

Charles Bukowski

# Ausencia del héroe

Relatos y ensayos inéditos (1946-1992)

Edición y prólogo de David Stephen Calonne

Traducción de Eduardo Iriarte



EDITORIAL ANAGRAMA  
BARCELONA

*Título de la edición original:*

Absence of the Hero  
City Lights Books  
San Francisco, 2010

*Diseño de la colección:* Julio Vivas y Estudio A

*Ilustración:* Charles Bukowski, foto © Ulf Andersen / Getty Images

*Primera edición: enero 2012*

- © De la traducción, Eduardo Iriarte, 2012
- © Del prólogo, David Stephen Calonne, 2010
- © Herederos de Charles Bukowski, 2010
- © EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2012  
Pedró de la Creu, 58  
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-2399-8  
Depósito Legal: B. 37062-2011

Printed in Spain

Reinbook Impres, sl, Múrcia, 36  
08830 Sant Boi de Llobregat

## AGRADECIMIENTOS

*Ausencia del héroe* es un volumen complementario de mi anterior libro de escritos dispersos de Bukowski, *Fragments de un cuaderno manchado de vino*, y una vez más tengo una deuda de gratitud con buena parte de la gente tan enrollada que me ayudó en aquella tarea. Le estoy agradecido a Ed Fields, Universidad de California en el Departamento de Colecciones Especiales en Santa Bárbara, Biblioteca Davidson, por su permiso para incluir el manuscrito inédito «¡Ah, liberación, libertad, lirios en la luna!». Claude Zachary de la Biblioteca Conmemorativa Doheny, Bibliotecas Especializadas y Colecciones de Archivo en la USC, me fue de gran ayuda en la resolución de misterios bibliográficos de última hora. Gracias a Roger Myers y Erika Castano de la Biblioteca de la Universidad de Arizona, Colecciones Especiales, donde descubrí el ensayo inédito «La casa de los horrores». Gracias a Julie Herrada, directora de la Colección Labadie, Colecciones Especiales, Universidad de Michigan, Ann Arbor, así como al personal de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad del Este de Michigan. La carta de Bukowski a Curt Johnson es de la Biblioteca de la Universidad de Brown. Jamie Boran fue un corresponsal sumamente útil cuando inicié mi trabajo hace una década. Le estoy agradecido a mi amigo Abel Debritto, a quien por fin tuve el placer de conocer el verano pasado en Es-

pañã. Abel tuvo la generosidad de enviarme varios relatos y ensayos estupendos, y tambi3n he aprendido mucho de su pionera tesis doctoral. Roni Braun, director del *Charles Bukowski Gesellschaft* en Alemania, me ayud3 con mi solicitud de *Jahrbücher* y fue un maravilloso anfitri3n durante el tiempo que pas3 en Andernach. Mi m3s profundo agradecimiento a Henry Corbin, que me mantiene en buen lugar entre los 3ngeles. Gracias a mi padre, Pierre Calonne, estimulante, valiente, vital y dichosamente literario a sus ochenta y nueve a3os, que me lee a Montaigne, Plutarco, La Rochefoucauld, E. M. Cioran y Thomas Wolfe y comparte conmigo sus 3ltimas recetas de comida china. Gracias a mi hermano Ariel Calonne y su esposa Pat y a mis sobrinos Alexander, Nicholas y Michael. Gracias por todo como siempre a Maria Beye. En City Lights me han brindado toda la ayuda y el apoyo necesarios Elaine Katzenberger, Stacey Lewis, Robert Sharrard y sobre todo mi editor Garrett Caples, tan enterado, sensible y brillante. Gracias a John Martin por creer en mi trabajo y a Linda Lee Bukowski por su amabilidad y sus m3ltiples muestras de cari3o.

## PRÓLOGO

Charles Bukowski escribió una serie de seis relatos entre 1944 y 1948, incluidos «Consecuencias de una larga nota de rechazo» (1994) en *Story*, «A 20 tanques de Kasseldown» (1946) en *Portfolio III* y el cuarteto que apareció en *Matrix*: «La razón detrás de la razón» (1946), «Amor, Amor, Amor» (1946-1947), «Cacoethes scribendi» (1947) y «Difícil sin música» (1948).<sup>1</sup> «La razón detrás de la razón» –aunque adornado con el primer dibujo publicado de Bukowski, en el que se ve a un jugador de béisbol que se lanza cómicamente a atrapar una pelota que se le escapa– está impregnado de una espeluznante sensación de inquietud. El protagonista, Chelaski, es un individuo perplejo, enigmático, callado, retraído; no ve razón para desempeñar el papel que le corresponde en el partido porque, al igual que el juego de la vida, es absurdo. Bukowski presta suma atención al pequeño detalle inconexo y observado de una manera curiosa, y deja constancia de su maestría, ya desde muy temprano, en el oficio de la ficción: «fuego en cosas introducidas en bocas» de espectadores; «las gruesas venas en el cuello rojo» de Jamison; un rítmico y lírico destello de misterio erótico de la chica en las gradas con «falda verde, y un pliegue en una falda verde que aleteaba como una sombra».

Al igual que Roquentin en *La náusea* (1938) de Jean-Paul

Sartre, que experimenta el mundo como algo «ajeno» y se asquea ante la horrible esencia del nogal, Chelaski también se siente «distinto», a la deriva en un universo indiferente en el que las «cosas no acaban de encajar» e «incluso el sol parecía un tanto enfermizo, el verde de las verjas demasiado verde, el cielo demasiado alto» y un extraño pájaro recurrente pasaba «brincando por el aire, arriba y abajo, de camino a alguna parte, muy rápido». El título «La razón detrás de la razón» sugiere un enigma inescrutable oculto tras las razones que inventamos para interpretar nuestra experiencia. Sean cuales sean los significados, resultan tan poco razonables que más vale pasarlos por alto en silencio. Es el poeta, quien como individuo lo pone todo en tela de juicio, el que está perdido, mientras todos los miembros de la muchedumbre «se mantenían unidos en un extraño acuerdo». Se trata de la zona mística y solitaria en la que nada ni nadie tiene vinculación; hay que tener presente que una de las novelas preferidas de Bukowski era *El corazón es un cazador solitario*,<sup>2</sup> de Carson McCullers.

