

Stop-Time

A*

Frank Conroy

Stop-Time

Introducción de Rodrigo Fresán

Traducción de Eduardo Jordá

Primera edición, 2018

Título original: *Stop-Time*

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

Copyright © Frank Conroy, 1965, 1966, 1967

This edition published by arrangement with Viking, an imprint of Penguin Publishing Group, a division of Penguin Random House LLC.

© de la introducción, Rodrigo Fresán, 2018

© de la traducción, Eduardo Jordá, 2018

© de esta edición, Libros del Asteroide S.L.U.

Fotografía de cubierta: © Herbert List/Magnum Photos/Contacto

Fotografía del autor: © Bruce Davidson/Magnum Photos/Contacto

Publicado por Libros del Asteroide S.L.U.

Avió Plus Ultra, 23

08017 Barcelona

España

www.librosdelasteroide.com

ISBN: 978-84-17007-41-6

Depósito legal: B.12.513-2018

Impreso por Reinbook, serveis gràfics, S.L.

Impreso en España – Printed in Spain

Diseño de colección: Enric Jardí

Diseño de cubierta: Duró

Este libro ha sido impreso con un papel ahuesado, neutro y satinado de ochenta gramos, procedente de bosques correctamente gestionados y con celulosa 100% libre de cloro, y ha sido compaginado con la tipografía Sabon en cuerpo 11.

Índice

INTRODUCCIÓN DE RODRIGO FRESÁN	IX
STOP-TIME	
Prólogo	7
1. Salvajes	9
2. El espacio y una mula muerta	25
3. Rumbo al norte	45
4. Días blancos y noches rojas	57
5. Odio y algo así como música	83
6. Por favor, no te lleves el sol	99
7. Mierda	127
8. El yoyó baja, la ardilla loca sube	145
9. Caer	173
10. La frialdad de los lugares públicos	183
11. Gallina ciega	207
12. Noches fuera de casa	239
13. La muerte misma	265
14. Permiso de conducir	275
15. Resistir	289
16. Perder la virginidad	311
17. Navegando	323
18. Elsinore, 1953	343
19. La cerradura de la puerta del metro	375
20. Sucesos que no dejan lugar a dudas	381
Epílogo	389

Introducción

Con claridad, o instrucciones para detener el tiempo

UNO La primera edición de 1967 de *Stop-Time*, debut de Frank Conroy (la compré hace muchos años, en Iowa City; aquí está junto a mi ordenador; se mira y no se toca), tiene en su cubierta un cuadro figurativo pero no realista.

El cuadro es un retrato, está firmado con fecha de 1953 por un tal John Rich, en París, y muestra a un adolescente casi cubierto por sombras.

El título del cuadro es *Retrato de Frank Conroy*.*

Y la pregunta, claro, es cuántos primeros libros llevan en su cubierta un muy joven retrato de su por entonces todavía bastante joven autor.**

Y cuántos de esos primeros libros pueden enorgullecerse de llevar en su contracubierta sendos *blurbs* de titanes consagrados

* Casi *spoiler*: en el anteúltimo capítulo de *Stop-Time*, su protagonista, Frank, y su amigo, el pintor John, festejan en un bar de la parisina Rue Mouffetard que Frank haya sido aceptado para estudiar en Haverford College. Allí, en una mesa de café, con la ayuda de un dibujo, John le explica a Frank —quien se apresta a regresar a Estados Unidos— cómo distorsionar la realidad sin por eso dejar de serle fiel.

** Frank Conroy nació en Nueva York en 1936 y murió en Iowa City en 2005.

XII INTRODUCCIÓN

como William Styron y Norman Mailer.*

Y cuántos de esos primeros libros con semejante *look* y padriños palmeándole la espalda resultan ser candidatos al National Book Award.**

Respuesta: muy, pero que muy pocos.

Sobre todo si a ese primer libro se le añade un detalle decisivo y, por entonces, nada frecuente: *Stop-Time* era una *memoir*. Un libro autobiográfico de un completo y absoluto desconocido para el gran público (alguien que no tenía problema alguno en mostrarse de la peor manera posible y en cuyo recuento no

* Norman Mailer destaca allí su ADN de libro único y autobiográfico «pero con el indefenso candor de una novela», mientras Styron lo celebra como «una destacable crónica de una infancia y una adolescencia» que le recuerda al mejor George Orwell.

** El libro de Frank Conroy resultó finalista en la categoría de amplio rubro «Arts and Letters», donde se impusieron los *Selected Essays* de William Troy. Los observadores de entonces aseguraron que, de haber competido como «Fiction» —donde ganó el ya clásico Thornton Wilder con *El octavo día*, considerado un premio de compromiso ya que ninguno de los jueces tenía un título favorito—, probablemente Conroy habría recibido el galardón. En una entrevista, años después, Conroy recordó: «La cultura juvenil del momento pasaba por las drogas y los *beatniks* y el amanecer de una revolución. Y de pronto aparecí yo con un libro muy tradicional en su tema, pero del que, formalmente, no se podía precisar si era ficción o no ficción. Justo antes de que entrara en imprenta, mi editor me llamó y me preguntó cómo debíamos definirlo y a qué género pertenecía. Y yo, sin pensarlo demasiado, le respondí que todo lo que contaba el libro había sucedido de verdad. Así que se presentó en no ficción, lo que produjo un cierto desconcierto cuando sus primeros capítulos se publicaron como avance editorial en *The New Yorker*, en 1965, porque por entonces casi nadie había utilizado técnicas de la ficción para escribir sobre situaciones reales. En el libro, mi nombre permanece, pero cambié el del resto de los personajes». Un año después, *A sangre fría*, de Truman Capote, y tres años después Norman Mailer con *Los ejércitos de la noche* convertirían todo el concepto en moda y lugar común y maniobra establecida. Y sí, *new journalism* y *non-fiction novel* y los *hippies-chic* de Tom Wolfe y los *charlies* de Michael Herr y... Pero, detalle importante, tanto Capote como Mailer ya eran figuras públicas y, además, eran *bestsellers*.

aparecían celebridades ni se tenía participación directa en fechas históricas); aunque ya precoz *habitué* en las mejores y más intelectuales mesas del célebre restaurante Elaine's del Upper East Side*** o pianista de juvenil pericia en los sótanos-jazz de Harlem y el Greenwich Village.

Unas cuantas décadas después, mi edición en *paperback* de *Stop-Time* (la que saco a pasear y releo; aquí la tengo también; pueden hojearla si quieren, aunque ahora ustedes ya tienen el libro en sus manos, en esta edición) tiene una cubierta diferente; conserva (aunque resumidos) los elogios de Mailer y Styron; y en su cubierta, bajo el título, casi como parte de él, proclama: «*The classic memoir of adolescence*».

Así es, clásica y memoriosa y adolescente: esa época de nuestras vidas en la que adolecemos de tantas cosas y al mismo tiempo nos creemos el centro de la Creación; ese tiempo, cuando más pensamos en el futuro y al que más solemos regresar cuando se trata de pensar en el pasado.

Esa adolescencia que siempre tuvimos y tenemos y tendremos presente.

DOS Y, de acuerdo, la literatura norteamericana (en realidad toda literatura) siempre se ha nutrido, desde sus orígenes, de lo autobiográfico. Mark Twain y Louisa May Alcott y Herman

*** El curtido y célebre periodista David Halberstam recordó que «al principio, nos irritaba a mí y a Mailer y a Styron y a Puzo y a Friedman el descaro de este chico desconocido que se sentaba a nuestra mesa como si fuese uno de los nuestros. Pero entonces se publicó *Stop-Time* y nos cerró la boca a todos... Ya entonces Frank hablaba en esa especie de jerga del jazz que en otro habría parecido una afectación o pose, pero que en él resultaba muy auténtica. Era un tipo de verdad. Un tipo al que le habían pasado muchas cosas y que había pasado por muchas cosas... Creo que por eso siempre fue un gran maestro para sus alumnos: Frank tenía perfectamente claro cuán frágil es y te hace el oficio de escribir».

