo quita siempre puedes ir a recuperarlo, pero era peor, era la sensación de que se había evaporado, mirabas alrededor y no había nada, no quedaba nada. Y seis meses después, aún nada, cero... Era inaguantable. Pero al final he conseguido alcanzar un equilibrio con el talento, he hablado con esa parte de mí... O sería más exacto decir que esa parte de mí, la inspiración, el talento, como quieras llamarlo, me ha hablado a mí.

—Y firmaron un tratado de paz.

—No, de verdad, me lo dijo. Me dijo: «Nunca te abandonaré». Literalmente. Literalmente. En palabras reales. Literalmente. «No te abandonaré nunca y no te traicionaré». Y como contrapartida, yo, a mi vez, no haré ya más cosas que puedan romper el equilibrio.

—¿Y cuándo sucedió esto?

—Hará un par de años... Justo antes del álbum *New York*. Sucedió mientras estaba conduciendo mi coche. Iba conduciendo y me perdí. Estaba furioso, porque odio perderme. No tengo buen sentido de la orientación. Me estaba poniendo verdaderamente fatal. Y entonces sucedió eso. Esa voz diciendo: «No te pongas nervioso».

—Estaba usted solo en el coche, naturalmente.

—Sí, claro. Pero por supuesto que era simplemente yo hablando conmigo mismo. No hay nada místico en todo ello. Simplemente, sucede que de cuando en cuando tienes la oportunidad de hablar directamente con tu subconsciente, por así decirlo. Y fue entonces cuando me dijo que no me abandonaría nunca.

—Supongo que le sería muy tranquilizador.

—También me sucedió algo semejante en una exposición de Van Gogh. Y estaba contemplando el autorretrato de Van Gogh cuando de repente escuché: «Te hablo a ti a través de ti». ¿Cómo, qué? «Te hablo a ti a través de ti». Y entonces me di cuenta de que, si mi equilibrio no fuera lo suficientemente tranquilo, no sería capaz de escuchar esa voz interior, y que el proceso se detendría. Porque eso que llaman bloqueo muchas veces sucede solamente porque, en tu ansiedad de alcanzar la inspiración, lo estropeas todo. De modo que para conservar el talento tienes que tranquilizarte. Y por eso soy muy cuidadoso, porque no quiero perder nunca a mi amigo.

—Sin duda en su mala época, cuando salía dando traspiés a los escenarios, carecía de la calma necesaria para escucharse. Recuerdo que la gente comentaba que usted se estaba muriendo. Estuvo *muriéndose* así durante varios años y despertando ese interés morboso de las figuras al borde del abismo.

—Creo que en todo ello también hubo más cosas, también había compasión e identificación. Compasión por los marginados, por los *outsiders*, por los alienados. Durante mucho tiempo me identifiqué con ellos.

—Se diría que en los últimos años ha intentado usted destruir la leyenda negra que le persigue desde aquella época...

—Yo no he querido destruir nada, eso está sólo en tu mente. Simplemente, he sido lo más recto y honesto que he podido en todas las cosas. No quiero destruir ninguna parte de mí mismo ni de mi pasado.

—No me refiero a alterar, camuflar o repudiar su pasado. Me refiero a escapar de un tópico que le persigue. He leído muchas entrevistas tuyas de los años ochenta, y parece hartito de que siempre le pregunten por lo mismo,

por si elogió la droga o no en su canción *Heroin*, por la violencia, por el sexo, por el alcohol...

—Sí, digamos que algunas personas se quedan colgadas de ciertas partes de tu vida, de ciertos aspectos, y quieren que permanezcas allí. Pero yo soy una persona desarrollándose, y además un artista madurando, y no quiero quedarme anclado en ningún lugar, diga la gente lo que diga. Lo que sucede es que, claro, todos los errores que he cometido los he cometido en público, y además he escrito canciones sobre ellos, de manera que cuando la gente viene a hablarme de todo eso sólo puedo decir: «Lleva usted cinco años de retraso y quiere que yo también retroceda en el tiempo, cosa que no me interesa en absoluto...».

—De todas maneras, me parece que ahora ya vienen a verle con menos prejuicios...

—Yo creo que cuando hablo de determinados temas la gente sabe de qué estoy hablando. No soy una persona que ha permanecido en una torre de marfil. Yo he estado ahí fuera, en la calle, me he mezclado con las gentes, con la vida. De modo que creo que me merezco cierta credibilidad. Una credibilidad ganada muy duramente. Pero aquí estoy. Mi amigo Ruben Blades, muy amigo mío, me dijo un día que había conocido a diversos autores y que, con sólo mirarlos a la cara, podía decir: «Éste es de la calle, éste no es de la calle. Esto es de verdad y esto es mierda». Lo cual no quiere decir que la gente que venga de la calle sea la única válida en el mundo, pero sí que, si tienes una educación y además conoces esa otra parte de la vida, quizá tengas un mayor espectro de comprensión del mundo que si sólo tienes una preparación académica.

—Quiere decir usted que pasar por el dolor y por el infierno te hace más sabio...

—Es un camino que, por lo general, no puedes escoger: en realidad, la vida te lleva adelante a patadas. Y desde luego no recomiendo a la gente que haga lo que yo hice, de ninguna de las maneras. Creo que hay vías más rápidas y menos peligrosas que la mía para ir desde A a B. Pero, por otra parte, yo ignoraba la existencia de esas vías, de manera que tuve que aprender las cosas del modo más duro. A veces piensas que si pudieras empezar de nuevo... Pero por supuesto no tienes una segunda oportunidad. En fin, estoy contento de haber llegado al punto en el que estoy, a esta cierta serenidad, por lo menos ahora, cuando todavía soy relativamente joven. Me imagino que si alcanzas la serenidad a los ochenta años envidiarías haberla conseguido a mi edad, mientras que yo a mi vez puedo decir: «Cielos, ojalá hubiera llegado a esto cuando tenía ocho años...». Pero no fue así, de modo que...

Se quita las gafas de cristal verde mágico y se frota los ojos con cansancio. Me contempla sin el vidrio protector, y su mirada, contra todo pronóstico, no fulmina. Porque Lou Reed, ahora lo comprendo, no es una gárgola: es un oráculo. Estuvo en el infierno y regresó. Y guarda en su memoria un saber oculto, un conocimiento de lo terrible, que dispensa algo crípticamente. Él no nos habla de nuestro futuro, sino de lo que somos; y por eso hay que escucharle con atención. Y entender su conmovedor acuerdo con el otro yo, y la promesa de portarse bien y conservar la calma. Desde que volvió de la zona salvaje se ha ido reconstruyendo poco a poco, en la austeridad, con discos cada vez más sinceros, más llenos de una ternura rota y dolorida. Vibrando de emociones y por fuera de piedra.

—Como usted decía antes, es inútil y absurdo intentar borrar lo que uno fue.

—Además, hay otra cosa buena de todo esto, y es que así uno puede sentir una compasión real por la gente, y por determinadas situaciones, y por las cosas que hacen... Por algunas cosas horribles que la gente hace. Yo tengo un entendimiento de todo eso, y en ocasiones meto a personas así en mis canciones, porque las comprendo.

—Pero ahora, alcanzado ya ese acuerdo básico con la vida, ha sido usted capaz de descubrir la magia, el placer de la existencia. Como dice en su último disco, «hay una brizna de magia en todas las cosas y luego alguna pérdida para guardar el equilibrio...».

—Eso es... *Magic and loss* intenta no sólo explicarte que esa magia existe, sino darte una demostración de ello, porque, después de todo, ¿qué es la música sino magia? Y el disco quiere ser sobre todo un ejemplo, un regalo mío para el oyente. Un regalo hecho con mucho amor.

26 de enero de 1992

LECTURA 150 AÑOS DE ENTREVISTAS Fue el mejor paisajista literario que ha dado la literatura catalana en los últimos años. La prosa de Josep Pla, viva, directa y profundamente visual, fue unánimemente elogiada. El autor de *El cuaderno gris*, su obra maestra, era poseedor de un carácter peculiar que la escritora Montserrat Roig supo captar a la perfección en esta entrevista.

Josep Pla en su madriguera

ENTREVISTA REALIZADA POR MONTSERRAT ROIG PARA LA REVISTA 'DESTINO' EN ENERO DE 1972



El día es frío, dicen que es el peor de este invierno. Estamos a finales de enero y la luna empieza a menguar. Una neblina, no demasiado espesa, nos permite ver, en difuminado, las nieves del Montseny. La discontinuidad colorística de la autopista de La Jonquera se ve alterada de vez en cuando por el verde preciso y autoritario de la pareja de civiles. En una de las paradas obligatorias nos piden amablemente la documentación. Luego sabremos, por el

propio Josep Pla, que se rumorea que los de ETA han huido por la frontera de Portbou. La densidad voluminosa de las nubes nos esconde el sol. Pero se intuye. Y esperamos, no sin recelo, su aparición.

No puedo ocultar un algo de pavor ante esa entrevista con Josep Pla. ¿Por qué? No lo sé. Me pregunto si no será porque se trata de un escritor con una insondable aureola mítica, inasequible a nuestra delgadísima realidad de posguerra —luego veré que se trata de una primera impresión producida por nuestras propias le-

yendas literarias—, o si me corroe la incertidumbre de cómo va a recibir ese gran escritor a una persona joven y, quieras que no, representante, por la edad, de conceptos muy poco seculares. Alguien dijo en cierta ocasión que es mejor no conocer nunca a los escritores que se admiran. Acaso sea verdad...

Antes de llegar a Llofriu adivinamos, distante y altiva, la barrera pirenaica. Luego, la suavidad de la loma ampurdanesa, la adustez del Montgrí, la proximidad del pueblo de Pals, desértico y estereotipado, la prometedora serenidad del mar de invierno, calmado y relajante... El Mas Pla, situado en Llofriu, en el bajo Ampurdán, se ve desde la carretera. Está en un terreno en descenso. Se da la vuelta, viniendo de Palamós, a la derecha en dirección a Palafrugell, por el Camí de la Fanga. Oímos a lo lejos aullidos impacientes de perros. Por el camino he visto un labrador empujando, paciente, solitario y silencioso, el arado con un caballo. Otro camina, surcos arriba, surcos abajo, mientras riega el campo. Es terreno de secano y parcelado hasta el último extremo. Las tierras que rodean el Mas Pla son trabajadas por un masovero. Pla ha confesado más de una vez que es el primer propietario en muchos años de su masía que no ha labrado físicamente la tierra. Ante el portalón del *mas*, que da al sur, han tendido ropa de niño. El sol se insinúa, tenue, tras las nubes compactas. Sopla la tramontana y hace un frío pelón. Ante el *mas*, troncos amontonados. A la izquierda, antenas y palos de telégrafos que luego sabré que molestan soberanamente al escritor

Josep Pla (Palafrugell, 1897-Llofriu, 1981) fue un gigante de la literatura en lengua catalana. Viajero infatigable, reflejó en sus crónicas periodísticas las impresiones, ligeras y divertidas, de todo aquello que veía. Su obra más célebre es 'El cuaderno gris', publicada en 1966.

Pla. Una mujer lava, restriega la ropa con fuerza, en un lavadero situado a la izquierda del *mas* si se mira hacia el sur. Nos observa con indiferencia ancestral. Veo una vieja tartana que aún sirve, me dicen, para ir al mercado. El campo destella con tonalidades de verdes distintos. Al lado del camino de entrada de la casa, y formando ángulo recto para resguardar el *mas* del viento del interior, cipreses decantados por la fuerza de la tramontana. Olivares desnudos, en plena soledad. Lo que más impresiona de este conjunto es el silencio, un silencio voluble, alterado por los motores sincopados de la carretera. Cerca, el rumor de una tramontana pacífica —luego, en Pals, será más agresiva— y el canto de los gorriones. Un gallo rojo, soberbio y distanciado, se pasea a nuestro lado. Mientras esperamos a que Pla se vista observo la solidez granítica de la casa. Es un edificio recio, de proporciones arquitectónicas equilibradas, sin ostentación, de piedra amarronada y agrisada. Una enredadera pelada trepa por la fachada. Sendas ventanas, las dos cerradas, y un balcón, en el centro, con la mosquitera deshilachada, ocupan la cara que da al mediodía.

Sólo entrar en el zaguán y ya se percibe el apetitoso olor que desprende un ambiente vacuno. Subimos por una escalera blanca y fría situada a la derecha del zaguán, limpiada obstinadamente por Dolores: "¡Miren, miren cómo está esa escalera, tan fría!". Luego nos dirá Pla: "La Dolores quiere ser burguesa". Dolores, una mujer serena, cuyo rostro sonrosado mantiene un aire entre taciturno e irónico, cuida del señor Pla. "¡Todo el día limpiando! Es como mi madre, que era feliz cuando veía una mancha de cera y se podía pasar tres cuartos de hora rasgando". En lo alto de la escalera llegamos a una gran sala rectangular, distribuida con la regulación propia de todas las masías catalanas: tres habitaciones en cada lado. Las dimensiones de esta sala son sencillamente descomunales. Sólo entrar, y el volumen de las personas y de los objetos adquiere un extraño aspecto, entre fantasmagórico —quizá producido por la mortecina luz diurna— e intimidador. El suelo, tapizado con una gruesa alfombra de esparto, es impresionante. Pla nos dirá que, a pesar de las apariencias, en invierno no se puede vivir en su madriguera pairal. Pero apenas sale de esta habitación durante toda la estación fría. Un hogar típico en forma de campana y con bancos dentro parece dar algo de calor hospitalario. Delante de la chimenea, una mesa bastante grande en donde el escritor escribe y vive. Un tresillo, unas lámparas de hierro forjado muy bellas, un sofá, una mesa con los típicos batientes, libros viejos y nuevos... Encima del sofá, unos recortes de periódico, una carpeta y unas tijeras. En la pared de la izquierda, mirando hacia el exterior, una reproducción de un Brueghel nevado —me parece que es, lo veo desde le-

jos, *Le massacre des innocents*—, amarillenta, desgastada por la fuerza corrosiva del tiempo. Brueghel, que, según Pla, es uno de los pintores más grandes, más exquisitos y más humanos que han pasado por la tierra, indica, junto con las sombras de este día incierto, la translúcida fugacidad del tiempo en que vive Pla...

ADORMECIDO EN LA DULZURA Y LA TOLERANCIA DE MONTAIGNE. Y aparece el escritor Josep Pla, caminando lentamente, por una de las puertas de la derecha, en donde está su dormitorio y en donde pasa, bajo una confortable manta eléctrica, muchas de las duras horas invernales. Pla, un hombre de insaciables tertulias, de cálidas sobremesas, llena, con su espaciosa personalidad, la gélida sala rectangular. Receptivo, infatigable *causeur*, habla mientras observa, con desazonante agudeza, a su interlocutor. Tengo que admitir que me inquieta —e inquietud es una palabra amable— tener que transcribir en castellano lo que Josep Pla me ha expresado, a través de un tono

provocativo y una precisión formal modélica, en catalán. Pero qué le vamos a hacer. Las cosas andan así, en la vida.

—¿Y usted escribe? ¿Tan joven...? ¿Qué dicen? ¿Que drán los de TVE a hacerme un reportaje? No, no... Traen unas máquinas como cañones, esa gente, y no callan nunca... —Dolores ofrece café y whisky—. Sí, cada mañana, cuando me levanto, me tomo esa mezcla... Usted, señorita, está muy flaca... No me gusta la juventud asexual de hoy, no me gusta nada. ¡Y es que en diez años ha cambiado mucho el mundo! Ahora, en Palafrugell, la gente ya no hace tertulias en los bares. Las hacen en las casas... En el pueblo hay unos 13.000 habitantes, pues

con 12.900 menos se quedaría igual. Y usted, ¿qué escribe? ¿Sobre las personas o sobre los pájaros? Hágame caso, señorita, cobre poco por sus escritos. Es mejor cobrar poco y siempre, hasta muerte... Talleyrand decía que las grandes exageraciones no tienen ninguna importancia... No, no se ría, señorita...

La conversación con Pla continúa. Las palabras brotan fluidas, densas, de una rigurosa amenidad. Incide frecuentemente con coletillas en las frases como, ¿sabe?, ¿me entiende?, ¿comprende?, ¿qué le parece a usted? Precisa las afirmaciones, las redondea, las pule, y busca con insistencia la conformidad y el convencimiento de quien escucha. No pretendo caer en la ingenuidad de que su verbo, desbordante y avasallador, es absolutamente nuevo y original. Para un lector fiel a sus postulados, tradicionales e inmovilistas, pero profundos y transparentes, la transcripción de nuestro diálogo le puede parecer trigo molido. Es posible. Pero para mí sus palabras resultaban fehacientes, fecundas, vivas, por el solo hecho de oírlas pronunciar en su ronca y matizada entonación. Josep Pla habla des-

**"LA ALTA CULTURA, INCLUIDA
TAMBIÉN LA ERUDICIÓN,
NO ES MÁS QUE CHISMOGRAFÍA
E INDISCRECIÓN"**

**"TODO EL MUNDO COPIA.
ESTE PAÍS NO TIENE LA
MÁS MÍNIMA CONSISTENCIA
CIENTÍFICA"**

pacio y nos traspasa con su mirada socarrona, mientras lía con displicencia un cigarrillo Ideal. Bajo una boina de plato que se compró en Bilbao aflora el cabello. Pla ya aseguraba en *El cuaderno gris* que su cabeza se mantendría poblada hasta la muerte. Parece que lo predijo, cuando él era un niño, un barbero de la calle de Cavallers de Palafrugell. Mira de reojo, con recelo y parsimonia, y sus ojos se cierran en una estrechísima y vivaz rendija. Sus labios son delgados y siempre sonríen; es curioso cómo se mueven armónicamente con el vaivén de los ojos. Éstos, bajo unas cejas cortas y arqueadas, estallan a veces llenos de pasión. Su cara es gatuna, con un algo de selvático y misterioso. Contempla las cosas con una pasiva pero tenaz agudeza. La boca, si Pla ríe, llena en profundidad todo el rostro, cuyas facciones se contraen de manera ostensible. Creo que a Pla le debe de costar mucho disimular —si admitimos que alguna vez lo ha hecho— su desagrado ante las personas que no le gustan. Porque los rasgos de su faz se mueven indistintamente, traidores con sus sentimientos, nunca ajenos a la vida exterior. ¿Las manos de Pla? Creo que sus manos denuncian, al contrario de la cara y del cuerpo, el lento y arduo camino de un escritor. Son finas, pequeñas y sumamente expresivas. Pero alguna ignoro por qué extraño motivo, parece querer esconderlas...

SOBRE EL PROGRESO Y OTRAS FRIVOLIDADES. Josep Pla afirmaba, en el prólogo de *La vida amarga*, que era un hombre personalmente desconocido por las generaciones que lo leían. Puede que sea cierto. Mientras observaba su aparente crueldad verbal, me preguntaba qué extraña sensibilidad se escondía tras esa máscara de cinismo y de escepticismo. Pla no es petulante, ni frívolo, ni agresivo. Es llano como el bajo Ampurdán, pero refinado como sus lomas. Adormecido, como él mismo ha dicho, en la tolerancia y la dulzura de Montaigne, no sé a ciencia cierta qué insondable misterio vital esconden sus ojos irónicos y sagaces. Es evidente que Pla es un escritor que produce miedo, que resulta difícil de conocer; quizá por esa achada acusatoria, por esa enraizada pasión, tantas veces absoluta y parcial, por esa faceta conservadora. Pero nadie podrá negar que sus setenta y cinco años traslucen una radical curiosidad, un profundísimo interés, una continuada obsesión por saber cómo va la humanidad, destructora y destruida, alarmantemente caótica. No es un observador glacial, pero tampoco es un protagonista apasionado; yo diría que acaso es un observador apasionado de las cosas de la vida. Y un gran y envidiable contemplativo. Pla decía en *Aigua de mar* que la gente se había vuelto *lleparils* y *primmirada*, y que pronto todo el mundo haría de peluquero o llevaría esmoquin como los camareros de café. Esta ironía, de exactitud sociológica, le llega a azotar, a veces con decimonónica vehemencia, y otras con indiscreción literaria, a tres cuartas partes del universo.

—Sí, la alta cultura no es nada más que chismografía e indis-

creción. En el sentido más noble de la palabra, se puede hacer chismografía sobre Jesucristo, Sócrates o Platón. No me refiero a los chismorreos de pueblo, que procuran hacer daño. La erudición, que es la forma más alta de cultura, también es chismografía. No, señora, la cultura no sirve para que el mundo adelante. He visto tal cantidad de cosas en este mundo que yo no puedo creer en nada... No, no, la única cosa que se puede hacer exactamente es el inmovilismo... El mundo sólo ha progresado en cosas como el váter, la ducha, el teléfono. La invención del váter es de Jefferson, un ex presidente de Estados Unidos... Al contrario, el hombre es más insensato y más cruel que nunca... No, no, no se trata de irracionalismos. La palabra es demasiado fuerte. Todo el mundo es irracional. La definición de que el hombre es un animal racional no es cierta, el hombre es acaso sensual... No, no, no, no creo que la cultura pueda resolver nada. La mayoría de niños, por más que estudien, nunca sabrán nada... ¿Que



se cree que todos los hombres son iguales? ¡Hombre! De cuando en cuando sale una persona que vale, muy pocas. Todo lo que se hace es copiar; los arquitectos copian catálogos, generalmente nórdicos, de las casas que hacen; los ingenieros también copian... Este país no tiene ni la más mínima consistencia científica... ¡Cómo quiere que crea en el progreso! ¿Después de haber visto lo que he visto en esta época? Después de nuestra guerra civil y de la quema de tres o cuatro millones de judíos en Alemania, ¿cómo quiere que crea en el progreso? ¿Yo, que he vivido el momento más álgido de Europa, con tanto sabio que ha tenido que marcharse a Estados Unidos? ¿Que dormimos, señorita? Yo soy un hombre serio, ¿sabe? Las cosas de propaganda no me interesan nada... ¿El progreso científico? ¡Es cosa de cuatro gatos! No hay más gente que antes con capacidad para pensar... ¿Se acuerda del rebaño de Panurgo, en el *Pantagruel* de Rabelais...? Todo el mundo obedece como ovejas. ¿Qué quiere que crea yo? No creo en nada. No creo en nada, sólo que el hombre es un ani-

Josep Pla, en su masía de Llofriu, Girona. El escritor vivió allí, retirado, los últimos años de su vida. Finalizada la guerra civil, Pla se refugió en 'su' Ampurdán, entre las frías paredes de una casa llena de recuerdos: "Pienso en la mamá. Esta casa, ¿quién la ha visto y quién la ve!".

mal absolutamente grotesco, parado y exhibicionista... No, no soy pesimista. Sólo objetivo, un hombre indiferente, de la naturaleza. No creo en el progreso de los que gobiernan. Tengo una idea del mundo, el cual está formado por grupúsculos que funcionan, que son los hombres y las mujeres. Creo que en el mundo no se ha arreglado nunca nada. Sólo le han puesto parches. ¿Cómo quiere que crea en un mundo mejor? Al contrario: lo han estropeado todo. La naturaleza, mientras, va funcionando, indiferente de nosotros y del mundo. ¿Sabe? A base de unas leyes perfectamente racionales y mecánicas... La felicidad consiste en la limitación. Fíjese, dos hombres colosales, Goethe y Schiller, vivían en poblaciones como Palafrugell y mire las cosas extraordinarias que han hecho... Todo el mundo les ha copiado, empujando por su correspondencia... ¿Qué esperanza quiere que tenga? ¿La esperanza de ver que un señor ha inventado el microscopio o el váter? ¿Se pensaba que el mundo estaba arreglado? Se tiene que aceptar lo que hay: la naturaleza, el paisaje. Y eso que le digo no es ni pedante ni exhibicionista. El progreso material no interviene en las cosas decisivas, que son las relaciones entre los hombres y las mujeres, las criaturas, la cultura. Los jóvenes son las víctimas de este caos. ¡Claro que no lo han creado ustedes! Pero han quedado escarmentados. En un sentido general, la mujer de este país que quiere independizarse viene de otras frustraciones. Las muchachas son partidarias del papá y la mamá y de la fortuna que tiene. ¿Que qué me parece que la mujer trabaje? No me parece nada. Si quiere trabajar, que trabaje, y si no, que no trabaje. Me es igual. Pero si una mujer está realmente enamorada no tiene tiempo para hacer nada. "Donne in amore", dicen los italianos... Sí, me gusta ver el mundo exterior. Eso es la felicidad. Esa miseria humana, hiperbólica. Por estrategia -egoísmo, si usted quiere- y sentido del ridículo. Soy un espectador, individualista puro. ¿Si los que mueren o van a la cárcel por una causa no tienen sentido del ridículo? Probablemente. Los más superiores son los más inconscientes. Si lo meditaran, no lo harían. Permanecerían cer-

del fuego en invierno, y bajo un árbol durante el verano. Pero todo eso para usted debe de ser antisocial.