«Cacoethes scribendi» se centra en un editor/escritor que busca ayudante para su revista literaria. Una vez más el ambiente es raro, con extrañas perturbaciones en la atmósfera, la abstrusa elección semántica expresamente discordante: «monarca protector», «diacrítico», «acéfalo», «cebú», «linceo». El título procede de la *Sátira VII* de Juvenal y podría traducirse como «una necesidad de escribir endémica e incurable», lo que precisamente describe a Bukowski, ya que era un escritor esforzado e incesantemente productivo que enviaba sin cesar poemas, relatos y artículos prácticamente a todas las publicaciones literarias de Estados Unidos (así como a varias en Europa).<sup>3</sup> De hecho, envió poemas a *Poetry* (Chicago) entre 1953 y 1956 y publicó los poemas «La mirada» en *Matrix* en 1951, «Pasar la noche» en *Naked Ear* en 1956, «Estas cosas» y «Fumas un pitillo» en *Quixote* en 1956, «Poema para directores de personal» y «Como el gorrión» en *Quixote* en 1957, y «Mío» en *Semina 2*, de Wallace Berman, en 1957.<sup>4</sup>

«80 aviones no te dejan fuera de toda sospecha» (1957) es digno de atención dado que se trata del primer relato en que el narrador se llama «Hank», mientras que en «Amor, Amor, Amor» el protagonista es «Chuck» y en «La razón detrás de la razón» es «Chelaski». Bukowski acabaría decantándose por Henry («Hank») Chinaski (derivado de su nombre de pila Henry Charles Bukowski, hijo) como álgter ego literario. Este relato supone un regreso al tono más caprichoso de «Consecuencias» y la historia gira en torno a la biografía de D. H. Lawrence: su tentativa fallida de fundar la colonia de *Rananim* con sus amigos, su esposa Frieda von Richthofen, y el parentesco de ésta con «El Barón Rojo», Manfred von Richthofen. La alusión al Barón Rojo nos remonta a los comienzos literarios de Bukowski; uno de los primeros relatos que ideó de niño tenía que ver con el piloto de combate alemán de la Primera Guerra Mundial.<sup>5</sup> Richard Aldington, Homero, Shakespeare, Twain, Stevenson, Huxley, Confucio y Beethoven son todos evocados durante una alegre noche dedicada a beber y cazar mujeres. *Wein, Weib und Gesang* –vino, mujeres y canciones, o alcohol, sexo y poesía/música– se convertiría en la obsesiva santa trinidad temática de Bukowski; si uno existe en sus relatos, sin duda estarán presentes los otros dos.

La escritura de temática sexual transgresora se inaugura con «La historia del violador». Publicada en *Harlequin* en 1957, en realidad Bukowski ya la había enviado a *Story* en 1952, adelantándose tres años a *Lolita* de Vladimir Nabokov (1955).<sup>6</sup> Queda claro desde el punto de vista psicoanalítico que el ciclo de relatos en torno a la violación («El maníaco» de 1970 es un ejemplo posterior) son reelaboraciones de la infancia aterrada del propio Bukowski en manos de su violento padre. Su artículo inédito «¡Ah, liberación, libertad, lirios en la luna!» demuestra su compasión por las víctimas del abuso sexual infantil, así como su sensibilidad ante la crueldad contra los animales. Más adelante, en su columna «Escritos de un viejo indecente», continuaría experimentando con temas eróticos explícitos, y cuando dejó su

empleo en Correos de Los Ángeles en 1970 para iniciar su carrera como escritor profesional, empezó a crear adrede narraciones cada vez con más carga sexual y violenta a fin de vender su trabajo a las publicaciones para adultos.

Bukowski alternaba la creación de ficción y poesía, pero cuando escribía artículos, los consagraba la mayoría de las veces a la polémica literaria. A menudo parecía especialmente preocupado por distinguirse como creador solitario al margen de las diversas «escuelas» de poesía americana: imaginista, confesional, objetivista, Black Mountain, Deep Image, Nueva York, *beat*. En «Manifiesto», pone en el punto de mira a los «poetas de la universidad», un objetivo familiar a lo largo de toda su carrera. Este ensayo es tal vez una parodia (el vocabulario —«nosografía», «dic-tamen hipercrítico», «heurística», «esteatopígicos», «hierofantes»— es a todas luces extravagante) de esa afectada crítica literaria de su época que le gustaba leer en el *Kenyon Review* o el *Sewanee Review*. A diferencia de los niños mimados de la torre de marfil, Bukowski intenta por todos los medios recordarnos que vivía según el *pathei mathos* de Esquilo: a través del sufrimiento se alcanza la sabiduría, la inspiración, la creatividad. En «Maltrata a sus mujeres», afirmó: «Los dioses se portaron bien conmigo. Me tuvieron jodido. Me obligaron a vivir la vida. Me resultaba muy difícil salir de un matadero o una fábrica y volver a casa y escribir un poema que no me saliera plenamente del corazón. Y mucha gente escribe poemas que no le salen plenamente del corazón. La vida dura dio pie a la frase dura y por frase dura me refiero a la frase auténtica desprovista de ornamentos.» Sería difícil dar con una declaración más concisa sobre la poética de Bukowski.

En otro de sus artículos sobre la vida del escritor, «La casa de los horrores», hace observaciones sarcásticas sobre poetas que «están tan ricamente con las teles, las neveras llenas a rebosar y los apartamentos o las casas a la orilla del mar, sobre todo en Venice y Santa Mónica, y toman el sol durante el día, sintiéndose trágicos, esos amigos (??) míos y luego por la noche, quizá una



botella de vino y un sándwich de berros, seguidos de una carta en la que se lamentan de sus penurias y su grandeza a alguien en alguna parte». Se trata de un concepto romántico, pero para Bukowski muchos poetas eran apacibles cronistas que no cumplían con el poderoso apotema de Nietzsche en *Así habló Zaratustra*: «De todo lo escrito, yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre.»<sup>7</sup> Y coincidiría con Charles Peguy, quien señaló: «Un mot n'est pas le même dans un écrivain et dans un autre. L'un se l'arrache du ventre. L'autre le tire de la poche de son pardessus», «Una palabra no es igual para un escritor que para otro. Uno se la arranca de las entrañas. El otro se la saca del bolsillo del abrigo».