Melville, quien propuso eso de «el *shock* del reconocimiento» como recurso para unir y volver inseparables a partir de la experiencia compartida o cómplice a escritor y narrador. Y con Ernest Hemingway y Francis Scott Fitzgerald y William Faulkner y Thomas Wolfe el síntoma se agudiza e intensifica. Desde entonces y hasta ahora, cada vez más, la metaficción y la ficción del yo (o del yo-yo en redes sociales y en blogs; no confundir con el yoyó acerca del que escribe Conroy) produciendo mucha vergüenza ajena y tantas obras maestras. En cualquier caso, en Estados Unidos, siempre hubo, hay y habrá escritores más que admirables que han construido su obra como en habitaciones con paredes cubiertas por espejos más o menos deformadores.*

Y citemos nombres para descartarlos aquí y poder concentrarnos en el de Frank Conroy. A saber: John Cheever, Philip Roth, John Fante, Harold Brodkey, Henry Miller, John Irving, Henry Roth, Jack Kerouac, Edmund White, Kurt Vonnegut, Stephen Dixon, Joseph Heller, Bret Easton Ellis, James Salter, Hunter S. Thompson, William Maxwell, David Foster Wallace,** Charles Bukowski, Barry Hannah, Saul Bellow...

* Algunos, incluso, metiéndose en grandes problemas por no dejar del todo claro dónde termina el verídico «Hubo una vez...» y comienza el fantástico «Había una vez...», como en los polémicos casos de «mentirosos» como J. T. Leroy y James Frey.

** Quien, en un aparte sobre cubierta de su clásica y magistral crónica de viaje «Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer» señala a *Stop-Time* como «probablemente las mejores memorias literarias del siglo xx y uno de los libros que hicieron que este humilde servidor de todos ustedes intentase ser escritor» (y puede encontrarse más de un punto de contacto entre la potencia hiperdescriptiva de este libro y largas parrafadas de *La broma infinita*) para, enseguida, criticar a Conroy por desperdiciar su talento escribiendo hipócritas artículos promocionales para una línea de cruceros. Wallace mencionó lo de Conroy en lo suyo. Y antes llamó por teléfono a Conroy para preguntarle sobre el asunto. Y, según Wallace, Conroy le dijo que tenía razón, que no había hecho bien al escribir esa pieza de publicidad apenas encubierta, que había prostituido su talento a cambio de un puñado de dólares y un bronceado.

Pero el *Stop-Time* de Frank Conroy es otra cosa. No desciende de Marcel Proust ni de Malcolm Lowry (quienes construyen catedrales novelísticas a partir de la argamasa de la propia experiencia) sino, acaso, de esa cumbre revolucionaria que es el *Habla, memoria* de Vladimir Nabokov, aparecido en 1966 en versión revisada, pero ya conocido desde 1951 como *Conclusive Evidence* y, antes, por su publicación en entregas en *The New Yorker*. Allí, el escritor ruso había puesto en práctica lo que Don DeLillo teorizaría décadas después, cuando postuló aquello de que un escritor de ficción empieza a trabajar a partir de lo significativo y luego manufactura hechos que lo representen, mientras que un *memorialista* comienza con los hechos para luego destilar lo significativo a partir de ellos.

Eso es lo que hace aquí Conroy, no con la prosa púrpura e inalcanzable del autor de *Lolita*, quien no dejaría de jugar con lo autobiográfico, muy especialmente en la novela/despedita ¡*Mira los arlequines!*, sino con un estilo de encandiladora claridad que sería enseguida adoptado, aprendido e imitado como el idioma/método que debía hablar/ejecutar este tipo de libro al que, con los años, no dejarían de salirle compañeros de ruta.*

Desde volúmenes autobiográficos como el *A conciencia* de John Updike o el *Quemar los días* de James Salter (mejor amigo de Conroy en sus últimos tiempos y quien lo despidió con precisa emoción en las páginas de *The New York Times* en 2005)** hasta las investigaciones en el ayer para entender el hoy y el

* Como bien explica Mary Karr en su reciente *The Art of Memoir* (2016): «En *Stop-Time* Frank Conroy no intenta inflar una experiencia mediocre hasta convertirla en episodio dramático, sino que, por el contrario, escoge un pequeño momento y lo presenta de un modo tan poético que lo vuelve inolvidable. [...] Hay que leer el libro para intentar comprender cómo Conroy consigue que incluso el más cotidiano de los hechos se perciba como algo *significativo*».

** Léanlo aquí: <http://www.nytimes.com/2005/05/08/books/review/the-writing-teacher.html?mcubz=3>

modo en que lo vivido se funde con lo trabajado. Ejemplos sueltos y diversos: Philip Roth en *Los hechos y Paternidad* y James Ellroy en *Mis rincones oscuros* y Stephen King en *Mientras escribo* y Jonathan Lethem en *The Disappointment Artist* y el *Pequeño fracaso* de Gary Shteyngart o el *Éramos unos niños* de Patti Smith y el *Crónicas* de Bob Dylan. Pero, de nuevo, todos ellos recién poniéndose a hacer memoria luego de que sus firmantes hayan alcanzado la categoría de inolvidables.

Stop-Time, en cambio, precede y anticipa *bestsellers* inesperados o grandes éxitos creativos como *Las cenizas de Ángela*, de Frank McCourt, *My Father, the Pornographer*, de Chris Offutt, *El año del pensamiento mágico* y *Noches azules*, de Joan Didion, *An Exact Replica of a Figment of My Imagination*, de Elizabeth McCracken, *Esta salvaje oscuridad*, de Harold Brodkey, *El velo negro*, de Rick Moody, *Esa visible oscuridad*, de William Styron, *Años salvajes*, de William Finnegan, *The Afterlife*, de Donald Antrim, *El club de los mentirosos*, de Mary Karr (quien seguiría en racha con *Cherry* y *Lit*), *The Duke of Deception*, de Geoffrey Wolff (contrapunto fraterno/paterno de *Vida de este chico*, de Tobias Wolff), *Prime Green: Recordando los sesenta*, de Robert Stone, *La hija de la amante*, de A. M. Homes, *Entre ellos*, de Richard Ford, *Sobre mi madre*, de Richard Russo, *Desventuras de un fanático del deporte*, de Frederick Exley o *La invención de la soledad* del primer Paul Auster (quien reincidiría en el mirar hacia atrás con *A salto de mata*, *Diario de invierno* e *Informe del interior*), por citar tan solo algunos. Todos funcionando como *backstages* o salas de máquinas y más preocupados por hacer memoria que por hacer historia, y que, sin embargo, se vuelven históricos convirtiendo las intimidades de sus firmantes, por sano contagio, en experiencias inmediatamente colectivas y masivas.

Stop-Time los antecede y abre el camino a todos ellos.

Y abre camino iluminándolo.

Porque la inmensa virtud de *Stop-Time* es su claridad encandiladora.

TRES Frank Conroy es famoso por dos cosas. Una de ellas tuvo lugar en el principio de su carrera y es *Stop-Time*. La otra, ejercida hasta casi el último de sus días, es haber estado al frente del tan célebre como celebrado Writers' Workshop de la universidad de Iowa, fundado en 1936, donde Conroy llegó para enseñar lo suyo en 1987 como opción de último momento (luego de su paso por la dirección del National Endowment for the Arts, en Washington, D.C.) y donde fue considerado un gran maestro de escritores.*

Y tiene su gracia y es algo muy serio —lo mejor de ambos mundos— que una de las mejores aplicaciones prácticas de *Stop-Time* (además del siempre funcional y muy de agradecer placer que ofrece toda buena lectura) sea la de tomarlo y sacarle provecho como aprendizaje y magistral taller literario.

Stop-Time enseña cómo recordar y cómo contar lo que se recuerda.

Y —porque no todo es digno de ser preservado: hay que saber establecer categorías y jerarquías en la memoria para no volverse o volver loco— a cómo elegir lo que se evocará. A discernir qué recoger y qué descartar entre lo mucho que llega a la orilla, entre todo lo que flota o se ahoga en el océano de la memoria luego de mareas de rutina o tempestades irrepetibles.** Y así y de ahí, enseguida, aceptar agradecidos la posibilidad de entender la *claridad* como la palabra clave y condición imprescindible

* Son numerosos los testimonios de exalumnos que recuerdan su método de lectura línea a línea. Conroy les pedía a sus estudiantes que marcaran en el texto cada *bump*, cada bache que sintiesen, incluso aunque la pequeña sacudida no les pareciese nada importante o decisivo. El sistema era efectivo pero, claro, conseguía que las clases se extendiesen mucho más allá del tiempo establecido. Horas y horas. Así que, cuando había que vaciar las aulas, la cuidadosa inspección seguía en salones de casas o en bares.

