

## UNA NOTABLE NOVELA DE EDUARDO TRABUCCO<sup>1</sup>

A REMARKABLE NOVEL BY EDUARDO TRABUCCO

**JAIME CONCHA**

Crítico literario, escritor, profesor emérito  
de la Universidad de California

Entre las novelas chilenas que circulan hoy día dentro y fuera del país —no son pocas—, vale la pena mencionar una reciente de Eduardo Trabucco, *La Canción Desarmada (Carlos)*, 2023. Es, salvo error de mi parte, la quinta en una serie narrativa que cuenta ya, por lo menos, con dos importantes novelas y que representa, en la variedad del conjunto, una obra de interés y relevancia indiscutibles.

Eduardo Trabucco es un escritor tardío. Otros también lo han sido, algunos grandes o muy ilustres. En su caso, la voluntad de escribir y publicar se da después de un largo periplo que lo llevó por Francia, Argentina y Venezuela, con estudios en el primer país y exilio en los dos últimos. Remembranzas de ellos quedan en sus páginas, a veces directamente, a veces de modo oblicuo. En Chile, hay cosas que lo honran. Ocupó puestos de responsabilidad en el gobierno de Allende; dirigió el diario *Fortín Mapocho*, opositor a la dictadura; trabajó activamente para elegir al primer gobernante socialdemócrata de la transición y fue embajador de Chile en Egipto. En una novela temprana, *El Último Plan* (2009), se retrata a un grupo de partidarios descontentos y desilusionados con el nuevo gobierno y con el reformismo continuista que es su marca —continuista en lo económico, tímido o timorato en cuanto a la reforma política. La transición, estaba claro, tenía mucho pero muchísimo de transacción. Así las cosas, es posible suponer que, a partir de ese momento, el autor decidiera emprender un camino literario sostenido, en serio y con tesón. ¿O venía el impulso de más lejos? ¿Bullía la idea en su cabeza, allá en París el 68 o en los calores de La Guaira, incitándolo a esbozar fragmentos, pergeñar historias o proyectos

larvados de escritura? *Chi sa!* Una conversación, o una de esas entrevistas que siguen estando de moda, podría aclarar este punto interesante para la prehistoria de un escritor en apariencia tardío<sup>2</sup>.

La actual novela sucede a *Sangre Mia*, del 2017, que mostraba a mi ver un creciente dominio en aspectos esenciales del hacer novelístico. La prosa narrativa fluía tersa y natural, el trazado de caracteres se hacía más firme y vigoroso, se urdía una acción que cautivaba, pudiendo entretener a lectores muy diversos. La composición, antes un poco estática, cobraba brío y dinamismo en ritmos alternantes y en el ir y venir por espacios contrapuestos. (Ver los capítulos iniciales). A la vez –y esto no dejaba de ser determinante– la invención se tornaba mucho más personal, pasando de exterioridades reconocibles a zonas más densas, algo misteriosas, donde se empezaba a auscultar ecos de la infancia y de la tradición familiar. Cambio estratigráfico: el trasfondo ancestral confería a la novela resonancia singular. De hecho, por primera vez, en la solapa anterior del libro, el autor se presentaba como alguien de “nacionalidad chilena e italiana”; y el mismo título del volumen, “Sangre mía”, encapsulaba un yo francamente posesivo, esto es, en posesión de una herencia pretérita que se buscaba explorar.

Varios años transcurren entre novela y novela, con la pandemia de por medio. El lapso de un sexenio y la hibernación a piedra y lodo impuesta por el virus de marras, indujeron tal vez al autor a profundizar en su proceso de escritura, a priorizar ciertos temas, a definir mejor el terreno de su búsqueda y, sobre todo, a excavar en sí mismo para llegar al fondo y légame de su creación. El resultado es sorprendente.