El tema de la escritura de Bukowski es muy frecuentemente la propia escritura: su constante esfuerzo por definir el acto de la composición en relación con una vida vivida con autenticidad, sus teorías sobre la creatividad y la poética, su admiración por otros escritores, así como sus vínculos con editores. Su ensayo «*The Outsider*», que fue publicado en 1972 en *The Wormwood Review*, es su homenaje a Jon Edgar y Gypsy Lou Webb. *The Wormwood Review*, de Marvin Malone, *Ole*, de Douglas Blazek, y *Klactovedsedsteen*, de Carl Weissner, en Alemania, son esenciales a la hora de ir apuntalando poco a poco un público lector que lanzaría a Bukowski a la fama mundial.<sup>8</sup> Sin embargo, la editorial más importante sería Black Sparrow Press de John Martin; en su relato de 1981 «El este de Hollywood: el nuevo París» aparece una de las diversas semblanzas de Martin que hiciera Bukowski. Y el propio autor editó dos modestas publicaciones, *Harlequin*, con su primera mujer, Barbara Frye, y más adelante, brevemente, *Laugh Literary and Man the Humping Guns*, con Neeli Cherkovski.

De hecho, la implicación de Bukowski con la edición underground en calidad tanto de colaborador como de editor lo situó en primera línea de batalla durante el contencioso a favor de la libertad de expresión en los cincuenta, sesenta y setenta. Ya en 1957, Wallace Berman, que había publicado a Bukowski en *Se-*

*mina 2*, fue objeto de una redada por parte de la brigada antivicio de Los Ángeles.<sup>9</sup> En 1966, a Steve Richmond, que había publicado a Bukowski en sus revistas *Earth* y *Earth Rose*, le fueron confiscados escritos en su librería en Santa Mónica.<sup>10</sup> d. a. levy, dinamo de la «revolución mimeográfica», publicó el poema de Bukowski «El genio de la multitud», del que se incautó la policía: «levy fue detenido y encarcelado junto con Jim Lowell (propietario de la gran Asphodel Bookshop, lugar de acogida de la nueva poesía durante más de treinta años) acusado de distribuir material obsceno en Cleveland».<sup>11</sup> Cuando John Bryan le pidió a Bukowski que editase *Renaissance 2* en septiembre de 1968, solicitó un relato de Jack Micheline titulado «Dinamita flaca» «sobre una pelirroja de Nueva York a la que le gustaba follar», de lo que se derivó la detención de Bryan.<sup>12</sup>

Por tanto, como criatura del underground y como defensor de la libertad de expresión, Bukowski siempre había compartido los ideales de la contracultura. Y como se puede ver en su ensayo antibélico «Es difícil vender la paz, tío» (1962), a principios de los sesenta Bukowski comulgaba con el pacifismo y el amor, aunque de cara a la galería se pusiera la máscara del tipo duro y misántropo para ocultar su ternura esencial. No es de extrañar, por tanto, que Bukowski tuviera fuertes lazos con los autores *beat*. Aunque la naturaleza de su conexión con los *beats* ha dado pie a cierta controversia entre historiadores literarios, leyó sus obras con atención y figuró con ellos en muchas de las mismas publicaciones, como *The Outsider*, *Evergreen Review*, *Beatitude*, *Transatlantic Review*, *City Lights Anthology*, *Klactovedsedsteen*, *Acid: Neue Amerikanische Szene*, *Unmuzzled Ox*, *El Corno Emplumado*, *Semina*, *Hearse*, *Wild Dog*, *Naked Ear* y *Bastard Angel*. Y a medida que transcurrían los sesenta, un número cada vez mayor de escritores de renombre en los círculos *beat* empezaron a apreciar su obra; Kenneth Rexroth escribiría una reseña elogiosa de *Atrapa mi corazón en sus manos*, de Bukowski, en el *New York Times* el 5 de julio de 1964.<sup>13</sup>

Bukowski había mantenido correspondencia con Harold Norse y el homenaje que le rindió, «El viejo profesional», apareció en 1966 en *Ole*, una importante publicación de la «revolución mimeográfica» editada por Douglas Blazek. Los dos poetas se conocieron cuando Norse se mudó a Venice, California, en 1969.<sup>14</sup> Bukowski reseñó *Empty Mirror* de Allen Ginsberg en *Ole* en 1967 y a comienzos de 1968 se encontró con Neal Cassady (el «Dean Moriarty» de *En la carretera*, de Jack Kerouac), en quien centraría una de sus columnas de «Escritos de un viejo indecente».<sup>15</sup> En 1969, Bukowski figuraría con Norse y Philip Lamantia en *Penguin Poets 13*. City Lights publicó *Erecciones, eyaculaciones, exhibiciones* en 1972 y Lawrence Ferlinghetti patrocinó el primer recital de Bukowski en San Francisco en el City Lights Poet's Theater en septiembre de 1972 y también reeditó *Escritos de un viejo indecente* en 1973 tras su publicación inicial en 1969 con el sello Essex House.<sup>16</sup> Y en noviembre de 1974 Bukowski recitó con Ferlinghetti, Snyder y Ginsberg en el Santa Cruz Poetry Festival.<sup>17</sup>

Así pues, los escritos de Bukowski derivan su intensidad no sólo de su voz tempestuosa, enérgica y autobiográfica, sino también del hecho de que son crónicas realistas de la contracultura de los sesenta. Por ejemplo, Gregory Corso aparece afectuosamente retratado en «Sólo escribo poesía para acostarme con chicas». Jack Micheline se convierte en un alegre «Duke» en una columna de «Escritos de un viejo indecente» de 1973, mientras que d. a. levy, que se suicidó en 1967, fue objeto de dos ensayos: «El deliberado desmenuzamiento del sol» y un artículo en *The Serif*, la revista literaria de la Universidad Estatal de Kent. LeRoi Jones (Amiri Baraka) es el tema de una de sus columnas de «Escritos de un viejo indecente», mientras que a Robert Creeley lo pone en la picota en el ensayo del *Literary Times* «Mis coetáneos a examen». Está claro que — pese a lo mucho que se esforzó en desmentirlo— la carrera de Bukowski estuvo en muchos sentidos inextricablemente ligada a los *beats*.

