Las rarezas del vástago

ESTHER PEÑAS DOMINGO

COLECCIÓN empero

ediciones cinca

COLECCIÓN empero

N.º 23

Las rarezas del vástago

CERMI
Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad

ediciones cinca

COLECCIÓN empero
Dirigida por Luis Cayo Pérez Bueno

PRIMERA EDICIÓN:
Septiembre, 2023

© DE ESTA EDICIÓN:
CERMI
Ediciones Cinca, S. A.

© DEL TEXTO:
Esther Peñas Domingo, 2023

TÍTULO ORIGINAL:
Las rarezas del vástago

© ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA:
Young Man in Reverie (1876)
John Singer Sargent

© FOTOGRAFÍAS DE INTERIORES:
Sus autores

Reservados todos los derechos.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La responsabilidad de las opiniones expresadas en las obras de la Colección Empero editadas por Ediciones Cinca, S.A., incumbe exclusivamente a sus autores y su publicación no significa que Ediciones Cinca, S.A., se identifique con las mismas.

DISEÑO DE LA COLECCIÓN:
Juan Vidaurre

PRODUCCIÓN EDITORIAL,
COORDINACIÓN TÉCNICA
E IMPRESIÓN:
Grupo Editorial Cinca
C/ General Ibáñez Íbero, 5A
28003 Madrid
Tel.: 91 553 22 72
grupoeditorial@edicionescinca.com
www.edicionescinca.com

DEPÓSITO LEGAL: M-28677-2023
ISBN: 978-84-18433-87-0

Las rarezas del vástago

ESTHER PEÑAS DOMINGO

CERMI
COMITÉ ESPAÑOL
DE REPRESENTANTES
DE PERSONAS
CON DISCAPACIDAD

ediciones
cinca

A Luis Cayo Pérez Bueno
A Blanca Abella
Por los náufragos

Índice

A modo de pórtico 9

Teresa Wilms Montt, perfecta de gracia 15
Henry Darger, la vida como proceso creativo clandestino 21
El Caballero de París, custodio de La Habana 27
Levé, de la mirada anónima a la palabra en rebelión 33
Lamantia, entre el arrebato místico, Breton y la llama beat 39
Ochs, el cantautor asistido por la desdicha 45
Strindberg o las delicias del asesinato psicológico 51
Jacobo Fijman, el poeta aterrado por la autopsia 57
Pachita, la médium que operaba con las manos 65
Roussel, el alquimista de la sintaxis 71
Lorrain, camarlengo del escándalo 77
Marosa di Giorgio o la ebriedad corporal 83
Max Blecher o la insufrible jaula de yeso 89
Battiato, druida de lo bello 95
Alejandra Pizarnik o la tierra llagada del poema 101
Artaud, el con-verso de casi todo 107
Borges o el acicate metafísico 111
Unica Zürn o el espacio embarazado de mallas 117
Blanchard o la delicadeza del ángulo 123
Walser, el paseante que se conoció a sí mismo 129
Mayfield o la lucha por los derechos civiles a ritmo de soul 135
Ambrose Bierce o la vida a pie de página 141
Panero o el éxtasis blasfemo 147
Quiroga o lo fatal 153
Anne Sexton o el ama de casa hecha poeta 159
Schumann o el descargo del amor 165
Wain o la agreste pintura felina 171
Bruckner, el asceta de composiciones solemnes 177

Norma Jeane, la mujer sin noche 183
Frida o el dolor transfigurado en óleo 189
Juan Ramón Jiménez o el hombre que desnudó a la poesía 195
Teresa de Jesús, la santa que encontró a Dios en los pucheros ... 201
Lautrec o el camino de atrás 207
Clarice Lispector: en los límites del lenguaje 211
Orton o el teatro "ultrajantemente macabro" 217
Camille Claudel o la locura de amor 223
'La Asturianita', la mujer sin brazos que no quiso ser espía 229
Leonora o la resistencia contra lo unívoco 235
Xul Solar o la polisemia creadora 241
La sombra de Adelaida García Morales 247
Arthur Cravan, el ¿caballero? inexistente 253
Rosario Castellanos, la belleza desamparada 259
Miguel Espinosa, el autor que escribía a lo suyo 265
Lloyd, el buen ciudadano 269
Doten o la voz de los muertos 275
Wilhem Reich o el poder del orgasmo 279
De Hoyos y Vinent, el marqués anarquista 285
Cornell, trapero nocturno de lo maravilloso 291
Cortés, el poeta encadenado 297
Ángeles Santos, la mujer que convocó un mundo 303
Carpenter, el amante que osó decir el nombre de lo que amaba .. 309
D'Ors o las transiciones inverosímiles 315
Philip Dick, el hombre que soñó con ovejas eléctricas 321
El delito de vida de Alda Merini 327
Amalia Domingo, la mujer que hablaba con los muertos 333
Lovecraft, el agorero cósmico 339
Gregor Ambrosius Gog, rey de los vagabundos 345
Nerval, la suspensión de un genio en la sordidez de una ciudad ... 351
Valentine Penrose o el hermetismo órfico del verso 359

A MODO DE PÓRTICO

En 1896, el poeta nicaragüense Rubén Darío publicó un delicioso librito, *Los raros*, un ramillete de semblanzas de autores que admiraba el modernista. Se editó en Argentina, en la editorial Tipografía La Vasconia. Contenía diecinueve retratos: Leconte de Lisle, Verlaine, Villiers de I'lsle Adam, Conde de Lautrémont, Jean Moréas, Léon Bloy, Jean Richepin, Rachilde, Théodore Hannon, Georges d'Esparbès, Laurent Tailhade, Édouard Dubus, Ibsen, Max Nordau, Fra Dominico Cavalca, Eugénio de Castro, Poe, José Martí y Augusto de Armas. En la segunda edición, impresa en Barcelona, en 1905 (Editorial Mucci), se añadieron Camille Mauclair y Paul Adam.

En septiembre de 2012, el periódico cermi.es estrenaba una sección con ese mismo nombre, «Los raros», en casi obsceno homenaje a Darío, quien firmase aquellos versos que sirven a quien redacta estas líneas de poética vital: «Amar, amar, amar, amar siempre, con todo/ el ser y con la tierra y con el cielo,/ con lo claro del sol y lo oscuro del lodo;/ amar por toda ciencia y amar por todo anhelo». Mantenía el mismo espíritu, recalar en algunas biografías de tan insólitas, admirables, o bien de creadores cuya discapacidad (sensorial, física o mental) había establecido un diálogo fecundo, distorsionado, doloroso,

con su obra. Fue la poeta argentina Alejandra Pizarnik quien inauguró esa hospedería de rotos. Una poeta extraordinaria a la que el lenguaje sostuvo hasta que dejó de hacerlo. Se suicidó. «Ya no baila la luz en mi sonrisa/ni las estaciones queman palomas en mis ideas/Mis manos se han desnudado/y se han ido donde la muerte/enseña a vivir a los muertos».

Once años después, el presidente del Cermi, Luis Cayo Pérez Bueno, me propuso compilar los textos de esa sección. Fruto de esa proposición, este libro, *Las rarezas del vástago*. Del latín *bastum*, vástago alude al renuevo o ramo tierno que brota del árbol o de otra planta. Es decir, este libro es hijo sentimental del que escribiera Darío. De ahí las *rarezas* que contiene. Aprovecho para agradecer en lo profundo tanto su ofrecimiento (que recibo como un regalo) como sus sugerencias y la libertad y confianza que me concede en cada colaboración. También su entusiasmo y su escucha. Asimismo, quedo agradecida por el trabajo de Blanca Abella, que revisaba estos escritos por si se hubiera deslizado en ellos algún gazapo o errata y me compartía sus impresiones y sugerencias con delicadeza de orfebre. Mi gratitud, por último, a los lectores, sin los que la escritura, en última instancia, quedaría huérfana.

Los libros de semblanzas tienen una larga tradición, al menos en nuestro país; citando de memoria, han recalado en ellos autores como Baroja, Gómez de la Serna, Julio Camba, Andrés Amorós, Villena, Ana María Moix, Salvador de Madariaga o Celso Emilio Ferreiro. Permiten acercarnos a figuras desde ángulos personalísimos pues, desechando el propósito de abarcar la totalidad de una biografía, retratan (con pinceladas impresionistas, constructivistas, expresionis-

tas, espartanas, etc.) vidas que merecen ser contadas, zurcidas por la voz particular de quien pespunta.

En quien firma estas piezas recae la responsabilidad de haber tenido el tino, la destreza, la pericia y/o el oficio de sembrar en el lector ganas de seguir adentrándose en la vida y obras de estos autores. Con una salvedad (y qué secuencia que se precie no la tiene): el retrato de Valentine Penrose, escrito al alimón con la también poeta y surrealista Lurdes Martínez, a quien agradezco la alegría del trabajo compartido.

El criterio establecido para escoger a unos u otros responde a la pura admiración o querencia, o bien al hecho de que surgieron en el transcurso de mis lecturas y la curiosidad me hizo recalar en ellos. Los hay celebérrimos, aunque son los menos (Teresa de Jesús, Borges, Marilyn Monroe, Nerval, Harold Lloyd…), notables en su proyección pública (Lovecraft, Leonora Carrington, Philip Dick, Battiato, Juan Ramón Jiménez…), modestos afamados (Quiroga, Merini, de Giorgio, Strinberg, Lorrain, Walser, Zürn…) y perfectos desconocidos para el grueso del público (Orton, Darger, Wilms Montt, Xul Solar, La Asturianita, Pachita, Cortés, Dotten, Amalia Domingo…) Lo que les une, además de su convulsa trayectoria, es que todos ellos están muertos (muertos en sesión continua) y que vivieron (salvo excepciones de rigor, como la santa de Ávila) en el siglo XX.

La categoría de la otredad ha sido subsumida por la de identidad, así como la idea de infinito ha sido desplazada por la de lo indefinido. La mayoría de las personas viven en esa basta franja entre el horror y el éxtasis, pero hay quienes habitaron sus extremos. De ellos damos cuenta en este libro. De

esa Arcadia de la enfermedad, de la discapacidad, de lo distinto, conscientes, como dijo Pessoa, de que «el haber tocado los pies de Cristo no es disculpa para las faltas de puntuación».

Algo inefable ocurrió en sus vidas. Una fractura severa del alma. El dolor los partió. Para recomponerse, tuvieron que perder parte de la lucidez. Por no morir. Para no morir. En defensa propia.

Y en defensa propia los huimos.

Cuerpos mutantes lacerados por desgracias, y locos que se sostienen enajenándose. Un día, ellos cuidarán de nosotros, haciendo memoria de lo humano.

Toda verdad biográfica es inabordable, más allá de una serie de datos que permiten una hipótesis de trabajo. Ojalá los datos en los que he prestado especial atención sean brotes. Ustedes dirán.

EPD

Teresa Wilms Montt, perfecta de gracia

«Nada tengo, nada dejo, nada pido. Desnuda como nací me voy, tan ignorante de lo que en el mundo había. Sufrí y es el único bagaje que admite la barca que lleva al olvido». Quien estas líneas escribiese resultó una mujer indómita, vital, díscola, descarada, torrencial. Son muchos los adjetivos que pelean por enhebrarla. Digamos para resumir: fascinante, en fondo y forma. María Teresa de la Mercedes Wilms Montt (Viña del Mar, 1893- París, 1921), más conocida por Teresa Wilms Montt.

Segunda de siete hermanas, fue descendiente por parte paterna de la realeza prusiana (Federico Guillermo Wilms, su padre) y nieta del primer presidente de la república chilena, Manuel Montt (Luz Victoria Montt, su madre, de origen español). Aprendió con pericia francés e inglés, y con soltura italiano y portugués; con el alemán se hacía entender.

Tal y como recogen las entradas de su diario, recordándose de manera retrospectiva, desde pequeña destacó por rebelde, como la insignia comunera. Fue considerada a pulso como «cachetona», el apodo que recibían las mujeres de alta alcur-

nia que preferían la noche y sus excesos, introduciendo en ese ambiente el *cachet et ton* (prestigio y tono) y cierto aire glamuroso y parisién. A los 17 años se granjeó por méritos propios la enemistad familiar al casarse sin consentimiento con Gustavo Balmaceda, un amor arrebatado y recíproco hasta que los celos y el alcohol de él lo convirtieron en una feroz angustia. Antes de dinamitarlo por completo, tuvieron dos hijas, Elisa y Sylvia.

Sus poemas comenzaron a circular bajo el pseudónimo de «Tebac». Se adhirió a los ideales feministas y anarquistas, inspirada por el discurso de la feminista Belén de Zárraga y el chileno Luis Emilio Recabarren.

Teresa buscó ternura en los brazos del primo de su marido, Vicente Balmaceda («mi amante ídolo» lo llamaba en su diario), quien inspiró sus primeros versos. Al descubrirse el adulterio, se le quitó para siempre la patria potestad, quedando sus hijos a cargo de los abuelos paternos, y fue recluida en el convento de la Preciosa Sangre, que disponía de un pabellón para enfermos mentales y otro para díscolos que atentasen contra la moral. Ocho meses estuvo confinada Teresa. Encerrada encaró su primer intento de suicidio, con un frasco de morfina. «Han querido hacer de mí una pervertida y se encontrarán con que puedo darles lección de nobleza». Y la dio. Consiguió escapar del correccional disfrazada de viuda, gracias a la ayuda de su compatriota y también poeta Vicente Huidobro. Huyeron a Argentina.

«Teresa Wilms Montt es la mujer más grande que ha producido la América. Perfecta de cara, perfecta de cuerpo, perfecta de elegancia, perfecta de educación, perfecta de

inteligencia, perfecta de fuerza espiritual, perfecta de gracia», escribió sobre ella el autor de *Altazor*.

En Buenos Aires, la belleza racial de Teresa (basta contemplar el retrato que hizo de ella Julio Romero de Torres), su inteligencia y desparpajo encandiló tanto como en Chile. Comenzó a colaborar en *Nosotros*, revista que acogía las firmas de los más importantes autores en ciernes (Gabriela Mistral, por ejemplo), también de este lado del océano (Unamuno, Azorín). Conoce a Borges, conoce a Silvina Ocampo. Uno de sus pretendientes (acaso en calidad de amante despechado o desesperado) se suicidó delante de ella, a los veinte años, cortándose las venas. Este episodio marcó su vida. También su escritura, que lo nombra de maneras diferentes, hasta compararlo, incluso, con Cristo (ella, de hecho, firma como Teresa de la Cruz por momentos). Horacio Ramos Mejía, se llamaba.

Sus primeros poemarios, *Inquietudes sentimentales* y *Los tres cantos*, son recibidos con entusiasmo, tanto por el público como por la crítica. Poemas en prosa en los que el amor frustrado, la pérdida de sus hijas y en especial el suicido presenciado de su amante sirven de caladero. Frente a la experimentación que estallaba las costuras del poema en todo el mundo, Teresa prefirió mantenerse fiel a la sintaxis clásica y el uso racional del lenguaje.

«La noche es para charlar, el día para dormir, la tarde para escribir». Acaso sea este el adagio más conocido de Teresa.

Se traslada a Nueva York, con la intención de colaborar con la Cruz Roja. En el barco, trata de quitarse la vida lanzándose por la borda, pero un pasajero se lo impide. «En la soledad de mis pensamientos, oigo cavar una fosa».

«Me siento mal físicamente. Nunca he tributado a mi cuerpo el honor de tomar su vida en serio, por consiguiente, no he de lamentar el que ella me abandone.

Vida, sonriendo de tu tristeza me duermo y de tus celos de madre adoptiva. En tus ojos profundos ha rebrillado inconfundible la iniciación de mi ser astral.

Sólo una vez más se filtrará mi espíritu por tus alambiques de arcilla. Vida, fuiste regia, en el rudo hueco de tu seno me abrigaste como al mar y, como a él tempestades me diste y belleza.

Nada tengo, nada dejo, nada pido. Desnuda como nací me voy, tan ignorante de lo que en el mundo había.

Sufrí y es el único bagaje que admite la barca que lleva al olvido.»

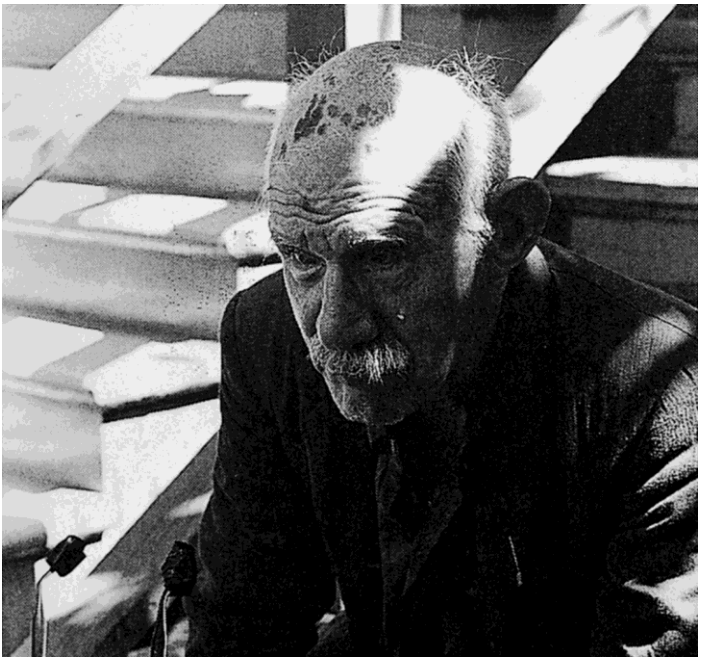
Su estilo es violento, apasionado.

Al llegar a Estados Unidos, por su aspecto y por el hecho sospechoso de viajar sola, la tomaron por espía alemana (la I Guerra Mundial aún no ha acabado, y Mata Hari ha sido fusilada meses antes). Tras las 48 ocho que permanece en arresto, decide embarcarse hacia España. Llega al Madrid bohemio, el de Villaespesa, Carrere, Sawa, Darío, Machado… El propio Valle-Inclán, cráneo privilegiado donde los haya, le escribe el prólogo a su tercer libro de poemas, *Anauí*. Sus temas persisten, la soledad, la maternidad, cierto *spleen*… Viaja a Londres, Liverpool, Andalucía, Toledo y Ávila. Conoce a todos. También a Gómez de la Serna.

En el entretanto, Teresa se entera de que sus hijas están viviendo en París, y a la capital francesa se muda para verlas. Allí conoce a Eluard, Breton, Ernst. Tras un año de relación materno filial, sus hijas regresan con los abuelos a Chile. El zarpazo es tan duro que Teresa solo encuentra alivio ingiriendo un frasco de veronal (barbitúrico casi infalible). Muere un 24 de diciembre de 1921. Tenía 28 años.

«Soy Teresa Wilms…y aunque nací cien años antes que tú, mi vida no fue tan distinta a la tuya. Yo también tuve el privilegio de ser mujer. Es difícil ser mujer en este mundo. Tú lo aves mejor que nadie. Viví intensamente cada respiro y cada instante de mi vida. Destilé mujer. Trataron de reprimirme, pero no pudieron conmigo».

De Teresa resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Henry Darger, la vida como proceso creativo clandestino

Hay biografías entreveradas de elipsis, de huecos, de omisiones, de sombras persistentes y tupidas por las que apenas se filtra cierta claridad que permita atisbar los contornos de lo que queda dentro. Biografías que son más dentelladas y bocados que dispuestos ágapes. Biografías en las que impera el recato, la discreción, la reserva. La de Henry J. Darger como muestra. Uno de los ejemplos de arte marginal más fascinantes del XX.