Sorprende, ante todo, la nueva modalidad narrativa que adopta la novela. El giro es drástico; no se reduce a la técnica, atañe a la composición y a la estructura en su totalidad. En contraste con las obras anteriores, de forma más bien tradicional, la nueva novela plasma un texto de vanguardia o de tendencia vanguardista. Esta terminología, hartamente insatisfactoria, no explica concreta y realmente en qué consiste la diferencia específica entre ambas opciones. Un ejemplo podría ayudar. Como se sabe, el factor político es constante y vertebral en esta novelística, hasta el punto que toda ella puede ser leída como una amplia reflexión sobre lo ocurrido en el país a lo largo de medio siglo, desde 1970 hasta el presente. En este cuadro prima lo político con su coda inevitable, lo económico. Ahora bien, para dar vida

y poner en movimiento esta visión, el autor recurre a grupos que, por su acción y sus pasiones, participan en el devenir nacional, interviniendo en crisis, conflictos, acontecimientos cruciales etc. o, simplemente, en periodos de paz social. En el *Último plan* (2009), el grupo era una especie de quinteto de la muerte sin la gracia inolvidable de Alec Guinness. Se trataba, en efecto, de uno de los cinco conjurados que dudan si dar o no dar muerte al jefe de su Partido político al que acusaban de haber traicionado la causa. Era el Acusado. La novela posee una arquitectura perfectamente simétrica: en capítulo 17, justo en la mitad, uno de los cinco visita al jefe para advertirle del peligro que corre; en el cap. 34, exactamente al final, el mismo personaje visita al mismo líder ya fuera del peligro y del poder. Este, además de agradecer el haberle salvado la vida, se confiesa y justifica por los errores cometidos cuando detentaba el poder. Ya no es un Acusado: es un Excusado – se deshace en excusas. Como se ve, estamos ante un grupo sociológico, sociológico en el sentido primario de la noción del grupo, tanto por el propósito común que lo anima como por los entornos materiales en que actúa, los que funcionan como “colectivos” en el sentido de Sartre, reforzando la unidad e integración del grupo: el Estudio Jurídico donde trabajan los amigos (todos son abogados) y el Club adonde asisten para discutir el plan ideado por uno de ellos.

Diametralmente opuesto es lo que ocurre en la novela de hoy. Los dos grupos principales visibles en ella, el grupo político que es el mayor y el teatral en grado menor carecen de cohesión interna, el primero totalmente, el segundo solo en parte. En ellos reina la dispersión e impera la división. La ley que los preside es una ley de lo centrífugo. Quizás por lo mismo, es difícil hallar una buena designación que caracterice su naturaleza y comportamiento. A falta de vocabulario pertinente y sólo por analogía (que espero no sea descabellada), llamaré a estos conjuntos “grupos microfísicos”, asociándolos con las partículas y fuerzas del mundo subatómico y las moléculas que se agitan en un campo termodinámico. Veamos todo esto al microscopio.

En los altos del poder, en el vértice superior, la Dirección del Partido Socialista en el exilio se escinde en dos Secretarios Generales que toman posiciones y direcciones divergentes. Pese a la amistad que los unía y que pudo funcionar como fuerza de atracción, ellos se separan por cuestiones ideológicas y de estrategia en la lucha contra el régimen. Triunfa la fisión.

El núcleo directivo se divide, deja de ser central, todo se descentra. En la explosión que avienta a los dos antagonistas, uno de ellos es ducho en las artes de división; las practicó antes del 73, las sigue practicando con obstinación poniendo en riesgo a la resistencia interior, ya de por sí dividida. Más que un protagonista en una dura etapa del país, es un protón – agonista, más cerca de la agonía que del “agon”.

Todavía en la cúpula, y alrededor de un Secretario General que cada vez es menos “general”, giran y se mueven dirigentes en órbitas de amistad, de lealtad y de obediencia. Pero a medida que pasa el tiempo, empieza la fuga, el acomodamiento, el oportunismo, incluso la traición. En vez de fuerzas de propulsión para la lucha, hay solo fuerzas negativas de repulsión, de expulsiones y una pulsión autodestructiva generalizada. Peor aún: hacia el fin de la dictadura y al comenzar la democracia, ciertos corpúsculos cambian de afinidad electiva, generando valencias químicas que combinan con elementos no precisamente socialistas. ¡PPD a la vista!