** Tarea para el hogar: ya se sabe que las comparaciones son odiosas pero, aun así, comparar la contenida y meditada selectividad de Fran Conroy con la compulsión inclusiva y diarreica de Karl Ove Knausgård. Y luego —inevitablemente— elegir uno u otro.

para Frank Conroy. Siempre lo fue. La repitió una y otra vez en sus clases durante sus dieciocho años al frente del Writers' Workshop, por el que pasaron en el rol de maestros verdaderos maestros como John Cheever, Raymond Carver, Denis Johnson, Barry Hannah, Philip Roth, John Irving, Richard Yates y Kurt Vonnegut entre muchos otros.* Y *claridad* es también la palabra más repetida al hablar de Conroy sus alumnos de allí (varios de ellos, nada es casual, autores a su vez de muy buenas *memoirs*) y entre los que se cuentan Chris Offutt, Jayne Anne Phillips, Adam Haslett, Anthony Swofford, Curtis Sittenfeld, Elizabeth McCracken, Z. Z. Packer, Nathan Englander, Abraham Verghese y Tom Grimes,** así como todas las estrellas invitadas al Writers' Workshop o que asistieron a sus clases como oyentes y

* La lista de profesores y de alumnos del Writers' Workshop —incluida en la entrada de la Wikipedia— quita el aliento y devuelve la respiración en cuanto a la posibilidad cierta de que aún existan sitios así en este mundo por lo general poco inspirado.

** Tom Grimes —aviso para completistas— es a su vez autor de una fascinante y por momentos incómoda y patológica *memoir* que explora y recuerda al detalle su relación con Frank Conroy a lo largo de varias décadas de amistad estilo padre/hijo-maestro/aprendiz: *Mentor* (Tin House Books, 2010). En ella, luego de muchos años de conocerse, Grimes le recuerda a Conroy que, la primera vez que se vieron —por entonces Grimes trabajaba como camarero en un bar de Key West y lo que más deseaba en el universo era ser escritor—, el joven se acercó a pedir consejo y ayuda a la celebridad y esta lo ignoró por completo. Al recordarle el momento, Conroy lo mira con una mezcla de desconcierto y misticismo y le dice: «Pero es que entonces yo no sabía que ese joven serías tú». Grimes es también editor de la formidable antología *The Workshop: Seven Decades of the Iowa Writers' Workshop / 43 Stories, Recollections & Essays on Iowa's Place in the Twentieth-Century American Literature* (Hyperion, 1999), que incluye una breve pero intensa introducción de Frank Conroy. La figura y la personalidad y la metodología didáctica de Conroy es también muy invocada en esa especie de *memoir* coral —con testimonios de alumnos y profesores— que es *We Wanted to Be Writers: Life, Love, and Literature at the Iowa Writers' Workshop*, compilada por Eric Olsen y Glenn Schaeffer (Skyhorse Publishing, 2011).

salieron de allí con las cosas más, sí, claras.*

Algunos recuerdos de quienes fueron y vieron y oyeron.

Jayne Anne Phillips: «Frank dedicaba toda su atención a un texto y lo estudiaba línea a línea, palabra a palabra. Enseñaba como si fuese más un editor que un maestro. Era un convencido de que el trabajo era lo que guiaba al escritor y no al revés. Solía recomendarnos releer siempre lo que habíamos escrito el día anterior antes de seguir escribiendo. Y sí, tuvo una gran vida».

Chris Offutt: «Frank ponía el énfasis en la claridad por encima de cualquier cosa. Pero también era un apasionado de leerlo todo. Era el Jefe, pero al mismo tiempo poseía esta extraordinaria y juvenil vitalidad por escribir que te transmitía unas ganas incontenibles de escribir... Pero, de nuevo, la suprema lección conroyana es la claridad. Buscar y encontrar el detalle crucial que es el que finalmente te permite apreciar el cuadro por completo».

Y el propio Conroy, a partir de varias entrevistas y ensayos y discursos: «En mi juventud, yo no pude resistirme a *la claridad del mundo* en los libros, a la increíblemente satisfactoria manera en que ahí dentro la vida se convierte en algo tan sólido como accesible. Los libros eran la realidad. La confirmación a partir de ellos de que yo no tenía por qué entender y pensar mi propia vida como si fuese algo vago, soñado, amorfo y apenas perceptible, sin principio ni final... A partir de entonces entendí que el autor haga un pacto tácito con el lector. Tú les entregas a los lectores la mochila. Tú les pides que metan ciertas cosas ahí dentro —y que recuerden, y que no olviden— mientras suben por la colina. Si les ofreces un Volkswagen amarillo y les dices que deben empujarlo hasta la cima de la montaña —hasta el final de la historia— y enseguida se dan cuenta de que ese Volkswagen

* Igualmente recomendable es el volumen colectivo de ensayos sobre el aprendizaje de la escritura encargado/ensamblado por el propio Conroy: *The Eleventh Draft: Craft and the Writing Life from the Iowa Writers' Workshop* (Harper Collins, 1999).

no tiene nada que ver con tu historia, entonces me temo que vas a tener entre manos a un lector de muy mal humor, amigo. Hay que pensar en él, hay que tenerlo en cuenta. De ahí que yo no crea en el escritor por naturaleza. Yo creo en el lector por naturaleza que gradualmente comienza a escribir. No puedes escribir ajeno a la literatura que te ha precedido. Así que lees, lees, lees, lees, y recién entonces comienzas a escribir. No soy de esos que van por ahí con la teoría de empuñar un hacha para tirar abajo árboles y dejar su marca en el trazado del bosque. A mí me interesa más la escritura en sí misma y nada me preocupa menos que cómo encaja en la historia de la literatura entendida como material académico. A mí me entusiasma más la práctica que la teoría. Lo de antes: leer primero y escribir después. Uno empieza leyendo para escapar de las propias circunstancias, y al tiempo descubre que lo hace para que el propio entorno adquiera un cierto sentido que permita estudiarlo mejor y con mayor precisión. Y buena parte de este proceso es un misterio. [...] Escribir es un asunto que tiene su extraña gracia. ¡Aun en su nivel más excelso tiene tanto que no puede ser comprendido o explicado! Una de las razones de que haya tantos escritores ansiosos, que beben demasiado y que arruinan sus vidas, es el saber que nunca contarán con todas las herramientas para dominar por completo su escritura. Han apostado muy fuerte y la ruleta gira y no saben si saldrá su número. Y se asustan al darse cuenta de lo extraño y milagroso que es el acto de escribir. Te la has pasado leyendo y escuchando cientos de voces de escritores y piensas que, si ellos triunfaron, tal vez tú también puedas conseguirlo. Pero no dejas de sentir miedo, todo el mundo tiene miedo. Mira a Joyce en su lecho de muerte pronunciando esas últimas palabras: “¿Es que nadie me entiende?”.

»He leído cosas escritas por personas con altísimos coeficientes intelectuales que no te producen ninguna emoción. La buena escritura no es consecuencia inevitable de un gran intelecto. [...] Una buena narración es la que pone al escritor y al lector a la

misma altura. El texto construye un puente entre dos imaginaciones. No importa cuán exigente sea un texto, siempre deberá darle la bienvenida a quien lo lee a la vez que enseñarle a ese lector el modo exacto en que debe leerlo. Lo que no significa que estés todo el tiempo apelando a su admiración o simpatía. Buscar la compasión en lo autobiográfico no es recomendable. Lo que hay que encontrar es la complicidad. Voy a confesar lo que creo motivó la redacción de *Stop-Time*. No fue un “Oh, qué infancia tan dura la mía”, sino un “Eh, jódanse todos”. No lo vi entonces, pero sí lo vi con el paso de los años. Escribí *Stop-Time* para vengarme, para tomar revancha. No recordaba todo acerca de mi pasado cuando comencé a escribirlo, y tenía desordenada buena parte de la cronología y un montón de momentos habían sido tachados o reprimidos. Pero el mismo acto de concentrarte en escribir oraciones perfectas no tarda en abrir toda puerta cerrada. Entonces, todo lo que sabemos es lo que pensamos que sabemos... La gente imaginaba que yo sabía lo que estaba haciendo al escribir *Stop-Time*. Pero no lo sabía. No aprendes a nadar —por más que te lo hayan explicado al detalle— hasta que saltas a la piscina y casi te ahogas y luego flotas y después, si todo va bien y aprendiste algo antes de mojarte, empiezas a dar brazadas y avanzar hacia el borde. Nadie puede tener todo un libro dentro de su cabeza antes de sentarse a escribirlo. Si lo tienes, entonces no eres un escritor. Eres apenas alguien que escribe más o menos profesionalmente. Al principio, lo único que tenía claro era que yo era un buen escritor. Pero la escritura de *Stop-Time* no fue otra cosa que un acto de fe».