Empecemos por el final, contradiciendo al Sombrerero. Darger murió en abril de 1973 (no se sabe qué día exactamente), en Chicago. Según algunas versiones, murió sentado en un sillón bastante ajado, mientras veía la televisión. Qué muerte tan tibie e indiferente. ¿Miraba el noticiario, alguna película antigua, publicidad, un documental? ¿Cuál fue la última imagen que impactó en sus pupilas? Según otras versiones, murió en un hospicio de las monjas de la Caridad, ya que su estado físico le impedía subir las escaleras hasta su casa. Se sabe que era esquivo, misántropo: hay constancia de que, durante algunos años, tuvo algo similar a un amigo, William Shloder, con quien proyectaba fundar una Sociedad Protectora de los Niños. Después Shloder dejó Chicago y nunca volvieron a verse.

Nació en abril (no se sabe qué día exactamente) de 1892. Hay quien mantiene la conjetura de que en Brasil; hay quien cree que en «la Ciudad de los Vientos», regada de rascacielos. Con cuatro años, el enigmático Darger perdió a su madre durante el parto. Su hermana fue dada en adopción. No se conocieron jamás (¿intentaría, alguno de ello, buscarse?). Apenas cumplidos los ocho años (¿o aún no los tenía?), la precaria salud mental del padre le obliga a internarlo en un orfanato católico. Sabemos que fue en 1900.

El extraño comportamiento del niño propicia su traslado a un hospital psiquiátrico (su retraimiento, su gusto por la masturbación), donde recibe uno de los diagnósticos más misteriosos y bellos posibles: «tener el corazón en el sitio equivocado». Lo prescribió el doctor Stephen Prokopoff. Trata de escaparse en distintas ocasiones, en vano. Finalmente, consigue huir y llegar a casa de su madrina, el único apoyo afectivo que tuvo en vida, que le consigue un trabajo como limpiador en un hospital católico. Tras su breve etapa en el ejército durante la I Guerra Mundial, sus empleos son poco estimulantes (camarero, reponedor…)

Se sabe que iba a misa tres veces al día. Otros aseguran que cinco. Nunca se confesó y solo en una única ocasión habló con el párroco. Fue una conversación larga, muy larga, en la que, entre otras cosas, el sacerdote descubrió algo fabuloso: Darger no vivía en un tiempo cronológico, sino circular, como si cada día fueran todos los días de su vida. Baste esta anécdota para comprenderlo: El 13 de marzo de 1963, el parte meteorológico anunciaba sol y cielo despejado, por lo que aprovechó para secar una inmensa acuarela, en la que una niña escapa de unos siniestros soldados. Sin embargo, ese día hubo tormenta, y la acuarela de Henry se arruinó. El parte consultado por Darger no correspondía a ese día, sino a otro cualquiera que apareció en un periódico recogido de la calle.

Tras su muerte, acaecida frente a la pantalla o en el asilo religioso, sus caseros (lo fueron durante cuarenta años), los fotógrafos Nathan y Kiyoko Lerner, descubrieron la extraordinaria obra que Darger acumulaba en su habitáculo: un manuscrito de más de quince mil páginas, ilustradas por él mismo. *The story of de Vivians girl*, que relata los acontecimientos de las siete princesas de la Cristiana Nación de Abbiennia, que encabezan la rebelión contra la esclavitud infantil impuesta por los «glandelianos», una suerte de soldados confederados, crueles y perversos. A lo largo de la descomunal extensión, la capacidad de descripción corresponde a un escritor neurótico (detalla los botones de los uniformes y sus ojales, los hilvanes, especifica las marchas militares que suenan en algunas escenas, los himnos que sostienen ambos bandos).

Hay un acendrado retrato de las escenas escabrosas, que son cuantiosas y desarrolladas, en las que vemos cómo los malvados empalan a las niñas, dejando sus vísceras al descubierto, las descuartizan, sufren inimaginables torturas, son ensartadas por algo similar a bayonetas… y todo ello en paisajes pesadillescos en los que los tornados, las tormentas y borrascas acampan con titularidad de amo. Esta tendencia al sadismo podría explicarse por las lecturas del martirologio católico (en las que abundan, por cierto, historias de niños mártires: Justo y Pastor, Inés, Águeda, los santos mártires de Abitinia, Eduardo, Ulpino...), también por la experiencia sufrida en el orfanato y hospital psiquiátrico en los que residió de pequeño, ya que refiere en su diario abundantes escenas de abuso en todos los órdenes. Hay quien apunta que lo escabroso del asunto revela un alma fea, en el decir de Machado.

Las niñas que dibuja Darger tienen un pequeño pene. Suelen aparecer vestidas a medias, desnudas (pero con calcetines), cuernos, a veces con cola, a veces con pequeñas alas de mari-

posa, y cuentan en su lucha con el apoyo de los Blengins, una especie de dragones protectores de los niños. Los glandelianos no sienten piedad alguna por las pequeñas, a las que asesinan con soltura y placer. Por su parte, las niñas los apuñalan a la altura que les permite su estatura. La muerte no es luctuosa en el contar de Darger. No vemos dolor en las expresiones de los moribundos. La muerte como trámite.

Hay dos finales para esta historia épico-onírica. En uno de ellos, los glandelianos son vencidos por las pequeñas, lo que permite restaurar un reino de libertad. En el otro, las niñas capitulan y se impone de nuevo el régimen de terror.

Darger comenzó a escribir esta historia a mano, hasta que se animó a pasarla a máquina. Después de encuadernar él mismo siete volúmenes bien prensados, en los que incluía acuarelas (algunas enormes, de tres metros, plegadas a modo de fuelle), se debió de cansar y retomó la grafía.

Si el artista Joseph Cornell vagabundeaba por las calles de Nueva York en busca de desechos con los que hacer sus obras (cajas, celuloides, piezas, bibelots perdidos…), Darger las recorre al acecho de periódicos, cómics y revistas con los que hacer collages o encontrar modelos para sus historias.

Dos obras más, igualmente ingentes, escribió durante su vida. Una autobiografía, *The history of my life*, de casi cinco mil páginas, en las que mezcla algunos datos reales con otros imaginados (¿cómo saber qué se corresponde con cada categoría? En la mayor parte de los casos, deliciosamente imposible). En ella habla de cierto acoso, diríamos hoy, padecido en la escuela, a cuenta de su orfandad y de su carácter hosco. También de la violencia de los internos, médicos, celadores y enfermeras del hospital psiquiátrico.

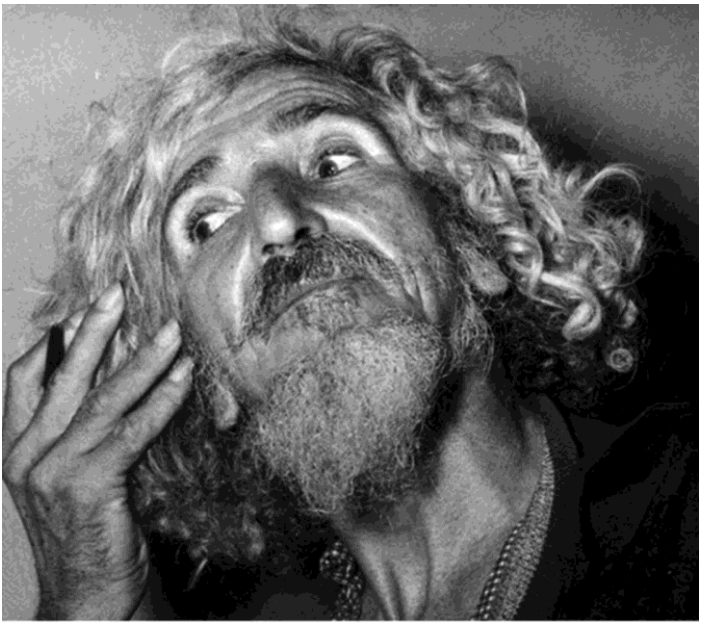
El tercer manuscrito se titula *The book of wheather reports* (El libro de los informes meteorológicos), en el que, durante diez años, Darger anotó eso mismo, las predicciones del tiempo, con cierta inquina hacia los meteorólogos.

Darger había expresado su deseo de que se destruyera su obra. Por fortuna, sus caseros se dieron cuenta de que en ella había algo incombustible, hipnótico, excepcional, y, como hiciera Max Brod con el legado de Kafka, lo salvaron.

Su vida misma fue un proceso creativo.

En 2002, el American Folk Art Museum inauguró el Centro de Estudios Henry Darger, que ofrece formación artística a personas con enfermedades mentales. Nathalie Merchant (vocalista de la banda 10.000 Maniacs), compuso para su disco *Motherland* una melancólica crónica en la que se pregunta por el destino final de las Vivians.

De Henry Darder resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



El Caballero de París, custodio de La Habana

Hay monumentos que hablan de las ciudades, como metonimias exactas: Notre Dame, de París; el Coliseo, de Roma; el Acueducto, de Segovia; la Gran Pirámide, de El Cairo… y emblemas o símbolos mucho más humildes que también recogen la esencia de los lugares: la escultura de La Violetera, en Madrid, la de Ana Ozores, en Oviedo, o la del Caballero de París, en La Habana.

El Caballero de París recorría las calles céntricas de la capital cubana con su atuendo dandi, inverosímil, ignorando las necesidades oportunas de cada estación meteorológica. Él era su propio mercurio. Traje exquisito, corbata ajustada, pañuelo asomando en la solapa, selecto calzado, capa, sombrero, barba valleinclanesca, pelo largo y arboleo, con tirabuzones de emperatriz de arrabal, y uñas tan largas que se curvaban.

«Yo soy rey del mundo porque el mundo siempre está a mis pies. No mire mis mocasines sucios. Mire la acera, mire la tierra, mire el pavimento, todo está debajo de mí. Arriba, el cielo, del cual procedo y al cual iré para pedir cuentas a los fa-

riseos que han entrado por sorpresa (…) Esos fariseos ignoran la gloria inmensa, la emoción profunda que uno experimenta cuando dice: yo soy el Caballero de París».

Como en muchas leyendas, nada es lo que parece, salvo su metáfora. El Caballero de París no era ni lo uno ni lo otro. O sí, pero a su manera.

José María López Lledín nació un 30 de diciembre de 1899, el mismo año que Cuba se independizó de España, en la aldea de Vilaseca, Lugo, próxima a la frontera asturiana y casi a los pies río Eo. «Yo nací allá, en España, el 29 de diciembre de 1886, el mismo día que Alfonso XIII, en una casa con sala, comedor, dos cuartos, un salón de gala. Al frente había una parra, con muchas uvas, que daba a la calle. El rey llevaba un caballo, mejor que el de Atila, cuando iba a cazar y a pasear conmigo». Adelantó un día su venida al mundo, no para hacerla coincidir con la del monarca (cuyo cumpleaños era el 17 de mayo), sino porque así lo decidió su locura intrépida.

Tuvo once hermanos. Otras versiones, reducen la estirpe a ocho. Sus padres regentaban una pequeña bodega en la que se despachaba vino y aguardiente.

Con catorce años, como tantos otros compatriotas, empujados a bailar con una suerte de la que apenas conocían su aroma, se fue a hacer las Américas, en un barco a vapor alemán, 'SS Chemnitz'. Desembarcó en La Habana el 10 de diciembre de 1913. Trabajó de florista, en una sastrería, en una librería, en un bufete de abogados y en los hoteles más distinguidos: Telégrafo, Sevilla, Royal Palm, Saratoga, Manhattan, Salón A… Enviaba dinero a sus padres, mantenía relación con

los hermanos que habían emigrado con él, parecía feliz, estaba enamorado de una muchacha que le correspondía…

Pero. En 1920 fue detenido en el Centro Gallego de la Habana, mientras bailaba celebrando el Carnaval. Lo encerraron en el Castillo del Príncipe, un fuerte militar con forma de pentágono, donde también estuvo preso el poeta y revolucionario José Martí. No se sabe con certeza el motivo. Hay quien cuenta que vendió un billete falso de lotería; hay quien asegura que mató a un hombre en una reyerta, o que se le acusó de complicidad de ese asesinato. La versión aceptada, con tintes míticos, es que lo contrataron como parte del servicio de un matrimonio acaudalado que vivía en el Vedado, convirtiéndose en una persona de absoluta confianza. Resultaba tan eficaz, tan refinado, tan exquisito, que la señora se enamoró de él y el marido, devorado por los celos, lo acusó de haberles robado una desorbitada suma de dinero junto a numerosas joyas. Parece ser que la mujer, in articulo mortis, lo exculpó. El Caballero de París fue puesto en libertad. ¿Cuántos años después? Algunos aseguran que diez, otros que seis…

Lo que sí se sabe que es cuando volvió a pisar las calles, regresó a ellas roto. Perdió la cabeza. Su familia intentó acogerlo, pero fue imposible. Vagaba por la ciudad, sin aceptar limosnas, vendiendo rudimentarias plumas que hacía con caña de azúcar, a modo de cálamos, contando a quien quisiera escucharle que él era papa, o rey, o gladiador… o caballero. Disertaba de poesía, filosofía, de historia… los habaneros se rendían fascinado ante su locuacidad.

«D'Artagnan era mosquetero y yo era rey. Yo era Dios, era profeta de una doctrina y una nueva religión que habría de re-

dimir al mundo. Yo soy un Dios de capa y espada y pantalón de muselina; pero soy un Dios. Cuando rezo, me rezo a mí mismo, para pedirme perdón de algo que no he cometido». *Ex caelis oblatus.*

Con un cartapacio en ristre, una bolsa que contenía sus enseres, aspecto un tanto desaliñado y unos delicados modales, caminaba con paso distendido, flaco, erguido, circunspecto. Paseo del Prado, la Avenida del Puerto, el Parque Central, Muralla… cuando la edad lo fatigaba, se sentada en los portales de la calle 23, o en la esquina Infanta y San Lázaro. De expresión tranquila, entregaba tarjetas confeccionadas por él mismo. En ellas era cualquier cosa. Deliraba, siendo el suyo un delirio hermoso, próximo a la mitomanía.

«Yo soy el Caballero de París, nací en una ciudad antigua que ustedes no conocen, pero los invito a imaginar que tuvo murallas y castillos, también palacios; esa ciudad se llama Lugo y está en Galicia, tierra bellísima, donde llueve a cántaros, que tiene un mar azul del que vienen cargados de maravillas los pescadores». Así le habló al historiador cubano Eusebio Leal, que escribió algunos textos sobre este enigmático hombre de perfil aguileño y mirada llameante.

Tras una crisis psicótica, fue ingresado en el Hospital Psiquiátrico de Mazorra, con cuyo director, Luis Calzadilla, entabló una alta amistad, hasta el punto de que escribió algo próximo a su biografía. Cuenta el galeno que, pocos días antes de morir, al saludarlo por su título, Caballero de París, este le respondió: «No me llame así, ya no son tiempos de aristócratas». «¿No soy ya tu fiel escudero?», le preguntó. «No, eres mi psiquiatra». Como Alonso Quijano, recobró la lucidez y resultó letal.

Murió el de julio de 1985, con 86 años. Vestía sus harapos señoriales.

Fue enterrado en el cementerio de Santiago de las Vegas, donde el musicólogo Helio Orovio corrió con los gastos de su sepultura. Quince años después, sus restos fueron trasladados al convento de San Francisco de Asís, por intervención de varios intelectuales que quisieron que descansase en altura de alcurnia. Antonio María Romeu le escribió un popular danzón («El Caballero dice siempre así / que sin azúcar no hay país»). Una escultura de José Villa Soberón, levantada por cuestación popular, lo recuerda, al aire libre, caminando, emplazada en los predios de la Basílica Menos de san Francisco de Asís.

Del Caballero de París resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Levé, de la mirada anónima a la palabra en rebelión

«Ejercí la pintura de 1991 a 1996. Pinté quinientos cuadros, vendí unos sesenta, tengo cien almacenados, y el resto los quemé». Son palabras del escritor, pintor y fotógrafo Édouard Levé (Neully-sur-Seine, 1965-París, 2007). En todas las disciplinas, autodidacta. Como pintor, comenzó desbrozando lo conceptual para derivar, con militancia mitad furibunda, mitad abatida, en lo abstracto. Después de un viaje por la India, trocó pincel por obturador, y se dedicó a la fotografía. Con manifiesta renuencia al retoque, su mirada oscilaba entre lo perverso, lo ridículo, lo inquietante.

Su primer proyecto, *Homonyms*, lo componían rostros anónimos buscados en la guía de teléfonos, acogido al patrón de encontrar nombres de hombres a quienes admirada (Bataille, Breton, Klein). En la serie *Pronographie*, encontramos a personas vestidas en diversas poses sexuales. Algo así como un kamasutra de Primark. O de Zara. La vestimenta contrasta con lo feroz de los gestos. Chocarrero, grotesco, perturbador. En *Fictions* reúne a un corifeo de sujetos contemplando basura. En otra, viaja hasta ciudades norteamericanas cuyo nombre toman prestado a modo de homenaje al original:

Ámsterdam, Bagdad, Roma, Florencia. Acaso la más sobrecogedora de todas sea la serie *Angoisse* (angustia), imágenes tomadas en un pueblo en las que cualquier rincón transmite ese mismo sentimiento (mucho más indómito e imprevisto porque la angustia, a diferencia del miedo, no tiene narración posible, constructo de sentido).

Levé tuvo reiteradas depresiones, algunos ingresos en psiquiátricos, varios intentos de suicidio. Nació en la misma ciudad francesa que Anaïs Nin, Belmondo, Truffaut. Pero resultó menos vitalista que la décima parte de los mencionados. Levé. Poco le duran sus estudios de Económicas.

Levé, disculpen la licencia, cumple las expectativas de buena reputación literaria que suscribe, tácitamente, el suicidio. Su estilo es cortante, con escalpelo lamina las frases. Tanto que por cualquier resquicio les entra el frío. Su estilo es distante como perfume de madrastra, con un sedimento de amargura que agria el resultado. Pero se lee con el placer de quien ha encontrado un surco y presiente las semillas.

En Autorretrato las ideas discurren de un modo en apariencia caótico: de las altas reflexiones a las banalidades más obscenas, pasando por un vademécum de gustos propios, ideas sin cuajar, fulgores de ingenio y querencia por las listas. Es un libro escrito desde la depresión, regido por una falsa improvisación, persiguiendo las huellas del azar. No hay puntos y aparte. No hay un aparte donde refrescarse bajo la sombra. Hay resuello.

«De adolescente creía que *La vida, instrucciones de uso* me ayudaría a vivir, y Suicidio, instrucciones de uso, a morir. He

pasado tres años y tres meses en el extranjero. Prefiero mirar a la izquierda. Un amigo mío disfruta con la traición. El final de un viaje me deja el mismo regusto triste que el final de una novela. Olvido lo que me desagrada. Es posible que haya hablado sin saberlo con alguien que ha matado a alguien. Voy a mirar en los callejones sin salida. Lo que hay al final de la vida no me da miedo».

A *Autorretrato* le sigue el libro póstumo, *Suicidio*. Cuenta la historia (si desbrozáramos el argumento parecería hirsuto y, aun así, funcionaría) de un amigo de Levé de la adolescencia a quien recuerda y se pierde en la cadencia del recuerdo, hasta que, años después, cuando salía de casa con su mujer para jugar al tenis, afirmó haberse olvidado algo, regresó al hogar, bajó al sótano y se pegó un tiro en la cabeza, sin motivo aparente.

Al terminar de leer *Suicido* el lector no es capaz de saber dónde acaba la historia del amigo de Levé y en qué punto comienza la proyección sobre la misma. Hay preguntas desasosegantes: ¿La viuda piensa en el suicida cuando hace el amor? ¿Se volverá a casar? Al matarse el suicida, ¿la mató también a ella?

«Un sábado del mes de agosto sales de tu casa vestido para jugar al tenis y acompañado por tu mujer. En medio del jardín le haces saber que se te ha olvidado la raqueta en casa. Vuelves a por ella pero, en vez de encaminarte hacia el armario de la entrada donde sueles guardarla, bajas al sótano. Tu mujer no lo ve, se ha quedado fuera, hace buen tiempo, disfruta del sol. Unos instantes después oye la descarga de un arma de fuego. Corre hacia el interior de la casa, grita tu nombre, se da

cuenta de que la puerta de la escalera que da al sótano está abierta, la baja y te encuentra allí. Te has pegado un tiro en la cabeza con la escopeta que habías preparado cuidadosamente. Sobre la mesa has dejado un tebeo abierto por una página doble».