Más abajo, al nivel de la militancia, ésta mira con ojos turnios los desmanes de la cúpula. Muchos militantes, cansados de tanta confusión, dejan de comprometerse con uno u otro bando y optan por la neutralidad. Se los llama los “suizos”. (En Madrid, oí a un colega socialista declararse “balconero”; nunca supe si se trataba del balcón de una casa o de un balcón de teatro). Estos “suizos” o “balconeros”, ¿son neutrones o neutrinos? Mi ignorancia en la materia me impide resolver la cuestión.

En fin, para terminar este triste acápite, está la Vieja Guardia, un grupo de veteranos incondicionales de un ex Secretario General al que rinden culto idolátrico. Viven arrinconados en un país que los desconoce, juntándose para conversar, cultivar nostalgia, beber y comer como buenos cristianos, en una convivencia que, si dudas hubiera, muestra bien que se trata de una *gauche* de élite. La situación merecía tratarse con atmósfera onettiana y en el espíritu de Beckett. El tono lo dan dos notas al unísono: la existencialización de la lucha política y social, lo que genera una metafísica senil del todo irrespirable; y un clímax de entropía, desgaste que conduce a la Vieja Guardia de su relativa insignificancia a la nada absoluta.

(El momento menos logrado de la novela –ojalá me equivoque– me parece la escena en que el exlíder, junto a su adversario, de nuevo reunidos, se moja los pies en aguas de Zapallar. Lamenté simpatizar con Gide cuando, leyendo el *Werther* y ante las vacilaciones para quitarse la vida, murmura-

ba irritado para sí: ¡ya, suicídate de una vez por todas!).

El grupo teatral, ya lo dije, exhibe una coherencia relativamente mayor; las brechas o tensiones internas son menores. La prueba está en que el grupo cumple su cometido de representar la obra por lo menos en el Ensayo General. César Soto, un chileno algo mejicanizado por el exilio, y Antonio Vaccari, un ítalo-chileno, son triunviros amicales<sup>3</sup> que se juntan para crear una versión teatral de la novela escrita por este último. Superan discrepancias ocasionales gracias a que compartieron la misma fe ideológica (ya desvaída en César) y una sincera pasión por el teatro. En realidad, el único elemento perturbador del grupo es el actor principal, Carlos Casas, quien desprecia al director (lo llama “enano” y a él a quien una de sus amantes llama “Carlomagno”) y que, al ausentarse en un largo viaje por Italia, está a punto de malograr todo el esfuerzo del elenco. Es un personaje complejo, muy bien caracterizado, de oscuros orígenes sociales, con una fuerte dependencia edípica, presumido y narcisista, gigoló al por mayor, que termina en turbios negocios con el honesto Ejército de Chile, lo que lo lleva a la muerte. La novela se cierra, así, con una simetría sutilmente engañosa. En las páginas iniciales, Carlos el político se salva a través de la cordillera; en las páginas finales, Carlos el actor muere en la misma cordillera a manos de sus cómplices militares. La aparente circularidad encierra fuerzas adversarias. Uno se salva al comenzar la dictadura, otro muere en plena democracia asesinado por la misma institución que ha sido siempre gloria y prez de la República.

En suma, grupo sociológico, grupo centrífugo. No determinan desde luego, pero sí corresponden a distintas posibilidades de modalidad narrativa. Para un grupo compacto y homogéneo, resulta más apto el ensamble lineal, secuencias cronológicas y progresivas, la yuxtaposición de capítulos, etc. En la novela de 2009, se podía recorrer una galería de personajes, todos distribuidos en el marco de sendos capítulos, en un despliegue sucesivo sin fisura. En 2023, en cambio, un grupo con elementos dispersos y dislocados se narra y expresa mejor a través de una multiplicidad de planos, la superposición y entrecruzamientos de voces, un tropismo textual hacia los bordes. El hilo y el ovillo o la madeja. Vectorialidad impecable de un lado, topología laberíntica de otro, con sus juegos de vecindades, además de distancias y lejanías. La homonimia, pieza crucial en el montaje de la obra, cruza y ensambla regiones disonantes, comprime y dilata, es unitaria

y disyuntiva a la vez, fundamento móvil y ubicuo que de algún modo arma esta *Canción Desarmada*.