Un factor en común con los *beats* fue el desarrollo que hizo Bukowski de su particular estilo de «composición espontánea en prosa», que aspiraba a describir todo aquello relativo al cuerpo y la imaginación humanos que por lo general se pasaba por alto, se rehuía o se rechazaba por «vulgar». En «La ausencia del héroe», Bukowski hizo el esfuerzo de documentar imágenes violentas, escatológicas, fascinantes y grotescas conforme emergían de manera indeliberada en convulsos patrones de las profundidades del subconsciente. Aquí las palabras parecen lanzadas sobre la página de una manera tan enérgica como aleatoria, pero, aun así, llegan a conformar un patrón vital. Deja constancia de percepciones precisas, anotando incluso el paso del tiempo —«3.24 de la madrugada»— al estilo de un diario como para captar el preciso momento de la conciencia fragmentada a través el tiempo. El relato también ejemplifica el uso alterno por parte de Bukowski de frases en minúsculas y mayúsculas, el sangrado irregular de líneas, las listas de frases en caja alta, todo ello como si intentara pintar o dibujar con palabras. Experimentaba frecuentemente en su prosa con la puntuación, el cuerpo de la letra, la elipsis, la ortografía idiosincrásica y las repeticiones: algunas narraciones las componía exclusivamente en minúscula, insuflando a la prosa la poética travesura tipográfica de e. e. cummings.

Este énfasis en el aspecto del texto —a menudo ilustraba sus relatos, poemas y cartas con caricaturas y dibujos, mientras que sus primeros cuentos eran en realidad una combinación de palabras e ilustraciones— demuestra que Bukowski procuraba con frecuencia convertir el propio texto en imagen. En realidad iba adelantado a su época, anticipando la moda actual de la «ficción gráfica», ya que, entre mediados y finales de los cuarenta, aunaba obsesivamente texto e imagen en sus relatos manuscritos.<sup>18</sup> Como se aprecia en «El este de Hollywood: el nuevo París», Bukowski dedicaba un tiempo considerable a dibujar y pintar, y muchas de las ediciones de lujo de sus obras van acompañadas de ilustraciones originales. En este mismo sentido, el texto de «La ausencia

del héroe» pone de manifiesto que Bukowski era una suerte de Autor de Acción: intentaba que las palabras actuaran, representaran su significado de un modo cuasi visual, de la misma manera que Jackson Pollock representaba el acto espontáneo de la creación lanzando pintura sobre el lienzo «aleatoriamente» y al mismo tiempo con precisión.

Bukowski desarrollaría un realismo lírico duro y cómico, una crudeza bajo la que se escondía una sensibilidad permanente y una fidelidad fotográfica de carácter documental a los horrores cotidianos. En sus «Escritos de un viejo indecente», deja de manifiesto los aspectos monótonos de la vida en la ciudad: los conductores en Los Ángeles, una confrontación entre nazis y marxistas, alegres sesiones nocturnas con sus caseros borrachos. A menudo escribe el equivalente en prosa de «Esto es sólo para decir», de William Carlos Williams, diciendo exactamente lo que tiene ante sí sin comentarlo. Apela al lector directamente, eliminando cualquier barrera entre autor y público. Y consolidó su personalidad herida y vulnerable reforzándola con ironía, por medio de una agudeza de observación subversiva, burlona, irreverente. La prosa de Bukowski se tornó más lograda con el tiempo, y sus narraciones, más diestras: comenzaba *in media res* con una estrambótica escena inicial para enganchar a los lectores y arrastrarlos hacia la historia, como en «El gato en el armario». Este relato es también un ejemplo maravilloso de cómo es capaz de poner a su álter ego en el papel de un personaje cómico e impotente cargado de desprecio hacia sí mismo y perdido en un universo en el que las cosas ocurren porque sí.

Las inesperadas referencias a Stravinski, Mahler, Hemingway, *El extranjero* de Camus, Maxwell Bodenheim y Berlioz con el telón de fondo de una sexualidad gráfica y un autodesprecio ebrio y cómico son ejemplos típicos de un recurso literario que Bukowski emplea a menudo. Estas súbitas y sorprendentes alusiones a figuras culturales tienen como fin «equilibrar» la «alta» y la «baja» cultura con un efecto cómico y son una especie de «guiño» del

narrador al lector, señalando que nuestro desventurado antihéroe tal vez sea un payaso, pero es más listo de lo que da a entender. De la misma manera, Bukowski quiere divertirnos fingiéndose un bufón: nos da nuestra lección existencial, con una sonrisa de complicidad. Sus personajes no crecen, no tienen epifanías ni alcanzan la iluminación. Más bien, como dijera Buda en el Sutra del diamante: «Nada obtuve del absoluto despertar sin parangón, y precisamente por esa razón se llama absoluto despertar sin parangón.»

Cada vez más famoso, Bukowski empezó a dar recitales de poesía por todo Estados Unidos: en California (Los Ángeles, Santa Cruz, San Francisco), Nuevo México, Washington, Utah, Illinois, Nueva York y Wisconsin, así como en Vancouver, Canadá, y Hamburgo, Alemania. También hizo una bulliciosa aparición en el famoso programa de televisión presentado por Bernard Pivot en París, *Apostrophes*. Y, como siempre, la vida fue alimentando su arte cuando empezó a hacer crónica de su vida en la carretera en poemas, relatos, artículos y novelas. Se convirtió en «buscavidas literario» y se satiriza a sí mismo al tiempo que despoetiza y resta romanticismo a la poesía; torna el grandilocuente recital poético en un ritual en honor al dios Dionisos, aderezado con ríos de vino y extáticas ménades.<sup>19</sup>

La revolución sexual de los sesenta coincidió con la cruda y directa confrontación de Bukowski con su propia sexualidad. Debido a su *acne vulgaris* y su infancia torturada, Bukowski no tuvo una adolescencia «normal» y se pasó de 1970 a 1977 intentando ponerse al día de todos los placeres que se había perdido de adolescente en el sur de California. En «El recital del gran ciego», por ejemplo, vemos a Bukowski en plena forma, abordando múltiples niveles de ironía y autoparodia. El propio título es ambiguo: «ciego» puede hacer referencia al colocón de hierba, pero también al «gran ciego», el Poeta como Payaso. El autor ofrece a sus lectores un desternillante momento de autoparodia con cara de póquer cuando Chinaski cita dos de los más famosos

apotelesmas de Bukowski: «El genio [...] podría ser la capacidad de decir algo profundo de manera sencilla» y «El aguante tiene más importancia que la verdad», que constituyen bromas privadas para los seguidores acérrimos de Bukowski. También se aprecian aquí momentos de gran complejidad cuando a un tiempo se parodia a sí mismo y parodia tanto la escritura erótica como las convulsiones de las «relaciones» sexuales/románticas (aunque habría sido alérgico a semejante jerga psicológica). Bukowski acostumbra a abordar el «sentido» de las «relaciones» con una mezcla de guasa y actitud zen que hace pensar en el aforismo gnómico de Lacan: «No hay relación sexual.» Se desnudaba para mostrar su vulnerabilidad, sus heridas, en un intento de recuperar por medio del amor lo que perdió en la infancia, y no obstante, al mismo tiempo, se mofaba de la lucha por alcanzar la salvación a través del amor y el sexo.<sup>20</sup> Sin embargo, Bukowski es también, naturalmente, un romántico capaz de escribir sobre el enamoramiento en su columna del 24 de junio de 1974 de «Escritos de un viejo indecente»: «Paseaba y era como si llevara el sol en mi interior.» Y como escribió uno de sus poetas predilectos, e. e. cummings: «el desamor es infierno sin cielo y casa sin hogar [...] sólo los amantes van ataviados de sol».<sup>21</sup>