CUATRO ¿Y qué había y qué supo y en qué creyó Frank Conroy al otro lado de las puertas cerradas de su pasado? Lo que había —la génesis de esa «gran vida»— está ahora en *Stop-Time*, considerado por Sven Birkerts en el ensayo *The Art of Time in Memoir: Then, Again* (2007) como «el paradigma de la *memoir* de iniciación».

Ahí y aquí está —enmarcado por dos breves secciones en un presente y después intoxicado y casi autodestructivo; y puntuado por consideraciones de Conroy desde su presente y mirando hacia atrás— todo lo que pasó. Lo universal (despertar sexual, enfrentamiento con «las autoridades», trabajos ocasionales, el alumbramiento de una vocación) a partir de lo singular y privado: la ausencia omnipresente de un padre enloquecido, una madre inmigrante y disfuncional, un padrastro afrancesado e inútil, el zen y el arte del yoyó hasta alcanzar un nirvana que te permite borrarte de tu entorno, Nueva York y Fort Lauderdale y París, cómo descubrir que un auto no es el que te conviene, una escuela progre, la vergüenza de haber participado en la paliza al gordo de esa escuela, Dinamarca e Inglaterra, el sexo en Central Park y el dormir junto a perros, los gritos sin boca en un manicomio y la voz baja pero clara de un escritor contándote todo eso como acodado en un bar mientras al fondo alguien toca el piano como si se tratase del teclado de una máquina de escribir. Y con el final llega la comprensión iniciática: la posibilidad del iluminado «como en una conversión religiosa» —en un enunciado que recuerda a los de Nabokov en *Habla, memoria*— de «destruir» el pasado. Un pasado al que se teme y no se entiende y que, descubre Conroy, solo puede eliminarse y asimilarse mediante la paradoja del sacarlo fuera. Y de ponerlo por escrito e inmortalizarlo luego de haber conseguido detener el tiempo para —quieto y como posando para un retrato— pasarlo a limpio y pintarlo y contemplarlo con una «claridad alucinatoria».

CINCO Y —a veces pasa— luego del *big bang* encandilador de *Stop-Time*, el resto de la obra de Frank Conroy parece y se oye como un puñado de notas inspiradas pero inevitablemente sonando a variaciones de la insuperable aria original o a tarareo afectuoso de aquel primero y único e inolvidable *great pop-hit*.

Luego de *Stop-Time* se esperó, claro, la tan imprescindible como inevitable novela. Y cada vez que le preguntaban por el

tema, Conroy respondía: «Si hablo del asunto, puede que desaparezca».

Y no es que Conroy desapareciese. Artículos suyos aparecían periódicamente en publicaciones de prestigio como *Esquire*, *GQ*, *Vanity Fair*, *Harper's Magazine* y el dominical de *The New York Times*. Y de tanto en tanto publicaba algún relato en *The New Yorker*. Y aumentaba su «fama» como genio *savant* del *pool* y gran pianista de jazz *amateur* (Conroy llegó a ganar un Grammy por unas *liner-notes* para un disco de Frank Sinatra) mientras comentaba que «tocar jazz es improvisar junto a otros dentro de un determinado contexto armónico. La disciplina de escribir a solas es mucho más dura. La página en blanco es la página en blanco. Pero me gusta pensar que soy mejor escritor que pianista».

Aun así, tuvieron que pasar dieciocho años para que se editara el breve pero preciso y precioso volumen de relatos *Mid-air* (1985), donde destacaban los cuentos de padres e hijos y, muy especialmente, el que daba título al libro y recuperaba la figura fugitiva de su progenitor demente. Y en las entrevistas de promoción, cuando casi lo acusaban por semejante demora, Conroy se encogía de hombros y bromeaba: «Es que había salido a hacer la compra». Y cambiaba de tema. Y a veces —pocas— ampliaba apenas su coartada: «Es que yo jamás pensé en la escritura como en una profesión. Ni al principio ni ahora. Escribir es algo que me sucede de tanto en tanto».

Y ocho años más y, por fin, la novela. *Body & Soul* (1993) es larga y abarca décadas y es recibida casi con trompetas triunfales y extáticos desfiles por las calles. Y sorprende que sea una novela que transcurre en la Manhattan de los años cuarenta y que se lea como se ve uno de esos grandes dramas del Hollywood dorado en blanco y negro cuyo tema es la colorida realidad del Sueño Americano. No sorprende tanto que, entre sus capítulos, brillen varias de las mejores páginas jamás escritas sobre el descubrimiento y la ejecución de música para piano fluyendo desde

los sótanos jazzeros de Londres al consagratorio Carnegie Hall. A Conroy le gusta decir que *Body & Soul* es, también, autobiográfica; pero como si se tratase allí de un posible Conroy nacido antes y que se decidió por la música en lugar de por la literatura. Y, al igual que sobre *Stop-Time*, Conroy asegura que es un libro iracundo: «Está escrito con furia hacia el hecho de que la música sería norteamericana, dejando de lado el jazz, haya sido más o menos destruida por treinta o cuarenta años de Arnold Schönberg y su mala influencia. Eso me enojó. Toda esa filosofía casi nazi de la codificación. Así que *Body & Soul* fue alimentada con esa furia, pero, también, con mi gratitud hacia las novelas del siglo XIX que hicieron tanto mejor mi vida». *Body & Soul* no es un libro anticuado, pero sí es *vintage* y —como sucedió con *Stop-Time*— fuera de su época y de su espacio; con un héroe en busca del padre perdido y mucho más cerca del consumido y obsesivo romántico Jay Gatsby que del insensible psicópata consumista Patrick Bateman. Y *Body & Soul* se vende bien, pero no gana ninguno de los grandes premios que se le profetizan a toda candidata a Gran Novela Americana, excepción hecha del nombramiento de Conroy como Chevalier des Arts et des Lettres en Francia.

Y Conroy sigue enseñando en cuerpo y alma en Iowa* y le-

* Apunte personal: en 1996 fui invitado a participar de la rama «para extranjeros» del Iowa Writers' Workshop, el International Writing Program. Había poco o nada de contacto —así lo estipulaba el reglamento— entre ambos grupos; pero yo me las arreglé para colarme en un par de clases de Frank Conroy, y sí, era un magnífico profesor. Y de tanto en tanto lo veía en alguno de los bares de la ciudad, y me crucé con él en la presentación de *High Lonesome*, de Barry Hannah, entre los estantes de la librería Prairie Lights, en Dubuque Street. Allí me compré el libro de Hannah y, también, la edición en *paperback* antes mencionada de *Stop-Time*. (Después, también en Iowa City, en uno de esos sótanos de casas que funcionan como domésticos santuarios *second-hand*, encontré la primera edición en *hardcover*.) Y por entonces pensé en pedirle a Conroy que me la firmase. Y no me atreví a hacerlo. Me pregunté si Conroy no estaría cansado —Conroy de cerca tenía ese aire que solo

yendo y escribiendo a mano, pero, en la intimidad, les confiesa a los amigos que ya no siente ira alguna. Y que él necesita sentirla para escribir furiosamente.

Lo que queda es una indispensable recopilación de ensayo y periodismo: *Dogs Bark, but the Caravan Rolls On: Observations from Then and Now* (2002). Allí se juntan varias piezas autobiográficas que se disfrutan como demos/maquetas y *rarities* y B-Sides de *Stop-Time*: su padre vuelve a ser *leitmotiv* y se reviven encuentros de Conroy con Charles Mingus (quien le elogia su estilo al piano «primitivo pero auténtico») y Brandford Marsalis y The Rolling Stones y Peter Serkin, su paso por el Writers' Workshop, su explicación de cómo los «ciegos y narcisistas» escritores *beatniks* en verdad jamás entendieron el jazz, una apreciación de Francis Scott Fitzgerald. Y se sacan conclusiones como que «todos tenemos dos vidas: una en la que aprendemos y una donde vivimos aquello que hemos aprendido». Y sí, también una mirada clínica de Frank Conroy sobre el propio Frank Conroy. Allí escribió y se lee: «Él me necesita más de lo que yo lo necesito, pero jamás lo sabría teniendo en cuenta el modo en que me trata».