Los dos estamos de acuerdo, por lo menos, en una cosa: que la estupidez humana no depende de la edad.

EL PAÍS. Salimos del *mas* y vamos, en un corto recorrido, tras algunas de las huellas de la vida de Pla, con Pla. De Pals a Calella... Luego Palafrugell, Palamós... Todos esos lugares, que parecen tan limitados por el espacio geográfico, se convierten ahora, gracias a la literatura penetrante de un escritor que se llama a sí mismo -no sin paradoja- "localista", singularmente atractivos.

-El país es para mí exactamente la casa y las tierras que la rodean, y basta. Todo lo demás me interesa menos. Todo lo que conozco es el país, lo que no conozco... ¡yo qué sé lo que es...!

Pla observa -mientras el coche trepa hacia Pals y vemos, al

fondo, la sombra recortada de las Medas- la naturaleza como la quisiera fundir con su intensa crítica visual. Sus ojos desgastados de payés que ha renunciado a la elegancia vacía de los comopolitas analizan estos retazos de paisaje que para él son todo un mundo. O son el mismo mundo.

-El paisaje, de joven, me gustaba mucho. Ahora no me da nada. Pídale algo y verá cómo no se lo da.

Cuando llegamos a Pals, el viento arrecia fuerte, pero la atmósfera, gracias al traspaso de las nubes, es más clara. Pla explica que Pals, un pueblo con cimientos medievales, ha sido totalmente reconstruido por la voluntad de una sola persona: propietaria de medio pueblo. Pla, como buen payés o *kúll* que así lo definiera Joan Fuster, posee un sentido inmovilista de la propiedad.

-En el fondo, si usted quiere hacer novelas, tendrá que conservar lo que hay en el país. En el país hay tres clases de personas:

los payeses, los comerciantes de las poblaciones de mercado como Palafrugell o Torroella de Montgrí, La Bisbal o Figueras y los burgueses de las poblaciones industrializadas. Usted no tiene que moverse de ahí: tiene que hacer o una novela de payés o de pequeños burgueses de poblaciones de mercado, para todos en general, burgueses. Todos

tienen una mentalidad diferente. Hace falta observar a esa gente. Es absurdo presentar a un burgués con las ideas de un payés, que son tan cautos y prudentes, o con las ideas de un comerciante de pueblo, que son tan extraordinariamente vivos... Todo ello implica una gran dosis de observación. Presentar a un comerciante a un payés con ideas burguesas produciría tanta confusión que nadie le entendería, ¿comprende lo que quiero decir? ¿Lo ve? Ya he hecho un libro sobre los payeses, ahora publicaré una especie de novela sobre el pequeño comerciante y me gustaría mucho escribir uno sobre la burguesía, pero creo que no tendré tiempo ni paciencia, ni humor para hacerlo... Otra cosa: la creencia de que la burguesía es universal y siempre es igual es falsa, es una tontería. Cada país tiene su burguesía, y la de aquí se caracteriza por su *plasticidad*; el burgués del país siempre tiene la incertidumbre de que el encargado de su fábrica se apoderará del negocio por eso las familias no duran, ¿comprende? Fíjese que no hay una sola familia de fabricantes que se haya perpetuado más allá de tres generaciones. Sólo duran las familias payesas; éstas son inmóviles e inmortales. ¿Lo ve? Es muy sencillo.

DE LITERATURA CATALANA. Bajamos hacia Calella, pero antes atravesamos Palafrugell y nos paramos un momento para fotografiar a Pla ante la casa donde nació. Josep Pla se fija constantemente en lo que ve por el camino. Me enseña lo que conoce, que es todo el paisaje ampurdanés hasta el mínimo detalle, hasta la más pequeña molécula de materia visible. Toda una *imago mundi* archivada en su fabuloso catálogo mental. Una *imago mundi* precisa y, gracias a su pluma, fascinante.

"NO CREO EN EL PROGRESO. NUNCA SE HA ARREGLADO NADA EN EL MUNDO, SÓLO SE LE HAN PUESTO PARCHES"



Montserrat Roig (Barcelona, 1946-1981) supo reflejar en sus entrevistas la vida y la obra de los personajes más representativos de la cultura catalana. La escritora y periodista, autora entre otras obras de 'Los refugiados en los campos nazis', 'Tiempo de cerezas' o 'La hora violeta', obtuvo los premios Víctor Català (1971) y Sant Jordi (1976).

Pla no para de asombrarse por cualquier cosa que otro espectador, más sujeto a las normas visuales, es incapaz de percibir. Pasamos por la calle de la Tarongeta y de Cavallers y nos paramos un instante ante el portalón de la vieja casa de la calle Nueva, o del Progreso, número 25, hoy número 39. Esta calle, como ha escrito Pla, es larga como un cirio. El edificio es alto, y como la fachada —sigo la descripción de Pla—, fría y siniestra, daba al norte, las habitaciones eran en invierno glaciales. Esta casa no conserva para el escritor ningún signo evocativo trascendente, al contrario de la casa de la calle del Sol, adonde fue a vivir cuando tenía siete años y en donde pasó parte de su adolescencia y juventud.

Distinta es la nostalgia que debe de producir en Pla el pueblo de Calella, este rincón marino que vive a cubierto del ímpetu de la tramontana. Cuando llegamos, el sol ya ha salido por completo. El pueblo está silencioso. Sólo se oye el apacible oleaje del mar invernal. Pla tiene debilidad por Calella. Para él, los arcos y los porches del Port Bo —les voltes—, a pesar de su modestia extremada, son el retazo de arquitectura más notable de toda esta parte del litoral.

Luego, Palamós. Vemos la bahía, tan elegante como la describe Pla en boca de un pariente en *El cuaderno gris*, el mar, el puerto, la calle Mayor, lugares vivos y fulgurantes en días de calma, pletóricos de libertad en días de viento. Cansado de estar hierático con tanta fotografía, Pla quiere ir a comer. Unos *capellini* o *tortellini* deliciosos —Pla prefiere los platos sencillos, casi prehistóricos— y un vino exquisito. Come despacio, con cierta desgana y un algo de ascetismo. Pero saborea lo que sabe de antemano que le gustará, como las *faves i pèsols*. En torno a la mesa, el diálogo, en algunos puntos discusión, continúa.

—De literatura catalana actual? Se lo tengo que decir francamente: todo esto no lo conozco demasiado. Hay personas importantes... Espriu es un hombre importante. Es muy amigo mío, ¿sabe? Y yo le tengo un gran afecto y un gran respeto. Después han salido esos muchachos, Porcel y Moix. ¿Le gusta Moix usted? Yo he contribuido a formarlo... El tipo es divertido, ¿no le parece? ¿Que estoy contra los jóvenes? No, no... Yo también, cuando era joven, me pensaba que era muy importante. Son cosas de la juventud... No lo digo en un sentido despectivo, pero como no se ha luchado demasiado, muchos creen que todo es fácil. Y escribir es muy difícil, en fin. ¿Usted ha leído mucho? Stendhal era todo un tipo, sabía mucho. Yo le tengo una admiración indescriptible. Pero sólo hay diez o doce novelas. Yo no le aconsejaría a usted escribir novelas, me dedicaría a hacer muchas cosas más. Viajes, paisajes y retratos. La novela si no se hace bien es fatal. ¿Que el periodismo también es fatal hoy día? ¡Y tanto! Cuando se pierden las guerras, las cosas van así. Por eso no se ha de perder ninguna guerra, ¿entiende? Al final de la guerra nos dijeron: "Eso del catalán se ha terminado; pues, de momento, a escribir castellano". Bueno, creo que lo he hecho con bastante éxito...

EL OFICIO DE ESCRIBIR. Escribir, para Pla, es una nimiedad tan complicada que llega a devastar. Despojando el oficio de escribir de toda vaciedad romántica, Pla ha demostrado que, a pesar de su aparente facilidad y espontaneidad, escribir es uno de los oficios más duros, menos agradecidos, más descorazonadores de todos los que existen. Mercè Rodoreda, citándome a Pla y sus momentos divinos, me dijo que sospechaba que para el escritor de Palafrugell no le debía de resultar nada fácil escribir. A mí, la verdad, me intriga cómo se ha desenvuelto este escritor mediterráneo y conservador liberal, quizá inseguro, tímido, solitario, candente, escéptico, cómo ha llegado a dominar realmente la voluptuosidad fascinadora del "oficio de escribir".

—En una época de buena literatura se tiene que observar qué cosa es el genio de la lengua, e imitarlo y continuarlo. Lo más importante de la vida es continuar. Cada lengua tiene su genio. En catalán, las frases se construyen así: artículo, más sustantivo,

más verbo, más adjetivo. Ahora bien: esa frase puede ser escrita de varias maneras, ¿comprende?, ¿lo ve? Con uno o dos adjetivos basta para definir el color o la forma de un objeto, y cuantos menos adjetivos, mejor. ¿Está conforme? Sin retórica, quiero decir. Es más fácil escribir para que nadie te entienda. Se debe ser sencillo,

y las frases, desnudas. ¿Lo entiende? Escribir con la máxima naturalidad, ¿comprende? Bueno, todo eso ya lo sabe... Fíjese, un detalle: Cadaqués es grandioso, retórico. Es colosal, pero poder describir un pequeño caracol de mar, la cara de una muchacha, una barca, un erizo de mar...

Nada de romanticismos ni barroquismos. Soy muy estricto escribiendo. Hay artículos que los he meditado tres, cuatro, cinco, seis años. Nunca he sido feliz escribiendo. Escribo para ganarme la vida, soy un profesional. En literatura, nada es gratuito. Usted escriba pensando que este papel será válido al cabo de diez años. Si no, todo se pierde; ahora la gente no escribe más que gacetillas. Se debe poner cierto trascendentalismo. Que es lo que no tiene Picasso ni sus pinturas. No basta reproducir un objeto. No siempre se puede aprovechar todo, pero si lo suyo dura 30 años en literatura, ya puede estar segura de que es realmente importante lo que escribe. Si al cabo de cinco meses es ilegible, lo mejor es no empezar. Hay otros oficios más satisfactorios.

Yo no conozco ni las vacaciones. He trabajado cada día. ¿Si estoy contento de mi obra? Sí, porque hace falta tener cierto sentido de la responsabilidad. Yo, en mi vida, no he hecho nada más que trabajar. No he tenido tiempo de nada ni de tratar nunca a nadie. Ni a ninguna mujer. Soy incapaz de enamorarme de nadie por un profundo sentido del ridículo. Aquí, todo el mundo es barroco, mentiroso e hipócrita. No sé si está conforme... La mejor relación entre hombre y mujer es la cama, no el amor. Y en la cama siempre hay momentos de odios... □

Entrevista traducida por Antonio Resines y Herminia Bevia.

"ES MÁS FÁCIL ESCRIBIR PARA QUE NADIE TE ENTIENDA. SE DEBE SER SENCILLO Y CONSTRUIR FRASES DESNUDAS"

ENTREVISTAS PUBLICADAS:

Al Capone, 11 de febrero. *Pablo Picasso*, 25 de febrero.

Dos Lunas, 10 de marzo. *Sigmund Freud*, 24 de marzo.

Adolf Hitler, 7 de abril. *Alfred Hitchcock*, 21 de abril.

Stalin, 19 de mayo. *Greta Garbo*, 2 de junio. *Gertrude Stein*,

16 de junio. *Mao Zedong*, 30 de junio. *Scott Fitzgerald*, 8 de

septiembre. *Bette Davis*, 22 de septiembre.

III. El món màgic i el món real

Paco Candel o l'ofici d'escriptor

Al barri del Polvorí de Barcelona hi ha blocs de cases de tres pisos amb petits balcons plens de flors, geranis, i hortensies. Els carrers són estrets. Les terrasses són farcides d'antenes de televisió. Hi ha el bloc dels gallecs, amb el seu bar i el seu ribeiro més barat que a d'altres llocs, o el bloc de la policia armada. Al començament, els pisos del barri anaven bé de preu, però a mida que els blocs han crescut, han multiplicat els preus. El Polvorí és un barri ple de fàbriques, de cases de color groc, ocre o marró. Les fàbriques omplen de pols els camins sense asfaltar i els arbres escanyolits que voregen la carretera que va a la Plaça d'Espanya. Hi ha fum en aquest barri. Però hi ha roba blanca a molts balcons i criatures que juguen i xisclen pels carrers que s'enfilen muntanya amunt. Barcelona s'albira, sota l'*smog*, als peus de Montjuïc. Perquè el Polvorí és en una part de Montjuïc, la que no mira cap a mar. En aquest barri viuen molts emigrants que un dia van somiar amb la seva llesca de pa a Jaén i que ara, a la Barcelona heterogènia i industrial, han trobat un pis decent a mitges, i alguns, cotxe i tot. Als carrers del Polvorí he vist aparcats cotxes de totes marques, des del 124 fins al 600, que és el que n'hi ha més.

En una paret del carrer dels Ferrocarrils Catalans, hi ha en lletres enormes un apassionat ¡Viva el Barcelona! Pregunto a un vell que està assegut en una porteria —al Polvorí totes les porteries són iguals, i a moltes hi ha una dona amb bata que escombra l'escala— si sap on viu en Candel. No sap qui és. Passa una dona amb el cistell de mercat i s'acosta.

—Per qui pregunta?

—Pel senyor Candel.

—Candel?

—Sí, un senyor que escriu.

—Ah! L'escriptor.

I la dona em diu que això és al carrer de dalt, que també es diu dels Ferrocarrils Catalans. Al carrer de dalt, tornem-hi, a preguntar pel senyor Candel.

—Candel?

—Sí, l'escriptor —faig de pressa.

—Ah! Tres porteries més avall.

En Candel m'obre la porta del seu estudi. És un estudi molt petit, abans el pis on vivia amb la seva família. Ara té un àtic amb terrassa de la Caixa d'Estalvis, que li van donar quan s'asabentaren que ell era l'autor d'*Els altres catalans*. L'àtic també és al Polvorí, perquè queda molt clar que en Candel no se n'anirà mai, del seu barri, de la seva gent, d'aquesta parcel·la de vida en permanent ebullició i que tanta literatura li ha proporcionat. Candel ha impregnat el seu tenaç i fidel localisme de la rara virtut d'universalitat. En Candel escriu en aquest estudi, però baixa tot sovint a fer petar la xerrada amb els seus amics del barri. En Candel és home de tertúlia, de petita i gran anècdota. En Candel és un tafaner i, per sobre de tot, un home d'amistats.

—Tu, que ets un dels pocs escriptors d'aquí que són professionals de debò, com conceps l'ofici d'escriptor?

—*Quan em feu aquesta pregunta, a part de no saber què contestar, sempre dic el mateix. Ja quan era petit em van inculcar la idea que, en aquesta vida, cal tenir un ofici. Els uns són mecànics, els altres pintors de parets o fusters. La idea de l'«ofici» ha degenerat per l'automatisme de les fàbriques. Però jo sóc un senyor que tinc l'ofici d'escriptor. Si un dia em va malament la*

novella, doncs faré guions per a la tele, assaig o còmics. El que m'agrada més és guanyar-me la vida escrivint. Jo no vaig pas contra els escriptors no professionals, però em sembla que si no menjo del que escriu, ja no sóc tan escriptor.

—Quin és el teu mètode de treball?

—Molt anàrquic. Em disciplino cada dia, però no ho compleixo. Encara que sóc escriptor les vint-i-quatre hores del dia: quan no menjo, dormo, estimo, xerro amb els amics o vaig al cinema, escriu. A mi, em va bé escriure tres o quatre llibres a la vegada. És allò de cada maestrillo con su librillo. Això ho vaig aprendre dels pintors d'avantguarda. El meu cosí, el pintor Genovès, estén cinc teles a terra i hi escampa pinzellades. A mi, amb els llibres em passa el mateix. És una petita trampa, perquè em meravella això d'esser tan poc veloç i haver escrit tant.

—Quan estàs a punt d'escriure un llibre, ja saps el que faràs?

—Bé, existeix una mena de tènue línia argumental. Però, des sobte, el llibre s'allarga i fas una volta als personatges. De vegades escriu amb tanta actualitat que el que passa al llibre encara no ha passat a la realitat.

—En Mauriac deia que cada novel·lista ha d'inventar-se el seu estil propi. Com descriuries el teu?

—És molt difícil, això de descriure's un mateix! No em convenen les definicions de la crítica que sempre parlen del meu maleït realisme. I els crítics menys benèvols i més ignorants encara és pitjor: em diuen costumista. Mira, a mi m'agrada escriure sense encongiment, amb desimboltura. Després sóc més estilista del que em proposava. Per a mi, estil és escriure molt vivament, com Pla o Baroja. Aconseguir que al lector, encara que no hi estigui d'acord, li agradi llegir-te.

En Candel m'ensenya el llibre que està llegint, *Los libros de mi vida*, de l'Henry Miller. En Candel parla amb passió d'aquest llibre i també d'en Baroja. En un cantó del passadís hi ha un retrat de don Pío que ens mira amb ulls feridors i ferits.

—De quins escriptors et sentis més a prop?

—Hi faré una distinció: hi ha llibres que m'han impressionat, però que no m'han fet llegir res més del seu autor. En Hemingway, me'l lleigeixo tot, però en Sartre no, encara que té coses que m'han agradat molt. També hi ha coses que m'han impressio-

nat en un moment determinat, com *Petita cosa*, d'en Daudet, que vaig llegir quan era adolescent. O *Platero y yo* i *Res de nou* a l'oest. M'agraden tres novel·les que em semblen majestuoses: *Guerra i Pau*, *Madame Bovary* i *La Regenta*: crec que fins i tot tenen certa similitud. Hi ha tants llibres que m'han agradat i influït! Llegint *Henry Miller* et vénen ganes d'escriure com ell. Diu que de les poques recompenses que et porta escriure és que converteixes el lector en un càlid amic personal...

En Candel té el cabell negre i la barba blanca. El rostre, una mica bru, agitanat. Sembla llatinoamericà, meitat indi meitat blanc. Els ulls són petits i aguts, la veu lenta i apassionada. A en Candel, li agrada tot Baroja i em parla d'ell amb un afecte especial. M'explica que coneix un «barojà» que venera gairebé místicament l'escriptor basc fins al punt d'anomenar-lo «El Maestro» i que té gravada la seva veu, la d'en Baroja. Amb sorna, en Candel em diu:

—Com m'agradaria, quan em mori jo, de tenir un «fan» així! —Què és el que més t'agrada d'en Baroja?

—Tot. Però, és curiós, el que més m'agrada són les seves *Memo-ri-ias*, que va escriure quan perdia la memòria i a base de refregits i de còpies d'altres llocs. De tota manera, tenen una fascinació especial.

—Quan escrius, parteixes d'una idea o d'una imatge?

—No ho sé, gairebé sempre d'una imatge, d'uns records plàstics. No ho sé, noia, no ho sé. Però més que un llibre de tesis, el que faig és reunir uns records, unes vivències que, ajuntats, versaran sobre una idea. Ara sortirà una novel·la, *Diario para los* que creen en la gente, que és una mena de puzzle. *Felipe Blasco*, el protagonista d'*Historia de una parroquia*, hi ha escrit un diari d'on jo trec el que em sembla. La idea general és que tothom té el seu encant malgrat les seves contradiccions.

—Vols dir?

—Em sembla que sí, no? Ho dic en general. A la novel·la, hi surt una senyora aristocràtica, amb molts diners, que es troba amb en Felipe en un poble de Mallorca i fa una tombarella per demostrar que encara és jove.

A en Candel, li truquen tot sovint per telèfon. S'aixeca i parla amb molta animació. Ara li ha trucat un barber de setanta

anys que escriu poesia i que li ho vol ensenyar. En Candel em dirà després que encara no ha après a dir «no» a ningú.

—Quins són els problemes que més t'han fet patir com a escriptor?

—Primer, el que ens passa a tots. Que el llibre no surt mai com t'has escrit. Són un o dos mesos d'angoixa. Penses: com tornarà de censura? Què t'hi trauran? Et resisteixes que et treguin coses. Això és el més amarg, encara que després ja no ho recordes.

—Què més t'inquieta?

—No sabria què dir-te: potser veure que no et comprenen gaire.

—Qui?

—De vegades els mateixos lectors. Això del realisme no és tal realisme, perquè de vegades t'interpreten l'obra de manera diferent de com t'ho havies proposat.

—I això, quan passa?

—Quan t'adones que hi ha gent que et llegeix superficialment, només les coses folklòriques, les pintoresques. Però no em fa gaire mal. M'ho passo pitjor quan escric el llibre. Fisiològicament: tot el cos se'm torna xop de suor sols de pensar com em queda de malament i que no hi ha res a fer. És terrible que m'agradin tan poc els llibres quan els acabo!

Candel té aquell estil, com el de Hemingway, que sembla que tot sigui bufar i fer ampolles, en escriure. Però que no és així. En Candel sap explicar històries com pocs escriptors actuals en llengua catalana. Retrata de tal manera els personatges que no t'adones que són els mateixos que passen cada dia pel teu costat. Ell els ha sabut donar la rara dimensió literària en què allò que és aparentment banal esdevé de sobte gran. Amb poques frases aconsegueix de sublimar-ho. N'hi ha pocs que com ell saben barrejar amb tanta subtilitat i convenciment vida i literatura. Ha escollit una gent, els més desgraciats, i els ha convertits en petits herois de la vida quotidiana.

En Candel és gairebé un escriptor mític per a tota aquesta gent, per als emigrants sobretot. Li diuen, alguns, el «Cristo de los pobres». L'estimen com un Tolstoi modern. I ell també els estima, els seus, i la seva manera de fer-ho és a través de la creació literària.

—Has volgut fer alguna vegada literatura distanciada del teu món?

—Només en narrativa curta. Alguna novella també s'aparta del meu món, encara que en algunes vivències hi és molt a prop.

—Per exemple?

—A Temperamentales. El protagonista és un noi de classe mitjana. Encara que hi recullo les meves experiències de quan vaig estar malalt del pit.

En Candel no m'ho diu, però jo sé que va estar malalt dels pulmons durant el servei militar. Que va estar immobilitzat durant dos anys i que va llegir molt. I que una mica més tard es va posar a escriure perquè el metge li va prohibir ser mecànic ajustador, que era el seu ofici. Abans només va passar per l'escola primària, havia treballat en un taller de ceràmica on tapava boques de forn, rentava sedassos i tamisava argila. La seva primera novella publicada va ésser *Una juventud que aguarda*, i la que li va donar fama, *Donde la ciudad cambia su nombre*, que van editar cinc vegades en un any. En Candel, malgrat escriure en castellà, és un dels escriptors més lligats a la realitat del país, la realitat que sovint obliden els inefables cantors de la pàtria. Ell mostra un rostre de Barcelona, la marginada, la soterrada, la ciutat que ensenya a l'«altra» ciutat, la Barcelona rica i satisfeta d'ella mateixa, els grans de pus que li han anat sortint des de la postguerra.

Va passar de comptable a escriptor i, amb *Els altres catalans*, el llibre més venut en català des del 1939 —encara que ell va escriure en castellà, però va voler que sortís primer la traducció catalana, d'en Folch i Camarasa—, va esdevenir un d'aquests escriptors trans exemplars en què funciona perfectament la simbiosi de l'escriptor mite: fervor popular i una innegable qualitat artística.

—Sé que escrius un diari, ho fas cada dia?