El «mecanismo de defensa» de Bukowski para protegerse de la angustia psíquica es, claro está, la risa. El ingenio, un sentido infalible de la comicidad y una inexorable fuerza motriz potencian su escritura; sus adorados hermanos renacentistas en lo que a extravagancia frenética respecta fueron François Rabelais y Giovanni Boccaccio.<sup>22</sup> También podía mostrarse sardónico, lo que casaba a la perfección con el *Zeitgeist*: el humor negro marcaría la contracultura de los años sesenta y setenta. ¿*Quién teme a Virginia Wolf?* (1966), *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975) y *Eraserhead* (1978) estaban entre sus películas preferidas: humor y locura en un íntimo y delicado contrapunto.<sup>23</sup> Así pues, la obra de Bukowski oscila entre la desesperación y el lirismo, avanzando con una vigorosa energía que prácticamente siempre redime sus

escritos del nihilismo. Su admiración por la genialidad de Robert Crumb (que ilustró varios libros del autor) demuestra que para Bukowski hay un nexo entre dolor, risa y estados emocionales extremos rayanos en el expresionismo alemán.

Tras presentar la dimisión de su puesto en Correos a los cincuenta años, Bukowski demostró que podía ser un autor práctico y optimizó su producción reelaborando tramas en contextos diferentes. Reciclaba narraciones predilectas no sólo en relatos y novelas, sino que las refundía en cuentos y poemas: «Engañando a Marie» existe en ambas formas. Asimismo, partes de *Cartero*, *Factótum* y *Mujeres* aparecieron en un principio en su columna de «Escritos de un viejo indecente» en *Los Angeles Free Press* como relatos independientes. El capítulo 30 de *Mujeres* se publicó en dos entregas y, al comparar las versiones del relato y la novela, se ve en qué medida alteró y revisó; en este caso, numerosos pasajes espléndidos quedaron descartados al dar a su prosa forma de novela. Este método de composición tenía pleno sentido, ya que la ficción de Bukowski siempre había sido episódica, construida a partir de secciones breves enlazadas. Sus novelas son en cierta manera una serie de narraciones breves empalmadas que le permitían extraer secciones para enviarlas a revistas como relatos breves independientes conforme las componía. Y se daba asimismo otra modalidad de proliferación literaria: la obra de Bukowski circulaba por numerosas publicaciones underground según un acuerdo del United Press Syndicate (UPS) que permitía la reedición de artículos por parte de todos los miembros de la organización.<sup>24</sup>

Tal como se sugería anteriormente, quizá debido tanto a la relajación de las restricciones censoras durante los años sesenta y setenta como a su deseo de explorar más plenamente los rincones más oscuros de su imaginación, Bukowski empezaría a experimentar de manera más drástica con representaciones directas de violencia.<sup>25</sup> Películas como *Grupo salvaje* (1969), *Easy Rider* (1969) y *La naranja mecánica* (1971) pusieron las bases para un



relato como «Cristo con salsa barbacoa» en el que Bukowski se sirvió de un artículo periodístico real como fuente para su narración.<sup>26</sup> En relatos posteriores como «El invasor» (1986), Bukowski rastrea la incursión del terror en las banalidades de la vida diaria: relatos de locura cotidiana. Este relato también recuerda sus primeras semblanzas apocalípticas de la incapacidad humana a la hora de desentrañar el salvajismo originario en cuentos como «Galletitas de animales en la sopa».

El tardío y entrañable ciclo de poemas de Bukowski sobre sus gatos los revela como criaturas que conservan el estilo, la elegancia y la falta de pretensiones que tanto se echan en falta en los seres humanos. Y en uno de sus últimos ensayos el autor afirma que la mayoría de las personas pierde la magia a edad muy temprana. En «Fingirse poeta y serlo», vuelve a sus lucubraciones sobre la vida del poeta: «La poesía proviene de donde has vivido y como has vivido y de lo que te hace crearla. La mayoría de la gente ya ha entrado en el proceso de la muerte para los 5 años, y con cada año que pasa queda menos de ellos en el sentido de que ser original empieza por la oportunidad de abrirse paso y alejarse de lo que resulta evidente y lo que mutila.» Para Bukowski, vivir la vida poéticamente es, de hecho, la única manera de vivirla de verdad.

DAVID STEPHEN CALONNE

## NOTAS

1. «Consecuencias de una larga nota de rechazo», «A 29 tanques de Kasseldown» y «Difícil sin música» se encuentran en Charles Bukowski, *Portions from a Wine-Stained Notebook: Uncollected Stories and Essays, 1944-1990*, editado y prologado por David Stephen Calonne, San Francisco, City Lights, 2008 [trad. esp.: *Fragmentos de un cuaderno*

*manchado de vino. Relatos y ensayos inéditos, 1944-1990*, Barcelona, Anagrama, 2008]. Los primeros relatos son extraordinarios no sólo por su estilo y enfoque, sino también porque encierran prácticamente todos los temas principales que preocuparían a Bukowski a lo largo de su carrera: su búsqueda romántica y erótica, el sentimiento de alienación, sus atribulados antecedentes familiares, el descubrimiento del alcohol, la lucha por llegar a ser escritor y el amor por la música clásica.

2. Véase «Carson McCullers» en *The Night Torn Mad With Footsteps*, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 2001, p. 35.