Unos días después de entregar el manuscrito *Suicidio* a su editor, se ahorcó. Lo encontró su mujer, vestido de manera pulcra y elegante. No fue incendio de arrebato. Había cartas dirigidas a sus allegados.

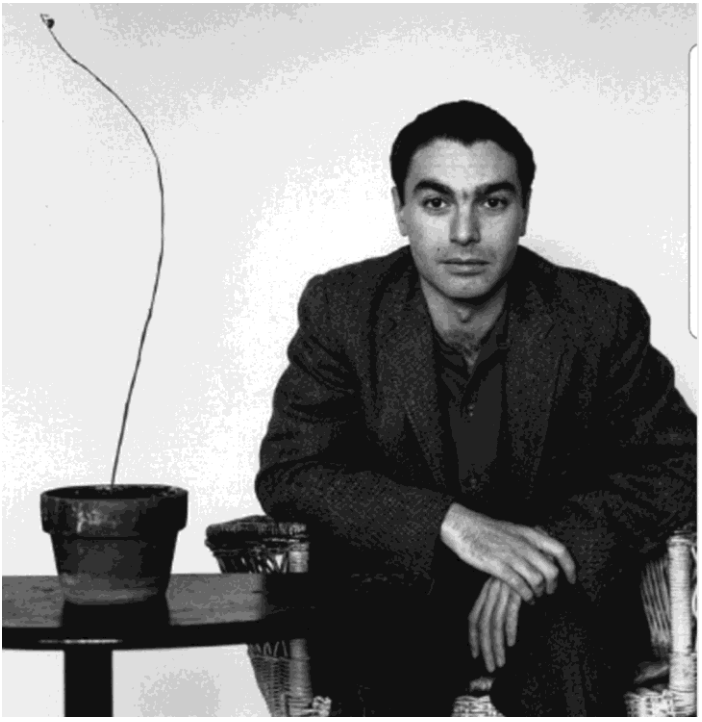
Se acogió a un modo de decir sincopado. «No escribo relatos. No escribo cuentos. No escribo piezas de teatro. No escribo poemas. No escribo historias policíacas. No escribo ciencia ficción. Escribo fragmentos».

Su aparición como escritor fue espléndida. El primero de los cuatro títulos que publicó, Obras, recuerda a *Magnitud imaginaria*, en el que el polaco Stanislaw Lem reúne un ramillete de prólogos de libros inexistentes. Lo que hace Levé (en un ejercicio de imaginación en el sentido borgiano, es decir, creador) es describir numerosas obras que nunca se han realizado. Quinientas treinta y tres obras/proyectos, desde fotográficos a pictóricos, pasando por la escultura, la performance, la música o la escritura. Pura delicia.

El último libro de Levé del que nos resta hablar (que, en la secuencia, fue el segundo) es Diario. Dividido en capítulos que se corresponden con las secciones de los periódicos (internacional, programación televisiva, cultura, etc.), incluye narraciones a partir de noticias reales pero despojadas de aquello que le da sentido: la concreción. En *Diario* no aparece

ningún nombre propio, de tal manera que se puede estar hablando de cualquier ciudad, cualquier persona, etc. Un ejemplo: en vez de una moneda específica, se habla de «unidades monetarias». La realidad se diluye. Se vacía. No es. Un libro que entronca con el ánimo lúdico de Perec y del grupo experimental Oulipo.

De Levé resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Lamantia, entre el arrebato místico, Breton y la llama beat

«Te encuentro en la soledad de la violencia;/Te tomo como un vapor y fluyo como la sangre/ En tu cuerpo de música y carne inolvidable». Estos versos, escogidos del poema 'Escapas por un pasillo de estrellas', pertenecen a Philip Lamantia (San Francisco, 1927-2005), poeta surrealista y místico norteamericano que hizo de la generación beat incienso de parábola. Pareciera una contradicción en términos hablar de surrealismo, misticismo y voz beat para referirse a un mismo autor, pero todo en Lamantia despierta su cuerpo en trance.

Con 16 años, la revista literaria View publicó su primer poema, y poco después fue incluido en VVV, el periódico surrealista cuyo auriga fue André Breton, quien describió a Lamantia como «una voz de las que se alzan una vez cada cien años». No es de extrañar semejante golosinería ante versos como los que hacía brotar Lamantia: «Al fundir tus dedos un desierto/ intentan casar al dragón con pie de lirio e higo/ las sirenas vagan y juegan con una cruz viviente/ un niño inventa un sublime cubo de ojos/ y yo libero el amanecer de tus dedos.»

Se le asoció siempre a los beat, Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William S. Burroughs, como tríada cósmica, que celebraban su manera de mirar el mundo y cantarlo, pero Lamantia siempre estuvo a un paso por detrás de casi todo, en especial de la proyección mediática y del magnetismo fetichista que causaban sus compañeros. «Philip fue un visionario que, como Blake, era capaz de ver el universo entero en un grano de arena», aseguró Ferlinghetti, otro beat, en cuya editorial, City Lights, se publicaron cuatro de los nueve libros de Lamantia.

Para este hijo de inmigrantes sicilianos (Nunzio y Mary Lamantia), el concepto surrealista de «lo maravilloso» se imantó en su eje vital. Lo misterioso, lo sublime, el prodigio. «Soy tocado por lo maravilloso/ cuando los hábiles dedos de las sirenas/ pasan por el pelo/ que ha descendido para siempre de mi cabeza/ para cubrirme el cuerpo/ el fruto salvaje de la locura». Su interés por el surrealismo (que descubrió gracias a los cuadros de Miró y Dalí que se expusieron en San Francisco) le llevó a profesarlo toda su vida, de una manera intermitente, pero continua. «Vuelve a oírse la voz de Lautréamont, pura, joven, que alimenta el fuego que ha empezado a surgir de mis profundidades», proclamó Breton. Palabra de druida.

Su escritura libre, visionaria, alucinada, sustentada en una poderosa verticalidad de salmo profanamente telúrico, influyó en cada uno de los poetas beat, con mayor o menor eco, sobre todo en Ginsberg, cuyo aullido es deudor de la febril voz de Lamantia. Compartió páginas y escenarios (en tugurios, en la calle, de postín) con todos, incluso con el temible Bukowski. Pero más que beat, que lo era, resultaba un poeta indómito,

irracional, onírico y surrealista. Acaso el único gran poeta surrealista norteamericano.

Como muchos otros, se entregó a las drogas para experimentar sus estados visionarios. Huxley las reivindicó hasta el fin de sus días, pero Lamantia fue incapaz de encontrar el justo medio aristotélico. El suyo fue un camino de excesos. Tomó de todo: peyote, ayahuasca, cocaína, heroína, lo que unido a sus frecuentes depresiones melló su salud mental. En un intento por abandonar la aguja, se entregó al esoterismo, buscando en lo simbólico y hermético un camino de plenitud. Investigó a fondo sobre tres pueblos indígenas mexicanos que practicaban rituales con el peyote: los tarahumaras (transitados antes por Artaud), los huicholes y los coras.

Vivió en Marruecos durante seis meses, cerca de su amigo Paul Bowles. También en Granada varias temporadas, y visitaba a sus amigos Leonora Carrington y Ernesto Cardenal. Dejó las drogas y recayó en ellas. Sustituyó el peyote por yana, un tabaco negro extrafuerte de propiedades narcóticas. Se adentró en el catolicismo, lo practicó, experimentó arrebatos místicos, lo sostuvo. Convirtió la fe en sustancia de vida. En esa agua distinta que se persigue.

Se casó con Lucile Dejardin, una francesa diseñadora de vestuario teatral, de la que se divorció poco tiempo después, sin que dejara apenas testimonio de esta unión. Las drogas y la enfermedad maníaco-depresiva (llámese hoy trastorno bipolar) le causaban una inestabilidad que socavaba su salud, pero nunca la belleza de la que era capaz. Como el poeta madrileño Eduardo Scala, quemó sus poemas en un acto psicomágico de purificación, sobre todo los de su primera época,

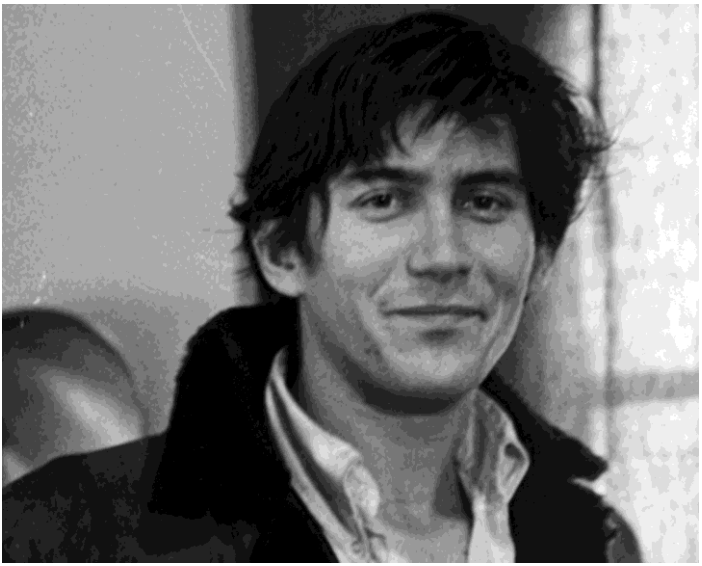
recogidos en *Erotic*, una aventura de puro automatismo psíquico, como él mismo califica. Vive en Nerja y en Segovia.

Hay mucho de psicodelia, surrealismo, misticismo, política (se entendía como anarquista utópico) y apocalipsis en los poemas de Lamantia. El crítico de arte José Pierre establece tres periodos creativos en su poesía: «la travesía en el desierto», de 1952 a 1958; «el resurgimiento», de 1959 a 1965 y «la hora del fénix», de 1966 a 1969.

Tras una batalla interior, dejó las drogas. De ello nos da cuenta en 'Astro-Mancy' (1967). «Me estoy recuperando / de una década de venenos / renuncio a todos los narcóticos / y disciplinas farmacopeicas». Vuelve a casarse, esta vez con Nancy Peters, editora de City Lights Books. Da clases (su curso sobre Imaginación poética tuvo que resultar pan con membrillo), publica artículos, sigue investigando, en especial sobre la cábala de la naturaleza, en la que intuye «un lenguaje universal no hablado, fácilmente comprensible para todos». Después se interesó por la ornitología, a la que denominó «geografía mística». Se enfrentó a varios episodios maníacos depresivos de cierta intensidad. Acudía a misa.

El 11 de abril de 2005, a los 77 años, murió de un ataque al corazón. Nunca persiguió la gloria, ni supo hacer de sí un producto, un comercio, una etiqueta. En castellano se incluyeron poemas suyos en la *Antología de la Beat Generation* (1970), de Marcos Ricardo Barnatán, y *Poesía Beat*, de Margaret Randall, traducida por Jerónimo-Pablo González (1977). Ahora, la editorial Varasek Ediciones publica en dos tomos una *Selección de poemas*, con un formidable estudio introductorio a cargo de Vicenç Quera.

De Lamantia resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Ochs, el cantautor asistido por la desdicha

Phil Ochs es una de esas figuras fascinantes, cuya biografía deambula entre la caricia del Olimpo y la humedad del Averno, entre lo patético y la aureola, entre estar a punto de la gloria y el braceo desesperado por arrancarle un habitáculo a la posteridad. Proscrito por su compromiso político, devastado por el alcohol y las drogas, depresivo, suicida, polizón a su pesar de la mala suerte… y al tiempo, en vida, admirado, imitado, aglutinante de conciencias, agitador de masas, músico estupendo, artífice de himnos (de culto) como armas cargadas de futuro. Phil Ochs.

Su voz esquiva lo pretencioso, su voz seria, su voz y sus maneras de antihéroe. Nace en 1940, en El Paso, Texas, territorio de cactus y coyotes, fronterizo con México, bañado por los ríos Bravo y Grande. Segundo de tres hermanos, encaró como pudo las burlas de los compañeros de escuela por ser el único niño judío. Su padre, Jack Ochs, asistió como médico a los soldados en la Batalla de las Ardenas, en los boscosos montes belgas.

Con 16 años toca el clarinete solista en una orquesta y admira a Elvis. Quién no. También a John Wayne, el tipo que

encarna aquellos valores contra los que Ochs combatirá años después. Vivió dos años como cadete en la Academia militar de Staunton, Virginia, para después convertirse en universitario, cursando periodismo.

Al descubrir la prosa y la poesía de Ginsberg y Kerouac, decide ser escritor, pero se cruza en su camino alguien que será crucial, Jim Glover, miembro del Partido Comunista, que le muestra la que se será su vocación: la canción protesta, al estilo de Pete Seeger. Concienciado de la importancia de tomar partido en los problemas que acucian al país, Ochs lidera el malestar estudiantil ante los programas de la ROTC, que desarrollaba entrenamientos militares en distintas facultades. Ochs y Glover forman un dúo de música folk, pero pronto naufraga.

Fue por aquellas fechas cuando debuta discográficamente, 1964, con Elektra Records, componiendo su primer éxito, *All the news that's fit to sing* (todas las noticias que merecen ser cantadas), una referencia alterada al lema del New York Times, *All the news that's fit to print* (…publicadas). Son canciones de corte clásico, casi ásperas, en las que la lucha sindical y la denuncia de la caza de brujas del Macartismo están más que presentes, junto con críticas a la iglesia y al poder.

Para ese entonces, Ochs y Dylan, antes íntimos, se detestan. El primero le reprochó al segundo que hubiera dulcificado su activismo político. Dylan le acusa de ser un mero periodista con ínfulas de cantante.

En el entretanto, Ochs le escribe una canción, el único gran éxito que tuvo, *The but for fortune*, a Joan Baez, en ciernes pareja de Dylan.

Su segundo trabajo, *I ain't marching anymore*, lo muestra menos constreñido en las composiciones, haciéndolas sonar más holgadas, más audaces. En el disco, dos cortes emblemáticos, dos cantos antibelicistas: *Here's to the State of Mississipiy Draft dodger rag*.

Ochs viaja a Chile, donde conoce a Víctor Jara, actúan juntos y forjan una intensa amistad; también coincide con el cantante peruano Daniel Viglietti y, después de cantar en un acto político de estudiantes de izquierdas, es detenido por la policía uruguaya. De allí, lo llevan preso a Argentina, pero consigue escapar y regresar a Estados Unidos. Ese miedo adquirirá el síntoma de cierta paranoia que ya no le abandonará.

Ha ido zurciendo canciones que necesitarían de menciones ajenas para mantenerse, como *War is over*, que tomase después John Lennon en *Happy Christmas*. Escribe hasta un tema en el que compara a Franco con Hitler, *Spanish civil war song*.

Con el tiempo, sus discos se vuelven más oscuros y desesperanzados. Cada vez se venden menos.

La Metro Goldwyn Meyer le encarga el tema principal para la película *Kansas City Bomber*, pero rechaza el material de Ochs le entrega.

Ochs acepta la invitación del gobierno cubano para realizar una pequeña gira por África. Es el año 1973, y casi muere estrangulado en Tanzia por unos asaltantes. Perdió tres tonos en sus cuerdas vocales. Tres tonos. Él siempre achacó la tragedia a la intervención del FBI o de la CIA. Ese año da el último gran concierto, con Patty Smith y Lenny Kaye como teloneros.

Tras el asesinato de Víctor Jara, Ochs organiza un concierto de apoyo a Salvador Allende (cuyas viudas estuvieron entre el público) en el Madison Square Garden, en el que, pese a todo, invita a Dylan, quien canta con él *Blowing in the wind*. Ochs, ebrio, alucinado, trata de no perder la entonación y termina dando la nota. En un intento por acercar distancias, poco tiempo después graba un viejo tema de Dylan, *Lay down your weary tune*, pero no produjo acercamiento alguno.

Decepcionado, arrumbado por el público y la crítica, traicionado por su hermano menor que trató de ingresarlo en un manicomio, comenzó a vivir en las calles neoyorkinas, hasta que su hermana lo recoge. Le diagnostican trastorno bipolar y le prescriben una medicación que merma sus capacidades comunicativas. No tiene ánimo. Ni ganas. Ni energía. Ni nombre, al que renunció asegurando que él ya no era Phil Ochs.

Su hermana hace lo que puede, le lleva a un concierto de B.B. King, trata de animarle, pero no es capaz de neutralizar el efecto que causó en Ochs enterarse de que su antiguo amigo Dylan no lo incluyó en la *Rolling Thunder Reveu*, una antología de grandes del folk.

Aprovechando que su sobrino salió a hacer la compra, Ochs se suicida en el baño, con su propio cinturón. Un 9 de abril de 1976. Tenía 35 años.

Hoy, sus composiciones se han convertido en referencia inexcusable, y siguen acompañando en los momentos bajos y en los eufóricos. Tuvo la voz exacta, pero le faltó el carisma y magnetismo de Dylan. Esa voz que suena guitarra en ristre, capaz de quebrar los *Links on the chain* (eslabones de la cadena).

De Ochs resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Strindberg o las delicias del asesinato psicológico

«Una mañana, pasado el Año Nuevo y los interminables días de fiesta, me vuelvo a encontrar solo. Es como si hubiera pasado un huracán, todos se han dispersado, desaparecido, naufragado. Mi amigo médico ha ingresado como enfermo, en el hospital. En efecto, minado por la bebida, habiendo acabado en la miseria, destrozado por el insomnio, ha terminado delirando. Es desconsolador; y ahora, en vez de ir al café, voy al hospital para disfrutar de una hora de conversación y de compañía. En el café me quedo bebiendo solo, porque tres de nuestros compañeros han hecho voto de abstinencia. El poeta se ha ido. El joven esteta, hijo del profesor de moral, ha sido enviado al extranjero, para evitarle la mala influencia del corruptor de la juventud (¡que no es otro que yo!)». El fragmento corresponde a una de las novelas más pesadillescamente hermosas, sostenida por un brío enloquecido en el que las palabras se conjuran como en un aquelarre desesperado. *Inferno*, de August Strindberg (Estocolmo, 1849-1912).

En continuo desacato a las tres unidades aristotélicas —acción, tiempo, espacio—; introduciendo mecanismos narra-

tivos en el teatro; procurando una relación íntima entre el actor y el espectador (antecesora del derribe definitivo de esa cuarta pared), haciendo que los actores cumplan en escena funciones adjudicadas al narrador, o atacando de manera furibunda a la burguesía, Strindberg, además de haber renovado el teatro europeo, crea un universo poético en el que su esquizofrenia (o a pesar de ella) lo instala en una belleza convulsa, en la que la violencia plasmada en mentes que se baten constantemente hasta que una humilla o sojuzga a la otra, y donde los personajes son vicarios de un deterioro o degeneración de una conciencia fragmentada.

Strindberg conoció la gloria en vida. El reconocimiento. La fama mundial. Más de cincuenta mil almas acudieron a su sepelio. Obtuvo grandes sumas de dinero y gastó mucho más, por lo que la penuria fue la compañía femenina más fiel que tuvo.

Fruto de la relación corrompida entre un noble y su sirvienta (en continuo ejercicio de poder de él hacia ella), cuidado entre la severidad paterna y la religiosidad materna, su infancia transcurrió en una disociación continua, que derivó en una esquizofrenia que acentuaba su enorme sensibilidad y su inteligencia. Transitó por todos los estilos (simbolismo, fantástico, drama histórico, naturalismo, poético onírico…) y cultivó todos los géneros (epistolar, tragedia, drama, novela, teatro, relato, poesía). Setenta volúmenes recogen su obra, que incluye fotografías, pinturas, y anotaciones alquímicas, interés que le acompañó gran parte de su vida.