—No, ni pensar-ho! Em fa molta mandra. De vegades se m'adunten coses importants i després em torno boig per a anotar-les. De vegades hi escric ximpleries; faig una col·lecció d'articles dedicats a personatges importants. M'interessen les diverses versions que dona la gent d'ella mateixa. Jo no crec que sigui fantàtica o del tot dolenta.

Truquen a la porta. Una veu de dona li demana una almoïna.
 En Candel la hi dona.

—T'agrada més escriure que una altra cosa?

—Sí. Amb tot el que vol dir d'esfors, de dolor. És una cosa estranya, això d'escriure. És de les arts en què més malament t'ho passes. Escriure és ferèstec perquè tractes amb paraules i idees. S'ho passen millor els artistes que treballen amb les mans, els pintors o els escultors.

—Tot el que veus a la vida, penses que ho podràs utilitzar?

—No, però penso que pot ésser utilitzable. Em queda al subconscient. O en prenc nota en una carpeta per a la pròxima novella. De vegades hi ha coses que em semblen genials en aquell moment i que després no m'agraden.

—Des de quan anotes el que veus?

—En realitat, tota la vida he escrit diaris. Però després els he trencats. L'escric seguit des de 1952.

—Escrius cada dia?

—Gairebé. Entre un article, una nota... Hi ha dies que no faig res dels meus llibres. Estic embolicat amb els articles. I com t'invaliden!

—Vius dels llibres o dels articles?

—Dels llibres. Dels articles, ni pensar-ho. Al «Tele-exprés» em donen 1250 pessetes i a «Última Hora», de Mallorca, 700. Ja em diràs què faig amb això. Esporàdicament escric a «Cuadernos para el Diálogo» i a «Informaciones». Però amb els llibres sí que em guanyo la vida. En fan moltes reedicions.

—Els teus amics, són escriptors o gent del barri?

—No tinc el costum de sovintejar tertúlies. Tinc amics escriptors que em cauen molt bé, però això no vol pas dir que llegeixi totes les seves coses. Sóc amic d'en Luis Romero, d'en Xavier Fabregas, d'en Victor Mora, d'en Tomàs Salvador. I teu també. Al barri tinc amics a tones. Em tracten com un de més, com un veí. Molts, els conec d'abans. Això era un barri de barraques.

—Et fa nosa haver de representar el paper d'«escriptor»?

—No. És que sóc molt vanitos. Tampoc no he arribat a l'extrem que la gent m'atabali. Hi ha gent que em saluda perquè surto a la tele. Em trobo amb cada cas! Una noia volia que li signés dos llibres meus i em va citar en un bar del carrer Viladomat.

Mentre m'esperava va venir el cambrer i em va dir: «Són de vostè aquests llibres?» «No —vaig fer—, són d'una amiga meua». «Però aquí posa Candel, no?» M'havia conegut per la cara i jo li deia que els llibres no eren meus, perquè era veritat. Un dia se'm va acostar un senyor, també en un bar, que anava molt elegant i amb un bastó de puny blanc. Tindria uns 70 anys. Em va dir que acabava de llegir Ser obrero no es ninguna ganga i jo vaig pensar, «Ui! No li haurà agradat, amb aquesta cara de persona rica!». Doncs sí, li havia agradat, i em va dir que era famacèutic i que havia d'escriure un llibre sobre les estafes que fan els de l'assegurança als de la seva professió. De vegades em trobo veïns que creuen que tinc fums perquè sóc escriptor. S'acosten i em diuen: «No te'n recordes, de mi?». I ho passo malament, perquè de vegades no me'n recordo, però per despatat. Un dia vaig veure una parelleta en un bar que estaven llegint. Encara més sobre els altres catalans i vaig estar a punt de dir-los: «Escollin, aquest sóc jo!», però em va fer vergonya. Un senyor em va preguntar una vegada si havia llegit Els altres catalans i jo li vaig contestar que no sols l'havia llegit sinó que també l'havia escrit. I no s'ho volia creure!

—Jo miro el que la gent llegeix als autobusos i als metros i he de dir-te que, a part dels periòdics esportius, que són els que n'hi ha més, els teus llibres són dels més llegits.

—Home, gràcies. Ara recordo que un dia anava pel carrer i un senyor que caminava llegint, paff!, va topar amb mi. Llegia Donde la ciudad cambia su nombre! Una vegada va venir a casa meua un noi que no sabia si fer-se metge o escriptor. Es va quedar molt parat quan va veure com vivia jo. Deuria tenir la idea que els escriptors viuen com a Amèrica, amb majordom, en palaus, etc. Em va preguntar si tenia cotxe i quan li vaig dir que no, es va quedar tot pensat i al final em va dir: «Em sembla que em faré metge!» I és que la gent és genial! Mira, un pres de delictes comuns que ara és a Carabanchel, m'ha enviat una novella perquè la hi publiqui. He tingut la immensa sort de trobar algú que ho farà. I l'home està tan content que m'ha fet el seu apoderat per a tota la vida perquè creu que hi guanyarà molts diners. També n'hi ha un de Huelva, que té cinquanta-quatre anys i que s'ha passat tota la vida escrivint.

Molts creuen que la gent guanya fortunes amb això d'escriure...

—És cert. I com va la cosa sols ho sabem els que escrivim. És colta, els teus títols em semblen molt suggestius. Com t'ho fas perquè et surtin tan rodons?

—Surten per atzar. Només dos títols em van costar: Temperamentales i Donde la ciudad cambia su nombre.

—Els decideixes abans o després?

—Abans. Mentre planejo els llibres. Araestic ficat en tres o quatre novel·les. L'una ja té cent folis, Hemos sido traicionados. I dues, les tinc en projecte: La Iglesia triunfante i Los normales, que seran tot el contrari d'allò que la gent diu «ésser normal».

D'aquestes dues, ja en tinc el fil i algunes notes.

—Quina és la teva relació amb el públic? Quins són els teus lectors?

—La relació de les cartes, del telèfon, dels qui em vénen a veure i de les conferències que faig. Hi ha molta gent que em coneix, però que no em llegeix. És allò d'en Sartre: «Ens coneixen però no ens llegeixen». El que em deixa més parat és veure que hi ha gent que m'aprecia però que no ha llegit res meu.

En Candel m'omple d'anècdotes sobre aquesta gent. Em diu que ell no nota, com en altres casos, el divorci entre escriptor i societat. I afegeix que potser això li passa perquè és *populachero*. Jo no sé si ho diu amb ironia. Però en Candel, de *populachero*, no en té res. Ser-ne voldria dir que desdenya, rebaixant el nivell, la gent popular. Pots escriure amb senzillesa i amenitat i no destillar-hi ximpleries, falsedats o concessions falses i gratuïtes. Els lectors són gent de barri, però també el llegeixen els universitaris. En Candel agrada a aquells que se senten interessats per les coses del món.

—Tinc molts «fans» entre les dones madures. Quina pega, que no siguin noietes joves! Una vegada va venir un mosso d'un cortijo de Sevilla carregat amb totes les meves obres perquè les signés. Resulta que la «señorita» del seu cortijo s'havia entusiasmat amb Donde la ciudad cambia su nombre i li havia pagat el billet fins a Barcelona perquè comprés tots els meus llibres. Li va dir, al mosso, que si no li portava tots els meus llibres signats per mi, l'acomiadaria. Hi ha cartes emocionants que em demanen

perdó perquè no saben escriure. I que m'expliquen els seus casos, que la majoria són dramàtics.

—Fins a quin punt t'inspires en personatges reals?

—Fins a un punt excessiu, potser. Gairebé sempre procuro que un personatge meu sigui inspirat en un de la vida real. Faig un cens a fi de no cometre barroeries contradictòries: escric que en tal em recorda en tal, etc.

—Què opines, de les modes literàries?

—Home, a mi em sembla que passen. Més de pressa del que es pensen els seus defensors exaltats. El que sí que és veritat és que les modes deixen un pòsit artístic i estètic que acostuma a afavorir la literatura en ella mateixa.

—T'has deixat emportar per alguna moda?

—No, però sense adonar-me'n he viscut de les modes. L'objectivisme m'ha influït —el francès—, el que en Ferlosio va dur fins a les darreres conseqüències. Ara ha passat de moda, però n'ha restat una veritat, de l'objectivisme. El mateix passarà amb el realisme màgic actual.

En Candel treballa amb el que li agrada; potser és l'únic habitant del Polvorí que ho pot dir. Algun dia, em diu, la ciència explicarà què és la vocació. Però no fa falta que ho expliqui la ciència: n'hi ha prou quan veus la passió que té per la literatura en Candel i la seva constant fusió entre literatura i vida. En García Márquez deia que el món s'haurà destruït del tot el dia en què els homes viatgin en primera i la literatura en un vagó de mercaderies. És veritat: car per a en García Márquez i per a en Candel tant els homes com la literatura han de viatjar en un mateix vagó.

(Maig de 1973)

Joan Perucho, entre la màgia i la vida

«L'home està compost de dues substàncies. Papallona diürna i nocturna al mateix temps, el dia i la nit s'avenen igualment a la seva naturalesa. Quan li neixen ales, pot

remuntar els cims més alts; si deixa de volar, cau en els precipicis més profunds. Però tant si puja com si baixa, es manté lluny de les regions de la vida ordinària.»
(Joan Peruchó: «Roses, diables i somriures».)

El carrer de la República Argentina és un carrer atapeït de cotxes que formen un grumoll espès i una marxa cançonera. Abans de fer la volta cap a Valcarca i si hom continua pacientment l'enfilada, veu, distant però magníficament retallada, l'ombra del Tibidabo. La República Argentina és una obertura de Barcelona, definida i simple, que no té pedanteries urbanes. És clar que no li queda altre remei: el túnel del Tibidabo encara no existeix per a resoldre el feixuc camí dels vehicles muntanya amunt. Tots s'hi aturen, uns fan tentines i de sobte es reviscolen com si els esperonés algun botó amagat, d'altres ensopeixen llurs motors i es deixen atrapar pels autobusos.

Nenes d'uniforme blau marí baixen cap a la plaça de Lesseps. El garatge del carrer de Graywinckel fa despistar els vianants. No troben el semàfor. No hi ha manera, l'urbà no em fa cas i em costa de travessar el carrer. Ara sí, ara ha canviat de positura i em fa l'ullet, divertit. M'agraden els seus bigotassos, imponents i majestàtics, d'oficial de cort vienesa. Passo sense por encara que frego els morros d'un autobús impertinent. M'empara el meu cavaller, l'urbà, que manté el braç màgicament horitzontal, inflexible. Albiro, de lluny, les torres menestrals, mig modernistes mig «mira'm i no em toquis», que formen part de les darreres escurialles del caràcter de Gràcia. És un barri tronat, aquest. Una mica eclèctic i ambigu, per la frontera amb Sant Gervasi i la Bonanova. Les cases mostren un color indefinible i fan un posat tranquil, malgrat la freqüent alteració dels tubs d'escapament i dels motors de gas-oil. Tot es manté sota uns canons respectabilíssims, amb senyores pones que caminen distretes i dones feineres que traginen criatures amb aire absent. Un senyor llegeix el diari i va de cap contra un pal, però no hi topa. L'esquiva sense alçar els ulls del periòdic.

La façana de la casa d'en Joan Peruchó vesteix un aspecte vulgar, desencisat, una mica per l'erosió del vent que ve del nord. Encara que aquest llepa la casa de gairell i el Tibidabo li fa

barrera. L'escala és fosca i ortodoxa. Quan m'obren la porta és difícil d'entreveure-hi cap altra insinuació que un pis decent i arregladet de la Barcelona mitjana. Però el rebedor ja mostra allò que omple a desdir la casa d'en Joan Peruchó: els llibres. Llibres pertot arreu, als passadissos —n'he vistos dos que feien un angle recte—, a la sala on parlem, damunt les cadires, a les butaques, a la saleta-museu on li ha la televisió... llibres per tota la casa, a la catifa, col·locats a pler damunt les taules i a tots les mobles imaginables. Llibres. I voltat de llibres i d'objectes d'art apareix, com un follet incrèdul, la figura rabassuda i complaent d'en Joan Peruchó.

I en Joan Peruchó seu regaladament, al sofà. El seu cap em tapa tres fotografies que emergeixen dels prestatges del seu darrera: la Mare de Déu de Montserrat, en Carles Riba i una model, felina i bruna, que li va regalar en Pomés però que ell no coneix. Sospito que aquesta cara vampírica i transparent pertany a l'actriu Patty Sephard. La casa reflecteix un gust sobri i meditat. Hi traspua l'afany d'un estil únic. Mobles antics de valor reconegut, revistes «Elle», objectes d'art comprats amb cura i coïncidència, neixement de causa. Al prestatge on hi ha la Patty, s'hi estan cotxes en miniatura, un tramvia i un autobús. Damunt la taula del costat del sofà, sura una paperassa discretament desordenada: hi filustro dos llibres. *Los orígenes del pensamiento reaccionario español* i *Los godos en España*. Tots dos semblen a mig llegir. I una altra vegada llibres —amb un predomini dels catalans—, als prestatges del darrera. Papers lligats amb cordills, plectres de vistes i més papers damunt una calaixera. Sota un Tàpies que comprà per tres mil pessetes i pel qual ara li n'ofereixen un milló, reposa una caixa de núvia, de fusta rànica. Dos dibuixos i una ceràmica d'en Picasso a la saleta-museu. M'explica moltes anècdotes del geni: com aquella que retrata els petits comerciants de Vallauris, els quals pegen com si fossin pintures els talons de pagament del pintor. M'ensenya originals i litografies d'en Miró, de qui parla amb entusiasme, d'en Cuixart, a qui esmenta amb tendresa, i d'en Tàpies, que recorda amb afecte. I llibres i llibres. *En defensa pròpia* de l'Antoni de Puigblanch, la col·lecció competa de *l'Espanya Sagrada del padre Flórez*, la gramàtica d'en Nebrija i la d'en Nicolás Antonio, les cartes des de Ginebra

que escriví Antonio Pérez, el secretari de Felip II... En Perucho em conta, apassionat, el seu esbalaïment pels llibres. S'ha passat gairebé tota una vida perseguint-los i ara són objectes estimats i fidels. Però els llibres també l'han perseguit a ell, com aquella vegada que es trobà, dins d'un exemplar vell, un sobre buit amb la seva adreça i el seu nom...

«Duen que Lovecraft fou un devot dels contes de fades i de Les Mil Nits i Una, en els quals no creia, però li semblaven tan versemblants com ho podia ser la Bíblia, i, per contra, eren més divertits.»
(Lovecraft: «Idealism and materialism».)

En Joan Perucho, un jutge de Gandesa a qui agraden amb deliri les històries fantàstiques, em mira greu i circumspecte amb el seu rostre apomat i d'un bronze permanent. Té bastans cabells blancs i la seva boca és petita, de llavis fins, retallats, els quals, sobre un barballera exuberant, esbossen un somriure galant, d'home civilitzat. Les celles, espesses, se li mengien les parpelles. Els ulls, malgrat la serietat aparent, mostren una incisió agradable, i a sota, afloren unes bosses dibuixades a base de cercles concèntrics. De tant en tant, la boca se li tanca hermèticament i forma una ratlla finíssima, subtil. Al voltant dels llavis, dues arrugues delaten la presència d'un home madur. Seu buscant sempre la comoditat en un constant bellugueig, i cap positura no l'acaba de convèncer. Dels autors que he entrevistat, és el primer que arrufa el nas quan veu el magnetòfon i no para fins que no trec del seu davant l'artefacte impertinent. No li agrada la tècnica. Destruïx l'home, em diu. No mira mai la televisió i em constata que és una força enigma que s'ha posat a casa. La seva estatura és més aviat mitjana i té la complexió d'home a qui agrada menjar bé. Els trets facials denuncien un rostre apolèctic, predisposat a rebre afluències sobrades de sang. Les venes del coll se li enravenen, violentes, quan les paraules rebels però concises malden per expressar-se millor. El seu to de veu és ponderat i cerca construccions flexibles i matisades, d'un cert *savoir faire*. S'expressa amb claredat, bé que vol amagar una certa passió continguda. És curiós com l'autor que més ha sabut

transfigurar, dins la nostra literatura, la realitat en màgia, es captingui amb tanta prudència i amb tant equilibri. Li agrada molt parlar però no deixa d'observar amb insistència la persona que té al davant. La conversa s'escalfa amb el temps, encara que al començament tots dos adoptem una actitud que tira a distanciada. Al cap de sis hores llargues, ell gairebé no em deixarà marxar de casa seva. La tarda ha transcorregut pausada però ràpida, en un constant anar i venir dins les fronteres del temps. Quan en Joan Perucho parla, tot el seu cos s'embranca i es vincula, desassossegat, encara que ell no ho voldria. A mig aire entre l'arravatament i la contenció, les paraules afluïxen com si fossin impreses. El seu parlar és rítmic, amb modulacions flexibles i equilibrades, bé que la xardor verbal que amaga, una xardor que prou que ensenya a la seva obra, adolla amb un xiscle revelador. Em trobo davant un home obert i afable, amb una simpatia que voreja la sensatesa del jutge de Gandesa i la fantasia de l'escriptor.

«Tomàs, recolzat a la borda de la galera, meditava. Pere Llobet recorria les diverses dependències de la nau, inspeccionant cada racó. Jaume Descàrrega revisava les armes i en verificava el tall. Don Blasco, amb la seva màquina de trobar, componia la lletra d'una cançó:

La nau s'allunya
de Catalunya...

(Joan Perucho: «Llibre de cavalleries».)

És de Gràcia. El seu pare, que era de la Lliga i catalanista, no era un home culte però llegia molt. En Joan Perucho estudià als *hermanos* de la Doctrina Cristiana i, com la majoria dels escriptors catalans d'una certa època obligats a estudiar sota una moralitat més econòmica que ideològica, seguí la carrera de Dret. *A casa m'ho deien: nen, fes Dret; Filosofia i Lletres no té esdevenir. I quin esdevenidor més fals el Dret!* La seva formació pertany, en idèntiques proporcions, a dues cultures. Si el pare era català, la mare havia nascut a Medina del Campo. Llegia «En

Patufet» i passava llargues temporades a Castella. La clàssica sinopsi maragalliana: mar i meseta. Un món obert i democràtic i un món místic i transcendental. Però deixem-nos de divagacions i perfillem el personatge. Sempre m'he fet a cavall de dues cultures i això no ha estat mai un problema per a mi, però després de la guerra se'm planteja un problema moral: no podia escriure en castellà mentre el català no gaudís d'idèntiques condicions. Un declarat esperit de reivindicació li sorgia quan ell pertanyia, per procés personal, a una natural en dicotomia. Col·laborà a la revista «Poesia» (1945-1946), que publicava amb penes i treballs un dels més obstinats herois solitaris de la nostra postguerra: en Josep Palau i Fabre. Als vint fascicles editats en números de cent exemplars apareguren poemes de Lautréamont, Apollinaire i Aragon, noms aleshores desconeguts. Desconeguts sense pudor. Primer hi publicà dos poemes en castellà; però, al número disset sortí el seu primer poema en català. *El que jo sóc surt de mi, malgrat moi. Sorgeix el meu dring. Desconec la psicologia d'un andalusí; per tant, quan escric, l'esperit que anima el meu llenguatge és el català. Si un editor em demana obra catalana, l'escriuré, si me la demana castellana, també. Depèn del públic.* I em conta l'anècdota del barretaire Prats, aquell esperonador d'art vivent, culte i aristocratitzant, que volia adaptar la botiga del carrer de Ferran a la Rambla de Catalunya i resultava fals: per molt que s'ho proposés, l'època de cada botiga impedia. La revista «Poesia» era una revista selecta que sortia en unes condicions aspres i feréstegues. Aleshores en Perucho se sentia molt atret per en Foix i en Salvat-Papasseit.

«La muntanya de fang avança mentrestant. I damunt el terror i el sofriment, sobre la patètica realitat d'uns fets, els homes crearan demà la rara i enigmàtica flor de la llegenda. Uns llavis la contaràn i unes orelles l'escoltaran.»
(«Roses, diables i somriures».)

«Hi ha persones que parlen i ja fan néixer una realitat nova.»
(Garcia-Sabell: pròleg a l'«Escola de Menciñeiros» d'Alvaro Cunqueiro.)

En Joan Perucho és un home sostingut per una tossuda curiositat intel·lectual. Em diu que se sent un erudit fracassat i que s'atura, per una desordenada passió històrica, a un tipus de literatura no massa corrent. Els llibres estranys, els llibres que no tenen diguem-ne cap relació amb les modes literàries ni amb els autors famosos, sempre l'han fascinat. Aquells que li proporcionaven coneixements aparentment inútils l'atreuen, com *Els col·loquis de la ciutat de Tortosa* de Despuig o les fantasies artúriques de Chrétien de Troyes. El seu temperament historicista el llança vers el passat medieval. *No sé com serà l'home del futur. M'agraden els documents estranys i antics, i no obstant això, be estat un dels primers a parlar d'en Tàpies.* Per aquesta recreació literària del passat i per aquesta tria d'elements fantàstics, en Joan Perucho ha estat acusat, alguna vegada, d'excessiu refinament i d'una perillosa utilització dels termes esotèrics i sàdics. Però l'any 1947 va ser el primer a parlar de Lovecraft, l'escriptor lúcid i fantasmagòric. Les modes són les modes i aleshores molt pocs l'escoltaren. Avui, Lovecraft i els seus mites de Cthulhu, Bram Stoker i el terrible castell Vlad Tepes del comte romanès Dracula —el castell tètric i misteriós que esfeïa les pacífiques gents de la Transilvània del Nord—, entretenen els ocis d'algunes joves generacions. Els nous mites són llegits amb autèntic fervor. Què hi farem. Fa onze anys, en Perucho transformava en literatura la història del vampir de Pràdip a *Les històries naturals*. I explicava, amb ironia, com un heroi anomenat Antoni de Montpalau alliberava Pràdip destapant olles plenes d'alls. Des de 1947 la literatura de Joan Perucho es nodria de cavallers arnesats i de nosferatus terrorífics que maldaven desesperadament per aconseguir un bri d'immortalitat. Les herbes i les pedres paracelsianes formaven el seu món literari. Un món rabiosament irreal i, en això radica la paradoxa, profundament racional.

I és veritat: hi ha persones que, quan parlen, ja fan néixer una nova realitat. Els ulls se li encenen, a en Joan Perucho, quan m'explica la història d'en Joan I el Caçador. D'aquell rei que li deien l'Aimador de la Gentilesa i que havia de caçar perquè tennia gana. Aquesta predilecció pel fantàstic i aquesta capacitat per a ironitzar —quina pena un país que no sàpiga riure's de si

mateix! —, la comparteix amb un altre escriptor de volada i també perifèric, l'Alvaro Cunqueiro. És més que circumstancial que l'any 1957 apareguessin els seu llibres: *Merlin y familia* i el *Llibre de cavalleries*, tots dos sorgits de literatura no oficial. Entre la ironia —història— i la poesia —cultura—, en Cunqueiro i en Perucho pertanyen a la raça dels escriptors que saben transformar una realitat més que literària. Però durant una bona temporada no foren autors d'èxit perquè els vents no bufaven per aquí. Ja se sap, és la mecànica de la història estètica, la qual dicta les necessitats més prementors. Abans era més reconstruir el verb que abarocar-lo o idealitzar-lo. Ara, el panorama extern, condicionant i cabòtic, no ha canviat massa. Però sembla més possible una diversitat de caire estètic. *Som homes de lletres, tant en Cunqueiro com jo. I escrivim així perquè ens hi sentim abocats. L'home de lletres fa moltes coses perquè, en definitiva, li és igual tot.* A mi, personalment, em costa de comprendre si aquest escepticisme i aquesta ironia pertoqueuen només als terrenys de l'estètica. Em diu, amb la natural ponderació que el caracteritza, que en literatura tot és vàlid: des d'una novella de policies fins a una autobiografia. I, fins i tot, admet els gèneres frívols però amb la condició que siguin ben escrits. Heus aquí el voraviu de la qüestió: la literatura és dir les coses ben dites. Posar-hi màgia.