3. Juvenal, *Sátiras VII*: «Nam si discedas, laqueo tenet ambitiosi / consuetudo mali, tenet insanabile multos / scribendi cacoethes et aegro in corde senseciti», «No puedes huir, estás atrapado en el nudo de un vicio; muchos están poseídos por una necesidad de escribir incurable y endémica que se convierte en obsesión enfermiza», Juvenal, *The Sixteen Satires*, trad. Peter Green, Londres, Penguin Books, 1998, p. 56. Sobre creatividad literaria e hipergrafía, véase Alice W. Flaherty, *The Midnight Disease: The Drive to Write, Writer's Block and the Creative Brain*, Nueva York, Houghton Mifflin, 2004.

4. Acerca de Bukowski y las publicaciones modestas, véase Abel Debritto, *Who's Big in the «Littles»: A Critical Study of the Impact of the Little Magazines and Small Press Publications on the Career of Charles Bukowski from 1940 to 1969*, tesis doctoral inédita, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

5. Charles Bukowski, *Ham On Rye*, Santa Bárbara, Black Sparrow Press, 1982, cap. 34, p. 146 [trad. esp.: *La senda del perdedor*, Barcelona, Anagrama, 1982].

6. Debritto, *Who's Big in the «Littles»*, *op. cit.*, p. 118. Debritto también pone de manifiesto que Bukowski mantuvo correspondencia con Burnett entre 1945 y 1955, disipando una vez más el mito de que se desentendió del mundo literario durante su «borrachera de diez años».

7. Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, Harmondsworth, Penguin, 1983, p. 40 [trad. esp.: *Así habló Zaratustra*, Madrid, Valdemar, 2005].

8. Las traducciones de Carl Weissner condujeron directamente al éxito de Bukowski en Alemania y Europa. Acerca de la relación de Bukowski con Alemania y Carl Weissner, véase la entrevista de Jay

Dougherty con el autor, «Charles Bukowski and the Outlaw Spirit», en *Sunlight Here I Am: Interviews & Encounters 1963-1993*, de Charles Bukowski, editado y prologado por David Stephen Calonne, Northville, Sundog Press, 2003, pp. 231-235. Sobre la recepción de Bukowski en Alemania, véase Horst Schmidt, *The Germans Love Me For Some Reason: Charles Bukowski und Deutschland*, Augsburg, Maro Verlag, 2006.

9. Maurice Berger, «Libraries Full of Tears: The Beats and the Law», en Lisa Phillips, *Beat Culture and the New America 1950-1965*, París/Nueva York, Whitney Museum of American Art/Flammarion, 1995, pp. 122-137.

10. Véase Barry Miles, *Charles Bukowski*, Londres, Virgin, 2005, pp. 152-153 [trad. esp.: *Charles Bukowski*, Barcelona, Circe, 2006], y Howard Sounes, *Charles Bukowski: Locked in the Arms of a Crazy Life*, Nueva York, Grove Press, 1998, pp. 83-84.

11. Steven Clay, Rodney Phillips y Jerome Rothenberg, *A Secret Location on the Lower East Side: Adventures in Writing 1969-1980*, Nueva York, Granary Books, 1998, p. 84. Sobre d. a. levy, véase *d. a. levy & the mimeograph revolution*, edición a cargo de Larry Smith e Ingrid Swanberg, Huron, Ohio, Bottom Dog Press, 2007. Acerca del artículo de Bukowski en apoyo de Lowell, véase *Portions from a Wine-Stained Notebook*, *op. cit.*, pp. 61-62 [trad. esp.: *Fragmentos de un cuaderno manchado de vino*, *op. cit.*, pp. 109-111]. Sobre el underground, véase Jean-François Bizot, *20 Trips from the Counter-culture: Graphics and Stories from the Underground Press Syndicate*, Londres, Thames and Hudson, 2006; Diane Kruchkow y Curt Johnson, eds., *Green Isle in the Sea: An Informal History of the Alternative Press, 1960-85*, Highland Park, December Press, 1986; Roger Lewis, *Outlaws of America: The Underground Press and its Context: Notes on a Cultural Revolution*, Harmondsworth, Penguin, 1972.

12. Jack Micheline, *Sixty Seven Poems for Downtrodden Saints*, San Francisco, FMSBW, 1999. Véase Miles, *op. cit.*, p. 160; Sounes, *op. cit.*, p. 93. Micheline sobre Bukowski, *San Francisco Beat: Talking with the Poets*, ed. David Meltzer, San Francisco, City Lights, 2001, pp. 226-227.

13. Kenneth Rexroth, «There's Poetry in a Ragged Hitch-hiker», *The New York Times*, 5 de julio, 1964. Bukowski sobre Rexroth, *Screams*

*from the Balcony: Selected Letters 1960-1970*, ed. Seamus Cooney, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1993, pp. 165 y 330. Sobre Bukowski y los *beats*, véase Jean-François Duval, *Buk et Les Beats: Essai Sur La Beat Generation*, París, Éditions Michalon, 1998; trad. inglesa: Alison Ardron, *Bukowski and the Beats*, Northville, Sun Dog Press, 2002.

14. Harold Norse sobre Bukowski, véase *Memoirs of a Bastard Angel: A Fifty-Year Literary and Erotic Odyssey*, Nueva York, Thunder's Mouth Press, 1989, pp. 420-422, 424-426; y «Laughter in Hell», en *Drinking with Bukowski: Recollections of the Poet Laureate of Skid Row*, ed. Daniel Weizman, Nueva York, Thunder's Mouth Press, 2000, pp. 91-96.

15. La estupenda semblanza de Bukowski en *Open City* de su encuentro con Neal Cassady y la muerte de Cassady en México entró a formar parte de antologías como: Ann Charters, *The Portable Beat Reader*, Nueva York, Penguin, 1992, pp. 438-444; David Kherdian, *Beat Voices: An Anthology of Beat Poetry*, Nueva York, Henry Holt, 1995, pp. 120-123, y Jeffrey H. Weinberg, ed., *Writers Outside the Margin*, Subdury, Water Row Press, 1986, pp. 94-96. Charters también incluyó otra de las columnas de «Escritos» de Bukowski en *The Portable Sixties Reader*, Nueva York, Penguin, 2003, pp. 436-439.

16. Sobre Bukowski y Ferlinghetti, véase Lawrence Ferlinghetti y Nancy J. Peters, *Literary San Francisco: A Pictorial History from Its Beginnings to the Present Day*, San Francisco, City Lights Books y Harper and Row, 1980, pp. 210 y 221; véase también Barry Silesky, *Ferlinghetti: The Artist in His Time*, Nueva York, Warner Books, 1990, pp. 177-178; el poema de Bukowski «El bardo de San Francisco» es un homenaje a Ferlinghetti; véase *onthebus*, 14, vol. VI, n.º 2, 1997, pp. 30-32, recogido en *Betting on the Muse: Poems & Stories*, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1996, pp. 233-235.