Strindberg estudió, sin concluir ninguna de las disciplinas, medicina, letras y arte dramático. A los 20 años, en 1870, su

obra A *Roma* le reportó un contundente éxito, al punto de que el rey Carlos XII (el mismo al que después atacará con vehemencia en un artículo de prensa) le concede una beca para continuar estudiando. De carácter inflamable, colérico, tuvo que exiliarse de Suecia durante seis años.

Se casó tres veces, y tuvo hijos de cada matrimonio. El primero con Siri von Essen, que trató de incapacitarle y recluirlo de por vida en un sanatorio (intento fracasado gracias al apoyo internacional de numerosos artistas, entre los que se encontraban sus amigos Paul Gauguin, Edvard Much o Friedrich Nietzsche); el segundo con la periodista austriaca Frida Uhl (comienza a escribir *Inferno* el día en que ella lo abandona) y, por último, la jovencísima actriz Harriet Bosse. Sufrió los celos como zarzas en el estómago, truenos en la boca, ortigas en los ojos. De ahí que le quedase un resquemor misógino que se trasluce en sus obras.

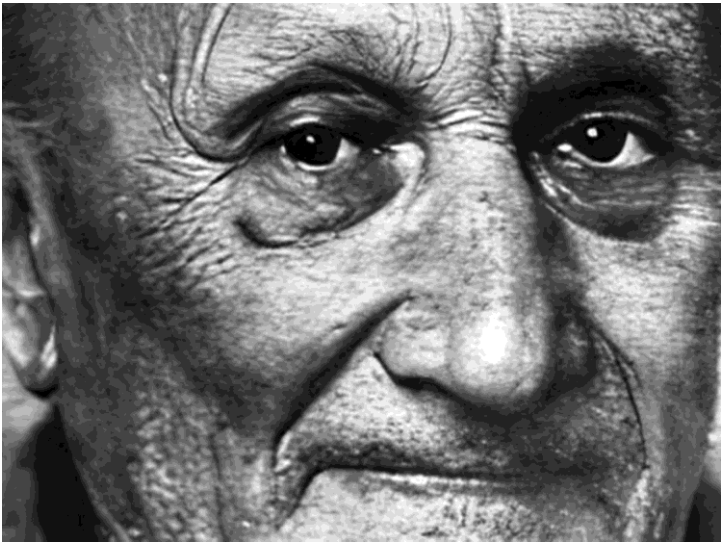
De sus escritos próximos al naturalismo y al compromiso social y político (*El padre* o *La señorita Julia* —inmenso drama de lo que él denomina «crimen psicológico», es decir, esas mentes enfrentadas que anticipa el teatro de crueldad—) pasa a puestas en escenas decididamente experimentales, como La más fuerte (un soberbio monólogo con dos personajes sobre el escenario), obras de corte simbolista (*La sonata de los espectros*) hasta llegar a un sendero católico en el que la culpa preside. Impregnado de uno u otro estilo, su teatro retrata personajes que no actúan, sino que hablan todo el tiempo, como si un *ángel exterminador* les impidiera proceder.

De sus novelas, tres títulos indispensables: *El alegato de un loco*, que configura ese narrador-protagonista suyo tan carac-

terístico, un narrador confinado en un yo que constriñe; *Camino de Damasco*, en la que los dos personajes se van desenvolviendo hasta mostrarnos que —tal vez— uno de ellos es subsidiario de la mente del otro, de manera que se nos estaría presentando los diferentes estratos de un posible yo, e *Infermo*, donde se despliega con una riqueza pasmosa los tormentos existenciales del propio Strindberg: «Todo cuanto sé —¡y es tan poco!— deriva del Yo como punto central. El cultivo de ese Yo, no su culto, se impone, pues, como el fin supremo y último de la existencia».

Murió de cáncer de estómago. Pidió ser enterrado con un ejemplar de su libro *Crímenes y crímenes* (que aborda la fugacidad de la gloria, la lujuria y la soberbia) y que, en una cruz negra de madera, escrita en letras doradas, se leyera el emblema: «O crux ave Spes única» (¡Salve, oh, Cruz, única esperanza).

De Strindberg resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Jacobo Fijman, el poeta aterrado por la autopsia

«No soy enfermo. Me han recluido. Me consideran un incapaz. Quiénes son mis jueces… Quiénes responderán por mí. Hice conducta de poesía. Pagué por todo. Sentí de pronto que tenía que cambiar de vida. Alejarme del mundo. Y me aislé. Me fui de todos, aun de mí… Hoy es la demencia un estado natural. Todas las palabras son esenciales. Lo difícil es dar con ellas. El delirio son instantes. Puede durar toda la vida. Mi poesía es toda medida. El arte tiene que volver a ser un acto de sinceridad».

Jacobo Fijman (Orhei, Besarabia, actual Moldavia, 1898–Buenos Aires, 1970), poeta, músico, místico, olvidado. Especialista en filosofía antigua, griego y latín. Diletante de leyes, aprendiz de matemáticas. Transitador de la vanguardia y de los márgenes, conoció cierta gloria, una absoluta pobreza, una continua reclusión en manicomios. «Recuerdo que, desde niño, me llamaban el poeta. Mi cuerpo muy temprano se acostumbró a alimentarse del dolor».

Apenas contaba con tres años cuando la familia de Jacobo emigró a Argentina, en busca de cierta estabilidad y atisbo de

futuro. Entonces, Jacobo era el mayor de tres hermanos. Con los años, sería el primogénito de seis. Vivieron en Lobos, donde el padre colocaba rieles, balastros y durmientes ferroviarios en las vías férreas de la línea de Río Negro. Jacobo abandona a su familia para instalarse en Buenos Aires.

En la capital, encuentra un trabajo como profesor en un liceo para muchachas. Allí sufre su primera crisis mental, que lo lleva a perder el trabajo. Vaga por las calles con su violín, pidiendo limosna, aceptando tamales, pan, una sonrisa. Como años más tarde hiciera el también escritor argentino Néstor Sánchez, pero sin música de por medio.

Su aspecto bronco, aunque de sonrisa casta, sus ademanes espontáneos, sus modos, mitad Polichinela, mitad Farinelli, propiciaron que fuera detenido por la policía y encarcelado en Villa Devoto. Estaba mirando ensimismado un escaparate y, cuando uno de los agentes le preguntó si se encontraba bien, él respondió: «yo soy el Cristo rojo». Y lo abofeteó.

El trato recibido en comisaría le causó otra crisis, esta, más seria, más grave, más aciaga, y fue internado en el Hospicio de las Mercedes, donde le practicaron tratamiento de electroshock y numerosos castigos corporales.

Seis meses después vuelve a pisar las calles, intenta llevar una vida ordenada, un tanto más sólida. Pero ya se sabe que *todo lo sólido se desvanece en el aire.*

Se gana el pan escribiendo en distintas cabeceras, y el azar lo sitúa en el corazón de la revista *Martín Fierro*, emblema de vanguardia donde conoció a Girondo, Borges, Bigatti. Por esa

época, 1926, publica su primer poemario, *Molino rojo*, en el que la locura preside la experiencia metafísica del vivir. El poeta *profesa* la demencia.

Demencia:
el camino más alto y más desierto.
Oficios de las máscaras absurdas; pero tan humanas.
Roncan los extravíos;
tosen las muecas
y descargan sus golpes
afónicas lamentaciones.
Semblantes inflamados;
dilatación vidriosa de los ojos
en el camino más alto y más desierto.
Se erizan los cabellos del espanto.
La mucha luz alaba su inocencia.
El patio del hospicio es como un banco
a lo largo del muro
Cuerdas de los silencios más eternos.
Me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío.
¿A quién llamar?
¿A quién llamar desde el camino
tan alto y tan desierto?
Se acerca Dios en pilchas de loquero,
y ahorca mi gañote
con sus enormes manos sarmentosas;
y mi canto se enrosca en el desierto.
¡Piedad!

Alcanzó cierto renombre como columnista para el diario *Crítica*, donde compartía tareas con el reputado psicoanalista Pichón Riviere —uno de los analistas de Alejandra Pizar-

nik—. Viajó a París, conoció a Breton, Eluard, Artaud. Si bien el bestiario de imágenes entroncaba con el surrealismo, su interés creciente por lo religioso lo alejaba de esa órbita. Fijman está fascinado por la religiosidad medieval. Por Ángelus Silesius. Se convierte al catolicismo. Un 7 de abril de 1930. Un año antes había salido su segundo poemario, *Hecho de estampas*, un libro místico en aroma de ascensión.

Extiendo mis brazos hacia el silencio descansado que inmoviliza la lejanía.

Caen océanos en las noches oscuras de nuestras adolescencias en Dios.

Herido de mi canto
por uniones de azar
toda mi carne mortal recoge la blanca limosna del misterio.

Siento venir el fresco gusto del alumbrar;
Siento venir entre olas de la desesperanza maduros imperios.

Agito los ramajes.
Danzo en la gracia de todas las familias de la tierra y el universo.

Jacobo reza, lleva estampas de la Virgen en la cartera, escribe versos, se enamora de la hija de su mejor amigo, Oliverio Girondo. Jacobo abre una zanja para que discurra el agua que lo nutra. Nadie lo alcanza. Él sonríe, tiene arrebatos, ausencias. Él sonríe. Se persigna. Acaso es feliz.

Su tercer libro de poemas, *Estrella de la mañana* (referencia a la madre de Cristo, *et dabo illi stellam matutinam*, como leemos en el Evangelio de san Juan) viene acompañado de la pérdida de las colaboraciones que lo sustentaban. Vuelve a mendigar. Dibuja, compulsivamente, como si de sus pinturas o de la punta del grafito o de los retales de papel que va encontrando pudiera construir una línea de fuga que lo rescatase. Intenta ordenarse sacerdote. Fracasa. Intenta olvidar a Teresa, la hija de Girondo. Sonríe.

En 1942 la policía lo encuentra en estado de enajenación. Lo internan en el Instituto Neuropsiquiátrico José T. Borda. Nunca le dieron el alta. Le diagnostican «psicosis distímica» (un tipo de trastorno afectivo o del estado de ánimo que a menudo se parece a una forma de depresión mayor menos severa, pero más crónica). Los primeros años fueron terribles. Está tan sedado que no puede escribir, ni tocar el violín, ni dibujar. La década siguiente se recupera, consigue permisos para encontrarse con algunos amigos. El diario Clarín publica una nota sobre el poeta, y consigue una pensión de la Sociedad Argentina de Escritores. Sus poemas vuelven a circular en antologías y en revistas. Eso lo anima. Sigue sonriendo. Sigue en su rezo. Aparece en la celebérrima novela *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, junto a Xul Solar y Macedonio Fernández.

Le aterra, más que la posibilidad de morir, que destrocen su cuerpo al hacer la autopsia. Los miedos son extraños, recónditos, oníricos: «Sé que dentro de muy poco me voy a morir. Ya soy viejo y he sufrido lo suficiente. Pero tengo miedo de lo que me espera. No de la muerte, porque ya estoy muerto en Cristo, sino de que me abran la cabeza como hacen con todos los internos».

En el neuropsiquiátrico era respetado por compañeros y médicos. Fijman ocupa su lugar en el Parnaso. Es un lugar luminoso, sencillo, donde aún persiste su sonrisa. Murió a los 72 años. Tal vez en ese cielo, en el que creyó fervientemente, fuera recibido por Arcangelo Corelli, el músico barroco italiano que tanto le inspiraba. Quién sabe.

De Fijman resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Pachita, la médium que operaba con las manos

Se llamaba Bárbara Guerrero (Parral, Chihuahua, 1900-Ciudad de México, 1979), aunque todo el mundo la conocía por Pachita. Algunos la llamaban La Santa. Por sus cirugías psíquicas. Inexplicables. Fantasmagóricas. Misteriosas. Esotéricas. Son muchos los que quedaron fascinados por sus artes, por los rituales oscilantes entre la teatralidad de los Autos Sacramentales y la performance al más puro estilo de Marina Abramovic. Pachita.

Desde pequeña se le atribuyeron cualidades propias de los druidas y curanderos, de los chamanes. Curaba, decía, administrando pócimas de hierbas. Los enfermos acudían a ella con fe conventual. Y de ella salían sanados. Esos decían. Cientos lo afirmaban.

Con el tiempo, Pachita ejecutó un salto mortal en su técnica y de los herbajes pasó a empuñar un cuchillo de cocina cuyo mango cubría con cinta aislante. Era su particular bisturí. Con él abría el cuerpo del paciente, sin anestesia alguna, y removía los órganos instintivamente, poseída por el espíritu

de Cuauhtémoc, al que los conquistadores españoles renombraron como Guatemuz, el último emperador de los aztecas, primo de Moctezuma. Si el caso lo requería, Pachita extraía un órgano vital y colocaba otro en su lugar. Unos decían que era capaz de crear órganos de la nada en la penumbra del insólito –y casero– quirófano; otros, que empleaba vísceras de animales.

Tal fue su predicamento, que el jesuita español Salvador Freixedo, experto en cuestiones paranormales, viajó hasta México para asistir a una de sus intervenciones. Dio por bueno lo que sus ojos vieron: «(…) yo estaba mirando la mano en alto de Pachita cuando, repentinamente, vi aparecer entre sus dedos un pedazo de carne rojiza. Ella ni lo miró; sencillamente, lo tiró en el hueco que había abierto en el enfermo en la parte inferior de la espalda. No se tomó la molestia de colocarlo. Yo sentí el clac de la carne al caer dentro del cuerpo. Inmediatamente después, se cruzó de brazos (señal de que había terminado) y dijo: "Otro"». Pachita.

Hay otros testimonios que reconocen sus incomprensibles técnicas, como la del escritor chileno Alejandro Jodorowsky: «De pie, a su lado, la vi hundir casi por completo el dedo en el ojo de un ciego… La veía cambiar el corazón de un paciente, al que parecía abrir el pecho con las manos, haciendo correr la sangre… Pachita me obligaba a meter la mano en la herida, yo palpaba la carne desgarrada y retiraba los dedos ensangrentados. De un tarro de vidrio que tenía cerca, le pasaba un corazón llegado de no se sabía dónde (…) y ella lo implantaba en el cuerpo del enfermo de forma mágica: nada más colocado en el pecho, el corazón desaparecía bruscamente, como aspirado por el cuerpo del paciente». Pachita.

El propio Jodorowsky se puso en sus manos por un dolor insoportable proveniente «de una víscera granate». «Me mostró un pedazo de materia que parecía moverse como un sapo, lo hizo envolver en papel negro, me colocó el hígado en su sitio (…) y desapareció el dolor. Si fue prestidigitación, la ilusión era perfecta».

La convalecencia dependía de la idiosincrasia del paciente: a los nativos les prescribía hierbas; a los extranjeros, medicinas; si eran católicos, rezos. A los más alternativos, actos de psicomagia como conectarse a la madre tierra, abrazar cortezas de árboles, meter los pies en los ríos.

Pachita fue la gran sacerdotisa de esta técnica, cirugía psíquica, originaria de Filipinas, auspiciada por la Unión Espiritista Cristiana, fundada en 1905 por Juan Alvear, respetando las directrices de la doctrina establecida por el francés Alan Kardec (1804-1869).

Baste un dato para hacernos una idea de lo popular de la práctica. El actor Peter Sellers padecía del corazón, y su cardiólogo le recomendó colocarse un bypass. Sin embargo, el protagonista de El *guateque* decidió someterse a un cirujano psíquico, y murió poco después, con 54 años.

El médium y sanador Tony Agpaoa (Filipinas, 1939-1982) fue perfeccionando el efectismo de la práctica, animando a curiosos a presenciarla, y Stephen Turoff realizó una de estas intervenciones mientras la cadena privada de televisión Telecinco la retransmitía a más de un millón de espectadores. Fue en 1993.

Para desconcierto patrio e internacional, uno de los más populares científicos mexicanos en su momento, experto en los procesos electrofisiológicos del cerebro, Jacobo Grinberg, quiso presenciar una intervención de Pachita con el propósito de explicar la charada. Pero creyó. «Esa mujer extraordinaria modificó mi percepción de la realidad y me puso en contacto directo con un mundo lleno de magia y poder. Fui testigo de una serie de acontecimientos asombrosos y me obligué a escribir acerca de ellos con la mayor exactitud posible. (…) Pachita era capaz de realizar verdaderos milagros modificando el espacio-tiempo y la materia, al grado de poder materializar objetos, realizar trasplantes de órganos, diagnosticar enfermedades y curar a los enfermos que por cientos acudían a pedirle ayuda».

Sus libros a partir de ese encuentro desplegaron un prontuario de argumentos extra sensoriales, metafísicos y científicos con los que trataba de explicar lo inexplicable. El 8 de diciembre de 1994, Jacobo Grinberg desapareció. Hasta el día de hoy, nada se sabe de él.

De Pachita resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Roussel, el alquimista de la sintaxis

Raymond Roussel (París, 1877-Palermo, 1933) viajó mucho. Siendo un niño chico, leía en voz alta *Los viajes extraordinarios*, de Julio Verne. Su madre, que lo adoraba hasta el paroxismo patológico, reunía en el salón a toda la servidumbre para que su pequeño tuviera público cada vez que decidía hacer una lectura. Su madre, a la que la muerte del otro de sus vástagos procuró una considerable neurosis, sometía a Raymond a un examen médico diario. Su madre, una dama intachable en los círculos parisinos, contrataba a actrices que simulasen ser las amantes de su hijo, homosexual, como Proust, a quien tenía por vecino.

Viajó mucho. Por ejemplo, en coche. Le pedía a su chófer que le llevara por la ciudad mientras él leía, para no ser molestado. Era rarito, el muchacho. Piaget, el celebérrimo pedagogo, lo catalogó como un tipo que presentaba «una modalidad desplazada de manía religiosa».

Viajó mucho, también con su madre, que llevaba entre sus pertenencias un ataúd por si fallecía en el ínterin. De casta le vino. India, Japón, China, Australia, Nueva Zelanda, Polinesia,

Estados Unidos… Se dice que viajar, viajaba, pero que apenas salía de sus aposentos. Atendiendo a lo que él mismo nos dejó escrito, que tardaba horas en componer alguno de sus versos, mucho tiempo no le quedaba para disfrutar de los encantos de lo desconocido.

Viajó mucho, pero nunca testimonió esos viajes.

Convencido de que su alimentación influía en su escritura, sin pretenderlo se convirtió en un precursor de la dieta intermitente, al modo extremo: podía pasar varios días sin comer, próximo al delirio por inanición, para darse un festín de varias horas de ingesta.

Si sus libros (u obras de teatro) fracasaban, lo cual solía ocurrir con cierta casi obstinación cósmica, sufría una atroz erupción cutánea. Él sabía que no traspasaría la frontera de los nombres como un extraño, que es lo mismo que decir que confiaba en que su manera de narrar y su inspiración poética eran de tal calibre y voltaje que perviviría en el tiempo. Y así fue. Se convirtió en referente del surrealismo, del movimiento *nouveau roman* (al que pertenecen entre otros el Nobel Claude Simon o Margarite Yourcenar) o del Grupo Oulipo (un conciliábulo de experimentación fundado por Raymond Queneau).

De entre sus títulos, Libros de la resistencia ha publicado *Nuevas impresiones de África*, en una edición tonsurada, facsímil y bilingüe, traducida por Antonio Alarcón; una obra muy curiosa, acaso ilegible, dividida en cuatro cantos de una única frase cada uno, frase interrumpida por las digresiones cinceladas entre paréntesis. O bien el lector salta páginas para pro-

seguir su lectura inicial, o bien se deja emboscar por los propósitos descabellados de Roussel. Foucault interpretó estos paréntesis como la «medida infinita de la distancia que va de la mirada a lo que es visto».

