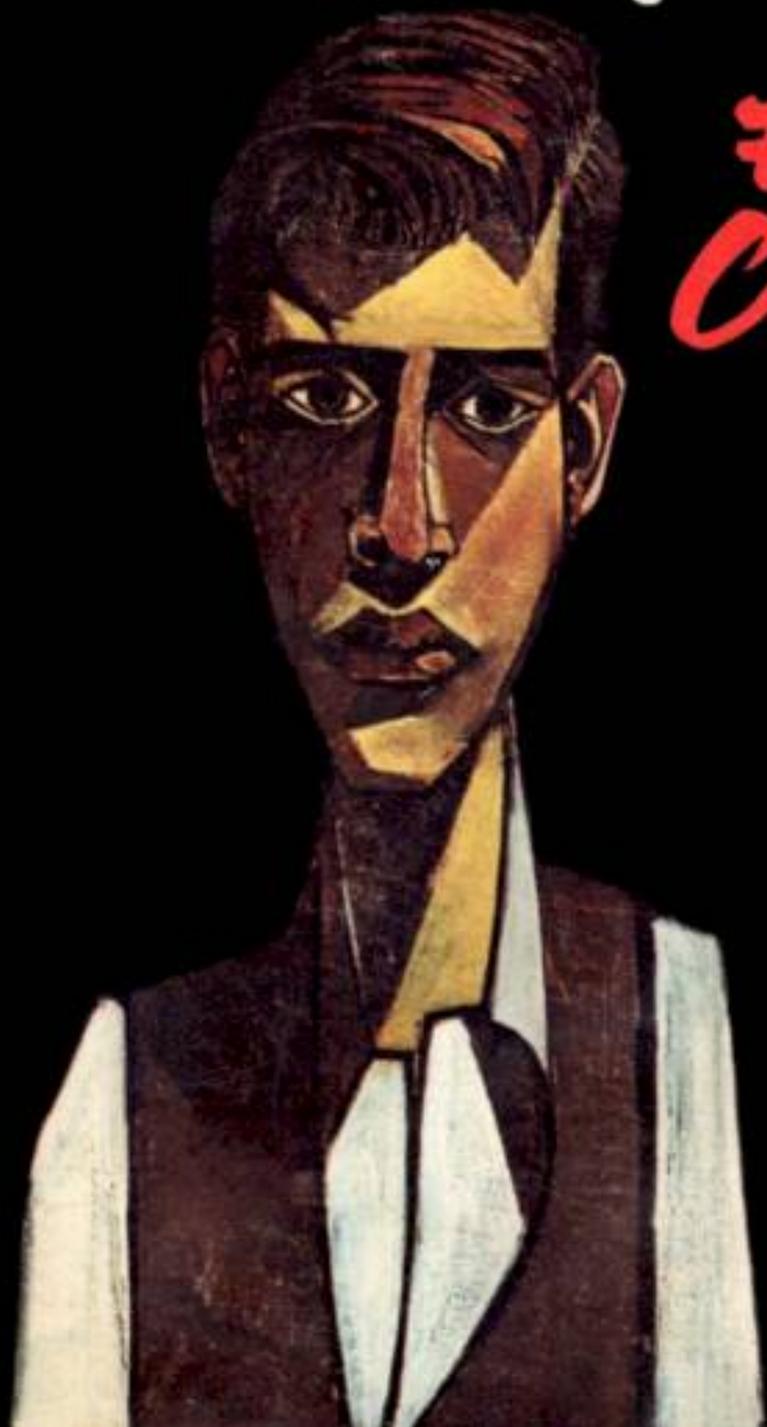


Stop-time

Frank
Conroy



De un internado supuestamente moderno a los paradisíacos bosques de Florida, de Nueva York a Copenhague, las memorias de Frank Conroy transitan entre trabajos peculiares, amistades perdidas, sorprendentes aficiones y amores primerizos. La temprana muerte de su padre acelera el fin de la infancia de Frank, que se hará adolescente en un hogar en el que la precariedad, el desarraigo y el desorden son la norma. Frente a esa dura situación, *Stop-Time* se erige en un canto a la amistad y a la libertad, los dos principales apoyos con los que el joven Conroy se enfrentará al devenir de los acontecimientos y logrará salir adelante.

Lo que podría haber sido un libro violento, vengativo, se convierte gracias a la pericia de su autor en una triunfal celebración de la juventud, en una autobiografía que se lee como una novela y cuya principal virtud, como afirma su prologuista, es su claridad encandiladora. Reconocida desde su publicación en 1967 como una obra maestra del género autobiográfico, la fama e influencia de *Stop-Time* no ha dejado de agrandarse desde entonces.

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

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*^[1].

Y la pregunta, claro, es cuántos primeros libros llevan en su cubierta un muy joven retrato de su por entonces todavía bastante joven autor^[2].

Y cuántos de esos primeros libros pueden enorgullecerse de llevar en su contracubierta sendos *blurbs* de titanes consagrados como William Styron y Norman Mailer^[3].

Y cuántos de esos primeros libros con semejante *look* y padrinos palmeándole la espalda resultan ser candidatos al National Book Award^[4].

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 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^[5] 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*»^[6].

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 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^[7].

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^[8], Charles Bukowski, Barry Hannah, Saul Bellow...

Pero el *Stop-Time* de Frank Conroy es otra cosa. No descende 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^[9].

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 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^[10].

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^[11]. Y así y de ahí, enseguida, aceptar agradecidos la posibilidad de entender la *claridad* como la palabra clave y condición imprescindible 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^[12]. 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^[13], así como todas las estrellas invitadas al Writers' Workshop o que asistieron a sus clases como oyentes y salieron de allí con las cosas más, sí, claras^[14].

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 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. ¡Aún 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 expli-

cado 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 compren-

sión 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

Midair (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