17. Véase Sounes, *op. cit.*, pp. 140-141.

18. Véase Debritto, *op. cit.*, pp. 214 y 330.

19. Bukowski comentó: «Doy recitales de poesía... por dinero. Estrictamente por supervivencia. No me gusta hacerlo pero dejé mi empleo el 9 de enero pasado y ahora me he convertido en algo así como un buscavidas literario. Ahora hago cosas que no habría hecho antes. No me gusta hacerlas en absoluto», véase *Sunlight Here I Am*, p. 47.

20. El obsesivo regreso de Bukowski al lugar de sus heridas trau-

máticas recuerda también la concepción lacaniana del inconsciente: Slavoj Žižek afirma que «el inconsciente no es la reserva de impulsos salvajes que debe domar el ego, sino el lugar donde se manifiesta una verdad traumática. Ahí estriba la versión lacaniana del lema de Freud, *Wo es war, soll ich werden* [Donde ello era, yo debo advenir]: no “El ego debería conquistar el id”, el lugar de los impulsos inconscientes, sino “Debería atreverme a hollar el lugar de mi verdad”. Lo que “allí” me espera no es una profunda Verdad con la que deba identificarme sino una verdad insostenible con la que debo aprender a vivir», Slavoj Žižek, *How to Read Lacan*, Nueva York, W. W. Norton, p. 3. Bukowski acostumbra a servirse del sentido del humor para vivir con esa verdad insostenible.

21. e. e. cummings, *A Selection of Poems*, Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1965, p. 155.

22. Sobre Rabelais, véase el poema de Bukowski «murió el 9 de abril de 1553», en *The Night Torn Mad with Footsteps: New Poems*, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 2001, pp. 218-219. Y en una entrevista de 1981 explicó: «... el *Decamerón*, Boccaccio. Eso tuvo una gran influencia en *Mujeres*. Me encantó la idea de que el sexo era tan ridículo que nadie podía manejarlo. Para él no se trataba tanto de amor; se trataba de sexo. El amor es más divertido, más ridículo. ¡Qué tío! Cómo se reía del asunto. Debí de salir trasquilado unas cinco mil veces para escribir así. O igual es que era marica; no lo sé. Pues bien, el amor es ridículo porque no puede durar, y el sexo es ridículo porque no dura lo suficiente», *Sunlight Here I Am, op. cit.*, p. 179.

23. Sobre las películas preferidas de Bukowski, véase *Sunlight, op. cit.*, p. 230. Sobre el humor negro, véase Morris Dickstein, *Gates of Eden: American Culture in the Sixties*, Nueva York, Basic Books, 1977, «Black Humor and History: The Early Sixties».

24. Acerca del UPS, véase Bizot, *op. cit.*, pp. 6 y 226-227.

25. Se puede encontrar un soberbio análisis sobre Bukowski y la violencia en Alexandre Thiltges, *Bukowski ou Les Contes de la Violence Ordinaire*, París, L'Harmattan, 2006. La monografía de Thiltges, por desgracia sin traducir aún, es el mejor trabajo académico sobre Bukowski publicado hasta la fecha.

26. Bukowski le había enviado el cuento a Curt Johnson, editor de Candid Press, a quien escribió una carta fechada el 3 de diciembre

de 1970: «Me alegra haber podido enviaros uno. Sea como sea, no me rechazaron el cheque de 45\$ y eso me permitió hacerle unas reparaciones a mi viejo Comet del 62 para ponerlo en marcha de nuevo y así llegarme a mis recitales de mierda, en los que leo borracho y me las apaño para sacar unos cuantos pavos más. Ahora escucho a Haydn. Seguro que estoy loco. Disfruté escribiendo el relato, eso sí. Leí en el periódico que habían pillado a unos caníbales en alguna parte –Texas, creo– y cuando los paró la policía la chica estaba limpiando la carne de los dedos de una mano, mordisqueándola... Lo saqué de allí», carta inédita, Brown University Library.

# Ausencia del héroe





## LA RAZÓN DETRÁS DE LA RAZÓN

Chelaski. Exterior central, 285 (Entradas a batear-246 Golpes-70) Se sentía... se sentía un tanto distinto allí afuera. Hay días en que uno se siente un tanto distinto. Las cosas no acaban de encajar. Como ahora, incluso el sol parecía un tanto enfermo, el verde de las verjas demasiado verde, el cielo demasiado alto, y el cuero de su guante demasiado parecido a... cuero.

Avanzó unos pasos y golpeó el puño contra el guante, intentando sacudirlo todo. ¿Le dolía la cabeza o qué? Daba la sensación de tener *potencial*, como si estuviera a punto de gritar o dar un salto o hacer algo que no debería.

Chelaski estaba un poco asustado y miró de soslayo a Donovan, Exterior izquierdo, 296 (Entradas a batear-230 Golpes-68), pero a Donovan se le veía muy cómodo. Observó a Donovan con atención, procurando impregnarse de su energía. Tenía la cara muy morena, y Chelaski no se había fijado nunca en la barriguita. Qué protuberancia tan fea, tan natural. Hasta las piernas de Donovan parecían gruesas, como árboles, y Chelaski volvió a mirar al frente, sintiéndose peor.

¿Qué iba mal?

El bateador golpeó la pelota, que salió disparada hacia el jardín... hasta Donovan. Donovan avanzó unos pasos, movió los brazos sin prisas y atrapó la pelota. Chelaski había observado la

pelota en su larga y lenta trayectoria arqueada a través del cielo y el sol. Le había resultado bastante agradable, pero en cierto modo ajeno, sin relación con nada más. El siguiente jugador conectó un golpe dentro del cuadro interior que no se vio obligado a defender. Uno fuera. Uno dentro. ¿Qué entrada era? Se volvió para mirar el marcador y vio la muchedumbre. No fijó la vista en ellos. No eran más que retazos de movimiento, ropa y sonido.

¿Qué querían que se hiciera?

Volvió a pasárselo por la cabeza: ¿qué querían que se hiciera?

De pronto estaba aterrado y no sabía por qué. Le costaba tomar aliento y notaba la boca llena de saliva; se sentía aturdido, etéreo.