De sus obras, que solo se han traducido al castellano apenas algunos títulos, quizás la más enigmática sea esta que nos ocupa, *Nuevas impresiones de África*, entre otras cosas por la cantidad de elementos no estrictamente lingüísticos que conforman el texto, además de los paréntesis, como muros que delimitan territorios soberanos de significación, la cantidad de notas a pie de página, cuya longitud desconciertan al sobrepasar, en ocasiones, el texto principal.

Como otra de sus novelas, *Locus Solus*, *Nuevas impresiones de África* se sustenta en el uso de parónimos (palabras entre las que establece una relación de semejanza por etimología o se pronuncian de forma muy similar,) y homonimias (palabras que se escriben o pronuncian igual, pero cuentan con diferentes significados). El procedimiento: escoge dos palabras que difieran en una letra (parónimas) y las inserta en dos frases idénticas en cuanto a su escritura pero distintas en su significado (homónimas), para, a continuación, escribir un relato que una ambas frases. Tenía delirios, se creía Shakespeare, o Dante. Sufría crisis.

Por su amigo Michel Leiris sabemos que nunca usaba camisas ni corbatas más de tres veces, que las chaquetas y los abrigos únicamente les daba de vida dos semanas y los cuellos de camisa expiraban al día. Tenía terror a los túneles y los evitaba.

Nuevas impresiones de África. El argumento lo conforma dos planos superpuestos, la extrañeza (casi lisérgica) de los métodos (crítico-paranoicos) de la contorsión de rimas, palabras, sonidos, paréntesis, y las gestas militares de los cruzados en tierras de faraones pero también en Palestina, territorio por antonomasia (y a su pesar) de discordia, entremezclado de las peripecias de las huestes coloniales de Napoleón y el asombro de los avances científicos.

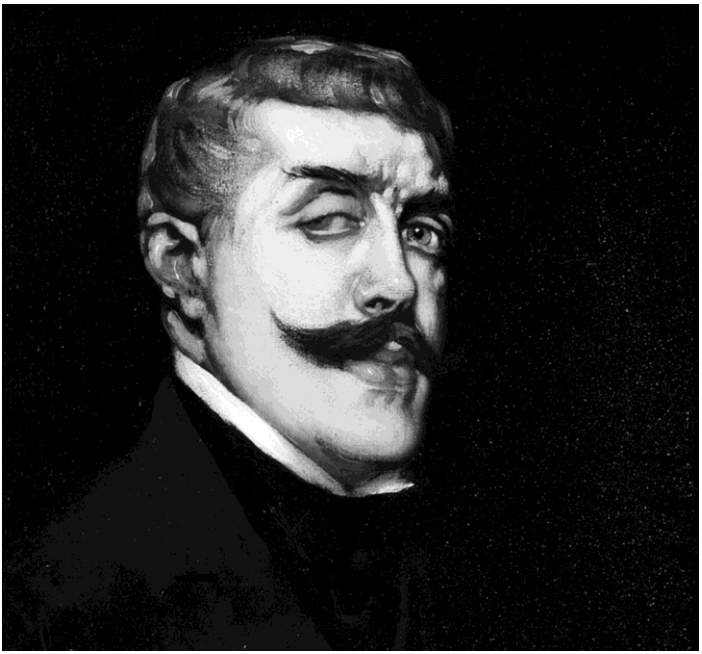
Los 1274 versos alejandrinos del original riman entre sí de forma abrazada y no cruzada, y en el libro solo se imprimieron las páginas impares. Tardó alrededor de siete años en escribirlo. Es la segunda obra de Roussel que incluye ilustraciones, junto con la obra teatral *La Poussière de soleils*, de 1926, y también en verso. Fueron encargadas de forma anónima por el autor al artista a través de una agencia de detectives. Las 59 imágenes sin identificación o epígrafe alguno están firmadas por Henri-Achille Zo, y guardan relación con algunos momentos de la narración, como la primera, que muestra a san Luis a su llegada a Egipto.

En 1938, el surrealista Jacques Brunius creó la primera «Máquina para leer Nuevas impresiones de África», desmontando las series y disponiendo cada una en tiras de papel colocadas bajo vidrio. En 1954, el patafísico argentino Juan Esteban Fassio inventó una nueva máquina, más compleja, al estilo de las antiguas libretas de direcciones, cuyas fichas iban sujetas a unos pequeños cilindros móviles que permitían cierta rotación de la mismas.

Por fortuna, Roussel estaba convencido de que le esperaba la gloria. Eso le permitió no hacer ni la más mínima concesión

literaria. Después llegó Bretón (quien dijo que él que era «el más grande magnetizador de todos los tiempos»), Cortázar, Cunqueiro y Foucault, para reivindicarlo. Y aquí sigue, fascinándonos.

De Roussel resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Lorrain, camarlengo del escándalo

Tenía mirada de poco espabilado, con abertura a la mordacidad, ojos demasiado asomados, codiciosos, labios carnosos como las drupas y enrojecidos por la hechura del deseo. Su torso, a juicio de su colega Léon Daudet, «era convexo como el casco de buitres». Hablamos de un dandi, un esteta, un drogadicto. Hablamos de un edecán del vicio, de un camarlengo del escándalo, de un escritor inmenso. Inmenso y simbolista, como simbolistas fueron en España Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa y Ramón Pérez de Ayala. Casi nada.

Hablamos de Paul Alexandre Martin Duval (1855-1906), adicto al éter y a la cocaína. Autor de espléndidos libros, como *La princesa de las azucenas rojas*: «Cada noche el capellán del convento, un anciano ciego recibía la confesión de sus faltas y la absolvía; pues las faltas de las reinas sólo condenan a los pueblos, y el olor de los cadáveres es incienso al pie del trono de Dios. Y la princesa Audovère no sentía ni remordimiento ni tristeza. En primer lugar, se sabía purificada por la absolución; además, los campos de batalla y las noches de derrota donde están en los estertores de la agonía, con infames mu-

ñones enarbolados hacia el rojizo cielo, los príncipes, los forajidos y los mendigos, agradan al orgullo de las vírgenes: las vírgenes no sienten ante la sangre el horror angustiado de las madres; y además, Audovère era sobre todo la hija de su padre».

Sí, Jean Lorrain, nacido Paul Alexandre Martin Duval, afecto y voluntario al 12 Regimiento de Húsares en Saint Germain En Laye y Rocquencourt. Jean Lorrain, diletante alumno de Derecho, materia a la que perdió el interés al conocer a Judith Gautier, hija de Teófilo, escritora y musicóloga (epígona de Wagner), que le influyó de manera determinante. Inspirado por ella, Lorrein escribió ya no tanto por veleidad como por manera de estar en el mundo. Escribió ya por necesidad. Por hambre. Por sed. Desnudamente.

Después conoció a otros muchos, mientras escandalizaba a la mayoría haciendo gala de su homosexualidad, gritándola, obligando a los bienpensantes del momento a mirar la diferencia. Sentía una debilidad ingobernable por los luchadores fornidos y recios (por los que aspiraba a ser sodomizado, recuerda Luis Antonio de Villena) y vestía con una indumentaria imposible (cárdigan rosáceo y pantalón atigrado). A veces.

Masticaba con cierta desgana esa enigmática frase, «fin de siglo, fin del sexo», y frecuentaba los círculos literarios como Hydropathes, fundado por el poeta y novelista Émile Goudeau, que llegó a alcanzar más de trescientos participantes, o el Círculo de los Zutistas, que se reunían en el 'Hotel de los extraños' (¡), y entre cuyos asistentes uno podría encontrarse con Rimbaud o Verlaine. Casi nada.

«Era pleno julio y las azucenas embalsamaban el jardín; la princesa Audovère descendió al mismo. Y, a través de los altos tallos bañados por el claro de luna que se erguían en la noche como húmedas hojas de lanza, la princesa Audovère se adelantó y se puso lentamente a deshojar las flores. Pero, ¡oh misterio! he aquí que se exhalan suspiros y quejas y que lloran las plantas. Las flores, bajo sus dedos, ofrecían resistencias y caricias de carne; en un momento, algo cálido le cayó sobre las manos que ella tomó por lágrimas y el olor de las azucenas repugnaba, singularmente cambiado, cambiado en algo insípido y pesado, con sus copas repletas de un deletéreo incienso. Y aunque desfallecida, encarnizada en su trabajo, Audovère proseguía su obra asesina decapitando sin piedad, deshojando sin descanso cálices y capullos; pero mientras más destrozaba más innumerables renacían las flores».

Lorrain tenía sus camaradas, el duelista y profeta de lo satánico como ascenso a Dios, d'Aurevilly; el pesimista e hiperestésico Huysmans; el alucinado tocado por la gracia Léon Bloy. Casi nada. Claro que también se enemistó con no pocos. Montesquieu, sin ir más lejos (que ya es alejarse lo suficiente), del que Lorrain se burla por casto y elegante. Maupassant, compañero de la infancia, que se reconoce en uno de los personajes de Lorrain, caricaturizado y ridiculizado. Proust, quien le reta a duelo por decir que *Los placeres y los días* es pretencioso y casi cursi.

Se convierte en uno de los cronistas mejor pagados de París, aunque las drogas y la sífilis van minando su salud. Ya ha publicado sus libros de poemas (*Modernités*, por ejemplo) y sus novelas (*Les Lépillier*, acaso). Conoce a Edmond de Gon-

court (el fundador de la Academia Goncourt que otorga anualmente el Premio del mismo nombre y que, además de prestigio, el ganador obtiene diez euros). Se convierten en inseparables.

«Apenas lo había visto cruzar el jardín, apoyado en dos viejas hermanas, y un pensamiento la obsesionaba: este agonizante era, sin duda, algún enemigo de su padre, algún fugitivo escapado de la masacre, último despojo varado en aquel convento después de algún horroroso combate. La batalla debía haberse librado en los alrededores, más cerca de lo que sospechaban las religiosas y el bosque debía estar a estas horas lleno de otros fugitivos, de otros desgraciados sangrando y gimiendo; y toda una humanidad sufriente rodearía de aquí al amanecer el recinto del convento, donde los acogería la indolente caridad de las hermanas».

Al castellano están traducidos muchos de sus títulos, *Cuentos de un bebedor*, *Historias de máscaras*, *Salvad Venecia*, *Monsieur de Bougrelon*, *Cuentos de un bebedor de éter… y La Mandrágora* (Reino de Cordelia), un relato fascinante, perverso, bellísimo…

Murió de peritonitis, por un edema mal colocado. «Fin de siglo, fin de sexo».

De Lorrain resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más

que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Marosa di Giorgio o la ebriedad corporal

Nació en Salto, Uruguay, como en Salto naciera Horacio Quiroga. Taciturna, más atenta a escuchar que a contarse. Era imposible no fijarse en ella, por su combinación de colores al vestir, sus zapatos de tacón y esa mirada de quien pisa suelo firme tan lejos de nosotros que solo un meteorito podría ir en su busca. «Soy de Dios y de sus ángeles». Se cuenta que tomaba el sol en las lápidas de los cementerios. Que se tumbaba desnuda en ellas. Nunca se casó ni tuvo hijos. Lo que sí tuvo fue una palabra siempre presta, como uva centelleante, henchida de deseo. De vida. La que zurció en las mesas del Sorocabana, bar mítico de Montevideo. Se cuenta que siempre estaba allí, tomando té, si de día, güisqui y vino, si de noche. Lautréamont la hubiera amado, si Lautréamont hubiera sido Lautréamont. Se cuenta que evitaba la playa para no pisar la arena, que según ella era la sangre de la Luna.

«Mi alma es un vampiro grueso, granate, aterciopelado. Se alimenta de muchas especies y de solo una. Las busca en la noche, la encuentra, y se la bebe, gota a gota, rubí por rubí. Mi alma tiene miedo y tiene audacia. Es una muñeca grande, con rizos, vestido celeste».

María Rosa di Giorgio Médici (Salto, 1932- Montevideo, 2004). Contrajo sus nombres para alumbrar el suyo.

Hay autoras tan extrañas, tan del otro lado, tan inspiradas (¿por qué desconocido céfiro?), tan radicalmente otras en tiempos en los que se conculca el meteorito de Rimbaud (porque yo ya no es otro, yo hoy ya es siempre el mismo, plúmbeo, rancio, palimpsesto de sí) que es imposible no sentir una profunda alegría al leerlas. Nos lleva a Carroll, de algún modo. Acaso por la sutilidad de lo siniestro. Fecundación. Cópula. Fertilidad.

Se matriculó en Derecho, pero no fue ni al primer examen. Escribió toda su vida.

«Desprendió los broches. Cayó un manto. Quedó con el celeste radioso igual que el cielo. Miró al Novio así, a ver si se detenía ante algo tan celeste. Pero, no. Cayó el velo ése y el otro negro. Quedaron las tres livianas capas en el piso. Señora Dinorah quedó desnuda. Larga y blanca como una vara, como un manojo. Se le transparentaban los huevos en procesión, los huevos blancos de convento, diáfanos y brillantes como lágrimas». El fragmento pertenece a 'Hortensias en la misa', que a su vez está recogido en *Misa de amor*, la recopilación completa de los relatos eróticos de la uruguaya realizada por Wunderkammer, y que contiene *Misales, Camino de las pedrerías, Lumínile y Rosa mística.*

El erotismo de Marosa lo impregna todo, es panteísta, generoso, insaciable. Sus relatos están poblados de niñas que juegan con animales (recuérdese, por ejemplo, en 'Misal de la

Virgen', que la mujer alumbra lagartos por la pelvis), pero también con vegetales a una rayuela de ternezas y roces excitantes, tan místicos y castos como propios de fragua. Así, esos cuerpos núbiles pueden gozar de los hibiscos, de los higos… No en vano el hilo que pespunta estos textos: misal, que remite al acto litúrgico de la eucaristía. Salvo que la liturgia, en Marosa, es de orden sensual. Una perturbadora liturgia sensual en cuanto mira:

«Salió un perro-zorro y vino al ruedo. Tenía el hocico largo, trotó un poco y robó un huevo de los que estaban en las ventanas, de regalo. Lo llevaba entre los dientes sin apretar. Volvió por otro y otro. Lo llevaba y volvía en la hora oscura del alba. Trabajando cautelosamente, con el hocico largo y húmedo y humectante…», leemos en 'Misa de Pascua'.

Hay arrebatamiento, arrobamiento. Y lo más fascinante de estos textos es que es la experiencia carnal, el placer, el gozo lo que lleva a la plenitud máxima. Al éxtasis. Al encuentro con lo superior. Allí donde (parece) no hay falta.

Hay algo de estupor en cada punto final. Algo que nos interpela de un modo inestable, convulso, incómodo, sobre nuestra identidad, porque en estos relatos (¿relatos, plegarias, poemas, fulgores?) lo irrevocable se diluye, y transitamos a cada tanto por el lado más desdentado del tabú, siendo un deseo ciclópeo —un deseo de lujuria, lubricado, sediento sostenidamente— lo que origina la narración para cerrarse en una extraña metamorfosis de unidad de destino en el cuerpo, lo cual intensifica el interés de esta obra que no deja de ser —todo en Marosa— una reivindicación de la ebriedad corpo-

ral, en un momento en el que las pantallas, las pandemias y una misantropía del alma nos recluyen en alcobas asépticas, que no admiten más que un arrendatario.

Hay oscuridad y provocación, hay una tentación constante y una disposición abierta a responder. Hay orgías inverosímiles (de insectos, de hongos) y un lirismo bárbaro. Hay un libro que es puro delirio de su feligresía. *Misa de amor*.

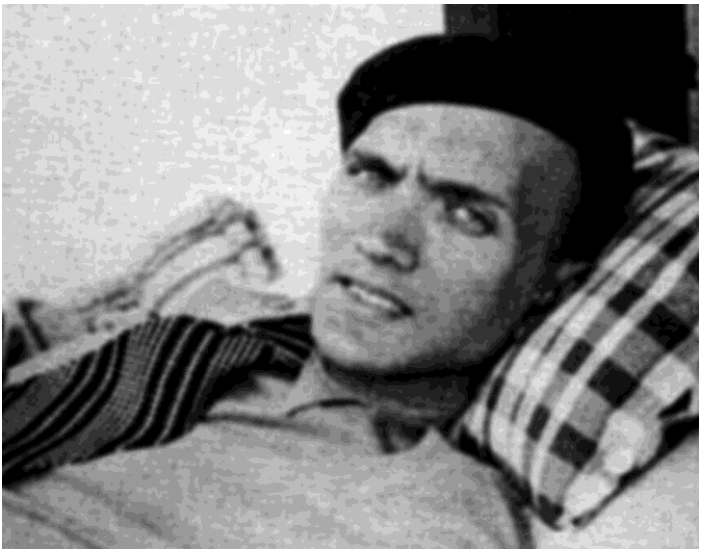
Pero hubo otros muchos, porque ella creció recitando. Era como un rezo. Dijo. Recitar es recrear y crear. Así que allí estaba ella, cabalgando esas imágenes castamente impúdicas con su voz aristocrática en las formas, unas formas de cuarta pared y hacia dentro, que al tiempo polinizaban la lengua última de quienes acudían al oficio del poema. «Dentro de la cama yo ofrezco mi ostra, pequeña, oval, ribeteada de coral, por donde Juan lleva y hunde su puñal. Que me parte en dos. Después, yo lo abrazo. Como si no me hubiera querido matar».

Su abuela materna es hija de vasco. Rosa Arreseigor. Rosa mística, como Marosa. «El gladiolo es una lanza con el costado lleno de claveles. Es un cuchillo de claveles. Es un fuego errante, nos quema los vestidos, los papeles. Mamá dice que es un muerto que ha resucitado y nombra a su padre y a su madre y empieza a llorar». ¿Desde dónde escribe esta mujer y su cortejo de hongos, de liebres, de arbustos? Su abuelo materno fue uno de los fundadores de la masonería en Salto y de la Sociedad Italiana de Fomento. La saga, claro, venía de la Toscana.

Los nombres de sus personajes, ellas, la abundancia de las flores que se mentan, que se invocan, la manera en que hace que todo goce (incluso planetas con humanos, jardines, seres seráficos…) Di Giorgio no se parece a nada. A Nadie. Es como una de esas flores de cactus que se abre y se cierra al placer de la luz. O de su ausencia.

«Eres la abuela, eres mamá, eres Marosa, todo eres, con tu eterna juventud, tu vejez eterna, niña de Comunión, niña de novia, niña de muerte».

De Marosa resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Max Blecher o la insufrible jaula de yeso

Hubo un hombre enyesado, un poeta con coraza de yeso, un escritor rumano que apenas podía mover su cuerpo, manantial de dolores espantosos producidos por una tuberculosis ósea. Se llamaba Max Blecher, y firmó versos tan bellos como estos: «Tu mirada interior lleva una barca y me la envía/ cargada de terciopelo de ojos negros y diamantes/ menudos de tantos sueños y tantos abismos ayer al anochecer/ se ahorcó un ángel en un momento de felicidad/ y sus alas caídas chirrían bajo tus pies en/ la nieve cuántas flores cuántas ramas cuántos dedos».

Max Blecher (Botoşani 1909-Roman, 1938) y sus credenciales de vida luctuosa, ferozmente doliente, breve, angustiosa. De la estirpe de Quiroga, Panero, Bierce, Levi, Shelley o Poe, Blecher vivió buena parte de su exigua existencia en condiciones infrahumanas, resistiendo a una tortura física que melló su ánimo y quebró su escritura. Dejó un poemario, Corazones cicatrizados, y dos novelas, *Acontecimientos de la irrealidad inmediata* y *La guarida iluminada*. También relatos.

Observación neurótica de sí, instalación en lo inconsciente, entrega al sueño, cierta irracionalidad y rastro del aroma de cuanto es bello fueron sus credenciales. Acaso por esto mismo Paul Valéry, tan reticente a lo espontáneo como al exceso, le resulta insufrible. Blecher se sitúa en el surco surrealista, entre lo absurdo y lo grotesco, entre el expresionismo y la arcada existencial, a pie del método paranoico-crítico* de Dalí.