En Perucho em parla de la seva amistat amb en Carles Riba, un home projectat vers el futur, a la inversa que jo, diu. I es confessa admirador d'en Pla i d'en Sagarra. Ara jo recordo, també, que la Rodoreda citava en Perucho com a escriptor preferit. L'estètica del gust és correlativa. Em remarca que es pot destruir el llenguatge quan al darrera hi ha un to de literatura important. *Es poden dir paraules quan el fi és realment justificat, no com els de Love Story, que parlen de cara a la galeria. Potser el problema de la literatura actual és el de la vulgaritat. Hom pot ser groller, com un Sagarra, però posseir el geni. Les coses més vulgars es poden tractar amb grandesa.* I jo torno a pensar en la Mercè Rodoreda. *Bona part del desconcert actual és per culpa dels escriptors. No es troba la manera de fixar les idees.*

«Qui gosarà demanar a un poeta penetrat d'aquesta an-

goixa, que elabori el discurs seguit i segur del romàntic que se sent heroi d'un món seu? Que discrimini i ordeni les imatges rebudes d'un món que tanmateix l'oprimeix... És ben altrament que és heroic. Per la ira: una púdica, sor-da ira. Sobretot, per l'amor: un amor que viu voltat de mort, que estima espiat pels qui odien i lloat pels qui en-vegen.»

(D'una carta de Carles Riba a Joan Perucho.)

I, lligant amb el tema del desconcert actual, en Perucho em parla d'altres coses, de coses com l'amor. I em diu que no ho posi. Divaguem més d'una hora. Em diu que entre els joves no té vigència, això de l'amor. Que és una mena de regressió. Aquest tema ha preocupat des dels grecs i la humanitat sencera s'hi ha sentit reflectida. Em cita el cas de Paolo i Francesca i em diu que un adulteri, si està fet amb grandesa, és amor. I jo penso en gent que conec, gent absolutament normal que ha fet coses extraordinàries per amor. I no estic d'acord amb en Perucho. Recordo aquells versos de Neruda que s'adrecen a aquelles noies que busquen el seu amor, el gran amor terrible. Divago més del compte. Ell també. Li dic que potser ha canviat lleugerament el concepte o la seva aplicació. No ho sé.

Els escriptors, em diu, han justificat des de l'època del naturalisme la pèrdua d'uns certs ideals. I em parla de Medea, que educa els fills dins el record del pare. Aleshores ve el cinema americà i diu a Medea: no et sacrificuis pel marit, és una ombra. Són dues mentalitats. I en Perucho em remarca, una altra vegada, com s'estén la renúncia d'uns ideals que havíem heretat. Tot el que havia constituït el pensament occidental trontolla, m'explica spenglerianament. Hi ha coses que són consubstancials a les persones, no depenen dels canvis de l'època. Realment, penso, té raó però potser matisaria dient que els grans canvis que han estat fets, fins i tot a Occident, alguna vegada provenen d'una comuna i obstinada necessitat d'estimar. Ara sóc jo sola qui divaga. Una conversa com aquesta, sobre un tema aparentment tan extraliterari, hauria durat hores i hores. Noto que la tarda s'enfosqueix suaument. Sento les paraules d'en Perucho que llisquen mòrbides, plenes de sentit. La seva verbalitat efusiva posseïx

una riquíssima tonalitat de matisos, d'ironia, potser donada pel seu permanent afany de cultura. L'home és l'únic ser que es pot limitar a si mateix en virtut d'una actitud ètica. D'això ve el lent avançar de la cultura. I la cultura ha produït el dret, i el dret sense normes no podria ser viscut. La moral canvia, però hi ha coses bàsiques que no poden canviar, com l'amor. En Peruchó talla en sec i em mira, greu: hem derivat cap a un camí que no m'agrada, el trobo pretensios.

«Ningú no oblida la gran impressió que produí aquella música tan íntima i, al mateix temps, tan grandiosa. Fou una llavor que fructificà en els cors, en silenci. Representava un estat de coses latents, que hom ja duia a dintre i que ara sortia, per primera vegada, a la superfície».
(De «Les històries naturals».)

Els homes fan l'època. En Tàpies descobrí que la matèria degradada tenia una certa grandesa. Els artistes creen una espècie de premisses per al futur. En Peruchó es defineix com un escriptor culturalista i, per tant, lluny d'una concepció vital i intuïtiva del món. Em diu que aquesta percepció es troba a les arrels mateixes de la cultura, fins i tot per a negar-la. Ningú no és fill de no res, em diu. I torna a parlar del passat com a font de la seva més profunda inspiració. Com en Borges, glaçat, irònic i fantasiós. Com l'Italo Calvino, lúcida i transparent. La literatura és, per a ell, màgia perquè pressuposa el món del meravellós.

Tot és Cultura, amb majúscula. Com aquest delit civilitzat i tradicional per l'art de la gastronomia. Per a Cunquero, com per a Peruchó, la gastronomia és el pol oposat de la golafreia. És l'art de la imaginació, com els herois medievals que se sentien més sublims a les taules dels bisbes i dels reis que no pas als camps de batalla. És com si fos un obscur i inconfessable desig de perfecció total. Per a Peruchó, la gastronomia és l'art del matís però també l'afeció de l'edat decrepita. Als joves, em diu, els agrada de cremar la vida i la gastronomia no els interessa. Discrepo. L'art de conèixer un poble és, també, la sensibilitat per a admetre la seva taula. L'home no està fet per a menjar sol. En Peruchó concep la gastronomia com un acte espiritual

necessari i quotidià, però que s'està perdent, degut als canvis d'organització burgesa. Discrepo una altra vegada. No crec que utilitzar pastilles enlloc de menjars naturals sigui menys burges. La meua afeció a la gastronomia va començar com tot, llegint. A través de la literatura. En això, en Nèstor Luján i jo dissenyem d'en Pla. A en Pla li agrada la cuina prehistòrica però jo crec que hi ha, dins la gastronomia, un procés d'alquímia que n'és la quinta essència...

...l'alquímia, la força de la màgia. Les darreres paraules d'en Peruchó desapareixen dins la nit. Baixó, embolcallada per la fosca, l'avinguda de la República Argentina. Un clàxon estrident em desvetlla de sobte. Són les onze i la nit és càlida. Em vénen ganes de camina. Passegem, al meu costat, sers reals i tangibles. Sento unes ganes immenses de palpar-los, de tocar-los, de saber-ne l'evidència.

(Novembre de 1971)

How Do You Like It Now, Gentlemen?

BY LILLIAN ROSS



THE NEW YORKER

Ernest Hemingway, who may well be the greatest living American novelist and short-story writer, rarely comes to New York. He spends most of his time on a farm, the Finca Vigia, nine miles outside Havana, with his wife, a domestic staff of nine, fifty-two cats, sixteen dogs, a couple of hundred pigeons, and three cows. When he does come to New York, it is only because he has to pass through it on his way somewhere else. Not long ago, on his way to Europe, he stopped in New York for a few days. I had written to him asking if I might see him when he came to town, and he had sent me a typewritten letter saying that would be fine and suggesting that I meet his plane at the airport. "I don't want to see anybody I don't like, nor have publicity, nor be tied up all the time," he went on. "Want to go to the Bronx Zoo, Metropolitan Museum, Museum of Modern Art, ditto of Natural History, and see a fight. Want to see the good Breughel at the Met, the one, no two, fine Goyas and Mr. El Greco's Toledo. Don't want to go to Toots Shor's. Am going to try to get into town and out without having to shoot my mouth off. I want to give the joints a miss. Not seeing news people is not a pose. It is only to have time to see your friends." In pencil, he added, "Time is the least thing we have of."



Time did not seem to be pressing Hemingway the day he flew in from Havana. He was to arrive at Idlewild late in the afternoon, and I went out to meet him. His plane had landed by the time I got there, and I found him standing at a gate waiting for his luggage and for his wife, who had gone to attend to it. He had one arm around a scuffed, dilapidated briefcase pasted up with travel stickers. He had the other around a wiry little man whose forehead was covered with enormous beads of perspiration. Hemingway was wearing a red plaid wool shirt, a figured wool necktie, a tan wool sweater-vest, a brown tweed jacket tight across the back and with sleeves too short for his arms, gray flannel slacks, Argyle socks, and loafers, and he looked bearish, cordial, and constricted. His hair, which was very long in back, was gray, except at the temples, where it was white; his mustache was white, and he had a ragged, half-inch full white beard. There was a bump about the size of a walnut over his left eye. He was wearing steel-rimmed spectacles, with a piece of paper under the nosepiece. He was in no hurry to get into Manhattan. He crooked the arm around the briefcase into a tight hug and said that it contained the unfinished manuscript of his new book, "Across the River and into the Trees." He crooked the arm around the wiry little man into a tight hug and said he had been his seat companion on the flight. The man's name, as I got it in a mumbled introduction, was Myers, and he was returning from a business trip to Cuba. Myers made a slight attempt to dislodge himself from the embrace, but Hemingway held on to him affectionately.

“He read book all way up on plane,” Hemingway said. He spoke with a perceptible Midwestern accent, despite the Indian talk. “He like book, I think,” he added, giving Myers a little shake and beaming down at him.

“Whew!” said Myers.

“Book too much for him,” Hemingway said. “Book start slow, then increase in pace till it becomes impossible to stand. I bring emotion up to where you can’t stand it, then we level off, so we won’t have to provide oxygen tents for the readers. Book is like engine. We have to slack her off gradually.”

“Whew!” said Myers.

Hemingway released him. “Not trying for no-hit game in book,” he said. “Going to win maybe twelve to nothing or maybe twelve to eleven.”

Myers looked puzzled.

“She’s better book than ‘Farewell,’ ” Hemingway said. “I think this is best one, but you are always prejudiced, I guess. Especially if you want to be champion.” He shook Myers’ hand. “Much thanks for reading book,” he said.

“Pleasure,” Myers said, and walked off unsteadily.

Hemingway watched him go, and then turned to me. “After you finish a book, you know, you’re dead,” he said moodily. “But no one knows you’re dead. All they see is the irresponsibility that comes in after the terrible responsibility of writing.” He said he felt tired but was in good shape physically; he had brought his weight down to two hundred and eight, and his blood pressure was down too. He had considerable rewriting to do on his book, and he was determined to keep at it until he was absolutely satisfied. “They can’t yank novelist like they can pitcher,” he said. “Novelist has to go the full nine, even if it kills him.”

We were joined by Hemingway’s wife, Mary, a small, energetic, cheerful woman with close-cropped blond hair, who was wearing a long, belted mink coat. A porter pushing a cart heaped with luggage followed her. “Papa, everything is here,” she said to Hemingway. “Now we ought to get going, Papa.” He assumed the air of a man who was not going to be rushed. Slowly, he counted the pieces of luggage. There were fourteen, half of them, Mrs. Hemingway told me, extra-large Valpaks designed by her husband and bearing his coat of arms, also designed by him—a geometric design. When Hemingway had finished counting, his wife suggested that he tell the porter where to put the luggage. Hemingway told the porter to stay right there and watch it; then he turned to his wife and said, “Let’s not crowd, honey. Order of the day is to have a drink first.”

We went into the airport cocktail lounge and stood at the bar. Hemingway put his briefcase down on a chromium stool and pulled it close to him. He ordered bourbon and water. Mrs. Hemingway said she would have the same, and I ordered a cup of coffee. Hemingway told the bartender to bring double bourbons. He waited for the drinks with impatience, holding on to the bar with both hands and humming an unrecognizable tune. Mrs. Hemingway said she hoped it wouldn’t be dark by the time they got to New York. Hemingway said it wouldn’t make any difference to him, because New York was a rough town, a phony town, a town that was the same in the dark as it was in the light, and he was not exactly overjoyed to be going there anyway. What he was looking forward to, he said, was Venice. “Where I like it is out West in Wyoming, Montana, and Idaho, and I like Cuba and Paris and around Venice,” he said. “Westport gives me the horrors.” Mrs. Hemingway lit a cigarette and handed me the pack. I passed it along to him, but he said he didn’t smoke. Smoking ruins his sense of smell, a sense he finds completely

indispensable for hunting. "Cigarettes smell so awful to you when you have a nose that can truly smell," he said, and laughed, hunching his shoulders and raising the back of his fist to his face, as though he expected somebody to hit him. Then he enumerated elk, deer, possum, and coon as some of the things he can truly smell.

The bartender brought the drinks. Hemingway took several large swallows and said he gets along fine with animals, sometimes better than with human beings. In Montana, once, he lived with a bear, and the bear slept with him, got drunk with him, and was a close friend. He asked me whether there were still bears at the Bronx Zoo, and I said I didn't know, but I was pretty sure there were bears at the Central Park Zoo. "I always used to go to the Bronx Zoo with Granny Rice," he said. "I love to go to the zoo. But not on Sunday. I don't like to see the people making fun of the animals, when it should be the other way around." Mrs. Hemingway took a small notebook out of her purse and opened it; she told me she had made a list of chores she and her husband had to do before their boat sailed. They included buying a hot-water-bottle cover, an elementary Italian grammar, a short history of Italy, and, for Hemingway, four woollen undershirts, four cotton underpants, two woollen underpants, bedroom slippers, a belt, and a coat. "Papa has never had a coat," she said. "We've got to buy Papa a coat." Hemingway grunted and leaned against the bar. "A nice, rainproof coat," Mrs. Hemingway said. "And he's got to get his glasses fixed. He needs some good soft padding for the nosepiece. It cuts him up brutally. He's had that same piece of paper under the nosepiece for weeks. When he really wants to get cleaned up, he changes the paper." Hemingway grunted again.

The bartender came up, and Hemingway asked him to bring another round of drinks. Then he said, "First thing we do, Mary, as soon as we hit hotel, is call up the Kraut." "The Kraut," he told me, with that same fist-to-the-face laugh, is his affectionate term for Marlene Dietrich, an old friend, and is part of a large vocabulary of special code terms and speech mannerisms indigenous to the Finca Vigia. "We have a lot of fun talking a sort of joke language," he said.

"First we call Marlene, and then we order caviar and champagne, Papa," Mrs. Hemingway said. "I've been waiting months for that caviar and champagne."

"The Kraut, caviar, and champagne," Hemingway said slowly, as though he were memorizing a difficult set of military orders. He finished his drink and gave the bartender a repeat nod, and then he turned to me. "You want to go with me to buy coat?" he asked.

"Buy coat and get glasses fixed," Mrs. Hemingway said.

I said I would be happy to help him do both, and then I reminded him that he had said he wanted to see a fight. The only fight that week, I had learned from a friend who knows all about fights, was at the St. Nicholas Arena that night. I said that my friend had four tickets and would like to take all of us. Hemingway wanted to know who was fighting. When I told him, he said they were bums. Bums, Mrs. Hemingway repeated, and added that they had better fighters in Cuba. Hemingway gave me a long, reproachful look. "Daughter, you've got to learn that a bad fight is worse than no fight," he said. We would all go to a fight when he got back from Europe, he said, because it was absolutely necessary to go to several good fights a year. "If you quit going for too long a time, then you never go near them," he said. "That would be very dangerous." He was interrupted by a brief fit of coughing. "Finally," he concluded, "you end up in one room and won't move."

After dallying at the bar a while longer, the Hemingways asked me to go along with them to their hotel. Hemingway ordered the luggage loaded into one taxi, and the three of us got into another. It was dark now. As we drove along the boulevard, Hemingway watched the road carefully. Mrs. Hemingway told me that he always watches the road, usually from the front seat. It is a habit he got into during the First World War. I asked them what they planned to do in Europe. They said they were going to stay a week or so in Paris, and then drive to Venice.

"I love to go back to Paris," Hemingway said, his eyes still fixed on the road. "Am going in the back door and have no interviews and no publicity and never get a haircut, like in the old days. Want to go to cafés

where I know no one but one waiter and his replacement, see all the new pictures and the old ones, go to the bike races and the fights, and see the new riders and fighters. Find good, cheap restaurants where you can keep your own napkin. Walk over all the town and see where we made our mistakes and where we had our few bright ideas. And learn the form and try and pick winners in the blue, smoky afternoons, and then go out the next day to play them at Auteuil and Enghien."

"Papa is a good handicapper," Mrs. Hemingway said.

"When I know the form," he said.

We were crossing the Queensboro Bridge, and we had a good view of the Manhattan skyline. The lights were on in the tall office buildings. Hemingway did not seem to be impressed. "This ain't my town," he said. "It's a town you come to for a short time. It's murder." Paris is like another home to him, he said. "I am as lonesome and as happy as I can be in that town we lived in and worked and learned and grew up in, and then fought our way back into." Venice is another of his home towns. The last time he and his wife were in Italy, they lived for four months in Venice and the Cortina Valley, and he went hunting, and now he had put the locale and some of the people in the book he was writing. "Italy was so damned wonderful," he said. "It was sort of like having died and gone to Heaven, a place you'd figured never to see."

Mrs. Hemingway said that she had broken her right ankle skiing there but that she planned to go skiing there again. Hemingway was hospitalized in Padua with an eye infection, which developed into erysipelas, but he wanted to go back to Italy and wanted to see his many good friends there. He was looking forward to seeing the gondoliers on a windy day, the Gritti Palace hotel, where they stayed during their last visit, and the Locanda Cipriani, an old inn on Torcello, an island in the lagoon northeast of Venice on which some of the original Venetians lived before they built Venice. About seventy people live on Torcello, and the men are professional duck hunters. While there, Hemingway went duck-hunting a lot with the gardener of the old inn. "We'd go around through the canals and jump-shoot, and I'd walk the prairies at low tide for snipe," he said. "It was a big fly route for ducks that came all the way down from the Pripet Marshes. I shot good and thus became a respected local character. They have some sort of little bird that comes through, after eating grapes in the north, on his way to eat grapes in the south. The local characters sometimes shot them sitting, and I occasionally shot them flying. Once, I shot two high doubles, rights and lefts, in a row, and the gardener cried with emotion. Coming home, I shot a high duck against the rising moon and dropped him in the canal. That precipitated an emotional crisis I thought I would never get him out of but did, with about a pint of Chianti. We each took a pint out with us. I drank mine to keep warm coming home. He drank his when overcome by emotion." We were silent for a while, and then Hemingway said, "Venice was lovely."

The Hemingways were stopping at the Sherry-Netherland. Hemingway registered and told the room clerk that he did not want any announcement made of his arrival and did not want any visitors, or any telephone calls either, except from Miss Dietrich. Then we went up to the suite—living room, bed room, and serving pantry—that had been reserved for them. Hemingway paused at the entrance and scouted the living room. It was large, decorated in garish colors, and furnished with imitation Chippendale furniture and an imitation fireplace containing imitation coals.

"Joint looks O.K.," he said. "Guess they call this the Chinese Gothic Room." He moved in and took the room.

Mrs. Hemingway went over to a bookcase and held up a sample of its contents. "Look, Papa," she said. "They're phony. They're pasteboard backs, Papa. They're not real books."

Hemingway put his briefcase down on a bright-red couch and advanced on the bookcase, then slowly, with expression, read the titles aloud—"Elementary Economics," "Government of the United States,"

“Sweden, the Land and the People,” and “Sleep in Peace,” by Phyllis Bentley. “I think we are an outfit headed for extinction,” he said, starting to take off his necktie.

After getting his necktie off, and then his jacket, Hemingway handed them to his wife, who went into the bedroom, saying she was going to unpack. He unbuttoned his collar and went over to the telephone. “Got to call the Kraut,” he said. He telephoned the Plaza and asked for Miss Dietrich. She was out, and he left word for her to come over for supper. Then he called room service and ordered caviar and a couple of bottles of Perrier-Jouët, *brut*.

Hemingway went back to the bookcase and stood there stiffly, as though he could not decide what to do with himself. He looked at the pasteboard backs again and said, “Phony, just like the town.” I said that there was a tremendous amount of talk about him these days in literary circles—that the critics seemed to be talking and writing definitively not only about the work he had done but about the work he was going to do. He said that of all the people he did not wish to see in New York, the people he wished least to see were the critics. “They are like those people who go to ball games and can’t tell the players without a score card,” he said. “I am not worried about what anybody I do not like might do. What the hell! If they can do you harm, let them do it. It is like being a third baseman and protesting because they hit line drives to you. Line drives are regrettable, but to be expected.” The closest competitors of the critics among those he wished least to see, he said, were certain writers who wrote books about the war when they had not seen anything of war at first hand. “They are just like an outfielder who will drop a fly on you when you have pitched to have the batter hit a high fly to that outfielder, or when they’re pitching they try to strike everybody out.” When he pitched, he said, he never struck out anybody, except under extreme necessity. “I knew I had only so many fast balls in that arm,” he said. “Would make them pop to short instead, or fly out, or hit it on the ground, bouncing.”

A waiter arrived with the caviar and champagne, and Hemingway told him to open one of the bottles. Mrs. Hemingway came in from the bedroom and said she couldn’t find his toothbrush. He said that he didn’t know where it was but that he could easily buy another. Mrs. Hemingway said all right, and went back into the bedroom. Hemingway poured two glasses of champagne, gave one to me, and picked up the other one and took a sip. The waiter watched him anxiously. Hemingway hunched his shoulders and said something in Spanish to the waiter. They both laughed, and the waiter left. Hemingway took his glass over to the red couch and sat down, and I sat in a chair opposite him.

“I can remember feeling so awful about the first war that I couldn’t write about it for ten years,” he said, suddenly very angry. “The wound combat makes in you, as a writer, is a very slow-healing one. I wrote three stories about it in the old days—‘In Another Country,’ ‘A Way You’ll Never Be,’ and ‘Now I Lay Me.’” He mentioned a war writer who, he said, was apparently thinking of himself as Tolstoy, but who’d be able to play Tolstoy only on the Bryn Mawr field-hockey team. “He never hears a shot fired in anger, and he sets out to beat who? Tolstoy, an artillery officer who fought at Sevastopol, who knew his stuff, who was a hell of a man anywhere you put him—bed, bar, in an empty room where he had to think. I started out very quiet and I beat Mr. Turgenev. Then I trained hard and I beat Mr. de Maupassant. I’ve fought two draws with Mr. Stendhal, and I think I had an edge in the last one. But nobody’s going to get me in any ring with Mr. Tolstoy unless I’m crazy or I keep getting better.”

He began his new book as a short story. “Then I couldn’t stop it. It went straight on into a novel,” he said. “That’s the way all my novels got started. When I was twenty-five, I read novels by Somersault Maugham and Stephen St. Vixen Benét.” He laughed hoarsely. “They had written novels, and I was ashamed because I had not written any novels. So I wrote ‘The Sun’ when I was twenty-seven, and I wrote it in six weeks, starting on my birthday, July 21st, in Valencia, and finishing it September 6th, in Paris. But it was really lousy and the rewriting took nearly five months. Maybe that will encourage young writers so they won’t have to go get advice from their psychoanalysts. Analyst once wrote me, What did I learn from psychoanalysts? I answered, Very little but hope they had learned as much as they were able to understand from my published works. You never saw a counter-puncher who was punchy. Never lead against a hitter unless you can out-hit him. Crowd a boxer, and take everything he has, to get inside. Duck a swing. Block a hook. And counter a jab with everything you own. Papa’s delivery of hard-learned facts of life.”

Hemingway poured himself another glass of champagne. He always wrote in longhand, he said, but he recently bought a tape recorder and was trying to get up the courage to use it. "I'd like to learn talk machine," he said. "You just tell talk machine anything you want and get secretary to type it out." He writes without facility, except for dialogue. "When the people are talking, I can hardly write it fast enough or keep up with it, but with an almost unbearable high manifold pleasure. I put more inches on than she will take, and then fly her as near as I know to how she should be flown, only flying as crazy as really good pilots fly crazy sometimes. Most of the time flying conservatively but with an awfully fast airplane that makes up for the conservatism. That way, you live longer. I mean your writing lives longer. How do you like it now, gentlemen?" The question seemed to have some special significance for him, but he did not bother to explain it.

I wanted to know whether, in his opinion, the new book was different from his others, and he gave me another long, reproachful look. "What do you think?" he said after a moment. "You don't expect me to write 'The Farewell to Arms Boys in Addis Ababa,' do you? Or 'The Farewell to Arms Boys Take a Gunboat'?" The book is about the command level in the Second World War. "I am not interested in the G.I. who wasn't one," he said, suddenly angry again. "Or the injustices done to *me*, with a capital 'M.' I am interested in the goddam sad science of war." The new novel has a good deal of profanity in it. "That's because in war they talk profane, although I always try to talk gently," he said, sounding like a man who is trying to believe what he is saying. "I think I've got 'Farewell' beat in this one," he went on. He touched his briefcase. "It hasn't got the youth and the ignorance." Then he asked wearily, "How do you like it now, gentlemen?"