Allí estaba Donovan... plantado. Volvió a mirar al gentío y vio a todos, vio todo, todos juntos y por separado. Gafas, corbatas; mujeres con falda, hombres con pantalones; había pintalabios... y fuego en cosas introducidas en bocas..., cigarrillos. Y todos se mantenían unidos en un extraño acuerdo.

Y entonces ocurrió..., un golpe hacia el jardín... en dirección a él. Una bola fácil. Estaba preocupado. Observó la pelota con ferocidad y casi le dio la impresión de que detenía su movimiento en el aire. Permaneció allí suspendida y el gentío gritaba y el sol brillaba y el cielo era azul. Y los ojos de Donovan lo observaban, y los ojos de Donovan observaban. ¿Estaba Donovan en su contra? ¿Qué quería Donovan en *realidad*?

La pelota le llegó al guante. Entró en el guante y notó la fuerte presión y el agradable empujón al atraparla. Lanzó la pelota a segunda base, manteniendo al corredor en primera. Fue un buen lanzamiento y Chelaski se quedó asombrado; le pareció como si la bola hubiera ido hasta allí porque estaba destinada. Su terror mermó un poco; *estaba saliendo bien parado*.

El siguiente jugador quedó eliminado a medio camino de la primera base y Chelaski inició el largo trote hasta la cueva del banquillo. Era agradable correr. Se cruzó con varios jugadores contrarios pero no lo miraron. Le molestó un poco, y esa moles-

tia se le quedó alojada como un bultito mientras seguía el cuello rígido de Donovan hasta la cueva. Cuando Chelaski llegó abajo, se sintió en cierta manera desnudo, o pillado en falta, o algo, y en un esfuerzo por comportarse como si todo fuera bien, se llegó hasta Hull y le dirigió una sonrisa desde su altura.

—¿Quieres que te bese? Podría hacerte olvidar —le dijo a Hull.

Hull tenía un promedio de bateo de 189 y había ido a parar al banquillo en vez de Jamison, el chaval universitario. Hull levantó la mirada hacia Chelaski. Fue una mirada como si no lo reconociera en absoluto. Ni siquiera le respondió; se levantó y se fue a la fuente de agua. Chelaski se adelantó rápidamente hacia la baranda, de espaldas al banquillo.

Corpenson llegó a primera. Donovan propició una jugada doble y se llegó al trote hasta la primera base, levantando bien alto las piernas, mostrando las medias, de alguna manera rebosante de color.

Chelaski se fue hacia el plato. Allí estaba el árbitro, el receptor, el lanzador, los jugadores defensivos, los espectadores. Todo a la espera, todo a la espera. Afuera, tal vez, un hombre atracaba un banco; o un tranvía lleno de gente sentada doblaba una esquina; pero aquí era distinto: estaba establecido, se esperaba..., no como aquello, afuera: el tranvía, el atraco. Aquí era... distinto, atrapado, exigido.

Lanzó el bate, falló el primer golpe y el gentío bramó. El receptor gritó algo y devolvió la pelota. Un pájaro pasó brincando por el aire, arriba y abajo, camino de alguna parte, muy rápido. Chelaski escupió y miró fijamente la marca de nacimiento en el suelo. La tierra estaba muy seca. Bola uno.

La siguiente le llegó por fuera, donde le gustaban. Lanzó el bate con rapidez, automáticamente, y la muchedumbre gritó. Fue un golpe largo, muy por encima de la cabeza del exterior central. Chelaski la vio rebotar en la pared junto al asta de la bandera. El gentío gritó más fuerte que nunca; gritó más fuerte de lo que

Chelaski había oído en toda la temporada. Entonces Jamison, que estaba a la espera de batear, empezó a chillarle:

—¡Corre! ¡Corre! ¡Corre! —le gritó.

Chelaski se volvió y miró a Jamison. Tenía los ojos abiertos a más no poder y ardiendo como dos flashes, tazas de algo caliente y forzado. Tenía la cara crispada, los labios vueltos hacia fuera, y Chelaski se fijó especialmente en las gruesas venas en el cuello rojo.

—¡Corre! ¡Corre! ¡Corre! —le gritó Jamison.

Llegó una almohadilla procedente de las gradas. Luego otra. La muchedumbre armaba tal escándalo que ya no oía a Jamison. El que probablemente era el mismo pájaro vino volando de regreso, brincando arriba y abajo, sólo que un poquito más rápido. El exterior central había atrapado la pelota. El estruendo era casi insoportable. Una almohadilla alcanzó a Chelaski, que se volvió para mirar al gentío. Cuando lo hizo, muchos espectadores saltaban arriba y abajo, venga a agitar los brazos. Almohadillas, sombreros, botellas, empezó a llover de todo. Por un instante Chelaski se fijó en una chica con falda verde. No alcanzaba a distinguir la cara, la blusa ni el abrigo. Veía una falda verde, y un pliegue en una falda verde que aleteaba como una sombra. Entonces lo alcanzó otra almohadilla. Le escoció, le cortó, le produjo una sensación de calor. Por un instante se sintió furioso.

La pelota le llegó al de la segunda base, que la pasó a primera para que lo eliminara. El ruido era volcánico, sofocante, enloquecedor. Jamison había agarrado a Chelaski del brazo y lo apartaba del cajón del bateador. Chelaski se fijó en la cara de Jamison, surcada de pinceladas blancas y rojas, con aspecto grueso, como si le hubieran añadido varias capas de piel.

Chelaski se fue camino de la cueva mientras el estruendo continuaba. El equipo salía al campo, con Hull como sustituto suyo en el jardín.

Hacía frío en la cueva del banquillo, estaba oscuro en la cueva. Vio el cubo de agua con el paño en el borde. Fue hasta

allí, vio que las manos de alguien se deslizaban nerviosamente en el banquillo, las piernas de alguien se cruzaban.

Entonces Chelaski se vio plantado delante del técnico, Hastings. No miraba a Hastings, sólo miraba su camisa debajo de la V del cuello.

Luego levantó la vista. Vio que Hastings intentaba hablar pero no conseguía soltarlo.

Chelaski se volvió a toda prisa y se fue corriendo por la rampa que llevaba a los vestuarios. Cuando llegó, se quedó un momento mirando todas las taquillas verdes.

Afuera, el gentío seguía gritando y algún que otro periodista bajaba en dirección a Chelaski para preguntarle qué le ocurría.