Aunque en los países con economías asentadas la tuberculosis resulta una enfermedad caducada, más propia de la literatura que de los dispensarios, lo cierto es que, a día de hoy, aún sigue siendo la segunda enfermedad infecciosa más letal en el mundo. Cuando ataca a los huesos provoca un dolor insostenible. Se conoce como mal de Pott.

Antes del diagnóstico, Blecher supo del paludismo y de episodios de pérdida de identidad, hasta que recala en el sanatorio de Berck y fue presa de su cuerpo, al que se le aplicó una coraza de yeso en un intento desesperado por calmarlo. Como Frida Kahlo, como el historiador Tony Judt, como Johnny después de empuñar su fusil.

Comienza escribiendo relatos breves en los que conjuga el deseo de vivir con el acíbar de su salud. «Cada hueso crece como un diente», dice. *Corazones cicatrizados* es una de las grandes novelas de todos los tiempos sobre el dolor y la enfermedad, y precursora exacta de las fases que los especialistas en ánimo detallaron respecto del duelo: negación, ira, negociación, dolor, aceptación. Blecher se apoya en sus compañeros de sufrimiento para descubrir una democratización del dolor que lo sorprende y lo saca de su solipsismo.

De pronto, algo tan íntimo e intransferible como la enfermedad, algo tan inefable como dolor, pierde la cualidad de singularizar a quien la padece.

«Yo me pasaba la mayor parte de las tardes fuera del sanatorio, de paseo con el cochecito. Me daba mucha pena no poder levantarme de la camilla para acariciar al caballo. Me ligaba a él una amistad indirecta gracias a un amigo que le daba el azúcar que yo llevaba para él en el carrito. En cierta ocasión, mi caballo comió tanto azúcar que durante unos días se quedó en la cuadra malo del estómago.»

Reflexiona, en sus cuentos también, sobre la paradoja de no estar vivo plenamente, le pesa el yeso sobre su cuerpo, y eso lastra su palabra. Habla de sí en tercera persona, en parte por ganar objetividad, en parte acaso por instinto lírico de supervivencia. Es y no, él.

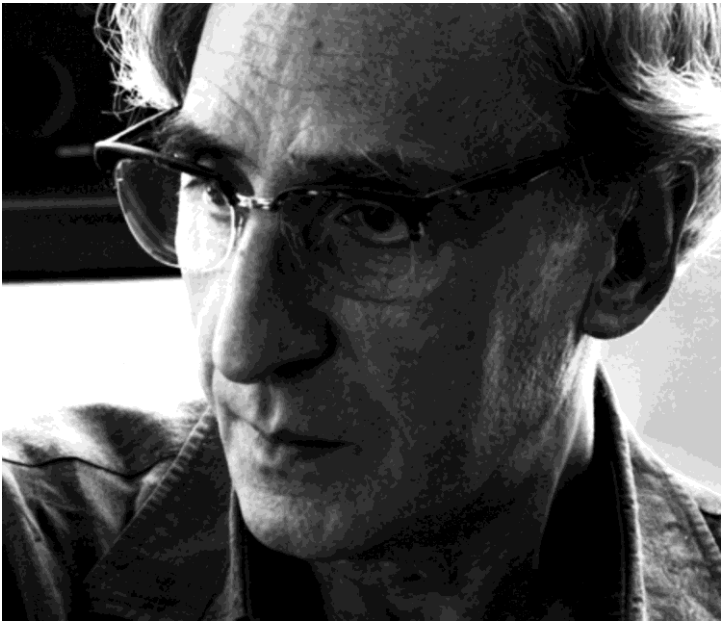
Se enamoró (conoció en el sanatorio a Marie Ghiolu, una mujer casada), y cambió de dispensarios (conoció el de Leysin, en Suiza, y los de Braçov y Techirghiol, ambos rumanos). Tuvo problemas con la censura en Rumanía (los valores estéticos de su obra no armonizaban con los del nuevo régimen comunista) y murió muy joven. Demasiado pronto.

Hermida Editores acaba de publicar su poesía completa, en una edición bilingüe de Joaquín Garrigós, que incluye dibujos y fotografías del poeta que promulgó que «Hay un cielo sin color sin olor sin carne/ Sobre mis pasos sin importancia/ Con los ojos cerrados ando en una caja negra/ con los ojos abiertos ando en una caja blanca/ Y por más que me esfuerzo

por entender algo/ Enormes martillos me parten en la cabeza todos los pensamientos».

De Max resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

* El método paranoico-crítico parte de imágenes reales (desde una mancha a un objeto), sobre las que proyectar el inconsciente de forma crítica y reflexiva. Es decir, permite aflorar las fobias, obsesiones o influencias del artista de manera que surjan composiciones caóticas, delirantes y enigmáticas.



Battiato, druida de lo bello

Ha muerto Franco Battiato. Con él se nos va un símbolo: el del intelectual capaz de ramificarse de tal modo que servía de vaso comunicante entre lo popular y lo culto. La demostración (había tantas, antes) de que las canciones podían servir para solazar (se) al tiempo que se convertían en dinamita existencial, política, filosófica.

Nómada ilustrado, alquimista del mensaje que atraviesa y se hace paso, sabio franciscano, druida de lo bello, inspirado sonriente, casto en su exposición mediática, humilde iluminado siempre en tránsito entre el regreso y la marcha.

Ha muerto Franco Battiato, el músico que nos hizo bailar «como los zíngaros del desierto, con candelabros encima, como los balineses en días de fiesta». Difícil embridarlo en un estilo. Compuso canciones pop, de autor, música étnica, atravesó nebulosas de experimentación y vanguardia, tentó la electrónica, compuso óperas, y de todo ello no solo salió indemne. Nos fascinó en cada uno de sus transcursos. Fue capaz de emocionarnos.

Ha muerto Franco Battiato, el hombre que abrochaba el último botón de su camisa, sin usar corbata. El hombre de traje que trababa un único botón de su chaqueta. Un hombre de aspecto entre campesino venido de visita a la capital y profesor de provincias. De elegancia nativa y movimientos casi torpes.

Dirigió varias películas, una de ellas dedicadas a Beethoven. Y ahora ha muerto. Franco Battiato. El músico poeta. El músico existencial. Estaba enfermo. Nadie sabe muy bien de qué. Qué más da. Respetemos su recato. El funeral, claro, íntimo. Se retiró hace tiempo a la falda del Etna. «Devuélveme a las zonas más altas, a uno de tus reinos de calma. Es tiempo de escapar de este ciclo de vida. Y no me dejes nunca más. No me dejes nunca más», cantaba en La sombra de la luz.

Nació en Riposto, una localidad de Catania. Siciliano. Se mudó a Milán, epicentro de la música industrial, y actuó en el Festival de San Remo, en 1965, con la canción 'L'amore é partito' (El amor se ha terminado). Pronto encuentra una discográfica, Philips, con la que armoniza texturas pop, pero su encuentro con Juri Camisasca cambiará su manera de estar en el mundo, su forma de componer. A él le produce 'La finestra dentro' (la ventana interior), un disco de rock experimental, y con él colabora en la banda Osage Tribe.

En solitario, sorprende con un fabuloso trabajo de rock progresivo, Convenzione / Paranoia (1971), a partir del cual trabaja con la intensidad vocal y fractal para centrarse, paulatinamente, en desvestir melodías hasta zonas minimalistas: *Fetus* (1971), censurado por llevar a la portada la imagen de un feto, *Pollution* (1972), *Sulle corde di Aries* (1973).

A finales de los setenta se enamora del pop, lo que le proporcionó una enorme popularidad, más allá de Italia. «Busco un centro de gravedad permanente, que no varíe lo que ahora pienso de las cosas, de la gente», cantaba.

Fue cambiando de discográficas y convirtiéndose en zahorí de estilos, mezclando textos en inglés y árabe, idioma que comenzó a estudiar con fruición. Cantó en el Festival de Eurovisión, recibiendo un quinto puesto. Para entonces, había compuesto 'La estación de los amores'. Publica *Nómadas* y asume un requiebro: produce óperas clásicas, como *Genesi* o *Gilgamesh.*

Battiato ya es Battiato pero Battiato es Süphan Barzani, heterónimo con el que firma sus cuadros. Porque también pinta. Es un renacentista entorchado que se retira de los mentideros, de las fiestas sociales, se zafa del ruido.

Fruto de su trabajo con el pensador Manlio Sgalambro escribe la bellísima canción 'La cura': «Te protegeré de los miedos, de la hipocondría, de las perturbaciones que encontrarás en tu camino a partir de hoy; de las injusticias y engaños de tu tiempo, de los fracasos que por tu naturaleza normalmente atraerás. Te aliviaré de dolores y cambios de humor, de las obsesiones, de tus manías; superaré las corrientes gravitacionales. Espacio y luz para que no envejezcas, y te curarás de todas las enfermedades». De místico aroma, La cura es uno de sus temas más hermosos.

Siguió elevando música en trabajos discográficos, incansable, infatigable, porfiado. El último es de 2019, *Torneremo ancora* (Volveremos de nuevo).

Ha muerto Franco Battiato. El universo se resiente, se conmociona. Durante un instante se recoge en un silencio tristísimo. Ocurre siempre con la muerte de un hombre bueno.

De Battiato resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Alejandra Pizarnik o la tierra llagada del poema

Este mes de septiembre se cumplen cuarenta años de la muerte de una de las poetas más seductoras del siglo XX: Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972), una escritora que hizo de la autodestrucción un arte destilado. Comenzó por aniquilar su nombre auténtico, Flora, que transmutó por Alejandra cuando publicó su primer libro, *La tierra más ajena*, en 1955. Un error de registro ya había alterado su apellido, Pozharnik, cuando sus padres, dos judíos rusos que huían de Europa, llegaron a Argentina. Culminó por devorarse a sí misma con una ingesta de barbitúricos durante un permiso hospitalario. Llevaba ingresada meses en un psiquiátrico bonaerense tras haber tenido dos intentos de suicidio.

Lo que hay entre medias, nada menos que la vida, su vida, se caracteriza por una personalidad mellada por los complejos no resueltos que enraizaron en su infancia: tendencia a engordar, acné, tartamudez, escasa altura... Su constante duelo imaginario con su hermana Myriam, una muchacha resuelta, risueña y hermosa, no hicieron sino debilitar aún más su autoestima. Myriam resultaba el esplendor de una mujer; ella,

Alejandra, solo un proyecto, con un diagnóstico de trastorno límite de la personalidad. Ni siquiera el don de la palabra pudo apaciguarla. Muerte, dolor, infancia y soledad son sus campos temáticos. No hay nada más allá de ellos para Alejandra.

En la década de los sesenta se instala en París, donde entabla amistad con Octavio Paz (que le prologó su diván *El árbol de la diana*), Cortázar y Rosa Chacel. Pero es cuando regresa a Buenos Aires cuando compone los poemarios más audaces y conmovedores, sobre todo *Extracción de la piedra de la locura* y *La condesa sangrienta*, una loa a una de sus querencias más perversas, la condesa de Báthory.

Ninguna referencia social, políticamente comprometida. Pizarnik está seducida por lo onírico, y allí siembra su pluma. Sus imágenes, de reflejo surrealista, nos sitúan en un paisaje inquietante por lo irracional y, sin embargo, no dejan de resultar cálidas. De *Promesas de la música* es el texto que sigue: «Detrás de un muro blanco la variedad del arco iris. La muñeca en su jaula está haciendo el otoño. Es el despertar a las ofrendas. Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música. Y que suene siempre, así nadie asistirá al movimiento del nacimiento, a la mímica de las ofrendas, al discurso de aquella que soy anudada a este silencio que también soy. Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido. Es la música, es la muerte, lo que yo quise decir en las noches variadas como los colores del bosque».

Sus diarios, publicados de manera fragmentada nos ofrecen tal vez la perspectiva más fascinante de Pizarnik: ella misma. A través de sus páginas, vamos adentrándonos en una proce-

losa travesía en la que el desencuentro, el desdoblamiento del yo, la decepción y la búsqueda infructuosa de la esencia de las cosas mismas van empujando a Alejandra al vacío. No es metáfora: «No vivir, ahora que la vida me tiende la vida, es extraño. Pero voy a confesar la verdad, la confesaré aunque me tenga que morir llorando, diré la verdad, que es ésta: yo no quiero vivir, yo quiero un interés obsesivo por dos cosas: los libros y mi poesía».

Pero sus diarios se publicaron mutilados. En una caja fuerte se custodian, por una parte, todos los fragmentos que ahondan en la pérdida de su familia en el Holocausto; por otra, su análisis sobre el sexo, rayando, incluso, lo pornográfico. Hay quien asegura que era homosexual. Amaba a Janis Joplin. Lo proclamaba a los cuatro vientos, aunque no hiciera falta, ya que la escuchaba a todas horas, con un volumen ensordecedor. Le afectó mucho la muerte de la cantante. Y la escribió un hermoso poema: «a cantar dulce y a morirse luego/no:/ a ladrar./ Así como duerme la gitana de Rousseau /así cantás, más las lecciones de terror. /Hay que llorar hasta romperse/para crear o decir una pequeña canción, / gritar tanto para cubrir los agujeros de la ausencia/ eso hiciste vos, eso yo./ Me pregunto si eso no aumentó el error. /Hiciste bien en morir./Por eso te hablo,/ por eso me confío a una niña monstruo».

Ni siquiera, ya lo dijimos, el lenguaje pudo rescatarla. Pocos poetas contemporáneos han reflexionado tanto sobre el lenguaje de un modo tan económico, en cuanto a profusión de palabras, como ella. Pero, si Leopoldo Lugones murió al comprender que la realidad es inefable, Alejandra estaba a

punto de descubrir la fatalidad: «Mis poemas de ahora están muertos. Siento que nada vibra dentro de mí. Hay una herida y esto es todo. Pero se cumple en un lugar donde el lenguaje no parece necesario».

Hay poetas, Pizarnik es un buen ejemplo de ellos, que sienten una suerte de fatal atracción por lo oscuro, por las heridas comunes de los hombres, y pisan su tierra, la tierra en la que sólo el lamento, el aullido y el grito desesperado alumbran; una tierra de la que jamás se regresa intacto, sino llagado de por siempre.

De Pizarnik resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Artaud, el con-verso de casi todo

Hay personalidades empapadas de una curiosidad convertida en búsqueda existencial; personalidades que no descansan y que terminan por enloquecer, porque la distancia que han abierto entre su paso y su contexto es insalvable; personalidades que tratan de sobrevivir a pesar de ser definitivas presas del dolor —físico, anímico—; personalidades que amanecen en el hallazgo fulminante de un arte oscuro y cruel. Tal es el caso de Antonin Artaud (Marsella, 1896-París, 1948), sobre el que se centra la exposición del Museo Reina Sofía 'Los espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta', y que puede verse hasta el 17 de diciembre.

En cierto modo, los espectros de Artaud a los que alude el título de la muestra recuerdan inevitablemente a aquellos de los que habló Ibsen en la obra del mismo nombre. Espectros que nos descubren que el hombre es también miserable, mezquino, feroz. Artaud convivió con ellos desde joven. Tal vez la muerte de su hermana, cuando él tenía ocho años, conjuró a la caterva de fantasmas que jamás logró disipar.

Poeta, dramaturgo, novelista, ensayista y actor (baste mencionar, puesto que el oficio queda un tanto descolgado de la serie, que participó, entre otros, en el filme *La pasión de Juana*

de Arco que rodó Dreyer), Arnaud gozó de una visión artística totalizadora. Por eso no tuvo reparos en emplear los distintos géneros que surgían a su paso. Sabía que cualquiera de ellos conduce a la gloria libérrima de la creación.

Selva, selva, hormiguean ojos/ en los pináculos multiplicados;/ cabellera de tormenta, los poetas/ montan sobre caballos, perros./ Los ojos se enfurecen,/ las lenguas giran/ el cielo afluye a las narices/ como azul leche nutricia;/ estoy pendiente de vuestras bocas/ mujeres, duros corazones de vinagre. Sus versos son sus credenciales. Nada ni nadie tiene patente de corso sobre él. Excepto él mismo.

Su estilo sucio, casi obsceno por lo fiero, le condujo a edificar una nueva capilla en la dramaturgia: el teatro de la crueldad. Si Kafka quería que la literatura fuera como un hacha que resquebraja una placa de hielo, Artaud apostó todo o nada al arte como un contumaz golpe seco en el intelecto humano. Y su propuesta, temeraria, visionaria, iluminó a muchos otros que vinieron después, como Arrabal, Pinter o Jodorowsky.

Su temperamento, irritable, vidrioso, irascible, le condujo a distintos sanatorios mentales, en los que se le aplicaron métodos inhumanos. Él siempre afirmó que los doctores, más que curarle, quería destruirle, envidiosos de su talento. Acaso no le faltara razón.

Esa constante indagación por dar consigo mismo en plenitud le llevó a Méjico, donde convivió con la tribu de los Tarahumaras, y sucumbió a su sencilla pero simbólica cultura, a la vez que se rindió a los caminos visionarios que prometía el peyote, esa droga sobre la que pivota la obra del farsante o del maestro, según cómo se mire, Castaneda.

Conoció los extremos, y desde ellos se balanceaba, pendular. Fue seminarista, pero también ateo irreverente; un descreído que veneró el Tarot; un romántico que reventaba en estallidos de cólera; un torturador (que achacó a su madre la muerte de su hija) torturado. Un soñador consumido por el sonambulismo. Un con-verso de casi todo.

«Bajo esta costra de hueso y piel, que es mi cabeza, hay una constancia de angustias, no como un punto moral, como los razonamientos de una naturaleza imbécilmente puntillosa, o habitada por un germen de inquietudes dirigidas a su altura, sino como una decantación. En el interior, como la desposesión de mi sustancia vital, como la pérdida física y esencial (quiero decir pérdida de la esencia) de un sentido», escribió.

La exposición que se puede contemplar el Reina Sofía explora la influencia de Artaud en muchos otros artistas, no sólo visuales (¿recuerdan a John Cale?). Su hábil intento de transcender los límites del lenguaje —escrito, hablado— alumbró una estirpe maldita, pero reputada (¿acaso no es lo mismo en tantas ocasiones?).

De Artaud resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Borges o el acicate metafísico

Sea Borges quizás el más exacto de los escritores que ha leído el hombre. El más elaborado, el más suculento, el más sorprendente, el más infinito. Todo él, desde sus inicios ultraístas e impregnados de latir audaz y novísimo, hasta el de corte más metafísico, más filosófico, cargado de estupor y densidad.

Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-Ginebra, 1986) tradujo *El príncipe feliz*, la obrita de Wilde, con tan sólo nueve años, y aquel trabajo —que para él supuso un confite intelectual— se publicó en un periódico local. Eso ya dice mucho de alguien.

En el colegio lo pasó mal. Imagínense a un ser diminuto, apocado, con una tartamudez que lo ahogaba, gafas gruesas, vestido de niño bien, y sabihondo hasta las trancas. Luego ya, trasladada su familia a Ginebra, todo cambió. La escuela debió de presentársele como una asamblea más que un cuadrilátero, que era a lo que estaba acostumbrado.

Su hermana Norah hacía las veces de báculo. Una delicada y entrañable relación los mantenía unidos. Hasta que llegó Guillermo de la Torre —vanguardista, español y creador de *La gaceta literaria*— y se la llevó. Lo cuenta muy bien —pespuntando por la ladera de las vísceras pero sinque uno se manche de sangre ni violente intimidad alguna— Santiago Rocangliolo en su libro *El amante uruguayo*. ANorah la mentaba especialmente en sus conferencias, en las que el Borges era más sencillo, acaso cansado de ser Borges (tanto, que haciéndose pasar por otro, Borges dudó de sí mismo en un periódico, colocando en entredicho su propia existencia, y esparciendo la sospecha de que Borges, en re- alidad no era Borges sino alguien que se parapetaba tras él. Insólito, y divertido, porque en Borges el humor resultaba consustancial).