There was a knock at the door, and Hemingway got up quickly and opened it. It was Miss Dietrich. Their reunion was a happy one. Mrs. Hemingway came out of the bedroom and greeted the guest enthusiastically. Miss Dietrich stood back from Hemingway and looked at him with approval. "Papa, you look wonderful," she said slowly.

"I sure missed you, daughter," said Hemingway. He raised his fist to his face, and his shoulders shook as he laughed silently.

Miss Dietrich was wearing a mink coat. She sighed loudly, took off the coat, and handed it to Mrs. Hemingway. Then she sighed again and sat down in an overstuffed chair. Hemingway poured a glass of champagne, brought it to her, and refilled the other glasses.

"The Kraut's the best that ever came into the ring," he said as he handed me my glass. Then he pulled a chair up beside Miss Dietrich's, and they compared notes on friends and on themselves. They talked about theatre and motion-picture people, one of whom, a man, Hemingway referred to as a "sea heel."

Miss Dietrich wanted to know what a "sea heel" was.

"The sea is bigger than the land," he told her.

Mrs. Hemingway went into the serving pantry and came out in a few minutes with caviar spread on toast.

"Mary, I am telling Papa how I have to behave because I am a grandmother," Miss Dietrich said, taking a piece of toast. "I have to think always of the children. You know, Papa?"

Hemingway gave a sympathetic grunt, and Miss Dietrich took from her purse some snapshots of her grandson and passed them around. He was eighteen months old, she told us. Hemingway said he looked like a winner, and that he would be proud to own a piece of him if he ever got into the ring.

Miss Dietrich said that her daughter was going to have another child soon. "I'll be a grandmother *again*, Papa," she said.

Hemingway gave her a bleak look. "I'm going to be a grandfather in a few months," he said. "My son Bumby's wife."

Mrs. Hemingway told me that Bumby is the nickname of her husband's eldest son, John, an Army captain stationed in Berlin. His two other sons, she said, are Patrick, known as Mouse, who is a twenty-one-year-old sophomore at Harvard, and is planning to get married in June, and Gregory, known as Gigi, who is eighteen and a freshman at St. John's, at Annapolis. In addition to the present Mrs. Hemingway, Patrick is going to invite to his wedding his and Gigi's mother Pauline Pfeiffer, who was Hemingway's second wife. Bumby's mother and Hemingway's first wife was Hadley Richardson, who is now Mrs. Paul Scott Mowrer, and Hemingway's third wife was Martha Gellhorn.

"Everything you do, you do for the sake of the children," Miss Dietrich said.

"Everything for the children," Hemingway said. He refilled Miss Dietrich's glass.

"Thank you, Papa," she said, and sighed. She lives at the Plaza, she told him, but spends a good deal of her time at the apartment of her daughter, who lives on Third Avenue. "Papa, you should see me when they go out," she said, and took a sip of champagne. "I'm the baby-sitter. As soon as they leave the house, I go around and look in all the corners and straighten the drawers and clean up. I can't stand a house that isn't neat and clean. I go around in all the corners with towels I bring with me from the Plaza, and I clean up the whole house. Then they come home at one or two in the morning, and I take the dirty towels and some of the baby's things that need washing, and, with my bundle over my shoulder, I go out and get a taxi, and the driver, he thinks I am this old washerwoman from Third Avenue, and he takes me in the taxi and talks to me with sympathy, so I am afraid to let him take me to the Plaza. I get out a block away from the Plaza and I walk home with my bundle and I wash the baby's things, and then I go to sleep."

"Daughter, you're hitting them with the bases loaded," Hemingway said earnestly.

There was a ring at the door, and a bellboy brought in a florist's box. Mrs. Hemingway opened it and took out some green orchids and read the card: "Love from Adeline." "Who the hell is Adeline?" she asked. Nobody knew. Mrs. Hemingway put the flowers in a vase and said it was time to order supper.

As we ate, the Hemingways and Miss Dietrich talked about the war. All three had seen it at first hand. Mrs. Hemingway, who, as Mary Welsh, was a *Time* correspondent in London, met Hemingway there during the war, and both saw a good deal of Miss Dietrich there and, later on, in Paris. Miss Dietrich was a U.S.O. entertainer, and performed on almost every front in the European theatre. She grew a little sad as she talked about the war. She had loved entertaining the troops, and the spirit overseas, she said, was the best she had ever found in people anywhere. "Everybody was the way people should be all the time," she continued. "Not mean and afraid but good to each other."

Hemingway raised his glass in a toast to her.

"I've finally figured out why Papa sometimes gets mean now that the war is over," Mrs. Hemingway said. "It's because there is no occasion for him to be valorous in peacetime."

"It was different in the war," Miss Dietrich said. "People were not so selfish and they helped each other."

Hemingway asked her about some recordings she had made, during the war, of popular American songs with lyrics translated into German, and said he'd like to have them. "I'll give you manuscript of new book for recordings if you want to trade even, daughter," he told her.

"Papa, I don't trade with you. I love you," said Miss Dietrich.

"You're the best that ever came into the ring," Hemingway said.

Mrs. Hemingway said, "Who the hell is Adeline?"

Late the next morning, I was awakened by a telephone call from Hemingway, who asked me to come right over to the hotel. He sounded urgent. I had a fast cup of coffee, and when I turned up at the suite, I found the door open and walked in. Hemingway was talking on the telephone. He was wearing an orange plaid bathrobe that looked too small for him and he had a glass of champagne in one hand. His beard looked more scraggly than it had the day before. "My boy Patrick is coming down from Harvard and I'd like to reserve a room for him," he was saying into the telephone. "'P,' as in 'Patrick.'" He paused and took a sip of champagne. "Much obliged. He'll be down from Harvard."

Hemingway hung up, and from his bathrobe pocket took a box of pills. He shook two of them into the palm of his hand, and downed them with a mouthful of champagne. He told me that he had been up since six, that his wife was still asleep, and that he had done enough work for that morning and wanted to talk, an activity he finds relaxing. He always wakes at daybreak, he explained, because his eyelids are especially thin and his eyes especially sensitive to light. "I have seen all the sunrises there have been in my life, and that's half a hundred years," he said. He had done considerable revision that morning on the manuscript. "I wake up in the morning and my mind starts making sentences, and I have to get rid of them fast—talk them or write them down," he said. "How did you like the Kraut?"

Very much, I said.

"I love the Kraut and I love Ingrid," he said. "If I weren't married to Miss Mary and didn't love Miss Mary, I would try to hook up with either of them. Each one has what the other hasn't. And what each has, I love very much." For a moment, he looked bewildered, and then he said quickly, "Would never marry an actress, on account they have their careers and they work bad hours."

I asked him whether he still wanted to buy a coat, and he said sure but he didn't want to be rushed or crowded and it was cold outside. He went over to the vase of green orchids and looked at the card, which was still attached to them. Adeline, he said, was the name of nobody he knew or ever would know, if he could help it. On a serving table near the couch were two champagne coolers, each containing ice and a bottle. He carried his glass over there and held up one of the bottles and squinted at it. It was empty. He put it back in the cooler, head down. Then he opened the other bottle, and as he poured some champagne into his glass, he sang, "'So feed me am-mu-nition, keep me in the Third Division, your dog-face soldier boy's O.K.'" Breaking off, he said, "Song of the Third Infantry Division. I like this song when I need music inside myself to go on. I love all music, even opera. But I have no talent for it and cannot sing. I have a perfect goddam ear for music, but I can't play any instrument by ear, not even the piano. My mother used to make me play the cello. She took me out of school one year to learn the cello, when I wanted to be out in the fresh air playing football. She wanted to have chamber music in the house."

His briefcase was lying open on a chair near the desk, and the manuscript pages were protruding from it; someone seemed to have stuffed them into the briefcase without much care. Hemingway told me that he had been cutting the manuscript. "The test of a book is how much good stuff you can throw away," he said. "When I'm writing it, I'm just as proud as a goddam lion. I use the oldest words in the English language. People think I'm an ignorant bastard who doesn't know the ten-dollar words. I know the ten-dollar words. There are older and better words which if you arrange them in the proper combination you make it stick. Remember, anybody who pulls his erudition or education on you hasn't any. Also, daughter, remember that I never carried Teddy bears to bed with me since I was four. Now, with seventy-eight-year-old grandmothers taking advantage of loopholes in the G.I. Bill of Rights whereby a gold-star mother can receive her son's education, I thought of establishing a scholarship and sending myself to Harvard, because my Aunt Arabelle has always felt very bad that I am the only Hemingway boy that

never went to college. But I have been so busy I have not got around to it. I only went to high school and a couple of military cram courses, and never took French. I began to learn to read French by reading the A.P. story in the French paper after reading the American A.P. story, and finally learned to read it by reading accounts of things I had seen—*les événements sportifs*—and from that and *les crimes* it was only a jump to Dr. de Maupassant, who wrote about things I had seen or could understand. Dumas, Daudet, Stendhal, who when I read him I knew that was the way I wanted to be able to write. Mr. Flaubert, who always threw them perfectly straight, hard, high, and inside. Then Mr. Baudelaire, that I learned my knuckle ball from, and Mr. Rimbaud, who never threw a fast ball in his life. Mr. Gide and Mr. Valéry I couldn't learn from. I think Mr. Valéry was too smart for me. Like Jack Britton and Benny Leonard."

Jack Britton, he continued, was a fighter he admired very much. "Jack Britton kept on his toes and moved around and never let them hit him solid," he said. "I like to keep on my toes and never let them hit me solid. Never lead against a hitter unless you can outthit him. Crowd a boxer," he said, assuming a boxing stance and holding his right hand, which was grasping the champagne glass, close to his chest. With his left hand, he punched at the air, saying, "Remember. Duck a swing. Block a hook. And counter a jab with everything you own." He straightened up and looked thoughtfully at his glass. Then he said, "One time, I asked Jack, speaking of a fight with Benny Leonard, 'How did you handle Benny so easy, Jack?' 'Ernie,' he said, 'Benny is an awfully smart boxer. All the time he's boxing, he's thinking. All the time he was thinking, I was hitting him.' " Hemingway gave a hoarse laugh, as though he had heard the story for the first time. "Jack moved very geometrically pure, never one-hundredth of an inch too much. No one ever got a solid shot at him. Wasn't anybody he couldn't hit any time he wanted to." He laughed again. " 'All the time he was thinking, I was hitting him.' " The anecdote, he told me, had been in the original version of his short story "Fifty Grand," but Scott Fitzgerald had persuaded him to take it out. "Scott thought everybody knew about it, when only Jack Britton and I knew about it, because Jack told it to me," he said. "So Scott told me to take it out. I didn't want to, but Scott was a successful writer and a writer I respected, so I listened to him and took it out."

Hemingway sat down on the couch and nodded his head up and down sharply a couple of times to get my attention. "As you get older, it is harder to have heroes, but it is sort of necessary," he said. "I have a cat named Boise, who wants to be a human being," he went on slowly, lowering his voice to a kind of grumble. "So Boise eats everything that human beings eat. He chews Vitamin B Complex capsules, which are as bitter as aloes. He thinks I am holding out on him because I won't give him blood-pressure tablets, and because I let him go to sleep without Seconal." He gave a short, rumbling laugh. "I am a strange old man," he said. "How do you like it now, gentlemen?"

Fifty, Hemingway said, on reconsideration, is not supposed to be old. "It is sort of fun to be fifty and feel you are going to defend the title again," he said. "I won it in the twenties and defended it in the thirties and the forties, and I don't mind at all defending it in the fifties."

After a while, Mrs. Hemingway came into the room. She was wearing gray flannel slacks and a white blouse, and she said she felt wonderful, because she had had her first hot bath in six months. She walked over to the green orchids and looked at the card. "Who is Adeline?" she asked. Then she abandoned the problem and said she was going out to do her errands, and suggested that Hemingway get dressed and go out and do his. He said that it was lunch-time and that if they went out then, they would have to stop someplace for lunch, whereas if they had lunch sent up to the room, they might save time. Mrs. Hemingway said she would order lunch while he got dressed. Still holding his glass, he reluctantly got up from the couch. Then he finished his drink and went into the bedroom. By the time he came out—wearing the same outfit as the day before, except for a blue shirt with a button-down collar—a waiter had set the table for our lunch. We couldn't have lunch without a bottle of Tavel, Hemingway said, and we waited until the waiter had brought it before starting to eat. Hemingway began with oysters, and he chewed each one very thoroughly. "Eat good and digest good," he told us.

"Papa, please get glasses fixed," Mrs. Hemingway said.

He nodded. Then he nodded a few times at me—a repetition of the sign for attention. “What I want to be when I am old is a wise old man who won’t bore,” he said, then paused while the waiter set a plate of asparagus and an artichoke before him and poured the Tavel. Hemingway tasted the wine and gave the waiter a nod. “I’d like to see all the new fighters, horses, ballets, bike riders, dames, bullfighters, painters, airplanes, sons of bitches, café characters, big international whores, restaurants, years of wine, newsreels, and never have to write a line about any of it,” he said. “I’d like to write lots of letters to my friends and get back letters. Would like to be able to make love good until I was eighty-five, the way Clemenceau could. And what I would like to be is not Bernie Baruch. I wouldn’t sit on park benches, although I might go around the park once in a while to feed the pigeons, and also I wouldn’t have any long beard, so there could be an old man didn’t look like Shaw.” He stopped and ran the back of his hand along his beard, and looked around the room reflectively. “Have never met Mr. Shaw,” he said. “Never been to Niagara Falls, either. Anyway, I would take up harness racing. You aren’t up near the top at that until you’re over seventy-five. Then I could get me a good young ball club, maybe, like Mr. Mack. Only I wouldn’t signal with a program—so as to break the pattern. Haven’t figured out yet what I would signal with. And when that’s over, I’ll make the prettiest corpse since Pretty Boy Floyd. Only suckers worry about saving their souls. Who the hell should care about saving his soul when it is a man’s duty to lose it intelligently, the way you would sell a position you were defending, if you could not hold it, as expensively as possible, trying to make it the most expensive position that was ever sold. It isn’t hard to die.” He opened his mouth and laughed, at first soundlessly and then loudly. “No more worries,” he said. With his fingers, he picked up a long spear of asparagus and looked at it without enthusiasm. “It takes a pretty good man to make any sense when he’s dying,” he said.

Mrs. Hemingway had finished eating, and she quickly finished her wine. Hemingway slowly finished his. I looked at my wristwatch, and found that it was almost three. The waiter started clearing the table, and we all got up. Hemingway stood looking sadly at the bottle of champagne, which was not yet empty. Mrs. Hemingway put on her coat, and I put on mine.

“The half bottle of champagne is the enemy of man,” Hemingway said. We all sat down again.

“If I have any money, I can’t think of any better way of spending money than on champagne,” Hemingway said, pouring some.

When the champagne was gone, we left the suite. Downstairs, Mrs. Hemingway told us to remember to get glasses fixed, and scooted away.

Hemingway balked for a moment in front of the hotel. It was a cool, cloudy day. This was not good weather for him to be out in, he said sulkily, adding that his throat felt kind of sore. I asked him if he wanted to see a doctor. He said no. “I never trust a doctor I have to pay,” he said, and started across Fifth Avenue. A flock of pigeons flew by. He stopped, looked up, and aimed an imaginary rifle at them. He pulled the trigger, and then looked disappointed. “Very difficult shot,” he said. He turned quickly and pretended to shoot again. “Easy shot,” he said. “Look!” He pointed to a spot on the pavement. He seemed to be feeling better, but not much better.

I asked him if he wanted to stop first at his optician’s. He said no. I mentioned the coat. He shrugged. Mrs. Hemingway had suggested that he look for a coat at Abercrombie & Fitch, so I mentioned Abercrombie & Fitch. He shrugged again and lumbered slowly over to a taxi, and we started down Fifth Avenue in the afternoon traffic. At the corner of Fifty-fourth, we stopped on a signal from the traffic cop. Hemingway growled. “I love to see an Irish cop being cold,” he said. “Give you eight to one he was an M.P. in the war. Very skillful cop. Feints and fakes good. Cops are not like they are in the Hellinger movies. Only once in a while.” We started up again, and he showed me where he once walked across Fifth Avenue with Scott Fitzgerald. “Scott wasn’t at Princeton any more, but he was still talking football,” he said, without animation. “The ambition of Scott’s life was to be on the football team. I said, ‘Scott, why don’t you cut out this football?’ I said, ‘Come on, boy.’ He said, ‘You’re crazy.’ That’s the end of that story. If you can’t get through traffic, how the hell are you gonna get through the line? But I am not Thomas Mann,” he added. “Get another opinion.”

By the time we reached Abercrombie's, Hemingway was moody again. He got out of the taxi reluctantly and reluctantly entered the store. I asked him whether he wanted to look at a coat first or something else.

"Coat," he said unhappily.

In the elevator, Hemingway looked even bigger and bulkier than he had before, and his face had the expression of a man who is being forcibly subjected to the worst kind of misery. A middle-aged woman standing next to him stared at his scraggly white beard with obvious alarm and disapproval. "Good Christ!" Hemingway said suddenly, in the silence of the elevator, and the middle-aged woman looked down at her feet.

The doors opened at our floor, and we got out and headed for a rack of topcoats. A tall, dapper clerk approached us, and Hemingway shoved his hands into his pants pockets and crouched forward. "I think I still have credit in this joint," he said to the clerk.

The clerk cleared his throat. "Yes, sir," he said.

"Want to see coat," Hemingway said menacingly.

"Yes, sir," said the clerk. "What kind of coat did you wish to see, sir?"

"That one." He pointed to a straight-hanging, beltless tan gabardine coat on the rack. The clerk helped him into it, and gently drew him over to a full-length mirror. "Hangs like a shroud," Hemingway said, tearing the coat off. "I'm tall on top. Got any other coat?" he asked, as though he expected the answer to be no. He edged impatiently toward the elevators.

"How about this one, sir, with a removable lining, sir?" the clerk said. This one had a belt. Hemingway tried it on, studied himself in the mirror, and then raised his arms as though he were aiming a rifle. "You going to use it for *shooting*, sir?" the clerk asked. Hemingway grunted, and said he would take the coat. He gave the clerk his name, and the clerk snapped his fingers. "Of course!" he said. "There was *something*—" Hemingway looked embarrassed and said to send the coat to him at the Sherry-Netherland, and then said he'd like to look at a belt. "What kind of belt, Mr. Hemingway?" the clerk asked.

"Guess a brown one," Hemingway said.

We moved over to the belt counter, and another clerk appeared.

"Will you show Mr. Hemingway a belt?" the first clerk said, and stepped back and thoughtfully watched Hemingway.

The second clerk took a tape measure from his pocket, saying he thought Hemingway was a size 44 or 46.

"Wanta bet?" Hemingway asked. He took the clerk's hand and punched himself in the stomach with it.

"Gee, he's got a hard tummy," the belt clerk said. He measured Hemingway's waistline. "Thirty-eight!" he reported. "Small waist for your size. What do you do—a lot of exercise?"

Hemingway hunched his shoulders, fainted, laughed, and looked happy for the first time since we'd left the hotel. He punched himself in the stomach with his own fist.

"Where you going—to Spain again?" the belt clerk asked.

"To Italy," Hemingway said, and punched himself in the stomach again. After Hemingway had decided on a brown calf belt, the clerk asked him whether he wanted a money belt. He said no—he kept his money in a checkbook.

Our next stop was the shoe department, and there Hemingway asked a clerk for some folding bedroom slippers.

"Pullman slippers," the clerk said. "What size?"

"Levens," Hemingway said bashfully. The slippers were produced, and he told the clerk he would take them. "I'll put them in my pocket," he said. "Just mark them, so they won't think I'm a shoplifter."

"You'd be surprised what's taken from the store," said the clerk, who was very small and very old. "Why, the other morning, someone on the first floor went off with a big roulette wheel. Just picked it up and—"

Hemingway was not listening. "Wolfie!" he shouted at a man who seemed almost seven feet tall and whose back was to us.

The man turned around. He had a big, square red face, and at the sight of Hemingway it registered extreme joy. "Papa!" he shouted.

The big man and Hemingway embraced and pounded each other on the back for quite some time. It was Winston Guest. Mr. Guest told us he was going upstairs to pick up a gun and proposed that we come along. Hemingway asked what kind of gun, and Guest said a ten-gauge magnum.

"Beautiful gun," Hemingway said, taking his bedroom slippers from the clerk and stuffing them into his pocket.

In the elevator, Hemingway and Guest checked with each other on how much weight they had lost. Guest said he was now down to two hundred and thirty-five, after a good deal of galloping around on polo ponies. Hemingway said he was down to two hundred and eight, after shooting ducks in Cuba and working on his book.

"How's the book now, Papa?" Guest asked, as we got out of the elevator.

Hemingway gave his fist-to-the-face laugh and said he was going to defend his title once more. "Wolfie, all of a sudden I found I could write wonderful again, instead of just biting on the nail," he said slowly. "I think it took a while for my head to get rebuilt inside. You should not, ideally, break a writer's head open or give him seven concussions in two years or break six ribs on him when he is forty-seven or push a rear-view-mirror support through the front of his skull opposite the pituitary gland or, really, shoot at him too much. On the other hand, Wolfie, leave the sons of bitches alone and they are liable to start crawling back into the womb or somewhere if you drop a porkpie hat." He exploded into laughter.

Guest's huge frame shook with almost uncontrollable laughter. "God, Papa!" he said. "I still have your shooting clothes out at the island. When are you coming out to shoot, Papa?"

Hemingway laughed again and pounded him on the back. "Wolfie, you're so damn big!" he said.

Guest arranged to have his gun delivered, and then we all got into the elevator, the two of them talking about a man who caught a black marlin last year that weighed a thousand and six pounds.

"How do you like it now, gentlemen?" Hemingway asked.

"God, Papa!" said Guest.

On the ground floor, Guest pointed to a mounted elephant head on the wall. "Pygmy elephant, Papa," he said.

"Miserable elephant," said Hemingway.

Their arms around each other, they went out to the street. I said that I had to leave, and Hemingway told me to be sure to come over to the hotel early the next morning so that I could go with him and Patrick, to the Metropolitan Museum. As I walked off, I heard Guest say, "God, Papa, I'm not ashamed of anything I've ever done."

"Nor, oddly enough, am I," said Hemingway.

I looked around. They were punching each other in the stomach and laughing raucously.

The following morning, the door of the Hemingway suite was opened for me by Patrick, a shy young man of medium height, with large eyes and a sensitive face. He was wearing gray flannel slacks, a white shirt open at the collar, Argyle socks, and loafers. Mrs. Hemingway was writing a letter at the desk. As I came in, she looked up and said, "As soon as Papa has finished dressing, we're going to look at pictures." She went back to her letter.

Patrick told me that he'd just as soon spend the whole day looking at pictures, and that he had done a bit of painting himself. "Papa has to be back here for lunch with Mr. Scribner," he said, and added that he himself was going to stay in town until the next morning, when the Hemingways sailed. The telephone rang and he answered it. "Papa, I think it's Gigi calling you!" he shouted to the bedroom.

Hemingway emerged, in shirtsleeves, and went to the phone. "How are you, kid?" he said into it, then asked Gigi to come down to the Finca for his next vacation. "You're welcome down there, Gigi," he said. "You know that cat you liked? The one you named Smelly? We renamed him Ecstasy. Every one of our cats knows his own name." After hanging up, he told me that Gigi was a wonderful shot—that when he was eleven he had won second place in the shoot championship of Cuba. "Isn't that the true gen, Mouse?" he asked.

"That's right, Papa," said Patrick.

I wanted to know what "true gen" means, and Hemingway explained that it is British slang for "information," from "intelligence." "It's divided into three classes—gen; the true gen, which is as true as

you can state it; and the really true gen, which you can operate on,” he said. He looked at the green orchids and asked whether anybody had found out who Adeline was.