Lo último, casi sobre el final y ya enfermo de cáncer de colon, fue un libro de *flanneur* por encargo para una colección de pequeños volúmenes viajeros: *Time and Tide: A Walk Through Nantucket* (2004). Allí, Conroy regresa a sus orígenes. Conroy protagonizó escapadas a Nantucket en su adolescencia, volvió allí después de su divorcio para trabajar como pescador de vieiras y allí retornaba todos los veranos y organizaba legendarios partidos de *soft-ball* y, cuando la artritis se lo permitía, musicalizaba conversaciones de traspasado comiendo solo hamburguesas y no perdiéndose un solo episodio de *Ley y orden*.

Lo último que se lee en este gran librito podría resumir lo que

tienen las estatuas merecidas o los fantasmas verdaderos— de que ese libro no lo soltase y no lo dejase en paz, quién sabe. En cualquier caso, ahora me arrepiento.

van a experimentar ustedes a vuelta de la página, en minutos, en *Stop-Time*: «Vivimos en un mundo que no deja de cambiar a nuestro alrededor, lento y seguro; pero de tanto en tanto algo sucede, algún inusual acontecimiento que destaca como si fuese un poste indicador, un mojón marcando el incansable paso del tiempo del que nadie, en ninguna parte, puede escapar».

Quedan entonces el consuelo y el genio y la gracia para —como aquí, como en *Stop-Time*— poder detener el tiempo por momentos poniéndolo por escrito para luego poder leerlo.

Y entonces poder sentir tantas ganas de poder escribir así.
Con claridad y claramente, claro.

RODRIGO FRESÁN

Stop-Time

A Danny y Will

Es el humano el que es el forastero,
el humano que no tiene un primo en la luna.

Es el humano quien reclama su habla
a las bestias o a la incomunicable masa.

Si debe haber un dios en la casa, que sea uno
que no nos oiga cuando hablamos: una frialdad,

una nada abermellonada, cualquier listón en la masa
de la cual formamos una parte demasiado distante.

WALLACE STEVENS

Prólogo

Cuando vivíamos en Inglaterra yo trabajaba muy bien. Cuatrocientas o quinientas palabras cada tarde. Vivíamos en una casita en el campo, a unos treinta kilómetros del sur de Londres. Era un sitio tranquilo y, como éramos forasteros, no recibíamos visitas. Mi esposa había estado cinco meses en cama con hepatitis, pero tenía un humor singularmente risueño y se pasaba la mayor parte del tiempo leyendo. La vida nos trataba bien y las condiciones eran perfectas para mi trabajo.

Sin embargo, yo iba a Londres una o dos veces por semana, impelido por un creciente arrebatado de frustración, cegado por una extraña mezcla de culpa, pesadumbre y deseo. No iba en busca de mujeres, sino de algo invisible, algo que jamás llegué a encontrar. Me emborrachaba en el Establishment Club y tocaba el piano con la sección rítmica habitual (en éxtasis si las cosas salían bien, asqueado, decepcionado y avergonzado si iban mal, nunca algo a medio camino), y todo eso no llevaba a nada más que... Bueno, de hecho era un complejo ritual preparatorio para... volver a casa a las tres de la madrugada conduciendo mi Jaguar. Volver a casa conduciendo era el único propósito de todo aquello.

A setenta y cinco o a noventa por hora por las calles vacías del sur de Londres. Sin luces. Cambiando de marcha a lo bestia,

acelerando en todas las curvas, dándole caña al motor, con la mente por fin despejada y en blanco, me dejaba limpiar por el peligro y el estruendo del viento y salía disparado en dirección al campo. En ese momento encendía las luces y aceleraba hasta ponerme a ciento treinta y cinco o a ciento cincuenta. En una ocasión llegué a los ciento setenta por una estrecha carretera iluminada por la luna.

Al atravesar los pocos pueblos que me salían al paso, hacía todo lo posible para no perder tiempo con las limitaciones de velocidad: me metía en el carril contrario, acortaba por el lado prohibido del cono de tráfico, me subía a las aceras, me saltaba los semáforos: cualquier cosa con tal de mantener el ritmo y cruzar como un rayo el oscuro mundo.

1. Salvajes

Mi padre dejó de vivir con nosotros cuando yo tenía tres o cuatro años. Se pasó la mayor parte de su vida adulta internado en costosos sanatorios para dipsómanos y víctimas de crisis nerviosas. No era ninguna de las dos cosas, aunque bebía demasiado, sino que más bien pertenecía a esa clase de neuróticos que tienen dificultades para vivir en el mundo exterior, durante mucho tiempo. El tumor cerebral que le descubrieron y le extirparon al final de su vida podría haber causado su enfermedad, pero esa explicación es demasiado simple. A la mayoría de la gente le parecía una persona normal, sobre todo cuando estaba hospitalizado.

Procuro considerarlo una persona cuerda, aunque la verdad es que hacía muchas cosas raras. En una ocasión se le obligó, por su efecto terapéutico, a participar en un baile en uno de los sanatorios, y él se peinó el cabello con orina, pero logró representar muy bien su papel como el caballero del sur que era. Tenía la manía de quitarse los pantalones y arrojarlos por la ventana (cosa que me inspira cierta admiración secreta). En un abrir y cerrar de ojos podía fundirse mil dólares comprando en Abercrombie and Fitch, y luego desaparecer en el lejano noroeste para convertirse en aventurero. Pasó un par de semanas muy preocupado por la idea de que yo estaba condenado a ser

homosexual. Por entonces yo tenía seis meses. Y recuerdo haber ido a verlo a uno de los sanatorios a los ocho años. Mientras dábamos un paseo por una pendiente de césped, me contó una historia, que incluso entonces me sonó a mentira, acerca de un hombre que se sentaba sobre la hoja desnuda de una navaja incrustada en un banco de un parque. (Por amor de Dios, ¿cómo se le ocurrió contarle una historia así a su hijo de ocho años?)

En cierto momento de su vida se hizo tratar o se sometió a la terapia de A. A. Brill, el famoso discípulo de Freud, sin ningún resultado concreto. Durante diez o quince años trabajó de director de una revista y se ganó muy bien la vida con una agencia literaria. Murió de cáncer a los cuarenta y pocos años.

Lo visité cuando faltaba poco para el final. Tenía medio rostro paralizado a causa de la operación del tumor cerebral y la ictericia le había teñido la piel de amarillo oscuro. Estábamos solos, como siempre, en la habitación del hospital. La cama era muy alta desde mi mirada de niño. Haciendo un gran esfuerzo me preguntó si creía en el servicio militar obligatorio. Aunque era demasiado pequeño para saber qué era eso, me arriesgué y le contesté que sí. Eso pareció gustarle. (Ni siquiera ahora sé si esa era la respuesta que esperaba. Tengo la impresión de que era una especie de prueba. ¿La pasé?) Me enseñó unos cuantos libros que se había agenciado para aprender a dibujar. Pocas semanas más tarde murió. Medía un metro ochenta y al final pesaba cuarenta y dos kilos.

Mi madre, en contra de la opinión de los psiquiatras, se divorció de él, un proceso largo y tedioso que terminó un año antes de su muerte. No se la puede culpar. Cuando mi padre estaba peor, se la había llevado de crucero por el Caribe y se entretenía humillándola en la mesa del capitán. Mi madre —danesa, de clase media y ni de lejos tan inteligente como él— apenas era capaz de defenderse. Una noche, muy tarde, en la cubierta, los juegos y las ganas de diversión de mi padre llegaron demasiado lejos. Mi madre creyó que estaba intentando arrojarla por la

borda y se puso a gritar. (Es un buen momento para señalar que había estudiado canto y tenía voz de *mezzosoprano*, aparte de un indesmayable interés por la ópera.) A mi padre lo bajaron del barco con una camisa de fuerza y se lo llevaron a otro sanatorio, esta vez para hispanohablantes, uno más de los ubicuos sanatorios de los que jamás pudo escapar.

Yo tenía doce años cuando murió mi padre. Desde los nueve hasta los once años estuve en un internado experimental en Pensilvania llamado Freemont. Durante esos años no pasé en mi casa más que unos pocos días. En verano, Freemont se transformaba en un campamento y yo me quedaba allí.