Después tuvo otro cayado, Bioy Casares, al que gustaba introducir en sus relatos ('Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', de *Ficciones*, se me ocurre). Juntos embarazaron las tardes de palabras, reflexiones, desafíos, ingenio. Y escribieron varios libros al alimón: *Un modelo para la muerte*, *Dos fantasías memorables o Cuentos breves extraordinarios*.

Su primera mujer, Elsa Astete, resultó ser más un beso en la frente que una frente enfebrecida por la pasión. La asexualidad del bonaerense le llevó a dormir en su cuarto de soltero en la noche de bodas. Por cierto, entonces contaba con 67 años. A María Kodama la conoció en 1975, y la tomó, primero como secretaria, después como mujer, aunque por poderes, que él estaba a lo que importaba.

Aguantó con cierta nobleza de ánimo las ironías políticas de que fue objeto, por ejemplo, cuando fue obligado por el gobierno de Perón a abandonar su ocupación de bibliotecario para ejercer como inspector de mercados de aves de corral. Tiene guasa. Por ejemplo, cuando perdió la vista, a los 55 años, como su padre, Milton, Homero, Tiresias. Él, el hombre del que se tiene constancia que más haya leído, ciego. Por ejemplo, que se le resistiese el Nobel de Literatura, por sus desaconsejables encuentros (recibió de manos de Pinochet el doctorado honoris causa en la Universidad de Chile, dedicando al dictador amables palabras de las que, en efecto, se arrepintió más tarde) y por una infausta casualidad (parece ser, el hallazgo es más novedoso, que Borges criticó la calidad literaria de un miembro de la Academia sueca, Lundkvist). Por ejemplo.

Dicen que el Nobel a Vargas Llosa enmienda el desaire al argentino. Imposible. De todo punto. La justicia poética es más sutil que todo eso. Acaso la venganza, la chanza, la charada de Borges sea cimentar el futuro, que el hombre no se reconozca, no sepa hacerlo, sino a la luz de Borges. «Tenemos la idea de que la inmortalidad es el privilegio de algunos pocos, de los grandes. Pero cada uno se juzga grande, cada uno tiende a pensar que su inmortalidad es necesaria».

La literatura de Borges es un contumaz veneno contra el que no hay antídoto alguno: uno se pierde —a voluntad— entre sus laberintos, sus interminables escaleras imposibles —que recuerdan a los dibujos de Echer—, sus espejos reflejados en más espejos, hasta formar una cadena de reflejos in-

finitos, sus bibliotecas inexistentes (con artículos únicos en determinados volúmenes de las enciclopedias), sus mitos recreados y traídos a la luz...

Sus temas, como corte en la piel que hace al organismo reaccionar y reajustarse, siembran incertidumbre, porque Borges es de los escritores menos dogmáticos que conoce el territorio literario: ¿Puede dar sentido el hombre a su existencia? ¿El dios que nos contempla —de haber dios, de suponer que nos contemple— se asombra cual espectador o nos coloca y nos mueve sobre los escaques de un tablero? ¿Tiene substancia objetiva la verdad? ¿El lenguaje es vehículo de espíritu? ¿Nos explica, el mito? ¿Nos rige el caos o un armónico y discreto orden superior? ¿Descifrará el hombre quién es? ¿Es más real la ilusión o lo ilusorio de la realidad? ¿Nos sueñan, nos soñamos... ?

La ceguera real de Borges se plasma en sus textos como una certera metáfora de la naturaleza del hombre, tan dispuesto a reincidir en el error, tan dependiente de estímulos erróneos, tan desconocido de sí mismo.

Por eso Borges es necesario. Hay lecturas y escritores. Borges es, en sí mismo, el mejor de los personajes posibles y, a la vez, su literatura, tan concéntrica, nos justifica. Nos salva. Son sus palabras acicate metafísico y alimento intelectual. Por eso nos justifican. Nos salvan.

De Borges resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores

acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Unica Zürn o el espacio embarazado de mallas

Hay personas para las que un trauma, una humillación, una escena mal encarada siembra una filoxera en el alma de la que jamás se recuperan. Y el parásito, en forma de herida en la mente, herida de la que supura imágenes cíclicas y constantes, derriba personalidades únicas. Unica Zürn (Berlín, 1916, París, 1970) sabe de lo que se escribe.

Destacó por su poesía anagramática, en la que las palabras se transforman, se retuercen, se dislocan al permutar las letras de la serie. El ejemplo es un clásico: AMOR, ROMA, RAMO, ARMO, OMAR... Y tan poético como sus versos resultan esos dibujos insostenibles por lo impropio, oníricos, circulares, con un eco incesante de propuestas que van y vienen. Flujo y reflujo de lo inconsciente.

Sus dibujos. Tan del estilo de lo que se denomina 'arte otro' en la nomenclatura de Dubuffet, es decir, arte realizado por personas con enfermedad mental. Qué más da si son fruto o no de una de sus crisis de esquizofrenia. Importa lo que transmiten; importa la secuencia de lectura que despliegan; importa

que son arte. Son dibujos cargados de ojos y de criaturas fantásticas, de rostros humanos o híbridos (mitad animal, mitad antropomorfo), de línea gruesa y con empaque que apenas si deja espacio al espacio, al que rellena con tupidas mallas y con ensortijadas líneas.

Gatos llameantes, lagartos con cabeza de lobo, lobos con testa de pájaro, peces con ojos de susto, serpientes bicéfalas, insectos melancólicos... Todo es posible, su papel es un inmenso Arca de Noé sin posibilidad de amenaza donde todo cobra la forma que improvisa el inconsciente. Como en una visión interior. Como en una revelación. Como en las profecías.

Pero Unica es mucho más que su poesía y sus trazos. Sus novelas, su reto a la vida, su desafío a sí misma, su modo de estar en el mundo. Y no arredrarse en él. Salvo que la carcoma del alma nos tumbe. Mantuvo un romance definitivo, que no formalizó, con el pintor y escultor Hans Bellmer, que creó aquella muñeca de tamaño natural con cuatro piernas y un solo torso para denunciar la obsesión nazi por la perfección física. Pero Bellmer, tan absorbido por su propuesta artística, no repara en la humillación que supone para Unica aparecer en la portada de una revista de moda, atada, amordazada. La idea de él traspasó la resistencia de ella. Una cesión que le costó su salud mental, frágil de origen. Sin convertirla en víctima, porque hubo voluntad de hacer y estar lo que hizo y en donde estuvo.

Desde entonces, tal vez por verse metafóricamente descuartizada a los ojos de un mundo —entero— que la juzgó

como despistada de moral, lisonjera y frívola, sufrió periódicas crisis esquizoides. Ya las tuvo antes, pero más espaciadas. Hasta que en 1970 no soportó la presión y se defenestró en su casa de París.

Unica despertó la admiración y el respeto de artistas del surrealismo como André Breton, Man Ray, Hans Arp, Marcel Duchamp o Max Ernst. Sus obras se editaron en nuestro país tarde, demasiado tarde, aunque los dos títulos que le reportan un reconocimiento inmortal serían póstumos, *El hombre jazmín* y *Primavera sombría*. Ambos recrean su estancia en dependencias psiquiátricas.

El hombre jazmín es especialmente tierno. Hermoso. Ese ser imaginario con casi tres metros de estatura y los ojos azules más bellos del mundo. «A los seis años, una noche un sueño la lleva al otro lado del espejo alto, con marco de caoba, que cuelga de la pared de su habitación. El espejo se convierte en una puerta abierta que ella cruza para salir a una larga avenida de álamos que conduce en línea recta a una casa pequeña. La puerta de la casa está abierta (...) Aquella mañana la embarga una soledad inexplicable y entra en la habitación de su madre con el propósito-si ello fuera posible- de regresar por aquella cama al lugar del que ha venido, para no ver nada más. Entonces se le viene encima una montaña de carne tibia que alberga el espíritu impuro de aquella mujer, y la niña, despavorida, huye para siempre de su madre, de la mujer, ¡de la araña! Se siente profundamente herida. Y entonces aparece por primera vez la visión: ¡el hombre jazmín!».

Primavera sombría, en cambio, es un rito de iniciación abrupta, escarpada, desaforada, de voracidad por la vida, de querer masticar y deglutir e ingerir y emborracharse de vida y de todo cuanto esté en su principio activo: sexo, amor, amistad, uno mismo, familia, libertad, proyección, presente en apariencia eterno.

Y, sin embargo, como casi siempre, es aquí donde encontramos la pista, la huella de lo que sucederá años después, su vida truncada. El suicido. «Ya está casi oscuro en la habitación. Sólo llega a la ventana el resplandor de una farola de la calle. Ya le es indiferente morir en suelo extraño o en su jardín. Se sube al alféizar, se sujeta con fuerza a la cuerda de la persiana y ve su oscura silueta en el espejo. Le parece encantadora y empieza a sentir compasión de sí misma. Se acabó, dice en voz baja, y antes de que sus pies se separen del alféizar, ya se siente muerta. Cae de cabeza y se desnuca. Su cuerpecito queda extrañamente doblado sobre la hierba. El primero que la encuentra es el perro. El animal mete la cabeza entre las piernas de la niña y empieza a lamer. En vista de que no se mueve, se tiende a su lado llorando suavemente».

Antes, mucho antes de estas obras, dejó su impronta en los guiones que pespuntó para UFA (sociedad de producción cinematográfica alemana); antes, mucho antes, se divorció de un primer marido con el cual tuvo dos hijos, a los que trata a duras penas, como a extraños.

Unica era un ser delicado que aceptó —al menos, la verdad no hería tanto— el elemento perverso que la unía a Hans («es mi destino el ser una eterna víctima», admitió). Estando su

marido en silla de ruedas, ella decidió no vivir más. Él no pudo impedirlo. Como nada nos impide quedar asaetados por sus metáforas, cada vez que a ella se vuelve: esos seis pañuelos blancos de papel quemados en un recipiente, esa una máquina de coser planeando a un metro de su cabeza...

De Zürn, como en zurcido de tergal, resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Blanchard o la delicadeza del ángulo

El Museo Reina Sofía acoge, una exposición sobre la cántabra María Blanchard (Santander, 1881-París, 1932). En realidad, María Gutiérrez Blanchard, aunque el primer apellido, el paterno, más bizarro, se cayó en algún momento de su itinerario pictórico.

Su vida, como cualquier otra escogiendo una perspectiva adecuada, no fue fácil. Estando encinta, su madre tropezó al bajar (¿o fue al subir?) del coche de caballos, procurando a su hija una enfermedad, la cifoescoliosis, una curva inusual y nefasta para la columna vertebral. Quizás por eso prefirió siempre el ángulo a la parábola, completa o mermada. Esta enfermedad confirió a Blanchard un carácter huidizo y una aversión crónica a las fotografías. Apenas si queda testimonio gráfico de esta magnífica pintora.

Lástima. A veces sucede. Que los artistas vean en lo deforme, en lo insólito, un signo vergonzante. A veces, quienes se contemplan como monstruos conjuran la belleza a través del arte y la moldean a su antojo. A veces, sin saberlo siquiera ellos mismos, pues no siempre la toma de conciencia acom-

paña a la frontera que distingue al hombre del artista. Dicen que decía, sinceramente, que no tenía talento.

Gómez de la Serna la adoraba. Y la mentó bastante en sus escritos. «María vivía en estudios abandonados, a los que no habían vuelto los que desperdigó la guerra, y comenzó a pintar pieles cubistas, pucheros, maquinillas de moler café, especieros, botes, anatomías de las cosas, mezcladas a la anatomía de los seres... Yo la fui a visitar a una de aquellas casas de otros en las que las ropas colgadas en la desidia de no saber qué iba a pasar estaban colgadas fuera de los armarios». También Gerardo Diego admiraba su autenticidad, su disciplina y su modestia, Y Claudel, ese profeta, quien la dedicó un poema. Y Lorca, que la frunció una bellísima elegía. Blanchard era tan poquita cosa, como se dice en los cantes flamencos, que prendía en todos el calor de lo entrañable.

Tuvo sus manías. Por ejemplo, aquel vestido de cuadros amarillos y verdes que se enfundó durante años y que ni su hermana Carmen ni su círculo más íntimo consiguió que jubilase. Del mismo modo tuvo sus reveses. Sobre todo la muerte del maestro, del que se había ya distanciado, Juan Gris. Cierta orfandad siempre brota cuando el daimón de carne y hueso cierra los ojos.

Busca lo que en ese momento el arte no la procura. Y se topa con una fe que no le era ajena, ni desconocida, pero en la que, como tantos otros, no había profundizado. El padre Alterman se convierte en su guía espiritual. Tal es su arrebato, tal la transición mística en la que se ve inmersa, que hasta sopesa la posibilidad de ordenarse monja, algo de lo que la disuade su sacerdote de cabecera.

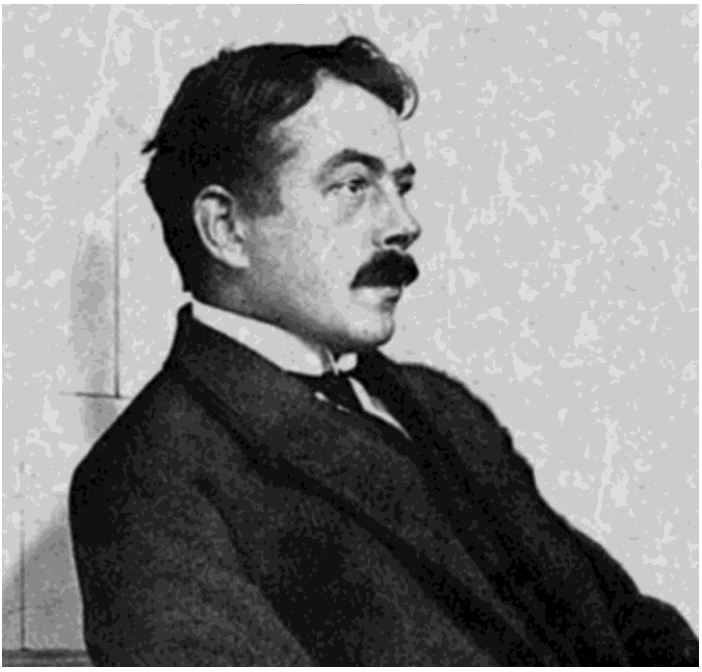
Instalada en París desde joven, comienza a recibir el hospedaje indefinido primero de su hermana Carmen, su marido y sus tres hijos pequeños; después, el de sus otras hermanas, Ana y Aurelia. La madre a punto estuvo de engrosar las filas de las bocas que a la pintora tocaba alimentar, algo que trituraba su patrimonio, asfixiaba su espacio, interrumpía su trabajo. Todo ello, un combinado poco propicio para la estabilidad, comenzó a embestir su salud. Hasta que cayó irremediablemente enferma.

Machado escribió aquello de «estos días azules y este sol de la infancia». Nada hubo después de aquellos versos. Blanchard formuló un deseo. «Si vivo voy a pintar muchas flores». El condicional no le fue favorable. Una esquela la recuerda de esta guisa: «La artista española ha muerto anoche, después de una dolorosa enfermedad. El sitio que ocupaba en el arte contemporáneo era preponderante. Su arte, poderoso, hecho misticismo y de un amor apasionado por la profesión, quedará como uno de los auténticos y más significativos de nuestra época. Su vida de reclusa y de enferma había contribuido a desarrollar y a agudizar singularmente una de las más bellas inteligencias de ese tiempo».

Comparte año de nacimiento con Picasso, pero es Juan Gris quien ejerce sobre ella el influjo del mentor. En efecto, el primer pálpito que surge en el recuerdo de los ojos cuando se contempla a Blanchard hace emerger al Gris más bello, pero una mirada más atenta y una disposición de ánimo más limpia nos permite disfrutar de una personalidad única, delicada, elegante, melancólica.

Se observa a la perfección en su obra, jalonada en tres etapas diáfanas, en la primera, 'Formación', abundan bodegones, naturalezas muertas y composiciones (cabe destacar 'El Monograma', con esa textura de cera, tan próximo a un cartel publicitario como a uno de propaganda soviética, y sin embargo todo él cercano y tierno, elegante, como prometiendo cigarrillos de los caros). En la segunda, cubista hasta el tuétano, sin desterrar de la tela cierta sensación de volumen y atmósferas impropias del género, por ejemplo, en esas mujeres deliciosas con mandolinas, o aquel bodegón con caja de cerillas, que dan paso, con la languidez de lo maduro y consciente, a la última etapa, 'Figuración', donde retoma lo que la nombra, con ecos de ese Gutiérrez Solana que inmortalizó a Gómez de la Serna en el Café del Pombo y del trazo hercúleo de Lempicka. Pero con otra fuerza y otro estilo, tan propios, tan definitivos.

De Blanchard resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «Los acostumbrados a los azucarados jarabes de los artistas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de esta poeta, ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierto refinado y excepcional arte modernísimo. Se trata, pues, de un raro».



Walser, el paseante que se conoció a sí mismo

Hay libros que reconcilian con el resplandor bello de lo cotidiano, que recuerdan la placidez del sosiego y la armonía sencilla del hombre tranquilo. *El paseo*, de Robert Walser (Suiza, 1878-1956), es un ejemplo perfecto. En realidad, Walser es modelo idóneo de cómo lo corriente deviene en aventura sin por ello resultar estridente.

«Declaro que una hermosa mañana, ya no sé exactamente a qué hora, como me vino en gana dar un paseo, me planté el sombrero en la cabeza, abandoné el cuarto de los escritos o de los espíritus, y bajé la escalera para salir a buen paso a la calle». Así comienza este delicioso paseo literario, en el que el autor se vuelve por momentos impresionista, dejándose afectar por lo que sucede, por instantes expresionista, colocando su voz a lo externo.

Así era Walser. Un tipo que hizo del paseo una singularidad. Le despejaba. Clarificaba sus ideas. Lo normal. Poco a poco, sus paseos se alargaron, sosteniendo la noche hasta que el alba alcanzaba el paso y surgía, tímida, engarzada, plena. Lo normal comenzó así a ser preocupante. Uno no puede estar

zascandileando una noche tras otra. La hermana del escritor detecta una falla, una grieta. La muesca de un desvarío. Y lo ingresa en el sanatorio de Waldau, en 1929.

Walser, tan dócil por convencimiento que no por resignación, acepta. Para entonces ha abandonado la literatura y sus crisis depresivas le visitan con más frecuencia que sus familiares. Pero no es cierto del todo. Que dejase de escribir. Lo hacía, a su modo. Asfixiando cualquier resquicio de papel que encontraba, con lápiz (la pluma la desechó por tirana) y con una letra tan diminuta como mota de polvo. Lo normal.

Tardaron quince años en poder descifrar aquellos casi seiscientos papelitos garabateados y darles un sentido temático. 'Microgramas'. Escritos metódicos, neuróticos, filosóficos, poéticos, teatrales. Fulminantes revelaciones.

Pero volvamos al paseante. Walser recuerda en su recorrido vital a Kafka, el oficinista. Como él, lo ceniciento tiznaba su existencia. Una vida gris, una literatura excelsa. Walser trabajó como botones, criado, dependiente de una librería, archivero, vendedor de seguros... En estilo hay quien lo hermana a Pessoa, pero la luz del portugués es más decadente y bucólica, más resabiada sin hacer gala.

Pasear imprime carácter. Así, Walser era paciente, observador; como el perfecto espectador, su ánimo resultaba expectante, calmo. Le decía a su amigo Carl Seeling, que le admiraba y trataba de hacer las veces de mecenas, que se sentía como un campesino, puesto que la literatura consiste en sembrar, segar, injertar y abonar. Y observar. Porque un campesino está atento a cuanto sucede.