“I forgot to tell you, Papa,” said Mrs. Hemingway. “It’s Mother. Adeline is *Mother*.” She turned to me and said that her mother and father are in their late seventies, that they live in Chicago, and that they always remember to do exactly the right thing at the right time.

“My mother never sent *me* any flowers,” Hemingway said. His mother is now about eighty, he said, and lives in River Forest, Illinois. His father, who was a physician, has been dead for many years; he shot himself when Ernest was a boy. “Let’s get going if we’re going to see the pictures,” he said. “I told Charlie Scribner to meet me here at one. Excuse me while I wash. In big city, I guess you wash your neck.” He went back into the bedroom. While he was gone, Mrs. Hemingway told me that Ernest was the second of six children—Marcelline, then Ernest, Ursula, Madelaine, Carol, and the youngest, his only brother, Leicester. All the sisters were named after saints. Every one of the children is married now; Leicester is living in Bogotá, Colombia, where he is attached to the U. S. Embassy.

Hemingway came out in a little while, wearing his new coat. Mrs. Hemingway and Patrick put on their coats, and we went downstairs. It was raining, and we hurried into a taxi. On the way to the Metropolitan, Hemingway said very little; he just hummed to himself and watched the street. Mrs. Hemingway told me that he was usually unhappy in taxis, because he could not sit in the front seat to watch the road ahead. He looked out the window and pointed to a flock of birds flying across the sky. “In this town, birds fly, but they’re not serious about it,” he said. “New York birds don’t climb.”

When we drew up at the Museum entrance, a line of school children was moving in slowly. Hemingway impatiently led us past them. In the lobby, he paused, pulled a silver flask from one of his coat pockets, unscrewed its top, and took a long drink. Putting the flask back in his pocket, he asked Mrs. Hemingway whether she wanted to see the Goyas first or the Breughels. She said the Breughels.

“I learned to write by looking at paintings in the Luxembourg Museum in Paris,” he said. “I never went past high school. When you’ve got a hungry gut and the museum is free, you go to the museum. Look,” he said, stopping before “Portrait of a Man,” which has been attributed to both Titian and Giorgione. “They were old Venice boys, too.”

“Here’s what I like, Papa,” Patrick said, and Hemingway joined his son in front of “Portrait of Federigo Gonzaga (1500–1540),” by Francesco Francia. It shows, against a landscape, a small boy with long hair and a cloak.

“This is what we try to do when we write, Mousie,” Hemingway said, pointing to the trees in the background. “We always have this in when we write.”

Mrs. Hemingway called to us. She was looking at “Portrait of the Artist,” by Van Dyck. Hemingway looked at it, nodded approval, and said, “In Spain, we had a fighter pilot named Whitey Dahl, so Whitey came to me one time and said, ‘Mr. Hemingway, is Van Dyck a good painter?’ I said, ‘Yes, he is.’ He said, ‘Well, I’m glad, because I have one in my room and I like it very much, and I’m glad he’s a good painter because I like him.’ The next day, Whitey was shot down.”

We all walked over to Rubens’ “The Triumph of Christ Over Sin and Death.” Christ is shown surrounded by snakes and angels and is being watched by a figure in a cloud. Mrs. Hemingway and Patrick said they thought it didn’t look like the usual Rubens.

“Yeah, he did that all right,” Hemingway said authoritatively. “You can tell the real just as a bird dog can tell. Smell them. Or from having lived with very poor but very good painters.”

That settled that, and we went on to the Breughel room. It was closed, we discovered. The door bore a sign that read, “NOW UNDERTAKING REPAIRS.”

"They have our indulgence," Hemingway said, and took another drink from his flask. "I sure miss the good Breughel," he said as we moved along. "It's the great one, of the harvesters. It is a lot of people cutting grain, but he uses the grain geometrically, to make an emotion that is so strong for me that I can hardly take it." We came to El Greco's green "View of Toledo" and stood looking at it a long time. "This is the best picture in the Museum for me, and Christ knows there are some lovely ones," Hemingway said.

Patrick admired several paintings Hemingway didn't approve of. Every time this happened, Hemingway got into an involved, technical discussion with his son about it. Patrick would shake his head and laugh and say he respected Hemingway's opinions. He didn't argue much. "What the hell!" Hemingway said suddenly. "I don't want to be an art critic. I just want to look at pictures and be happy with them and learn from them. Now, this for me is a damn good picture." He stood back and peered at a Reynolds entitled "Colonel George Coussmaker," which shows the Colonel leaning against a tree and holding his horse's bridle. "Now, this Colonel is a son of a bitch who was willing to pay money to the best portrait painter of his day just to have himself painted," Hemingway said, and gave a short laugh. "Look at the man's arrogance and the strength in the neck of the horse and the way the man's legs hang. He's so arrogant he can afford to lean against a tree."

We separated for a while and looked at paintings individually, and then Hemingway called us over and pointed to a picture labelled, in large letters, "Catharine Lorillard Wolfe" and, in small ones, "By Cabanel." "This is where I got confused as a kid, in Chicago," he said. "My favorite painters for a long time were Bunte and Ryerson, two of the biggest and wealthiest families in Chicago. I always thought the names in big letters were the painters."

After we reached the Cézannes and Degases and the other Impressionists, Hemingway became more and more excited, and discoursed on what each artist could do and how and what he had learned from each. Patrick listened respectfully and didn't seem to want to talk about painting techniques any more. Hemingway spent several minutes looking at Cézanne's "Rocks—Forest of Fontainebleau." "This is what we try to do in writing, this and this, and the woods, and the rocks we have to climb over," he said. "Cézanne is my painter, after the early painters. Wonder, wonder painter. Degas was another wonder painter. I've never seen a bad Degas. You know what he did with the bad Degases? He burned them."

Hemingway took another long drink from his flask. We came to Manet's pastel portrait of Mlle. Valtresse de la Bigne, a young woman with blond hair coiled on the top of her head. Hemingway was silent for a while, looking at it; finally he turned away. "Manet could show the bloom people have when they're still innocent and before they've been disillusioned," he said.

As we walked along, Hemingway said to me, "I can make a landscape like Mr. Paul Cézanne. I learned how to make a landscape from Mr. Paul Cézanne by walking through the Luxembourg Museum a thousand times with an empty gut, and I am pretty sure that if Mr. Paul was around, he would like the way I make them and be happy that I learned it from him." He had learned a lot from Mr. Johann Sebastian Bach, too. "In the first paragraphs of 'Farewell,' I used the word 'and' consciously over and over the way Mr. Johann Sebastian Bach used a note in music when he was emitting counterpoint. I can almost write like Mr. Johann sometimes—or, anyway, so he would like it. All such people are easy to deal with, because we all know you have to learn."

"Papa, look at this," Patrick said. He was looking at "Meditation on the Passion," by Carpaccio. Patrick said it had a lot of strange animals in it for a religious painting.

"Huh!" Hemingway said. "Those painters always put the sacred scenes, in the part of Italy they liked the best or where they came from or where their girls came from. They made their girls the Madonnas. This is supposed to be Palestine, and Palestine is a long way off, he figures. So he puts in a red parrot, and he puts in deer and a leopard. And then he thinks, This is the Far East and it's far away. So he puts in the Moors, the traditional enemy of the Venetians." He paused and looked to see what else the painter had put

in his picture. "Then he gets hungry, so he puts in rabbits," he said. "Goddam, Mouse, we saw a lot of good pictures. Mouse, don't you think two hours is a long time looking at pictures?"

Everybody agreed that two hours was a long time looking at pictures, so Hemingway said that we would skip the Goyas, and that we would all go to the Museum again when they returned from Europe.

It was still raining when we came out of the Museum. "Goddam, I hate to go out in the rain," Hemingway said. "Goddam, I hate to get wet."

Charles Scribner was waiting in the lobby of the hotel. "Ernest," he said, shaking Hemingway's hand. He is a dignified, solemn, slow-speaking gentleman with silvery hair.

"We've been looking at pictures, Charlie," Hemingway said as we went up in the elevator. "They have some pretty good pictures now, Charlie."

Scribner nodded and said, "Yuh, yuh."

"Was fun for country boy like me," Hemingway said.

"Yuh, yuh," said Scribner.

We went into the suite and took off our coats, and Hemingway said we would have lunch right there. He called room service and Mrs. Hemingway sat down at the desk to finish her letter. Hemingway sat down on the couch with Mr. Scribner and began telling him that he had been jamming, like a rider in a six-day bike race, and Patrick sat quietly in a corner and watched his father. The waiter came in and passed out menus. Scribner said he was going to order the most expensive item on the menu, because Hemingway was paying for it. He laughed tentatively, and Patrick laughed to keep him company. The waiter retired with our orders, and Scribner and Hemingway talked business for a while. Scribner wanted to know whether Hemingway had the letters he had written to him.

Hemingway said, "I carry them every place I go, Charlie, together with a copy of the poems of Robert Browning."

Scribner nodded, and from the inner pocket of his jacket took some papers—copies of the contract for the new book, he said. The contract provided for an advance of twenty-five thousand dollars against royalties, beginning at fifteen per cent.

Hemingway signed the contract, and got up from the couch. Then he said, "Never ran as no genius, but I'll defend the title again against all the good young new ones." He lowered his head, put his left foot forward, and jabbed at the air with a left and a right. "Never let them hit you solid," he said.

Scribner wanted to know where Hemingway could be reached in Europe. Care of the Guaranty Trust Company in Paris, Hemingway told him. "When we took Paris, I tried to take that bank and got smacked back," he said, and laughed a shy laugh. "I thought it would be awfully nice if I could take my own bank."

"Yuh, yuh," Scribner said. "What are you planning to do in Italy, Ernest?"

Hemingway said he would work in the mornings and see his Italian friends and go duck-hunting in the afternoons. "We shot three hundred and thirty-one ducks to six guns there one afternoon," he said. "Mary shot good, too."

Mrs. Hemingway looked up. "Any girl who marries Papa has to learn how to carry a gun," she said, and returned to her letter-writing.

"I went hunting once in Suffolk, England," Scribner said. Everyone waited politely for him to continue. "I remember they gave me goose eggs to eat for breakfast in Suffolk. Then we went out to shoot. I didn't know how to get my gun off safety."

"Hunting is sort of a good life," Hemingway said. "Better than Westport or Bronxville, I think."

"After I learned how to get my gun off safety, I couldn't hit anything," Scribner said.

"I'd like to make the big Monte Carlo shoot and the Championship of the World at San Remo," Hemingway said. "I'm in pretty good shape to shoot either one. It's not a spectator sport at all. But exciting to do and wonderful to manage. I used to handle Wolfie in big shoots. He is a great shot. It was like handling a great horse."

"I finally got one," Scribner said timidly.

"Got what?" asked Hemingway.

"A rabbit," Scribner said. "I shot this rabbit."

"They haven't held the big Monte Carlo shoot since 1939," Hemingway said. "Only two Americans ever won it in seventy-four years. Shooting gives me a good feeling. A lot of it is being together and friendly instead of feeling you are in some place where everybody hates you and wishes you ill. It is faster than baseball, and you are out on one strike."

The telephone rang, and Hemingway picked it up, listened, said a few words, and then turned to us and said that an outfit called Endorsements, Inc., had offered him four thousand dollars to pose as a Man of Distinction. "I told them I wouldn't drink the stuff for four thousand dollars," he said. "I told them I was a champagne man. Am trying to be a good guy, but it's a difficult trade. What you win in Boston, you lose in Chicago."

Nacho Vidal se lo monta con quince

—¿Cuándo puedes venir para que te culee?

Nacho, pantalón comando, camiseta adherida a las tetillas, corte de pelo marcial, sostiene con una mano el teléfono móvil por el que habla con la actriz porno Natalia Zeta y con la otra se cierra la cremallera del pantalón camuflado, acomodando con dificultad todo lo que lleva dentro.

—Quiero que acabemos follando los tres. Estoy empalmado de solo pensarlo. No lo olvides: la misma ropa y el culo limpio.

Los tres son Natalia, Sophie y él, el trío despampanante que cerrará con fuegos artificiales al más puro estilo *Garganta Profunda* la película que Nacho se trae entre manos para relanzarse después de que hace un año anunciara su retiro definitivo del cine x. Quedan por rodar algunas escenas y el llamado rey del porno está frenético en su papel de hombre orquesta: productor, director, actor y, por lo visto, hasta secretario. Su retorno será por todo lo alto: una versión de un *reverse gang bang* que incluye a lo más granado del porno español: quince chicas sólo para él y otro retorno, como un orgasmo simultáneo: el de la ardiente y veterana actriz checa Sophie

Evans, la primera dama de la *fellatio*, que también alguna vez habla coreado su retiro y cuya relación con Nacho se remonta a los tiempos en que ambos, rey y reina, tenían veinte años y debutaban en las noches más ardientes del Bagdad, el puticlub más visitado de España.

Estamos en un sombrío edificio rodeado de almacenes sordidos, al final de una calle llamada Costa Brava, en el barrio de Sant Andreu, en Barcelona, en el que la productora IFG y Nacho hacen películas para gente que se masturba delante del televisor, en privado, en público, solos o en pareja. En una de las oficinas, Nacho se ha puesto de mal humor. Ha citado a las chicas en el Hotel Sants pero su hombre-cámara no está de acuerdo con la localización. Ni siquiera cree que consiga una habitación de buenas a primeras. Nacho llama al hotel y consigue en segundos que le reserven una para mañana.

—He hecho como veinte películas en la misma habitación de hotel, tío. Yo cuando veo una película porno quiero ver a una pareja follando, a mí la habitación me da igual. ¿Tú le das tanta importancia a la localización cuando te haces una paja?

En ese mismo hotel ubicado en un rancio y casposo edificio, justo encima de la estación central de trenes de Barcelona, allá por el año 2005, conocí a Nacho Vidal. Esa noche se celebraba allí la cena de clausura del Festival de Cine Erótico de Barcelona y toda la crema y nata de la pornografía española y europea fumaba sobre las sobras de sus platos. Al lado del comedor, un amigo y yo esperábamos a Nacho. Mi amigo, que conocía muy bien a Nacho, me había asegurado que, si yo se lo sugería, la estrella X no tendría inconveniente en llevarme a su habitación.

Al ver llegar a Nacho, recordé todas las veces que había visto esa misma cara de alguna raza de perro intratable empren-

derla contra algún cuerpo femenino. No me consideraba una fanática de la pornografía y menos de la esgrimida por Nacho —sexo directo, violento y castigador— pero sí una consumidora eventual, una pragmática. Siempre que veo fornicar a Nacho en la pantalla pienso que sólo tiene dos defectos: su indiferencia por el clitoris y su falta de matices; siempre es rudo y bestia. Y a veces en esta vida a uno le apetece otras cosas. Por lo demás, es el violador que toda mujer quisiera encontrar en su camino cuando se ha empalagado de hacer el amor.

—¿Así que te gustan mis películas?

—Me gustan las partes en que besas a las chicas en la boca y luego les das una bofetada suave y luego las vuelves a besar.

—¿Ah sí?

—Pero no me gusta cuando les goteas saliva en la boca.

De repente, como si le llegara su turno, Rocco Siffredi entraba en escena. Desde hace unos minutos nos daba la espalda, bebiendo algo en la barra al lado de otro célebre actor, Roberto Malone. La máxima figura del porno internacional estaba esperando que su equipo terminara un improvisado *casting* que, según vi, incluía probar a una prostituta brasileña que acababan de arrancar del Barrio Chino. A continuación, Rocco debía entrar a grabar su escena pero antes había tiempo para que Nacho me presentara como una admiradora. Rocco hablaba y se movía pausada y majestuosamente como un rey o el Dalai Lama del sexo. En un momento inenarrable, estaba justo en medio del maestro y su discípulo más aplicado.

—¿Te encantaría follarte a los dos a la vez, verdad?

Ni dicha en italiano la frase de Rocco hubiera dado lugar a la menor duda. El tipo no sólo devoraba cuerpos, también leía mentes. Rocco desapareció rápidamente pero Nacho seguía ahí. Entonces dijo:

—Tengo un regalo para ti arriba, en mi habitación, ¿me acompañas?

Nacho es el rey de cine x no por el grueso pene de 27 centímetros que lo ha hecho célebre sino porque parece realizar el sueño *unisex* de la agresividad sexual deseada y consensuada. A Nacho no le queda ser dulce, su estilo funciona cuando amarra a sus víctimas propiciatorias, cuando las viola y las amordaza con sus propias bragas empapadas, cuando perfora las gargantas de las que brotan ríos espumosos de saliva en arcadas. Nacho escupe en la boca, en los coños, en los culos de sus compañeras de reparto y ellas quieren parecer agradecidas. Mete a las pobres actrices dentro de minibares, las penetra sobre falsas telarañas, les rompe las medias, las ahorca.

No es cierto que a las mujeres no nos gusten algunas de estas barbaridades. No es cierto que abominemos del sexo anal, que repudiemos el semen corriendo como lágrimas por nuestros ojos, que nos sepan mal las *fellatios*, que nos duelan las cachetadas en las nalgas y que nos resienta que nos llamen putas al oído. No hay nada de machista en eso. Es sólo sexo. Lo que pasa es que, por lo general, no es lo único que a las mujeres (y seguro que tampoco a los hombres) les gusta del sexo. Pero el porno es el porno, el mercado manda y hay gente que vive de eyacular en la cara de las mujeres e incluso gente que se hace muy rica con ello, como Nacho. Alguien —según sus biógrafos— bastante básico, casi sin educación, que ha leído sólo dos libros en su vida y apenas sabe inglés, pero que ha hecho de su pene y sus malos modales su exitosa marca registrada.

Nacho nació en Mataró, un pueblo del Maresme a pocos kilómetros de Barcelona, y fue bautizado como Ignacio Jordá

González, el nombre que le pusieron sus padres antes de saber que su hijo les daría todo lo que necesitan gracias a sus habilidades sexuales. Antes de convertirse en una máquina insaciable, un *serial killer* del porno que no falla nunca y que ha sido capaz de proezas tales como rodar hasta 47 películas en un mes, follar con 101 mujeres en el mismo día y eyacular dos veces seguidas.

Desde entonces, el sello personal de Nacho ha sido siempre la autenticidad: él no folla, hace el amor; él no finge, él siente; él no actúa, él vive. No importa qué haga el resto del día, su polla es el centro neurálgico de su vida y de los que la siguen: ya se sabe que no cabe en un vaso de cubata, que se «amorciilla», como se dice en este país de embutidos, en tres segundos, con una leve caricia en el capuchón, que jamás usa condón, que ha sido perennizada en blanco y negro por el fotógrafo bandera de La Movida Alberto García Alix, que la reina Sofía tuvo que hacer como que no la vio al pasar al lado de la fotografía en la inauguración de la feria de arte de Madrid, Arco, y que ha nadado al estilo mariposa junto a Miguel Bosé. El pene de Nacho no tiene una vida propia, tiene muchas vidas y pertenece al mundo, a la raza humana, como alguna de las nuevas siete maravillas.

Su estilo ya lo ha definido él: «Soy un gonzista nato. No me gusta fingir. No me interesa contar historias y hacer posturitas. Prefiero grabar las escenas de sexo en directo, sin cortes, manejando la cámara yo mismo. Me vuelvo loco con los imprevistos. Me dan morbo. El porno químicamente puro es eso: un tío, una tía y una cámara en una habitación de hotel. No, mejor: ¡Un tío con una cámara y dos o tres tías!».

Desde que el Festival de Cine Erótico de Barcelona lo descubriera para el mundo, y tras su paso por Hollywood de la

mano de Rocco Siffredi, Nacho ha recorrido todos los caminos, de actor a productor y director de sus propias películas. Han pasado cinco años desde que se publicara su biografía *Nacho Vidal: confesiones de una estrella porno* escrita por el periodista David Barba. Tenía treinta años y ya era el número uno: había protagonizado 1.500 películas y follado a 2.500 mujeres. En ese mismo libro revelaba lo inminente de su retiro, sus ganas de tener perros y caballos, de criar a sus hijos en Enguera (Valencia), su Arcadia personal. Hace un año, Nacho declaró finalmente que se retiraba para casarse. La culpable de esa gran pérdida para el género era una colombiana.

El corredor estaba lleno de gente que entraba y salía desproporcionadamente de las habitaciones, sujetos que iban medio vestidos y cruzaban de un cuarto a otro. Todo me hacía pensar en bandas de rock en gira, en la típica juerga de hotel, rociada de alcohol y drogas, en *groupies* frenéticas que dan el golpe con su estrella favorita y se meten en su cama. Sólo que en lugar de rock había sexo.

En el suelo de la habitación del sucesor de Rocco había maletas abiertas, CDs de pornografía y ropa sucia. La cama en el centro del cuarto estaba predicablemente revuelta. Pero lo más llamativo eran las decenas de réplicas en látex de su pene. Sobresaliendo de los maletines o regadas por el suelo, cada una en su bolsa, eran como *souvenirs* de un viaje jamás realizado. Ese año, el actor decidió lanzar al mercado un juguete sexual que es un clon de su famoso cipote y estaba siendo un éxito.

Nacho se acostó orondo sobre la cama mientras yo me abría paso en medio de esa alfombra genital. Hablábamos de la presión de ser el rey.

—En el sexo no hay número uno, ¿sabes? Yo puedo hacerle a ti el Kamasutra entero y tú no sentir nada porque no hay química. Pero puede llegar cualquier pelagatos con un pene mucho más pequeño que el mío, con un cuerpo mucho más feo que el mío y con una cara muchísimo más fea que la que yo tengo ahora y hacerte flipar.

—¿Y a ti qué te excita realmente?

—Yo he estado saliendo con niñas que son modelos y me he cansado de ellas, luego me he ido con una niña que tiene un culo gigante que me ha puesto mucho más caliente. O que tiene mucho vello en el coño y eso me ha puesto mucho más caliente que una mujer 90-60-90.

—¿Cómo es esa fantasía de los pelos en el coño?

—Me gusta, siempre me ha gustado. Cuanto más largo mejor.

—¿Será porque estás cansado de ver coños depilados?

—Sí. Me pone mucho más una mujer natural.

El feichismo de Nacho por el vello púbico era evidentemente reaccionario y revelaba el lado más humano de la bestia.

Desde hace unos minutos estamos solos, como aquella vez, pero en lugar de en una habitación estamos en una especie de sala de reuniones y en lugar de cama hay una larga mesa en la que podría rodarse alguna escena de sexo en la oficina. No hemos hablado una palabra de aquel encuentro en el Hotel Sants, hace por lo menos dos años. No sé si me ha reconocido y tampoco pienso recordárselo. Nacho pone su silla frente a la mía, nuestras piernas casi chocan. No deja de agitarse, ni de meter la mano en su pantalón de soldado. Todo le excita y si no supiera que tiene un incómodo miembro de casi treinta

centímetros diría que está padeciendo una erección en este mismo momento.

—¿Cuál es el *feeling* de esta nueva peli?

—El *feeling* de esta película es que hay quince tías, hay quince escenas y es mucho material como para que la gente esté en casa matándose a pajas unas tres horas.

La nueva película de Nacho, como corresponde a una película porno que se precie de ser un éxito, casi no tiene argumento: un concurso para elegir a la Miss actriz porno española. Vidal y Evans offician de señores jurados y premian a la más agraciada después de probar toda la mercancía autóctona. La nueva generación de *starlettes* locales folladas por Nacho. Y sobre todo Natalia Zeta, la ganadora.

—Físicamente es un pivón y sexualmente es una bomba. Le pone supercaliente trabajar. A mí me encanta y tiene sólo veintitún años. Me encanta que una mujer disfrute de su trabajo. Lo otro es trabajar con una persona que está mirando el reloj continuamente o que se dedica a la prostitución y que lo que quiere es terminar el trabajo e irse a casa. No, ésta quiere seguir, quedarse y seguir disfrutando.

El rodaje, según Nacho, fue como rodar en la mansión de Playboy. En un chalet de lujo, con una piscina de ensueño en la que estas quince mujeres increíbles se paseaban en bikini y se «comían los coños» entre ellas, cada dos por tres, en un ambiente de fiesta y de sexo muy divertido.

—¿Por qué haces pelis porno además de por el dinero?