El director se llamaba Teddy. Era un hombre corpulento y rubicundo que bebía demasiado, algo que no constituía un secreto para nadie, y hasta se esperaba de los alumnos más jóvenes que nos compadeciéramos de su enfermedad y que nos cayera bien justamente por ella, lo que podría considerarse una prolongación de la norma que prohibía el uso de los apellidos para que el trato entre nosotros fuera más humano. Todos sabíamos, por esa intuición misteriosa por la que los niños se dan cuenta de las cosas, que Teddy apenas controlaba el colegio que había fundado y que, cuando resultaba inevitable tomar una decisión, tenía que intervenir su mujer. Esta debilidad de las altas esferas podía ser la causa del salvajismo que reinaba en aquel lugar.

La vida en Freemont eran unas perpetuas vacaciones casi histéricas. Sabíamos que prácticamente no había límites, hiciésemos lo que hiciésemos. Esa situación creaba una diversión infinita e irreal, pero también nos generaba ciertos problemas. Las clases eran una farsa. No estabas obligado a ir si no querías y no había exámenes. La palabra clave era *libertad*. El ambiente estaba impregnado del espíritu de los años treinta: falsa exaltación de la vida campesina, canto colectivo de himnos proletarios de todos los países, libertad sexual (empecé a darme el lote con niñas a

los nueve años), sentimentalismo, ingenuidad. Pero, sobre todo, impregnando por completo todos los ámbitos de la escuela, la emoción de estar viviendo *lo nuevo*, el experimento, esa extraña sensación volátil de no saber qué iba a suceder en el momento siguiente.

Una cálida noche de primavera intentamos organizar una revolución. Todos los niños de primaria, treinta o cuarenta en total, decidimos espontáneamente no irnos a dormir. Corrimos por los terrenos de la escuela durante casi toda la noche perseguidos por todos los profesores. Hasta el viejo Ted tuvo que salir a buscarnos y fue tropezando y chocando con los árboles del bosque, protegiéndose de las bellotas que le arrojábamos desde lo alto. Los miembros más jóvenes de la plantilla lograron hacer algunas capturas siguiendo las pautas reglamentarias, pero sin duda los demás podríamos haber resistido por tiempo indefinido. Por una vez, yo mismo me sentí tan confiado que me puse a hacer bravuconadas, y salí tres o cuatro veces a campo abierto por el mero placer de que me persiguieran. ¿Hay algo más maravilloso para un niño que derrotar a la autoridad? Esa cálida noche alcancé unas cotas que no volveré a alcanzar jamás: desafié a un hombre de treinta años, logré que me persiguiera a oscuras por mi propio terreno, oí su agitada respiración justo detrás de mí (¡ah, la *ausencia de palabras* de la persecución, nada de palabras, solo acción!), y al final conseguí librarme de un salto, brincando sin esfuerzo sobre el arroyo por el lugar adecuado, sabiendo que el hombre pesaba demasiado, que era un animal demasiado idiota, demasiado viejo, y que estaba demasiado cansado para hacer lo que yo había hecho. Ah, Dios mío, el corazón me estalló de alegría cuando oí que se caía de bruces en el agua. En mi cerebro se encendieron luces. La persecución había terminado y yo era el ganador. Nadie podía atraparme. Atravesé corriendo el prado, demasiado feliz como para dejar de correr.

Horas después, escondido entre el follaje de una arboleda, oí el principio del fin. Justo debajo de mí capturaron a alguien.

Todos los chicos capturados tenían que pasarse al bando de los profesores y emprender la caza de los niños que aún estábamos en libertad. Reaccioné escandalizándome. Vaya trampa asquerosa. Pero fue una indignación mitigada por un descubrimiento: «Por supuesto, ¿qué esperabas? Son listos y astutos. Viejos de corazón frío e ignorante». En realidad, la técnica de los profesores no funcionó como habían imaginado, pero creó confusión y destruyó la maravillosa simetría de ellos contra nosotros. La revolución dejó de ser una cosa muy sencilla y perdió gas. Hoy en día sigo sintiéndome orgulloso de haber sido el último niño que volvió, horas después que los demás. (Pero pagué un precio: una inexplicable sensación de pérdida en mi alma mientras me arrastraba en la oscuridad en busca de un escondrijo.)

Un invierno, durante varias semanas, pasamos por un periodo flamígero. A las dos o las tres de la mañana nos reuníamos en la enorme sala de los vestuarios, que no tenía ventanas, y encendíamos cientos de velitas de cumpleaños en el suelo. Las velas proyectaban una maravillosa luz espectral mientras nos dedicábamos a contar historias de miedo. Se puso de moda escribir con fuego: pintar las iniciales en la pared con pegamento de aeromodelismo y pasarles una llama por encima. Cuando nos poníamos melodramáticos, escenificábamos complejas parodias de los servicios religiosos, en las que usábamos capas y frases en latín macarrónico. Al final nos descubrió nuestro tutor de ojos saltones; al recordarlo ahora veo que era un homosexual que ya tenía bastantes problemas ocupándose de treinta y cinco chicos al borde de la pubertad. Que yo recuerde, nunca tocó a nadie.

Teddy nos anunció un castigo que nos puso los pelos de punta. Tras señalar los fallos del sistema de evacuación de incendios, ordenó que cada uno de nosotros metiera la mano izquierda durante diez segundos en una olla de agua hirviendo, sentencia que tendría que ejecutarse al cabo de dos días. Aterrorizados,

morbosamente excitados, no podíamos pensar en otra cosa, inevitablemente atraídos con delectación por la imagen del agua hirviendo. Durante toda la noche estuvimos discutiendo la orden casi con amor y reconocimos cierta belleza en el fraseo, en la solemne especificación de «la mano izquierda», en la exactitud de la «inmersión durante diez segundos»: todo tenía un aire medieval que nos estremecía.

Pero Teddy, o su esposa (había que hacerlo en la cocina), se echó atrás al oír los gritos y ver las lágrimas de los primeros niños. La llama que ardía bajo la olla perdió intensidad, y cuando me llegó el turno no me dolió en absoluto.

Solo recuerdo un intento de imponer disciplina que tuviera éxito, y fue el método que inventaron para que dejáramos de fumar. Fumábamos hebras de maíz y cigarrillos. (La preparación de las hebras de maíz era un ritual notable. Las recogíamos sobre el terreno, seleccionando solamente las mejores mazorcas, luego las secábamos al sol, las frotábamos con las manos, las dejábamos envejecer y las enrollábamos en bolitas del tamaño de una cazoleta de pipa. Diezmábamos la cosecha de maíz de Freemont, ya de por sí pésimamente cultivada, al dejar que diez mazorcas desnudas se pudrieran en el suelo por cada una que al final cosechábamos. A nadie parecía importarle. El día de la cosecha, en el que todos debíamos participar, era un fraude de baile pastoral que tenía un sentido mucho más simbólico que económico.) Con rara determinación, Teddy se propuso eliminar nuestra costumbre de fumar. Los padres del único alumno de la escuela que no tenía beca, una pareja de chinos elegantes y acomodados, lo sacaron del colegio sin avisar después de haberle hecho una visita. El claustro creía que fue porque habían visto a un montón de alumnos que holgazaneaban por las salas comunes con cigarrillos colgando de sus labios sonrosados, mientras que nosotros sosteníamos que había sido por la guerra de papel de váter. Los padres entraron por la puerta principal justo en el momento en que la batalla alcanzaba su fase aguda:

infinitos rollos de color blanco resbalaban por la inmensa escalinata de trazado curvo; bombas cilíndricas caían por el hueco de la escalera desde la balconada del tercer piso y luego, en un anti-clímax, se detenían a unos pocos metros del suelo y se quedaban colgando como agotadas lenguas blancas. La marcha del único alumno de pago que había en el colegio fue una catástrofe, así que hubo que poner coto a la costumbre de fumar.

Como si fuera un hechicero, una especie de equivalente urbano de un hacedor de lluvia, llegó el señor Kleinberg en su misteriosa furgoneta negra. Los profesores se llamaban Teddy, George o Harry, pero ese forastero siguió llamándose señor Kleinberg, un tratamiento respetuoso que, según demostrarían los hechos, se merecía. Le dimos la bienvenida en un estado de insulsa diversión, convencidos de que nadie sería capaz de hacer nada con nosotros. Ese hombre pragmático y jovial que exhibía una amplia sonrisa y propinaba palmaditas en la espalda a todo muchacho que se le pusiera a tiro fue una gran sorpresa para todos nosotros.