En una de las novelas mencionadas, el aprendiz de novelista, Marcos Gutiérrez, descubre fascinado a Bolaño y su mega novela 2666; en la otra, Antonio Vaccari, de paso por París, tiene la suerte de departir brevemente con Cortázar, el autor de *Rayuela*. Nombres emblemáticos de literatura de vanguardia. Ambos autores han cultivado novelas de grupos: en uno, los “detectives” atraviesan todo México, juntándose y descentrándose en otras regiones del globo; en otro, estudiantes extranjeros y artistas bohemios, con raíces en el surrealismo y el jazz, deambulan por París en los años 50<sup>4</sup>.

La parte o las partes relacionadas con el teatro, que cubren por entero la novela, permiten al autor rendir un justo homenaje al teatro chileno, a su historia, y a las fuerzas de renovación que surgen al comienzo o mediados de los 60. Personalmente, pude ver en Concepción una puesta en escena de *Historia del Zoológico*, de Eduard Albee, varias veces mencionada. No sé por qué la asocio en mi recuerdo con Antonio Skarmeta (otro Antonio!), pero puedo equivocarme. (Otra obra icónica de ese tiempo fue sin duda *Recordando con Ira*, de John Osborne, interpretada genialmente por los Duvauchelle). El homenaje tiene valor adicional al traer a la memoria el coraje con que los artistas de teatro, en plena dictadura, denunciaron la censura y lucharon en pro de las libertades culturales. Su ejemplo no debería olvidarse.

Sin ser una novela histórica, *La canción desarmada* satisface plenamente un axioma básico del género, señalado hace tiempo por Lukacs, según el cual el foco narrativo de estas novelas nunca se concentra en personajes superiores, de alcance nacional o significación mundial. La corriente narrativa fluye más abajo, por lo general en un nivel intermedio, con el fin de captar la variedad conflictiva de estamentos, clases y grupos que componen el todo social en un periodo o en una determinada coyuntura histórica. Lukacs, casi siempre normativo, a menudo prescriptivo, es aquí certeramente descriptivo. Caballeros no pertenecientes a la alta nobleza, campesinos que luchan por Dios y sus señores, oficiales y soldados batiéndose contra el invasor, pueblo llano y anónimo en los suburbios de la gran ciudad: tales son los sujetos colectivos que pueblan los clásicos del siglo 19, desde *Ivanhoe* a *La Guerra y la paz*, pasando *Les Chouans* de Balzac y *Los Miserables* de Víctor Hugo. (Lukacs no analiza todos estos casos, pero to-

dos confirman la validez de su conceptualización). Napoleón es una sombra fugaz apenas entrevista desde lejos por el ruso; Waterloo, aunque magnífico, es solo un capítulo más en la inmensa cantera abierta por el francés. En lo que toca a nuestra novela, el sujeto colectivo podría ser (si lo es y si lo hay) el Partido político, caótico y desorganizado de que se habló, pues el grupo teatral, por su número y la tarea a que se dedica, carece de peso específico y gravitación sobre la vida nacional. Todo lo cual nos revela que, más que ante una novela histórica propiamente tal que no es en definitiva, estamos ante una novela política, novela política de vanguardia y en clave, muy interesante en sí misma y extremadamente original en el ámbito de las letras de hoy.

Por el periodo a que se refiere y el asunto de que trata, esta novela política forja necesariamente una peculiar forma de historicidad. Ella se articula mediante un triple mecanismo o por tres elementos que tienen algo de artilugio, pero son también sólidos pilares de estructuración. Son los siguientes: primero, la índole del personaje principal en cuanto personaje; segundo, una doble perspectiva, novelesca y teatral a la vez, que filtra y refracta la materia histórica; y tercero, una suma o serie de sinécdoques que funcionan como partes pro toto para aprehender la vida política y cultural en su conjunto. Los comento en bloque ya que están imbricados entre sí.