—Lo único que quiero es que la gente disfrute. Yo veo muchas películas porno y me masturbo mucho viéndolas. Por eso quiero que la gente se masturbe. Es lo que decía antes a ese chico: a mí me importa una mierda dónde estoy. Yo hago el amor contigo entre estas cuatro paredes y a mí realmente no

me importan las cuatro paredes, a mí me importa si tienes pelo en el coño o no tienes pelo en el coño. ¿Me sigues o no me sigues? Eso es todo lo que quiero saber.

—Ayá...

—Entonces todo lo demás está de más. Yo siempre he trabajado para la gente que está en casa y se quiere masturbar, no para la gente que toca el mando cuando hay un coche de puta madre y una casa de puta madre en la película. Y dejan la mamada. Yo no trabajo para esa gente. Yo trabajo para la gente que no toca el mando y quiere ver sexo, ¿entiendes?

La verdad es que sí lo entiendo. Le he visto follar sobre dos ruedas de camión, dentro de una jaula, en una silla, en el suelo de un apartamento sin muebles y, por supuesto, en una habitación cualquiera de hotel. Cuando Nacho escupe en la boca de una mujer el mundo se vacía de contenidos.

Rocco era el rey hasta que llegó Nacho, pero el nuevo rey del porno no quiere reinar, se quita la corona y la estrella contra el suelo. Exige que le derroquen. Con la mano agarrando alguna cosa dentro de su pantalón, dice que lo único que le daría un trono es el estrés de que nadie se lo quite.

—Que se siente el que quiera, vamos, es suyo.

—Rocco fue tu mentor, ¿no tienes tú discípulos?

—Yo ya trabajaba en el porno cuando conocí a Rocco. Ya era alguien cuando le conocí, había ganado premios y ya era número uno en España. Yo trabajé mucho con Rocco y él me nombró su sucesor, lo que creó toda esta parafernalia a mi alrededor que a mí no me gusta nada, pero bueno, tienes que vivir con ello y escuchar todos los días que eres el número uno, que eres el rey y quién te sucederá y todas esas chorradas... Rocco me apoyó muchísimo pero nunca me enseñó absolutamente

mente nada. A mí nadie me ha enseñado a hacerle el amor a una mujer.

Nacho puede darse el lujo de menospreciar a Rocco y urdir una trama de marketing de idas y venidas para no perder vigencia. Es sabido que los retornos venden y más si incluyen, como su nueva película, quince polvos seguidos con quince chicas distintas. El mundo del porno está lleno de falsos retornos y falsos retornos pero lo de Nacho tiene una explicación más simple.

—Lo que pasa es que cada vez que lo dejo con mi mujer me da por trabajar. Estamos, lo dejamos, estamos, lo dejamos. Me parece que esta película es lo último que voy a hacer hasta que me vuelva a abandonar.

En los últimos años a Nacho le ha ido bien: se ha retirado, ha vuelto, ha figurado en alguna que otra película sin x, ha abierto un restaurante propio en la isla de Formentera, se ha casado, ha tenido un Nachito, se ha divorciado, pero también le han perseguido algunos episodios absurdos, como aquella vez que le apresaron y deportaron de México sólo por hacer pelis porno o, más recientemente, la denuncia de malos tratos de su ex mujer y madre de su primera hija Candela, de la que salió bien librado tras retirar ella la denuncia por falta de pruebas. Suele pasar que la gente confunda al personaje con la persona y a veces cuesta creer que alguien que tiene sexo como si tuviera una pelea, pueda ser un angelito con sus mujeres.

—A mí ella me ha pegado, escupido, empujado, amenazado, me ha tenido semanas sin ver a mi hija si yo no le daba un dinero. Pero como eso no vende no ha salido en la televisión. Ahora que ha vuelto al porno, sus planes son los mismos: criar hijos y caballos.

—No es algo que me caliente demasiado la cabeza pero si puedo dejar todo esto algún día y estar en mi casa sin hacer nada, pues lo prefiero.

—¿Cuándo será eso?

—Tengo treinta y tres y dije que me retiraría a los treinta y tres, o sea que ya me toca.

—Di la verdad: ¿por qué has vuelto?

—Porque me quedé solo y me apetecía follarme a quince hembras.

—¿Hay alguna con la que te falte estar?

—No, pero hay una que me gustaría follarme en este momento.

—¿La razón de que tengas el pantalón abierto es que la tienes muy grande y te incomoda?

—No, es que estoy erecto desde que estoy sentado aquí contigo.

¿Realmente nos excita la idea de que un tipo borde nos trate como un trozo de carne fresca, nos rependa a golpes, nos llame zorras y que proceda a vaciarse en nuestra cara recién machillada? ¿Nos excita alguien como Nacho Vidal? Desde hace un tiempo, en España y Europa, hay un grupo cada vez más activo de mujeres que tienen otra visión del porno, como la española Sandra Uve o la sueca Erika Lust. No se trata de películas «eróticas» o de contenido *soft*, sino de porno puro y duro pero que propone otras estéticas y otros clichés: chicos guapísimos follando con mujeres normales (en lugar de cerdos peludos tirándose a *barbies*), orgasmos femeninos verdaderos, menos metesaca y cero componente de humillación, ni semen en la cara, ni anales criminales. La idea tampoco es hacer un revolución, no se trata de invertir los papeles, no se trata de

humillar a Nacho, pero quizá sí de verle disfrutar alguna tarde de éstas con el sublime sexo anal que es capaz de ofrecerle una chica y su consolador. Y ni siquiera tiene que ser con el consolador patentado por él mismo.

—Yo me acuerdo de ti —dice de repente en voz muy bajita. Y a mí también me da por recordar. Antes de irme de su habitación, aquella noche en el Hotel Sants, Nacho me informó de que todavía no me había dado mi regalo. Metió la mano en una de las maletas y sacó algunas de las réplicas de su largo y grueso pene.

—¿Cuál quieres? ¿La buena o la mala?

—La mala.

Así que me dio la mala, la más mala de todas. Desde aquel entonces he usado el clon de su polla en soledad viendo algunas de sus películas. La he llevado a mi oficina para mostrársela a mis compañeras de trabajo. He jugado a la doble penetración, pero siendo absolutamente sincera, al suyo le falta un vibrador clitoridiano incorporado para ser el juguete ideal, así que he terminado por adherirlo permanentemente a mi ventana como un objeto de arte conceptual para colgar toallas o sombreros.

Pero hoy, que he vuelto a verle, el «hombre que susurraba a los coños», ha susurrado algo como:

—¿Usted tiene pelos en el coño?

—Eh...

—¿Los lleva crecidos?

—Eh... sí.

—¿Sí? Muéstramelos, por favor, quiero ver sus pelitos...

—Mmmm. No.

—Sí, por favor, sólo un momento.

Ya no sé cuántas veces le he dicho a este semental que no se los mostraré pero es lógico que no me crea. ¿Cómo negarse a

complacer con una minucia al desesperado rey del sexo, cómo dejar al matador ahí rogando, qué clase de película porno extraña es ésta? Cuando veo brotar su mítico miembro por encima del pantalón verde y muy cerca de mi grabadora, Nacho sosteniéndolo como si el pene fuera capaz de liberarse de su dueño y atacarme, decido mostrarle durante un segundo eterno, por una esquina del bikini, la deseada selva negra y triangular. No sé qué gracia le encuentra al asunto pero ha eyaculado en un segundo sobre mis zapatos. No sé por qué, pero al irme con mis zapatos manchados siento que he vengado a todos los pedazos de carne de mi género que alguna vez le ofrecieron su cara.

ETIQUETA NEGRA 108
FEBRUARY 08, 2013

ISABEL ALLENDE SEGUIRÁ ESCRIBIENDO DESDE EL MÁS ALLÁ

etiqueta negra

¿Tiene la escritora más leída del mundo algo que ver con la eternidad?

Un texto de **Gabriela Wiener**
Ilustraciones de **Manuel Cayao**

La tarde del 24 de setiembre de 2012 moría Isabel Allende, y esas señoras que sienten como si la conocieran de toda la vida, como si cada línea salida de su pluma hubiera sido escrita pensando en ellas, encendieron velas aromáticas en los altares de sus habitaciones y rodearon de piedras energéticas sus ejemplares de Eva Luna. Mi madre, sin ir muy lejos. Miles de personas conectadas a esa hora a internet lamentaron públicamente la noticia. Y el mundo de las letras se prepararía para rendirle su hipotético (y condescendiente) homenaje: «Era dueña de una vocación inquebrantable que la llevó a vender millones de libros». O «más que una escritora, fue un fenómeno cultural». Pero Allende sólo había muerto en Twitter, como hoy mueren tantos antes de morir. Unos minutos después revivió en el mismo lugar donde había fallecido: «Estoy muerta, pero de risa», escribió en su cuenta en la red.



¿Cuál habría sido el legado de Allende si hubiera muerto esa tarde de setiembre? Un hijo, un esposo, tres nietos, una perra, un puñado de best sellers y la opinión, más o menos generalizada entre críticos literarios, de que la escritora más leída en lengua castellana es una mala escritora. Debe ser divertido eso de tener haters de la talla de Bolaño o Poniatowska. Isabel Allende ha cumplido setenta años. Su muerte, por tanto, ha comenzado a ser algo verosímil, incluso para ella, aunque como en algunos de sus libros poblados de fantasmas, la autora de *La casa de los espíritus* no vea la muerte como un final.

— Yo vivo siempre con la idea de que lo que estoy experimentando es solamente una partícula de la realidad — me dijo la mañana que la conocí en México —. Hay miles de dimensiones a las que no tenemos acceso.

Isabel Allende cree que todo es posible.

Cuando aparece en el aeropuerto de Ciudad de México, hay una cosa que no puedes dejar de pensar, por más que la parte profesional de tu cerebro lo intente: Isabel Allende es más pequeña, mucho más pequeña de lo que imaginabas. Viste de negro, lleva tacones superlativos, largos aretes, collares dorados y un bolso que colgado de su brazo se ve desmesuradamente grande. Es tan coqueta. Su

pasión por los accesorios es evidente: le encantan los pañuelos para el cuello, las túnicas de la India, las joyas. Luego me enteraría de que ella misma hace anillos, pulseras y cadenas para sus amigos. Esperar a una celebridad literaria te parte en dos. La parte más profesional de tu cerebro se alinea instintivamente con la crítica, con la literatura consagrada. El resto de ti quiere entregarse al show business. Son muy pocos los escritores que logran ser celebridades. Es un hecho que nadie que quiera ser famoso debería siquiera considerar la opción de escribir libros. Pero ella lo es, ni más ni menos que Stephen King, García Márquez o J.K. Rowling. Ver a Allende en persona es como sentarse a ver una película con una bolsa de pop corn en la mano: hay entretenimiento para rato. Nos han invitado al congreso «La experiencia intelectual de las mujeres en el siglo XXI». Mañana por la noche es su intervención. Debe llegar media hora antes de su charla magistral para que puedan maquillarla.

— Ah, no, a mí nadie me maquilla —dice inflexible—, que luego me dejen tan pintada como una puerta.

La segunda cosa que no puedes dejar de pensar cuando conoces a Isabel Allende es que se comporta como si el mundo fuera un escenario sobre el cual ella, montada sobre sus empinados tacones, coloca un banquito para verse aún más alta y hacernos reír. La manera como te hace reír es, por lo general, riéndose de sí misma. En el lapso de unos minutos es capaz de declarar en público cosas como «todavía puedo seducir a mi marido siempre que se haya bebido tres vinos», «tuve un sueño erótico en el que Antonio Banderas estaba desnudo sobre una tortilla y cubierto de chile y guacamole», «me casé con un pene» o, como me diría durante su ruta al hotel: «Afortunadamente tengo marido, porque si no tendría que poner anuncios en la web del tipo: abuela latina, setenta años, bajita, busca compañero. Qué horror. ¡No contestaría nadie!». Y advierte que no responderá ninguna pregunta hasta mañana.

Desde el auto que ha partido del aeropuerto, Allende mira los suburbios chilangos y se acuerda de lo que hizo la última vez que estuvo en México. Yo miro su perfil contra la ventana y pienso en la posteridad. Para una persona que, como yo, tiene más miedo de la desaparición que de la muerte, estar a su lado es como estar al lado de un inmortal o por lo menos de alguien que no desaparecerá tras una insignificancia como la muerte. También pienso en mi mamá y en lo que debió pensar mi mamá cuando circuló el bulo de que Allende había muerto. Y no quiero admitirlo, pero es probable que incluso piense que Isabel Allende de alguna forma es mi mamá, por lo que tiene de personaje entrañable en el que preferiría no convertirme. Tal vez sea el efecto pañuelos en el cuello, aretes largos y aura chamánica. O que no quiero ser una señora, aunque irremediablemente eso es lo que soy o seré. Allende ha llegado a México acompañada por una mujer alta, muy delgada, pálida y discreta. Es Lori Barra, directora ejecutiva de The Isabel Allende Foundation, la mujer de Nicolás Frías, su único hijo, una especie de álgter ego americano a quien le va contando en inglés todo lo que nos sucede.

Los libros no son para la gente lo que los críticos literarios dicen que son. Supongo que no soy la única que la leyó por culpa de su madre. Vi los libros en su mesa de noche y, no me los prestó, me los robé (el único que no pude leer fue Paula porque mamá me lo prohibió, aunque la vi leer, mientras ríos de lágrimas cubrían su rostro, la historia de una madre a la que se le muere una hija). En cambio, a García Márquez me lo dio a leer mi papá para que apreciara la gran literatura. Ninguna de estas dos corrientes de pensamiento anuló a la otra. Siempre entendí muy bien lo que representaba cada cosa, y en esos distintos espacios de la imaginación y la afectividad han estado alojados todo este tiempo. ¿Cómo no relacionar mis lecturas con las experiencias que vivía en esos momentos? Por supuesto, cuando entré a la Facultad de Literatura, yo también dije: «Isabel Allende es subliteratura», y así me sentí más inteligente. Divagar al lado de ella mientras su auto llega al hotel hace que crezca una tensión dentro de mí. ¿Cómo romper el hielo cuando me ha pedido que me

calle? Mientras superamos lentamente el tráfico del D.F., la parte profesional de mi cerebro escucha cómo le pregunto.

—¿Cuánto mides?

—Un metro cincuenta —contesta—. Ahora todo el mundo está mucho más alto. Pero cuando yo era joven, la gente era más chica.

Y acto seguido la Isabel Allende performer, monologuista, showgirl, agrega: «El único lugar donde me siento bien es en Tailandia, porque en Estados Unidos, donde vivo, todo el mundo es enorme. Mis nietos son altísimos». Lo dice con su acento chileno intacto, y esa música aguda de ciertas palabras que ordena una tras otra con la misma velocidad incontenible de su prosa dicharachera. «Tenemos los mismos genes pero, no sé, debe ser la comida. Si yo estoy en un cóctel, lo único que veo son los pelos de las narices de la gente, porque estoy muy abajo, y me caen encima todos los camarones que a la gente se les escapa de los platos. Es muy difícil ser baja en esta época». Ahora me habla y me pregunta ella. No tiene un pelo de tonta: la mejor forma de callar a un preguntón es interrogándolo. Me pregunta si tengo hijos. Yo por sus nietos. Me pide que le enseñe una foto de mi hija en el teléfono. Cosas que hacen las señoras mientras van en un carro. Qué preciosa, dice. Pero ella no me enseña nada.

Isabel Allende es a la literatura en español lo que Shakira al pop latino: ambas tienen algunos hits divertidos y pegajosos, con algún mensaje más o menos dogmático, y tienen fans que llenan estadios. De cuando en cuando, ambas dan unos cuantos saltitos del mainstream al underground, un viajecito de ida y vuelta de aquí a la eternidad. El pop, esa expresión de lo efímero, hace por paradoja imperecedera a Allende. Le han sucedido desgracias, pero ella da la impresión de tomarse muy en serio su misión de entretener. Parece vivir en la impunidad que sólo pueden permitirse los que, sea como fuera, nacieron con el don de divertir a muchísima gente. Porque Allende no sólo forma parte de la gran industria del entretenimiento sino que también vive en consecuencia. Cuando alguien se acerca a su mansión en California, donde escribe con vistas espectaculares a la Bahía de San Francisco, y le pregunta a qué piensa dedicarse en sus últimos años de vida, ella siempre responde lo mismo: «Continuaré haciendo libros». No es descabellado pensar que cuando muera, Isabel Allende seguirá escribiendo en el más allá.

Allende es un blanco fácil para los canonizadores de la novela. Es posible que no muchos críticos de la autora estén dispuestos a admitir que la virulencia de sus embestidas contra ella se basan en prejuicios: la suya es la biografía de una mujer de origen burgués que escribe una columna feminista en una revista de moda allá por 1970, y, sin formación académica y con una limitada cultura literaria, empieza a publicar novelas a los cuarenta años, hace de lo autobiográfico su marca y sus obras se agotan en los supermercados. En un mundo en el que las cosas más idiotas suelen ser las más populares, cincuenta millones de ejemplares vendidos sólo pueden disparar la sospecha.

Pero ponte en su lugar: haz el intento de apellidarte Allende en Chile, exílate, cría a tus hijos, vive una doble vida, dedícate al periodismo y a escribir novelas, sé parte de esa generación de mujeres latinoamericanas que hizo todo esto a la vez y triunfa, bajo la todavía alargada sombra del Boom, un movimiento donde no había una sola mujer escritora de verdad, donde sólo había esposas amantísimas que lo hacían todo y todo lo hacían bien, para que sus esposos pudieran terminar sus libros y ganar algún día el Premio Nobel. Anímate a escribir en el extremo sur del continente sobre emociones y sexo en lugar de sobre túneles y laberintos. Y entonces postula a la eternidad.

Ahora haz el intento de sostener una carrera literaria durante tres décadas con semejante productividad e idéntico éxito. Inténtalo, además, con algunas novelas que estén bien hechas. Porque las de Isabel Allende lo están: allí hay una voz y una imaginación que se nutren de experiencias nada librescas. Isabel Allende arma su relato en torno a la simplicidad, la línea recta, y a veces sucumbe a

la lágrima fácil, al encaje y a la blonda, en cambio su expresión se apoya en la riqueza de los relatos familiares, en la comedia y en el drama cotidianos, y en el conocimiento de un lado del universo femenino, con intención a veces humorística y desmitificadora, como ocurre en *La casa de los espíritus*. Otras veces, como en *Eva Luna* o *El plan infinito*, lo coloquial y el ingenio de su prosa la hacen más cercana y confesional. En sus libros, la historia ha sido relevada por la memoria, y por fin parece que el sexo es parte del hogar y no sólo el reino de las poetisas del cuerpo. En *Paula*, la crónica de las semanas que esperó que su hija despertara del coma, quizá el mejor de sus libros, describe el sufrimiento de un marido, en presencia del cuerpo amado pero irrecuperable de su hija. En Isabel Allende la conciencia de lo humano llega a unas cuotas a las que su propio lenguaje no llega. El resultado de su aventura ya lo conocemos: pocos como ella han creado una relación tan sólida con sus millones de lectores, basada en algo misterioso y adictivo que ellos encuentran en sus páginas y que el mercado se ha encargado de convertir en necesario año tras año, algo que burla cualquier lógica que no sea la que gobierna ese estrecho e indestructible lazo. Isabel Allende no es Virginia Woolf, no es Clarice Lispector, no es Alice Munro, y, sin embargo, tampoco es una best seller al estilo Dan Brown —y su simplona esotérica visión del policial—, a quien no le caen ni la mitad de los dardos que recibe ella. Pero Dan Brown ya casi no existe. Isabel Allende, en cambio, pasará a la historia, aunque no sea eterna.

¿Cuál es la fecha de caducidad de un escritor popular tras la publicación de su último hit? En este congreso-sólo-para-mujeres he vuelto a escuchar nombres que llevaba años sin oír: los de las mexicanas Laura Esquivel y Ángeles Mastretta, por ejemplo. Y lo primero que he pensado ha sido ¿siguen vivas? Ayer vi andar a la autora de verdaderas bombas comerciales como *Arráncame la vida* y *Mal de amores* (con la que además ganó el Rómulo Gallegos) por los pasillos del Palacio de Bellas Artes con su rostro de pómulos pronunciados, su cuidado peinado de peluquería y sus movimientos frágiles, y fue como un viaje en el tiempo. En Wikipedia uno se entera de que ha seguido publicando libros. En las últimas dos décadas del siglo XX, los nombres de las tres sonaron dentro de lo que se etiquetó como ‘literatura femenina’ —una suerte de derivación de la literatura de verdad con tendencia a la escalada cursi y al regodeo lacrimógeno— y de la que Allende sería la máxima exponente. Tras esos años dorados, al parecer, la tendencia murió de éxito, y sólo ella ha seguido en los primeros puestos de venta. Después del boom de *Como agua para chocolate*, Esquivel se refugió en un palacete en un poblado a las afueras del D.F., se lanzó para diputada y ahora da talleres y publica libros del tipo *12 Pasos para ser feliz*. Años después de la descomunal ingesta de cacao, Allende también hizo su propio libro sobre sexo y cocina: *afrodita*, un recetario para encontrar al amante ideal o, lo que es lo mismo, un libro de esos que decreta instantáneamente tu destierro de la literatura en mayúsculas.

Al día siguiente de su llegada a Ciudad de México, Isabel Allende ya está esperándome, perfectamente maquillada, como ayer cuando se bajó de un avión. En minutos estamos tan cómodas en la salita con wifi y desayuno americano de frutas frescas, charlando sobre las razones por las cuales las mujeres se identifican tanto con sus historias y con esa visión del mundo optimista en el que las relaciones y emociones de los personajes son lo más importante. Ella está repitiendo lo que ya le hemos oído decir tantas veces acerca de cómo un adjetivo como ‘femenino’ acaba por disminuir la producción literaria de las mujeres, que llevan años luchando contra la segregación, cuando le saco el tema de sus odiadores profesionales. Sobre todo me intriga saber qué se siente ser juzgada no por un crítico, que eso es fácil de soportar, sino por otro escritor o escritora, más aún si estos autores gozan de prestigio.

—Sobrellevo la mala crítica como sobrellevo el éxito —me dice en un tono que de rutinario y displicente empieza a tornarse enérgico, y orgulloso—. Y me doy cuenta de que, curiosamente, Elena Poniatowska no opina sobre otros escritores. ¿Por qué opina sobre mí? Porque vendo libros.

Los ejecutivos que se reúnen en este hotel podrían confundir el nombre de Poniatowska con el de una tenista rusa.

—Opinar sobre mí la hace a ella más visible —Allende contrataca—. Nadie le preguntaría a Poniatowska qué opina de mis libros si no fuera porque se están vendiendo. ¿Bolaño? Nunca habló bien de nadie. Era un muy buen escritor y una persona odiosa.

Bolaño la llamó «escribidora», para ser exactos. Burlarse de Isabel Allende no es un signo de inteligencia, sino parte del folclor literario latinoamericano.

—Hay gente que dice que soy un genio, ¿me lo voy a creer? Yo tengo un trabajo que hacer. Hasta ahí llega mi responsabilidad.

En este instante de la conversación, Isabel Allende se pone seria. Pero tampoco demasiado.

Es verdad: Isabel Allende no acepta que nadie la maquille. Lo dijo ayer en el aeropuerto y se me quedó grabado como la prueba de algo. Pero este detalle de rebeldía expresa menos de su compromiso contra la esclavitud de la belleza, curtido en el feminismo, y más de su vanidad femenina: Allende se maquilla sola porque así luce mejor. La veo darse unos retoques ante un espejito. Dentro de unas horas dará su charla magistral en el Palacio de Bellas Artes ante cientos de personas, entre las que estarán el presidente de México y su esposa. En media hora, saldrá al aire en una entrevista especial para un noticiero en esta misma sala, y por eso se empolva la nariz. Está vestida con una blusa naranja, falda y un suéter negro abierto. Se prepara. Le digo —sinceramente— que luce genial.

—¡A pesar de la edad me veo muy bien y cuesta una fortuna! Pero no soy una esclava de la moda —deslinda—. Me irrita la estupidez de que haya mujeres que crean que les va a cambiar la vida porque se cambian de color de pelo.