El método era muy sencillo. Nos apiñó en un pequeño garaje sin ventilación, sacó más cigarrillos de los que cualquier ser humano podría ver en su vida, distribuyó cajas de cerillas de cocina y proclamó que aquel que siguiera fumando después de haber consumido diez paquetes y cinco habanos quedaría excluido de la reciente y severa prohibición del consumo de tabaco. Ninguno de nosotros fue capaz de renunciar a aquel desafío.

Se sentó tras su enorme túmulo con una tablilla sujetapapeles en la mano y fue tachando nuestros nombres a medida que íbamos cogiendo los primeros paquetes de tabaco recién salidos del cartón. Mientras se ajustaba las gafas con impaciencia, irradiando simpatía, iba distribuyendo su maravilloso tesoro. Una vez abiertos los bonitos cartones de color blanco, podíamos disponer de la marca que quisiéramos: Old Gold, Pall Mall (mi marca favorita), Chesterfield, Wings, Camel, Spud, Caporal, Lucky Strike Means Fine Tobacco (Ligeros Suéteres Muestran

Flácidas Tetas), Kool, Benson & Hedges... Nos animó a que los probáramos todos. «Atreveos a experimentar, muchachos, quizá sea vuestra última oportunidad», nos decía, mientras prorrumpía en una risotada benévola.

Recuerdo que yo estaba sentado en el suelo con la espalda apoyada en la pared. Bruce, mi mejor amigo, estaba a mi lado.

—Se supone que tienen que entrarnos náuseas —dijo.

—Ya lo sé.

Encendimos un par de rollizos habanos y contemplamos la escena. Había cuarenta niños dando caladas, desperdigados por todos los rincones de la sala. Algunos hacían cola para obtener más provisiones, cosa que tenía muy ocupado al señor Kleinberg. El estruendo era ensordecedor. Se oían estallidos de risas histéricas cuando alguien imitaba a John Garfield, discursos cuando fulano de tal proclamaba su intención de desmayarse antes que reconocer la derrota, o cuando su vecino gritaba que se había terminado la cuarta cajetilla y que por Dios santo que todavía le quedaba cuerda. Si querías que te oyese tenías que gritar a través de la cortina de humo. Al poco rato los primeros chicos salieron dando tumbos, mareados y con cara de vergüenza, y se pusieron a vomitar sobre la hierba. No había manera de salir en silencio. Cada vez que se abría la puerta entraban grandes rayos de sol en la sala llena de humo: era la señal para un rugido bur-lón —cuchufletas, abucheos, silbidos, pedorretas— por parte de los que todavía resistían. Me sentí muy orgulloso cuando vi que un enemigo mío tenía que abandonar muy pronto la sala, justo cuando la masa estaba mofándose de la peor forma posible.

Por supuesto que todos acabamos saliendo, aunque algunos aguantaron más que otros pese a estar tan intoxicados como los demás. El señor Kleinberg ganó y se acabó lo de fumar en Fremont. Aturdidos e impresionados, al día siguiente asistimos a su marcha en su furgoneta negra, sonriendo y saludando con la mano, con un trozo de bizcocho encajado entre los dientes.

Día lluvioso. Todos, salvo un chico gordo llamado Ligget, estamos en el gran dormitorio. No recuerdo cómo ha empezado el asunto, o si alguien en concreto lo ha iniciado, pero el caso es que estamos largando contra Ligget, y la cosa pronto llega a un punto en el que ya no bastan las palabras. Cuando alguien dice haberle oído usar la expresión «fumar como un negrata» (mojando con saliva la punta del cigarrillo), decidimos que ha llegado la hora de actuar. Ligget es un tipo insoportable. Mandamos a un chico en su busca.

Yo no conocía a Ligget. No tenía amigos, a pesar de que llevaba en la escuela mucho más tiempo que cualquiera de nosotros. Sus orígenes no estaban muy claros, y probablemente sus padres habían muerto y estaba a cargo de unos parientes. Sabíamos que tenía la costumbre de escaparse. Recuerdo que una noche me desperté y vi a tres hombres —uno de ellos policía— que lo traían de vuelta a su cama. Peleó con ellos con furia de maníaco, aunque en silencio, como si temiera despertarnos. Entre los tres tuvieron que sujetarlo hasta que pudieron ponerle una inyección.

El día lluvioso no peleó. Nada más entrar debió de darse cuenta de lo que se le venía encima, pero no quiso huir. No hizo falta recurrir a los dos chicos a los que habíamos encomendado la tarea de sujetarlo por los brazos. Durante todo el proceso estuvo quieto; solo sus ojos, hundidos en su rolliza cara, se movían de un lado a otro mientras seguía a los que hablaban. No abrió la boca.

El fiscal proclamó que el juicio debía ser justo. Pidió un voluntario que se encargase de la defensa de Ligget. Cuando quedó claro que nadie quería desempeñar ese papel, elegimos por aclamación a un chico de nombre Herbie. Fue una buena elección: Herbie era anodino y un poco lerdo, estaba serio la mayor parte del tiempo.

—Llamo a declarar a Sammy en calidad de testigo —dijo el fiscal.

Se oyó un murmullo de aprobación. Para nosotros, Sammy era una especie de héroe, tanto por sus experiencias en un reforma-

torio como por sus fabulosas condiciones físicas (un testículo no descendido, cosa de la que no sabíamos nada; para nosotros solo tenía un huevo).

—Se acusa al prisionero de haber dicho «fumar como un negrata». ¿Le has oído decirlo?

—Sí. Lo dijo hace un par de días. Estábamos allí, frente a la ventana. —Sammy señaló hacia el fondo de la sala—. Lo dijo refiriéndose a Mark Schofield.

Schofield era una estrella del atletismo muy popular entre nosotros; era de los mayores, y por lo tanto no dormía en nuestro dormitorio.

—¿Le oíste decirlo?

—Sí. Me puse furioso y le dije que no debía hablar así. Me fui de allí. No quería oírle hablar.

—De acuerdo. Ahora es tu turno, Herbie.

Herbie hizo una sola pregunta.

—¿Estás seguro de que lo dijo? A lo mejor dijo otra cosa y no la oíste bien.

—Dijo eso, seguro. —Sammy miró a Ligget—. Seguro que sí.

—Vale —dijo el fiscal—. Llamo a declarar a Earl.

Nuestro único negro dio un paso adelante; era un jovencito delgado y guapo, muy vanidoso ya. (Era un pecado tan prematuro que ni siquiera éramos capaces de reconocerlo.) Le gustaba llamar la atención, ya que se había acostumbrado a hacerlo en la vasta familia —nerviosa y aficionada a las visitas— que lo había mimado de forma tan lamentable. Cada semana le llegaba un paquete de su familia, y tenía una bicicleta con marchas, algo de lo que nunca habíamos oído hablar antes de que apareciera en nuestra escuela.

—¿Qué sabes de todo esto? —preguntó el fiscal.

—¿Qué quieres decir?

—¿Le has oído decir alguna vez lo que dijo aquel día?

—Si hubiera dicho eso delante de mí lo habría matado de una tunda.

—¿Has notado alguna cosa más?

—¿Qué?

—Quiero decir que si, bueno, si te rehúye o algo así.

De repente Herbie se puso a chillar.

—Pero ¡si es que rehúye a todo el mundo!

Eso era mucho más de lo que le podíamos permitir al bueno de Herbie. Lo hicimos callar a base de gritos.

—A ese ni me lo miro —dijo Earl, que por una vez adoptó la forma de hablar de la gente de su raza.

El proceso debió de durar dos horas. Un testigo tras otro fueron subiendo al estrado para testificar en contra de los prejuicios raciales. Hubo que interrumpir la sesión cuando uno de los chicos más jóvenes, que hasta entonces había estado observando en silencio, se echó a llorar.

—Mirad, Peabody está llorando.

—¿Qué te pasa, Peabody? —preguntó amablemente alguien.

Confuso, superado por las emociones, Peabody solo era capaz de tartamudear.

—Lo siento, lo siento, no sé qué me pasa... Es tan horrible, ¿cómo ha podido...?

—¿Qué es tan horrible?

—Que haya dicho eso. ¿Cómo ha podido decir eso? No lo entiendo —balbuceó el chico mientras las lágrimas rodaban por sus mejillas.