Llama la atención que algunas novelas sobresalientes que hablan de los mismos años y temas (golpe militar, represión, exilio) elijan como figura relevante a un ente extraño (por decir lo menos) o (para decirlo con mayor propiedad) a un sujeto problemático cuando no decididamente negativo. El horror, sin duda, posibilita, favorece y aun exige tal tipo de preferencias. *A partir del fin* (1984), de Hernán Valdés, primera cronológicamente entre las novelas que tengo en mente, da la voz a un ser estrambótico, inestable, casi paranoico, que confunde sus peleas personales de pareja con lo que ocurre en las calles de Santiago, elaborando un discurso delirante en que representación política y representación teatral en su forma más baja, la farsa, se mezclan indiscerniblemente. En *La vida doble* (2010), Arturo Fontaine retrata a una joven militante del MIR que, por miedo a la tortura, traiciona al Movimiento, convirtiéndose en delatora e informante de los organismos de represión<sup>5</sup>.

Nuestra novela se abre con un político fugitivo, derrotado y fracasado, sobre el cual se dirige de inmediato un foco de luz que lo seguirá a lo largo

de la narración. Para el actor que lo encarna, es un personaje “fluido y contradictorio”; en efecto lo es, y en grado sumo. Extraído de un manuscrito de novela, vertido y convertido en sujeto dramático, vuelve a ser personaje de novela en la que lleva su nombre, la que subsume e incorpora los momentos anteriores. Larva en el texto de Antonio Vaccari, crisálida en la versión teatral de César y Antonio, el insecto vuela con sus propias alas de papel en las páginas que leemos. Es un personaje en constante metamorfosis, difícil de fijar, imposible de asir. Más aún: en la fase teatral de su desarrollo, transmigra de voz en voz, de cuerpo en cuerpo, personificado primeramente por su homónimo y representado al final por Antonio, su propio creador que se transustancia en su creatura. En lo último hay algo de “procesión” en sentido trinitario. En Europa emigra del Berlín de Honecker, que le ha salvado la vida y le da refugio en Alemania, al país de Mitterrand, donde pasará lo que le resta del exilio. Así, transformación, transmigración y emigración son rasgos definitorios de este personaje por definición indefinible. A ello contribuye el andamiaje que sustenta la novela, con peldaños ascendentes de legibilidad, con textos ínsitos en el texto mayor, con lecturas y relecturas de segundo y tercer grado, todo lo cual hace del sujeto un objeto de puras percepciones: percepciones de sus autores y de actores, percepciones de personajes secundarios que oscilan entre la hagiografía de unos pocos fieles a la caricatura de sus enemigos y muchos correligionarios. La potenciación en múltiples niveles determina correlativamente una despotenciación de la relación de reflejo en su sentido más directo e inmediato. Lo insinúan las frecuentes metáforas ópticas. Al comienzo de la novela base (no su versión teatral), el personaje se halla ante un espejo, pero no se ve a sí mismo, si no a alguien maquillado, disfrazado y transformado en el actor que será en el curso del relato. Poco después, Antonio Vaccari declara que, para crear un personaje dramático y convincente, necesita no un espejo normal, si no un espejo gigante, incluso una lupa. Entramos de este modo en un ámbito y en un juego de refracciones, de luces oblicuas, a través de la visión de un prisma en que los rayos se interfieren y en que todo reverbera. Da la impresión a veces de que el autor trata de proteger a su personaje, lo aísla y lo alza en vilo, como para que sus pies no pisen ni se posen en el suelo que probablemente revelaría que sus pies son de barro. Benigno y generoso, el autor trata a veces –no siempre– a su personaje con gran altura de miras.