Lleva el cabello teñido de castaño rojizo y le da unos golpecitos a las puntas para crear unas leves ondas. Las acomoda sobre sus orejas. Hoy, por cierto, se celebra el Día de la Mujer, y estar con Isabel Allende es una forma lógica de celebrarlo. Su fundación, sus proyectos solidarios y reivindicativos en favor de las mujeres, la tienen ocupada en conferencias la mitad del año.

—Teniendo tanto poder y recursos —remata—. En vez de ayudar a mejorar las condiciones de las mujeres, las aplastan con condicionamientos estéticos.

Allende lo dice convencida. Pero esa convicción no impidió que hace unos años se hiciera la cirugía. Se estiró el rostro y eliminó algunas arrugas.

—Sí, y qué les importa. Claro que me hice la cirugía plástica. Y si no le hubiera jurado a mi hijo que no me la iba a hacer de nuevo, lo habría hecho otra vez.

Isabel Allende habla de su único y mimado hijo como si hablara de un marido celoso y controlador.

—A mi hijo no le gusta ni que me maquille —dice—. Pero hasta ahí dejo que llegue su influencia.

La novelista es, después de todo, una mujer clásica a la que criaron como a una señorita, pero que trabajó para liberarse a través de la literatura. Ahora siente la premura de justificar a su hijo y su aversión al maquillaje.

—No le gusta que uno se someta a ese punto de vanidad. Mi nuera no usa maquillaje, mira lo linda que es —dice señalando un lugar en la sala—. Va a la peluquería sólo dos veces al año. Ese es mi hijo: le gusta sencilla y natural. Yo le digo, Lori, te verías mucho más guapa con un poco más de lápiz de labios. Pero a él no le gusta.

Allende es una abuela rebelde que vuelve a ser adolescente ante la autoridad de su hijo.

—¿Y te vas a volver a operar?

—Ahora mismo no, pero en cinco años quizá otra vez la cara. Hay que tener cuidado con la cirugía plástica porque de qué te sirve tener la cara estirada si las manos no se pueden operar, si vas a caminar como una viejita.

Cuando dice esas palabras, está hablando de sí misma o de lo que teme que pueda ocurrirle, o de lo que tarde o temprano le ocurrirá. Si cumple la promesa que le hizo a su hijo, a partir de ahora, sólo el tiempo modelará sus formas.

—No hay nada más ridículo que esas mujeres que uno ve en Los Ángeles estiradas como si las hubieran planchado y que se nota que son ancianas —sentencia—. Hay que tener sentido común.

Dice Allende que su filosofía de vida la parió en los tiempos en que trabajaba en *Paula*, una revista para mujeres que equilibraba como pocas la frivolidad y la profundidad, la moda y los problemas de la mujer.

—Desde ese tiempo no he dejado de ser femenina, sexi y feminista. Sí se puede.

Nadine Heredia, o cómo se construye una primera dama del siglo XXI

EL PAÍS SEMANAL

El drama y el triunfo de Nadine Heredia es justamente que es una mujer con mayor manejo político que su marido, el presidente peruano Ollanta Humala

GABRIELA WIENER – 22 OCT 2014

Como quien deja en la alfombra el juguete de un niño gigante, los oficiales han dejado el helicóptero al alcance de la chica que viene hacia ellos alargando sus pasos sobre la pista de aterrizaje. Ella se detiene ante los uniformados nerviosos y rígidos, junta las piernas con fuerza en un gesto cómplice, les da la mano falsamente seria y de un salto se mete en la nave.

Como cualquier persona engañosamente pequeña que ejerce alguna autoridad, Nadine Heredia cuestiona la estética del poder desde los márgenes.



Días antes de subirse al helicóptero, Nadine cruzaba con el mismo dinamismo la puerta de una conocida cafetería. Todo en ella es vibración, actividad, discurso. Por eso extraña oírle decir que últimamente anda en modo “perfil bajo”. “Estoy retirada en mis aposentos”, dice sentada en un rincón de nuestra mesa y mirando fijamente el queso frito. La gente se vuelve al verla llegar sin escolta y colocar su humeante blackberry como un arma letal a la derecha de su mano. A los pocos minutos ya hay un paparazi fotografiándola desde la calle. “¿Quién es ese?”, exclama ella con sonrisa ratonil. “Ya nos han visto”.

¿Quién es Nadine Heredia? Es la primera dama de Perú, una nación que es pieza clave en la reconfiguración política y económica de América Latina, un espacio político que funciona como bisagra entre la economía liberal y el discurso “social”, entre Santiago de Chile y Caracas. Y es también la persona más poderosa del país, según las últimas encuestas: Nadine está unos puntos por encima de su propio marido, el presidente Ollanta Humala, un exmilitar que se levantó contra la dictadura de Fujimori y que para ser elegido constitucionalmente años después tuvo que firmar un acta de juramento en defensa de la democracia, que ha cumplido hasta ahora. Humala llegó en pleno “milagro económico” – durante sus dos primeros años de Gobierno la economía creció un 6,3% y un 5,9%, respectivamente –, pero se enfrenta ahora a una primera desaceleración.

Para los peor intencionados, en poco tiempo Nadine habría convertido a ese hombre en el primer caballero de la presidenta. Esta mañana, Samín, su hijo de tres años, al verla con una camisa de corte varonil, le ha preguntado por qué se pone la ropa de papá. Nadine se ha reído un buen rato. Hasta recordó las caras de algunos de sus adversarios, los que la

acusan de querer suplantar a su marido, pero enseguida, me cuenta, ha vuelto en sí para explicarle al niño que esa es su camisa, la camisa de mamá, aunque tenga cierto estilo masculino. Al final, antes de salir desde su casa hasta el Palacio de Gobierno ha decidido ceder un poco y darse un toque femenino con una torera negra.

¿En qué espejo se mira Nadine Heredia? Una de las líderes de la oposición, la conservadora Lourdes Flores Nano, alertaba en su momento “de esta suerte de posible kirchnerismo, de primero estoy yo, después vienes tú, y ya nos acomodamos. Hay una sensación de que esta pareja es la que va a conducir el Perú”. Los casos más visibles de “parejas políticas” en el continente son, en efecto, el de los Clinton en Estados Unidos y el de los Kirchner en Argentina. La diferencia es que tanto Hillary como Cristina forjaron una carrera política propia antes de llegar al poder como consortes, mientras que Heredia carecía completamente de experiencia política hasta que en 1996 conoció a su marido. Para Fernando Rospigliosi, exministro del expresidente Alejandro Toledo, los Humala intentaron el esquema Chávez, pero como Ollanta no es un líder carismático, terminaron apostando por el de los Kirchner. “Néstor era mejor que Cristina, pero en este caso Nadine es más capaz que Ollanta, sin ser una luminaria como ella se cree. Por eso ha tenido un papel preponderante en el Gobierno”. Nadine Heredia ha sido clave en este giro del socialismo filochavista al pragmatismo liberal.

“Cuando Ollanta llegó a la presidencia”, dice ella casi susurrando, “no pensé en cómo ser una buena, bonita primera dama, sino en cómo iba a ayudarlo a cumplir con sus objetivos. Me puse a trabajar para visibilizar las cosas que él estaba haciendo bien”.

No todos leen sus labios desde la sospecha. El periodista Gustavo Gorriti, expresidente del Instituto Prensa y Sociedad, cree que la influencia de Nadine es positiva. “¿Es malo que la esposa de un presidente tenga influencia sobre él? No necesariamente. Todo presidente está rodeado por asesores y algunos de ellos pueden llegar a tener una extraordinaria influencia sobre sus decisiones. Hay ocasiones en las que la esposa es precisamente la asesora de mayor confianza”. Pero a Nadine Heredia no parece satisfacerle el simple papel de consejera de su marido.

La suya es más bien una carrera de fondo contra el modelo tradicional de primera dama, un título con el que, por otro lado, nunca estuvo de acuerdo. “Yo siempre quise ser llamada primera servidora, pero es difícil cambiar una idea una vez que está internalizada”. Se trata, pues, de reinventar un concepto y con ello, quizás, una idiosincrasia. A veces, para cambiarlo todo, hay que empezar por cambiar a un solo hombre, aunque este sea el presidente de la República.

¿Cómo se fabrica una primera dama del siglo XXI? Responde el publicista y escritor Gustavo Rodríguez: “Para naciones con raigambre machista, pero en las que la mujer ha alcanzado espacios que no tenía hace 40 años, es importante apuntar a ser más Michelle Obama que Hillary Clinton: la fantasía de mujer empoderada, pero que no corre el riesgo excesivo de hacerle sombra al esposo. El drama y el triunfo de Nadine Heredia es justamente que es una mujer con mayor manejo político que Humala y, en ese combo 2×1, mientras más ganadora se muestre más suspicacias levanta”. En este escenario no es difícil aventurar un resumen que escuece a la clase política local: Nadine se sueña Bachelet, intenta comportarse como una Michelle andina, pero actúa como Clinton.

Antes de dejar el cargo, el expresidente Alan García eliminó el despacho de la primera dama. Humala promulgó un decreto ley para que dentro del despacho presidencial haya un espacio para Nadine Heredia y su equipo, en el ala Este del Palacio de Gobierno de Lima. En una entrevista, poco después de ganar las elecciones, una periodista le preguntó al presidente Humala si Nadine tendría un cargo y un despacho con presupuesto propio.

“Ella tiene un cargo y un despacho con presupuesto propio”, contestó: “Madre de familia, con presupuesto para su hogar y un despacho en Fernando Castrat, 195, Chama, Surco, nuestra casa. Y en su tiempo libre nos ayudará en los temas sociales”. Nadie, ni siquiera Humala, siendo absolutamente sinceros, se creyó esa declaración.

La primera dama del siglo XXI es confidente, asesora, colaboradora, apoyo y cable a tierra del presidente. Es también coach, relaciones públicas, presidenta del partido de Gobierno y cómplice en la idea casi romántica de que este ejecutivo pase a la historia por sus reformas. “Todos los días hablan de mí. Si puedo hacer las cosas con perfil bajo lo hago, pero aun cuando no hago nada, no digo nada, todos los días hablan de mí”, dice con una taza de café en la mano, antes de ser interrumpida por una mujer que le pide un selfie.

Nadine Heredia reúne cualidades suficientes para alimentar por sí sola el culebrón de la política nacional. El último año ha sido durísimo. “Mi problema es que soy franca”, dice. YouTube está plagado de una serie de equívocos protocolares que no han hecho más que alimentar el recelo de muchos: vídeos de Nadine colocándose siempre a la derecha del presidente de Perú (el protocolo manda que sea el jefe de Estado el que vaya a la derecha), vídeos de Nadine hablando de “sus” ministros, vídeos de Nadine dando órdenes, pidiendo silencio. En contraparte, la imagen del presidente ha sido la de un marido apocado ante una esposa con carácter.

Hace unos meses, el ex primer ministro de Perú César Villanueva declaró haber renunciado a su cargo por la intromisión de Nadine Heredia. Hoy, se reafirma en su denuncia y añade: “La intención de colaborar con el presidente es natural en Nadine, pero hay que diferenciar su papel como primera dama de su trabajo como presidenta del Partido Nacionalista. Si no se sabe dónde empieza uno y dónde acaba el otro. En Nadine hubo y hay ansiedad política”.

Para Juan Jiménez Mayor, otro ex primer ministro de Humala, todo tiene que ver con una campaña contra el Gobierno: “Lo de Nadine es una de esas formas que usan los adversarios para apuntar directamente a Humala y afectarlo en su conexión con la gente, usando las fibras del machismo más retrógrado”.

Lo cierto es que el proyecto político de Humala no brota de un partido, sino de una pareja. Heredia no lo esconde. Su alianza matrimonial está atravesada por la idea de país que ambos compartieron, el poder es solo una de las consecuencias de ese encuentro. “Los dos hemos luchado como pareja, juntos hicimos el partido, la campaña codo a codo y hemos logrado las cosas que nos propusimos”. Dice Nadine que eso no le sentó bien a la clase política. “Creyeron que yo estaba haciendo campaña para mí. El señor García se inventó lo de la reelección conyugal imagino que por celos políticos. A mí jamás se me había pasado por la cabeza. ¡Me pidieron que me deslindara de algo que nunca había dicho ni pensado! Esto que es tan fácil de decir y de sentir no lo entienden los políticos”. Nadine habla de los políticos como si ella misma no fuera de su clase. “No soy de izquierda ni de derecha. Soy una pragmática. Soy de las que han venido a este mundo a resolver”. Paradójicamente, es precisamente ese pragmatismo, esa falta de respaldo intelectual, lo que hace que las acciones de este Gobierno proyecten una idea de informalidad, que se ha visto en los últimos “bailes ministeriales”. En contraparte, a la pareja se le reconoce una defensa cerrada de los valores democráticos y un espíritu nacionalista más cercano a un idealizado “amor por Perú” que a las estatizaciones de sino “bolivariano”.

Días después de nuestro primer encuentro, aterrizamos en el aeropuerto de Tarapoto, al norte de Perú, en el avión presidencial, junto al viceministro de Agricultura y el representante de la FAO. Desde ahí, un helicóptero nos traslada hasta Chazuta, al margen izquierdo del río Huallaga, donde el Gobierno de Perú emprendió un programa para

incorporar a un grupo de mujeres excocaleras al cultivo del cacao. La primera dama del siglo XXI viste unos jeans, blusa blanca y zapatillas, el sencillo y calculado atuendo para ir sobre el terreno, con el que se mezclará hasta casi confundirse con el pueblo. Sobre la mesa descansa toda la prensa del país que suele leer con un café amargo y que alterna con brevísimos chats por WhatsApp con el presidente.

A la pequeña Nadine su padre la llamaba “negra del alma”, como la letra de su huayno ayacuchano favorito. Don Ángel era un hombre provinciano que se había pagado la universidad con su trabajo de obrero. A su única hija le gustaba hacer pulsos con sus dos hermanos varones, Ilan y Ángel, y con sus primos cercanos. Todos eran hombres en la familia. Ángel recuerda que Nadine entrenó para ganarles y que un día lo consiguió. “Tenía mucha fuerza para su edad. Creo que era una manera de afirmarse en un mundo masculino”.

Pero ni en todos sus entrenamientos previos Nadine pudo sospechar que iba a tener que medirse con uno de los viejos zorros de la política peruana. El expresidente Alan García fue el primero en hablar de la “presidenta-candidata” y de “reelección conyugal”. “Hay una sensación de desgobierno muy grande y parte de eso se debe al protagonismo de la esposa del presidente, cuyo derecho a opinar yo lo defiendo, en tanto no signifique el uso de recursos o de tribunas públicas para fomentar una candidatura”, lanzó García. En el recuento de daños, la imagen de Nadine salió perjudicada. Aunque no debe haber hombre más fácil de atacar en Perú que el líder del APRA, la inexperiencia en polémicas políticas jugó en contra de los Humala.

Por mucho que Nadine se esfuerce en negar sus aspiraciones, sigue en el ranking de intención de voto, aunque los favoritos son nuevamente Keiko Fujimori –la hija de Alberto, la cabeza de la trama de corrupción más grande de la historia peruana, al que se teme ella indulte solo al llegar– y el propio Alan García –aún investigado por delitos de corrupción–. En una encuesta reciente los peruanos afirmaron que apoyarían a un candidato que “roba pero hace obra”. Un panorama siniestro.

No todos son de la misma opinión, por supuesto. Mario Vargas Llosa es uno de los principales valedores de la primera dama: “Me gustaría que Nadine Heredia sea la candidata de 2021”, ha declarado. “Creo que ya es hora de que el Perú tenga una presidenta mujer. Y creo también que ella tiene condiciones magníficas para serlo”. El entusiasmo del premio Nobel no es nada desdeñable teniendo en cuenta que el programa de Gobierno original de Humala estaba en las antípodas del ideario liberal del escritor, y que este solo accedió a manifestarle su “apoyo vigilante” ante el peligro inminente que representaba el retorno al fujimorismo encarnado en la hija del exdictador.

Nadine come poco y se queja de una contractura en el cuello. Girarse a la izquierda le causa dolor. Casi tanto como volver a escuchar del tema de su supuesta candidatura.

–¿Entonces no?

–La reelección no está en nuestra agenda. Yo respeto la ley.

–Mi abuelo, por ejemplo, votaría por usted en 2016. Porque tiene 97 años y le corre prisa. Pero si le diera tiempo votaría también en 2021.

–Agradezco el cariño de la gente, pero nadie es imprescindible. No me creo superwoman. No me postularía en 2016 ni siquiera si tuviera el 70% de aprobación.

–Le voy a plantear algo apocalíptico. ¿Sería capaz de competir en 2021 con su marido? Bueno, quizá para eso tendría que divorciarse...

–No, soy leal a Ollanta. Incluso si hubiera una posibilidad para el Partido Nacionalista en 2021 yo volvería apoyar a mi esposo.

–¿Y él la apoyaría si las cosas cambiaran para usted, para él, para todos?

–Es que el líder es él...

–Entonces todos los que piensan que la líder es usted están engañados, Vargas Llosa, incluso mi abuelo.

–Es que el tándem funciona de determinada manera o no funciona. Él es el hombre de las plazas, el que articula los discursos. Yo me encargo de tareas más administrativas.

Es divertida, habla como cualquier treintañera –tiene 37–, usa palabras que ya han pasado a la historia para las nuevas jóvenes, como “mostro”, “paja”, “bacán”. Y también algunas heredadas de sus abuelas como “muchachito de miércoles”. La primera dama de Perú del siglo XXI es alguien que usa Twitter con soltura y temeridad, alguien que bromea, que sabe lo que es un meme. En otros momentos se ve mucho mayor de lo que es. En equilibrio consigo misma y en un permanente estado de autocontrol que dejaría exhausto a cualquiera.

Al descender, los pobladores de Chazuta se agolpan para verla: “¡Nadine, Nadine, Nadine!”, la llaman. Ella los saluda con la mano en alto y mostrando su célebre sonrisa. Ciertamente es que cualquiera se cree Madonna en los olvidados pueblos de Perú. Heredia lo sabe bien. Durante la campaña electoral, los esposos acumularon muchas millas dándose a conocer. El primer viaje que hicieron como presidente y primera dama, después de visitar los pueblos de sus padres, fue a una raquílica comunidad andina a 5.000 metros de altura. A Nadine no le costó demasiado. Se había pasado su juventud recorriendo el país como catequista.

“¡Vamos, ánimo!”, dice con sorna, viéndome desfallecer y dejándome atrás, casi sin aliento. Ella, en tanto, sigue en su derroche de energía y agilidad saltando lomas, esquivando charcos y llevando muy bien el baño de multitudes. El recorrido sigue un guion preestablecido, del que ella se sale cada dos por tres, ya sea porque una mujer la invita a su casa u otra le ruega que se lleve a su niña enferma a un hospital de Lima. Nadine accede a todo. El recorrido es frenético. Al llegar al centro de acopio se ve el río Huallaga en toda su inmensidad. Una pequeña embarcación lo cruza de un extremo a otro. La televisión del Estado capta el momento en que la primera dama recibe a las señoras del bote y las ayuda a trasladar su carga de cacao. Ya en la cocina, las mujeres reciben a su líder con cánticos. La primera dama prueba con un dedo el chocolate. En unos minutos dará su discurso en la plaza del pueblo.

Vestida como una chazutina típica, coge el micrófono y se acerca a la multitud. Aunque durante todo el viaje ha intentado convencerme de que Humala es el que sabe llegar a las masas y ella es solo la mujer que apaga los incendios, hoy la plaza es toda suya. Nadine Heredia está aquí para felicitarlos por haber dejado atrás el cultivo de coca. Pero su discurso va tomando otra deriva. “No es lo único que ha cambiado. Lo veo también en la actitud de los varones. Hace un momento me cantaban las agricultoras: ‘Las mujeres ya despertaron’. Y yo pensaba: ‘¿Las mujeres despertaron o será que los hombres despertaron y comienzan a valorar a las mujeres que tienen al lado?’”.

¿Qué intenta Nadine? Su sola existencia cuestiona un modelo de mujer, y estas se ven reflejadas en su liderazgo, pero ahora astutamente se dirige también a los hombres, como agentes de ese cambio necesario no solo en Perú, también en una Latinoamérica paradójica: este loco continente tiene los índices más altos de maltrato a la mujer, pero a la vez presume de presidentas, como Michel Bachelet, Dilma Rousseff o Cristina Kirchner. Nadine es como la vecina nueva del barrio.

Los varones del pueblo se miran entre sí. Ella continúa: “¿Será que los hombres comenzaron a ver lo que puede dar su compañera, lo que puede contribuir a la productividad de su propia familia? Ese trabajo en equipo es lo que los hace grandes. Estoy orgullosa de las mujeres de Chazuta”. Más aplausos.

Cuando le pregunto si es feminista, me sale con lo de que no cree en las etiquetas. Desde el progresismo le reprochan a Heredia que se haya mostrado “a favor de la vida” (respecto al aborto) o que diga “el matrimonio es otra cosa” (sobre la unión civil entre personas del mismo sexo, que sí apoyó). En Perú decir lo contrario en voz alta puede significar la ruina para un político. Sigue siendo uno de los lugares más conservadores de América Latina. Y es posible que Nadine confíe en lograr más cambios sin inmolarse. Quizá su trabajo sea más sutil de lo que se piensa y su guerra más silenciosa: asesorando en la trastienda al presidente en los temas de igualdad. No puede reprimir su orgullo por haber colaborado en la idea de un gabinete con una presencia femenina potente, lo mismo en la elección de los perfiles directivos y en las propuestas legislativas, trabajando por la visibilidad de la mujer en el Gobierno, aunque su suegro, el radical Isaac Humala, diga que es “para colocar a sus amigas” y que deberían quedarse en su casa jugando a las cartas.

¿Tiene Nadine un futuro político propio? Para muchos en realidad aún no ha hecho nada demasiado en serio. “Su acción es la de un complemento (o un predicado, si quieren) del presidente Humala, no ha construido un protagonismo propio”, señala el periodista Gorriti. “Pero con el nivel deprimente de políticos que padecemos, las posibilidades son más amplias y las potenciales sorpresas también”.

De vuelta en el avión presidencial, Nadine recarga batería. A punto de llegar a Lima, sigue impertérrita. Como si no hubiera estado en la selva hace un momento dando un discurso seudofeminista. Una de las sátiras más extendidas es la que la muestra llamando a su marido por el apelativo amoroso de “cosito”. Así, el fiero militar se vuelve un osito de peluche. La mujer ha “cosificado” al hombre. Y, sin embargo, Heredia asegura que no pasaría por encima de él porque está “partidirizada”. “Él es mi líder”. Suena conservador. Los peruanos son machistas. Humala no será la excepción.

–Hoy lo es mucho menos, porque tiene dos hijas y una mujer que no es machista. Y más adelante lo será aún menos. Constata cada vez que no tiene fundamento ser machista. Muchos hombres están abrumados, porque la torrecita que les formaron en casa se les ha derrumbado. Para ellos es chocante al principio, pero luego aprenden a reconocer que nosotras podemos hacerlo igual de bien o incluso mejor.

Asumir que Nadine opine, que incida, y que en muchos sentidos influya en las políticas de Estado ha sido duro para el presidente de un país “macho” como Perú.

–Me han agarrado de punto... Lo de “cosito”, por ejemplo. ¿A qué hombre en el Perú no le ofendería que le dijeran algo así? –sigue Nadine–. Hablamos mucho sobre eso. Sabemos perfectamente por qué lo hacen. Como me decía el otro día alguien: “Nadine, todos los ministros deberían salir con una camiseta que diga ‘todos somos cosito’”. (risas).

¿De quiénes estaba hablando Nadine en esa plaza? ¿De los hombres de Chazuta o de Ollanta Humala? ¿De los ministros, de los congresistas o de los hombres de su partido, de los machistas, de los misóginos peruanos? ¿Hablaban de estas señoras chocolateras o de ella misma, de las ministras, de las mujeres líderes, de lo que quiere para sus hijas? ¿Hablaban del trabajo en equipo de los chazutinos o del dichoso tándem de la pareja presidencial?

–¿Le interesa la posteridad?, le pregunto antes de aterrizar.

–¿A mí? No, porque no va a quedar nada, ni tampoco importa qué hice yo. Me interesa que no se olvide lo que este Gobierno está haciendo.

Juntos. La chocolatera del Gobierno y el hombre que despierta.