—No te preocupes, Peabody, no te preocupes.

—Lo siento, lo siento.

La mayoría de los testimonios remitían a un elevado plano moral. Los niños se dejan arrastrar por la moralidad. Solo de vez en cuando alguien descendía a los bajos fondos de la vida. El chico que dormía en la cama de al lado de Ligget:

—Huele mal.

No nos echamos a reír. No éramos idiotas ni insensibles, y nos dábamos cuenta de lo peligrosa que era aquella declaración.

—Su cama huele mal, y su ropa, y todo lo que tiene. Es un

cerdo apestoso y yo no quiero dormir a su lado. Voy a cambiar de sitio mi cama.

Al percibir la impaciencia que se apoderaba de la sala, el fiscal llamó a declarar al acusado.

—¿Tienes algo que decir?

Ligget estaba quieto como una estatua. Sus ojos hundidos refulgían. Estaba muy pálido.

—Es tu última oportunidad, será mejor que la aproveches. Todos queremos oír tu versión de los hechos. —La masa indicó con un grito que estaba de acuerdo, conmovida por un homenaje fugaz al juego limpio, y conmovida también por la falsa compasión—. Bueno, vale, pero luego no digas que no has tenido tu oportunidad.

—Espérate un segundo —dijo Herbie—. Quiero preguntarle una cosa. ¿Le dijiste a Sammy eso de «fumar como un negrata»?

Por un momento tuvimos la impresión de que Ligget iba a contestar, pero desistió. Moviendo la cabeza de un lado a otro, negó la acusación.

El fiscal avanzó unos pasos.

—Todos los que lo consideren culpable, que digan que sí.

Se oyó el rugido de cuarenta gargantas.

—Todos los que lo consideren inocente, que digan que no.

Silencio. (En cierto modo, el proceso era una parodia de las «asambleas ciudadanas» que se celebraban en Freemont, en las que se discutían ante los alumnos asuntos importantes del plan de estudios y de la política educativa y que luego se sometían a votación.)

El castigo pareció surgir por sí mismo. Hicimos cola para pegarle un puñetazo cada uno.

A pesar de que la paliza que le dimos a Ligget forma parte de mi vida (el pasado, el presente y el futuro coexisten en el inconsciente, dice Freud), y aunque me ha preocupado de forma intermitente a lo largo de los años, lo único que puedo decir es que la brutalidad es algo que ocurre con la mayor facilidad. No

aprendí casi nada de la paliza que le dimos a Ligget.

Mientras esperaba mi turno sentí una tremenda excitación que me hinchó el corazón. La cola avanzaba muy despacio, ya que todo el mundo se tomaba su tiempo. Podías dar un solo puñetazo y nadie quería desperdiciar la oportunidad. El ritual de buscar la mejor posición, calcular la distancia, quizá ajustar con el índice el ángulo de la mandíbula: había que hacer todo eso antes de soltar el golpe. Algunos chicos habían fallado y apenas habían conseguido rozarlo. Si no acertabas, te quedaba un segundo intento.

Lo importante no era hacerle daño a Ligget, sino la increíble oportunidad de dar un puñetazo limpio y potente sin ninguna clase de obstáculos y sin la torpeza inherente a las peleas de verdad. Ligget no era más que un saco de boxeo, el mejor de todos, uno con forma humana, dotado de instrumental sensible que te permitía medir la intensidad de los golpes.

Llegó mi turno. Ligget me dirigía una mirada vacua. Elegí un punto de su barbilla, eché atrás el brazo y le lancé un puñetazo con todas mis fuerzas. Decepción inmediata. No fallé el golpe, se oyó una especie de chasquido cuando mi puño chocó con su cara y su cabeza salió disparada hacia atrás, pero el conjunto de los movimientos se desarrolló a demasiada velocidad, sin mostrar la exagerada rotundidad de los golpes de cine que yo me había imaginado. Ligget miró al chico que iba detrás de mí y yo me fui. Creo que alguien me dio una palmadita en el hombro.

—Buen golpe.

El pequeño Peabody, con la cara sucia de lágrimas pero dueño de sí, le soltó un torpe puñetazo que casi no llegó a alcanzarle; tan solo rozó la boca de Ligget e hizo que le brotara un poco de sangre. Se alejó de allí y los últimos chicos fueron ocupando su turno.

Ligget seguía de pie. Tenía el rostro tumefacto y los diminutos ojos se le habían puesto vidriosos, pero podía sostenerse sin ayuda de nadie. Durante todo el tiempo había tenido las manos metidas en los bolsillos para reprimirse el reflejo de responder.

Las sacó del bolsillo y se hizo un breve silencio, como si todo el mundo esperase que dijera algo.

Puede que nos sintiéramos estafados. El puñetazo que cada chico había imaginado como digno de pasar a la historia se había desviado un pelín del objetivo, o no había tenido la fuerza suficiente, o no había trazado la trayectoria adecuada, de modo que se había quedado a una distancia atterradoramente pequeña de alcanzar la perfección. Todos sentíamos el imperioso deseo de volver a empezar. Inconscientemente sabíamos que nunca se nos volvería a presentar una oportunidad como aquella. Esa clase de libertad salvaje solo se nos permite una vez en la vida. Y entre los mayores algunos albergaban, quizá, la idea de asestar un golpe definitivo, un puñetazo sobrehumano que lo dejara fuera de combate al instante y que se pudiera convertir en el puñetazo definitivo que terminase con todos los puñetazos definitivos. La cola, espontáneamente, se formó de nuevo.

Después de tres o cuatro golpes, Ligget se vino abajo. Cayó al suelo con los ojos abiertos, mientras una mancha oscura se iba extendiendo por su entrepierna. Alguien le ordenó que se levantara, pero estaba claro que no podía entender nada. Al final mandamos a un chico en busca de la enfermera. Se lo llevaron al hospital en una ambulancia.

Una radiografía reveló que Ligget tenía la mandíbula rota en cuatro partes. Nos enteramos de ello al día siguiente de la paliza. Todos nos sentíamos contritos, incapaces de entender —éramos sinceros— cómo podía haber ocurrido aquello. Cuando se puso mejor fuimos a verlo al hospital. Se mostró amable y aceptó nuestras disculpas. Estaba claro que se esforzaba, pero la voz le salía muy débil e inexpresiva, como si en realidad no hubiera una persona detrás de ella, como un mal actor leyendo un guion. No quiso vernos a solas, tenía que haber un adulto a su lado.

No se tomó ninguna medida disciplinaria contra nosotros. Durante un tiempo se dijo que iban a expulsar a Sammy, pero al final no pasó nada. Ligget no volvió.

Son las dos de la mañana. Estoy en la cama contemplando la nuca de mi esposa. Ella duerme, ella forma parte de la noche. La niña se despierta a las siete, el sueño es para ellas dos. El sueño está al caer. Soy como un bañista al borde de la piscina.

Mi fe en la consistencia del tiempo va debilitándose progresivamente. Empiezo a creer que el tiempo cronológico es una ilusión y que hay otro principio que organiza la existencia. Mis recuerdos centellean como instantáneas de películas inconexas. De pronto me pregunto si estoy vivo. Sé que no estoy muerto, pero ¿estoy vivo? Examino mis recuerdos en busca de certidumbre, a la caza de signos de vida. Veo a alguien moviéndose. ¿Soy yo? Se me hincha el pecho.

Me siento tan incómodo flotando así que acepto casi con gratitud la engañosa idea de que he vivido otra vida, una vida que está ahora muy lejos de mí y de la que me he olvidado por completo. Pero hay claves en algún recoveco de la memoria. Mientras las persigo me llega una especie de iluminación. Recuerdo haber despertado en la enfermería de Freemont. Estaba enfermo y había pasado al menos un día inconsciente. Al recordar esa escena redescubro el centro espacial de mi vida, el exacto, el único punto fijo. El incidente funciona como una ventana abierta que da a otra existencia.

Me despierto en una habitación blanca inundada por la luz del sol. La brisa sacude delicadamente una cortina y oigo las voces de unos niños que están fuera, muy lejos. No hay nadie en la habitación. No sé dónde estoy ni el tiempo que llevo aquí. Se diría que es por la tarde, pero podría ser por la mañana. No sé quién soy, aunque eso no me preocupa. Las paredes blancas, la luz del sol, las voces: todo existe con una pureza absoluta.