En mi opinión, el núcleo misterioso del personaje reside en su homonimia, la homonimia con el actor Carlos (Carlos Casas). Aunque en la novela se nos la da como “algo fortuito”, es claro que la coincidencia ha sido lúcidamente calculada. ¿Cómo entenderla, que significa en realidad? Los pocos rasgos en común que tienen los personajes son nada ante el contraste mayúsculo de sus orígenes sociales y moral individual. La homonimia no es unitaria, los dos Carlos no están en relación siamesa. Pero tampoco se trata de una disyunción completa, ya que homónimas subordinadas que le son inherentes, enlazan los dos términos: representar, actuar les competen a ambos, uno en la tribuna, otro en el escenario. A diferencia del personaje de Valdés, que fusiona los dos términos anulándolos recíprocamente, acá estamos más bien ante dos líneas paralelas que convergen en el infinito. Si, allá en el infinito, donde la doble incógnita del liderazgo y de la actuación teatral seguirán manteniendo su secreto<sup>6</sup>. Ni unitaria ni completamente disyuntiva, es posible que haya que interpretar esta homonimia –es solo una conjetura– como un recurso o elemento metanarrativo formal, como un puente sobre el flujo narrativo que une riberas opuestas, arco que abraza los dos grandes hemisferios temáticos que habita la novela, el político y el teatral; un armazón que en gran medida permite armar esta *Canción Desarmada*<sup>7</sup>.

Con el foco puesto en un Partido político de importancia histórica, con un haz de luz delineando la trayectoria del líder, con discusiones de alta política sostenidas en la cúpula y alrededor del líder, la novela delimita el espacio material de lo que narra. Estos tres recortes, la triple mirada dan lugar, respectivamente, a una aguda radiografía de la colectividad que pone el dedo en la plaga de su divisionismo endémico, pero lo hace con conocimiento y comprensión aunque el balance no deje de ser cruel; a un retrato de líder problemático, en el sentido psicológico simple y en el más complicado de la acción política, haciéndolo igualmente con simpatía pero con un auténtico esfuerzo de verdad; finalmente, a una foto de grupo generacional, en que jóvenes que buscaron participar en un intenso proceso de cambio vieron rotos sus sueños e ideales por la pesadilla histórica que los aplastó con violencia sin par.

Radiografía, retrato, fotografía. Documentos en luz oscura que el autor pone ante nuestros ojos en esta novela política y en clave que algunos –los que sobreviven– podrán leer con pasión y emoción y que otros, los novísi-

mos, ojalá puedan leer también para mirarse en el pozo del pasado. Novela formidable y hermosa, magistralmente estructurada, que sitúa a Trabucco en el rango mayor de los novelistas de hoy. Su opus 5 es excepcional.

## Notas

1. Me he esforzado por mantener esta nota en los límites de la crítica literaria. Dar juicios póstumos sobre el pasado, pontificar sobre lo justo o errado de una conducta política, no tiene mucho sentido. Pero, claro, para alguien que fue parte de la misma generación de la que habla la novela, no es fácil ser impasible o imparcial, y no perder la paciencia cuando otros u otras perdieron mucho más.
2. En la novela mencionada (cap. 12), el personaje Marcos Gutiérrez se propone iniciar su “aventura literaria” retomando viejas intenciones que quedaron sin cumplir. Aunque es impropio leer los datos de ficción en clave autobiográfica, resulta curioso comprobar que el autor imagina el impulso literario brotando de un sentimiento de frustración política. La relación no es ecuacional; traza y sugiere más bien un paralelismo simbólico entre la invención de lo real y la realidad inventada.
3. El autor se solaza de vez en cuando con detalles romanos o itálicos. En la novela tantas veces mencionada, la liquidación del líder se equipara al ajusticiamiento de Julio César al fin de la República. El puñal del magnicidio, realizado con el brillo de metáforas Shakesperianas, se degrada en un modesto cuchillo casero de segunda mano *made in Chile*.
4. ¿Es necesario subrayar que esta novela de vanguardia tiene nula similitud con cualquier artefacto o espécimen posmoderno? Como la confusión abunda, es útil precisarlo.

A pesar del artificio y lo sofisticado de la ficción, hay una verdad de base cuya clave es reconocible para los enterados y accesible a todo aquel que quiera documentarse. La identidad del personaje y su contexto político pertenecen a la esfera de lo consabido.

Tampoco el sujeto, pese a sus varias metamorfosis textuales, es un Arlequín posmoderno, zurcidos con retazos de Freud y de Lacan, sino un sujeto moderno en plenitud, de matriz racionalista y empirista, cuya infancia, estudios juveniles y carrera política se ligan orgánica y evolutivamente.

Por otra parte, la cuestión del poder y el enigma antropomórfico del liderazgo no están vistos en vena nietzscheana o nihilista, sino en la más pura y estricta tradición clásica que se remonta a Maquiavelo. El título del libro lo dice palmariamente, tal vez vía Deutscher y su gran trilogía sobre Trotsky.

Por último, la historia no es el fantasma invertebrado e inerme, “deconstruido”, del credo posmoderno; está allí, vívida y sangrante, dando origen a una crónica con los hechos de ayer y de hoy.

Otra cosa es que el líder, en sus ocios parisinos se empache de lecturas posmodernas y posestructuralistas, lo que solo demuestra que está fuera de juego. Carlos leyendo a Lacan es una broma casi pesada.

5. En un artículo o entrevista que leí hace años en la revista *The Clinic*, Fontaine explicaba bien los problemas relacionados con la construcción de su novela. Y dicho sea de paso, no habría que olvidar, junto a las novelas de calidad señaladas, la de José Leandro Urbina, *Cobro Revertido* (1992). Ambientada en el exilio canadiense tiene características que no son las que analizo aquí.

6. Resulta raro que, en una novela que tanto se ocupa del teatro, el tema de la actuación teatral quede prácticamente intocado. (La excepción, muy significativa, es la del *Hamlet* de la que se ufana Carlos Casas, el actor).

De hecho, no es raro sino hasta cierto punto comprensible. Sabemos poquísimos del proceso creativo y recreador por el cual se da a luz al personaje, casi todo en el fondo circunscrito al *Grand duo* de Garrick –“el Newton del teatro”– y Diderot, más el aporte contemporáneo de Stanislavski. A parte de los métodos que enseñan la práctica del trabajo escénico, la dimensión íntima, interior, de la performance actoral se nos escapa y sigue siendo hermética. Los mejores escritos de los grandes actores y actrices guardan un silencio reverente acerca del fenómeno. Las *Memorias* de Sarah Bernhart hablan de todo, menos del secreto de

su arte portentoso. Tampoco Barrault, en sus numerosas entrevistas, se abre y exterioriza de modo sustancial. Y la autobiografía de Laurence Olivier, minuciosa en consignar sus economías, sus viajes y sus triunfos, calla sobre lo que hizo genialmente durante toda su vida. (*Confessions of an Actor. An autobiography*, 1982).

7. Las pinzas del paréntesis que encierran a Carlos. Desde un principio el título de la novela despertó mi curiosidad. ¿Es el Carlos parentético un subtítulo, como parecen indicar la cubierta y la portada del libro? ¿O es un segmento final del título que no cupo en lo ancho de la página? Sea lo que fuere, el título y subtítulo se prestan a muy diversas lecturas, algunas contradictorias. ¿Personifica Carlos la canción que lo precede? ¿O es más bien lo contrario, por cuanto propició en su tiempo nada menos que la vía armada? El mismo prefijo “des” es bien ambiguo, según se entienda como algo previo o posterior a lo que introduce: ¿siempre estuvo la canción desnuda de armas o estuvo en armas en algún momento y fue despojada de ellas? Es posible que el autor haya planteado esto como un cebo para que críticos ociosos se pongan a elucubrar. Pero todo crítico sabe que toda gran novela –y esta lo es– no deja cabo suelto y cuida cada mínimo detalle de su engranaje. Lo sabían muy bien Gide y Malraux, entre otros. Y el autor como nadie.

California, abril 2024.