Podría pensarse que quien pasea trata de escapar, pero no es el caso que nos ocupa. El paseante se transforma a cada paso. Por eso no puede dejar de caminar. Porque caminar es también meditar, y conocerse. «Yo ya no era yo, era otro, y precisamente por eso era otra vez yo. A la dulce luz del amor, reconocí o creí deber reconocer que quizás el hombre interior sea el único que en verdad existe».

Pero en esa meditación de quien pasea todo es episódico. Como en un juego especular, la concatenación de imágenes que forman el discurso puede entenderse como fotogramas. Por eso, incluso sus novelas resultan una sucesión de fogonazos narrativos. *Los hermanos Tanner*, por ejemplo.

(Toda la obra de Walser se resume en Siruela con una frase publicitaria de Hesse: «El mundo sería mejor si Walser tuviera cien mil lectores». Lo normal. Uno de los grandes alabando a otro grande, aunque de minorías. Pero extraña, sobre todo porque Walser siempre se quejó de que sus editores le animaban a asemejarse en estilo a Hesse para vender más. Así que Hesse se le atragantó a Walser; por la anécdota, y porque eran caracteres dispares. Uno, Hesse, triunfante; otro, él, periférico, casi soterrado.)

Nada de sulfuros. Surge el paseante como contención. Walser miraba y contemplaba una ciudad cuyos habitantes tenían «una sensibilidad fina, fluida, alerta y brillante». No lo sabía, pero hablaba de sí creyendo hacerlo de los demás. Lo normal.

Suponiendo que haya muertes hermosas, la de Walser, un día de Navidad de 1956, fue una de ellas. Paseaba con ritmo pausado, con ese tono vital sencillo, que huele a limpio y sabe

fresco. Con el cuello de su abrigo levantado y el sombrero ajustado. Iba solo aquella mañana. Se desplomó sobre la nieve. Tal vez antes de caer recordase aquellos versos que escribiera en Opresiva luz: «cansado de luz el cielo la entregó toda a la nieve». Tal vez fuese mucho más romántico, al modo de Shumann, y le viniera a la cabeza, antes de quedar despeinada y sin sombrero, otro, este sí definitivo: «sin amor, el ser humano está perdido».

De Walser resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Mayfield o la lucha por los derechos civiles a ritmo de soul

Cuando uno escucha cualquiera sus temas, reconoce de inmediato la destreza propia de quien lleva el ritmo como origen de cuanto hace. «El profeta del soul», lo llamaban. Y no era para menos. En efecto, escogió ese género musical para canalizar su firme compromiso con los derechos civiles de los afroamericanos. A veces se nos olvida que hubo un tiempo, aún próximo (si se vuelve la cabeza quizás su atisbe en el contorno) en el que los derechos de determinados grupos sociales dependían de la veleidad de sus gobernantes.

Canciones que, más que protestas musicales, resultaban melodías compuestas con el primor del orfebre, tan sencillas y directas, tan delicadas. Quejas alumbradas en un clamor transformador. Hondura de creencias, claridad sentimental, elegancia en la ejecución. Así son sus canciones. Tanto las que compuso para su primera —y única— formación 'The Impressions' como las que marcaron su carrera en solitario. Se recomienda con devoto fervor *Curtis/Live* (1971), *Superfly* (1972) y *There's no place like America today'* (1975).

Lo suyo no eran las consignas, los mensajes apocalípticos, el rencor, sino que, con la potestad que confiera la razón histórica, asume el cambio de era. Y lo hace meciendo ritmos nuevos. Y lo hace a paso de funk, estilo con el que ya había experimentado James Brown. Pero con una marca de la casa inmejorable. Y lo hace entronizando un modo nuevo de hacer música, sin estridencias, sin golpes de efecto, ni provocaciones vacuas ni superfluas. Y lo hace y a día de hoy imanta.

Curtis Mayfield nació en Chicago. Cuentan las crónicas que trenzando un inaudible compás con las manos y los pies. Pronto conoció a Jerry Butler, con quien fundó uno de los grupos de soul más importantes, 'The Impressions', en 1958. Ese mismo año conocieron el sabor cobrizo del éxito. Su tema 'For your precious love', encandiló al público. Más tarde, Otis Readding y The Rolling Stones la versionaron.

'The Impressions' sonaba con una luminosidad que se agradecía porque el panorama musical había exprimido tanto la fórmula de los grupos vocales ('The Orioles', 'Billy Ward and the Dominoes', 'The Drifters', 'The Platters'...) que empezaba a oler a falta de ventilación. En 1961, Curtis llevó a la banda al top20 con 'Gypsy Woman'.

Apostó por un mayor protagonismo de la sección de viento y metales, un ritmo vertiginoso y saltarín, con influencia latina. Le dio a la banda un estilo que alguien etiquetó como 'doo wop' o pop arena. Los temas escalaban posiciones en la lista de favoritos. Entonces, la Motown consideró rentable que su plantel de músicos se escorase hacia el pop. Pero a Curtis no le convenció el viraje. Y se cambió de barco.

En 1970, navega en solitario. Y no tardó en avistar la obra maestra, el tema redondo, uno de los grandes temas de la música negra: 'People get ready', que ha cantado desde Aretha Franklin a Bob Dylan, pasando por George Benson, Al Green, Rod Stewart o Alicia Keys.

El éxito le cortaba el paso. Pero no perdió nunca el norte. Se retiró a experimentar, a bregar con unos caminos musicales que le depararían una estética mucho más depurada, como fue apuntando en 'Curtis live'. Abandonó el artificio artístico y se cosió el verso aquel de Celaya que proclamaba que la poesía no podía ser sin pecado un adorno. Y se lo aplicó a los compases. Permutó elegancia ciertamente recargada y sinuosa por contundencia y agresividad.

Y justo entonces, cuando se acomodaba en su butaca preferente, entonces, cuando estaba (y está, a día de hoy, pero de otra manera) a la altura de personalidades como Stevie Wonder o Marvin Gaye, las radio fórmulas, las televisiones, los promotores, las discográficas, la crítica y el propio público —ese público voluble, más atentos al deber ser que al ser kantiano— se fue olvidando de él. Ingratitud humana.

En 1990, durante una actuación en Brooklyn, en pleno escenario, una torre de luces le cayó encima, dejando su cuerpo inmovilizado de cuello para abajo y para siempre. Tetrapléjico. A mediados de esa misma década, otros grandes vinieron desde otros estilos para rendirle tributo. Eric Clapton, pero también Bruce Springsteen o Gladys Knight. En 1998, tuvo que amputársele la pierna derecha debido a la diabetes que padecía.

Dicen que aquel 26 de diciembre de 1999, en el Hospital Regional North Fulton en Roswell, Georgia, Curtis Mayfield murió de pena, también de soslayo, para no importunar. Una cosa es exigir los derechos de un colectivo. Otra, reivindicar tu lugar —que siempre queda feo, por eso es el tiempo el que nos acomoda para de cara a la eternidad—.

Hoy, casi nada en su estilo se entiende sin él. Ni siquiera lo más moderno, ser Raphael Saadiq, Anthony Hamilton, Maxwell, John Legend&The Roots, Bilal...

De Mayfield resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Ambrose Bierce o la vida a pie de página

Casi todos los que transitan en esta sección, de un modo u otro, con intención de quedarse revoloteando en la cabeza del lector o con el propósito, acaso, de ser para él un mero divertimento, comparten un denominador común: sus vidas son al menos tan interesantes como sus obras. Por algo son raros.

Pero en el caso que no ocupa con más motivo porque la suya, más que una biografía parece el argumento de un relato macabro. Sospecho que en cuanto camino vital siniestro y trágico sólo puede entrar en liza con Quiroga, a quien invitaremos en otra ocasión a que nos lo participe él mismo.

Por cierto, hablamos de Ambrose Bierce (Ohio, Estados Unidos, 1842, diciembre de 1913), uno de los escritores de relatos fantástico más deliciosos, que merece situarse entre los grandes como Poe, Maupassant o Lovecraft. De hecho, este último dijo de sus cuentos que «en todos ellos hay una maleficencia sombría innegable y algunos siguen siendo cumbres de la literatura fantástica estadounidense», por lo que se encuentran «en un lugar próximo a la verdadera grandeza».

No hay hipérbole alguna. Quienes se hayan adentrado en cualquiera de las historias relatadas por Bierce, lo saben. Su estilo pulcro, sobrio (en un momento en el que las alharacas y ornamentos se estilaban), contundente, su escaso uso del adjetivo, su analítico proceder y sus atmósferas inquietantes, unidas a una imaginación retorcida como columna helicoidal, hacen de él un autor sensacional para lo terrorífico.

No, no hay hipérbole al clasificarlo como uno de los mejores en su estilo. Más bien, lo hiperbólico es su vida. Para empezar, su padre era un campesino que detestaba el campo, hasta el punto de que, al casarse, le cede el arado y el azadón a su mujer, Laura Gómez Pereda, y él se entrega a dos lecturas continuadas, la Biblia y la obra de Lord Byron.

Bierce era el décimo de trece hijos cuyos nombres, no sabemos aún por qué, comienzan por la primera letra del alfabeto: Amos, Andrew, Ambrose, Anne, Augustus... Los padres, devotos de una ortodoxa fe calvinista, los criaron en una austeridad —emotiva y material— lacerante.

Atención. Lo contaremos sin florituras, que no las requiere la historia. Con el transcurrir de los años, la madre, tal vez harta de tirar sola de una familia tan numerosa como poco participativa, se escapa con un pistolero de caravanas; su hermano Albert, a quien Ambrose le partió parte del pie mientras jugaban con un hacha, y tal vez por ello fue al único que apreció sinceramente, se hizo jesuita; otro, terminó convirtiéndose en actor y, después, en forzudo de ferias ambulantes; una de sus hermanas, misionera en África en una congregación de redentoristas, acaba siendo plato fuerte de los caníbales (como lo leen) y el aislado respaldo familiar que encontraba Ambrose

en su tío Lucius, que dirige una expedición de aventureros a Canadá para ayudar a los nativos en una revuelta contra la dominación británica, desaparece sin dejar rastro.

El propio Bierce se evapora al final de su vida. Como su tío. Como su madre. Como algunos de sus hermanos. Se sabe que, habiendo sobrepasado la edad de setenta, en Ciudad Juárez, se unió al ejército de Pancho Villa. Allí, en México, fechó su ultimo rastro, diciembre de 1913, en una carta a una de sus hermanas. Decía: «Adiós. Si oyes que he sido colocado en un muro de piedra y me han fusilado, no sufras. Me parece un modo estupendo de salir de esta vida». Parece ser que, en efecto, lo fusilaron en enero de 1914, pero es una mera supuesto.

Entre medias, vivió cosas insospechadas, prohibidas. Por ejemplo, siendo adolescente mantuvo una larga relación con una mujer casi octogenaria, de la que le fascinaba su inteligencia, modales y cultura, y a la que, según sus escritos, encontraba muy atractiva. Por ejemplo, una pelea sangrienta con Jack London, borrachos ambos. Por ejemplo, la reputación de ser conocido como 'el hombre más perverso de San Francisco', o su apodo de 'amargo Bierce' (Bitter Bierce).

Durante la Guerra Civil norteamericana, se convierte en oficial topógrafo, y asciende en contienda a comandante mayor, pero, cuando una vez acabado el conflicto, pide el ingreso en el Ejército, se le acepta como segundo teniente, no capitán, como él esperaba, por lo que, herido en su orgullo, rechaza la admisión. La guerra le había dejado secuelas físicas —una cojera, problemas de respiración— que ni siquiera se intercambiaron por galones.

Por buscarse un sustento más o menos estable, decide colaborar con diversos periódicos, y en uno de ellos, 'New Letters', le nombran director. Fue entonces cuando conoció a Mark Twain, de quien se convirtió en amigo. Compartía con él algo insólito en aquel momento, un ateísmo militante. En una de sus obras más conocidas, *Diccionario del diablo* (titulada originalmente como *Diccionario de un cínico*) define la fe como «creencia sin pruebas en lo que alguien nos dice sin fundamento sobre cosas sin paralelo». Fue muy criticado por esto. Le tildaron, incluso, de loco. Pero él ya había recogido su propia entrada del término en esta misma obra, y explicaba que el loco es el «afectado por algún grado de independencia intelectual; disconforme con las normas convencionales que rigen el pensamiento, el lenguaje y la acción, normas éstas que los 'cuerdos' o 'conformes' produjeron tomándose como medida a sí mismos. Que discrepa con la mayoría; en resumen, extraordinario».

En 1871 se casa con Mary Ellen, quien le da tres hijos y una infidelidad que Ambrose no perdona. Se divorció de ella en 1904. Dos de sus hijos murieron antes que él, uno en una reyerta y otro disuelto en alcohol.

Para entonces ya ha escrito cuentos memorables. 'Aceite de perro', por ejemplo, ante el cual es imposible que las entrañas del lector no sientan arcadas. Pero hay muchos relatos de lectura imprescindible. Todos en primera persona. En España pueden encontrarse varias recopilaciones del norteamericano, *Escritos inquietantes*, *El clan de los parricidas*, *El monje y la hija del verdugo*, *Cuentos de civiles y soldados*, *¿Puede ocurrir esto?* o *Fábulas feroces*.

Carlos Fuentes, del que ahora se cumple un año de su deceso, recreó la vida de Bierce en su novela *Gringo viejo*, que después sirvió como base argumental de la película homónima dirigida por Luis Puenzo y protagonizada por Gregory Peck y Jane Fonda.

De Bierce resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Panero o el éxtasis blasfemo

Son escasas las familias en las que la mayoría de sus miembros cosen con hilo literario. Las hermanas Brönte, por ejemplo, pero también dos sagas más próximas y bizarras, la de los Goytisolo (contaba Luis que no había acto público en el que, al presentarle, no le adjudicasen méritos ajenos), todos ellos como cincelados en piedra, y la de los Panero, cuya lírica fragilidad quedó encerrada en el celuloide.

De esta última, tras el deceso de Juan, sólo queda Leopoldo María, que ya no podrá robarle el güisqui a su hermano mayor, quien, a falta de un legado más corpóreo, le arrimó al calor poético para resguardarle de la inclemencia humana, y junto a él se quedó, avivándolo en los distintos psiquiátricos que le han servido de hogar.

A uno siempre le queda la duda de si lo de Leopoldo María (Madrid, 1948) será patraña, una perversa charada para vengarse de todos, o si la fractura de su mente es tan real como las llagas de su poesía. En él, en Leopoldo María, nombre compuesto que le da el matiz de rebeldía, el derecho a ser otro, distinto, y no perpetuar el peso marmóreo del padre como

losa, el exabrupto y lo inspirado se concitan por igual. Lo mismo jura por el dios bendito en el que él cree no creer que su padre no es su padre, que él es hijo de un padre que le es desconocido, y hasta parece que así lo siente, si el brillo en sus ojos no asomase travieso dando la voz de alarma; que ser Leopoldo María Panero y escribe versos que te conmueven: «sólo es hermoso el pájaro cuando muere destruido por la poesía».

La suya es una literatura con huellas de Yeats, y Trakl, y Nicanor Parra, y Pound, y Leopoldo padre, y Juan, el hermano. Pero con una violencia distinta y luminosa, como si la suya fuera una poética de las que amorosamente coloca una bomba en el corazón de la muerte, utilizando las palabras del psiquiatra sudafricano David Cooper, uno de los teóricos de la 'antipsiquiatría', junto a Foucault.

«El acontecimiento es que pase algo. Lo que ocurre en la realidad cotidiana es que no pasa nada. Lo que pasa es en secreto solamente. En la sociedad burguesa solamente ocurre el acontecimiento en el bar o en el cine, pero aquí el acontecimiento es algo pasivo. Cuando se hace algo consciente empieza el acontecimiento». Escribe, y vindica la burguesía como si su tiempo fuera otro, ese mismo en el que el desencanto abrió fisura y conmocionó espectadores. Y ese aquí terrible del aquí de los sanatorios.

Fascinado por la izquierda radical, se afilia al Partido Comunista, lo que le ocasiona su primera visita a prisión. El universo franquista en el que se había desenvuelto el padre y la sofisticación pudiente de Felicidad Blanc (tan madrastra a su

tiempo como la España en que ambos nacieron) le causaron un espanto casi ético. Estudia Filosofía y Letras en la Complutense; estudia Filología Francesa en Barcelona (en un tiempo en el que francés era no sólo lo necesario sino lo pertinente); estudia todas las drogas a su alcance (y las escribe poemas, como si fuera perversas enamoradas); estudia los intentos de suicidio (el primero de ellos desencadenó su primer internamiento; nunca se lo perdonó a la madre, que firmó la orden). Estudió asimismo la adolescencia y la enclavija en un universo poético distinto: por primera vez se la canta no desde su pérdida sino desde el triunfo de la adolescencia sobre la voz adulta.

Su poesía en un magma de referencias que simulan un caos pero obedecen al orden de haber sido pensadas previamente con un fin concreto. Hay cine (y del bueno y del que no lo es tanto), también desplantes; hay alusiones veladas y explícitas a los clásicos, también hay vómitos políticos, y rencor a la autoridad, y una sexualidad que pretende escandalizar pero a la que le late una ternura casi extinta en los versos de hoy en día. Hay furia y ruido, hay, en Leopoldo María, una música que a veces deviene en guasa (y uno cree haberse perdido el chiste) y a veces sobrecoge por lo bello y plástico («No es tu sexo lo que en tu sexo busco sino ensuciar tu alma: desflorar con todo el barro de la vida lo que aún no ha vivido»).

Siempre, en él, lo blasfemo como oración. Quizás como memento. Leopoldo María Panero es el auténtico trasgresor. De todos los poetas que se dicen experimentados, que provienen de una experiencia mal entendida, él es el único que asusta a todos, que asume el juego, que se juega entero él, a doble

nada. No hay impostura, o es siquiera una impostura tan asumida que se asume como personal, auténtica. Porque «de lo negro sale el poema, de los pozos del alma inconfesables».

«No conozco a nadie que no haya vivido en el infierno; ni siquiera Dios mismo sabe de otra cosa. Lo que tú llamas infierno es un modo de la sensibilidad, una forma, por tanto, de goce. La única diferencia es que hay quienes se acostumbran al infierno, que son los que yo llamo resentidos, y hay quienes, por el contrario, luchan contra él, porque quieren gozar, y eso son los felices». Es un hereje de lo canónico. Por eso quema lo genuino de sus versos, el aliento poético, esa alma libérrima que nos recuerda lo que no somos y aún podemos.

«Adiós a la poesía, y larga vida al cerdo que se lame; larga vida al caníbal que nos espera al fin de la página, al gusano iracundo que repta sobre la página acariciando con los pies la flor del espanto».

De Leopoldo María resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecia sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Quiroga o lo fatal

Lo fatal es un concepto telúrico en su reflejo y metafísico en sus entrañas. La fatalidad, el infortunio, el desastre humano, lo cenizo, el gafe... Parece leyenda y, sin embargo, a veces toma forma corpórea. Horacio Quiroga. En Horacio Quiroga (Uruguay, 1878, Buenos Aires, 1937) los oscuros hados enredaron su existencia hasta comprometerla con la mufa, como llaman los lunfardos a la mala suerte.

Aún lactante, se quedó huérfano de padre. Un disparo de escopeta acabó con su vida. Un disparo que, como eco diabólico, escuchará más de una vez, tiznando de pólvora sus días. Nunca supo si fue un disparo fortuito o intencionado. Ambas opciones resultaban plausibles. Escogió quedarse con la duda. Y la duda lacera como hoja de navaja. Sin Ockham al rescate.

Su madre, respetando el tiempo de luto, once exactos años, contrajo nuevas nupcias. Quiroga tuvo padre sustituto. Pero apenas pudo encariñarse con él. A los cuatro años de feliz relevo, una apoplejía fulminante le animó a huronear en las zonas oscuras de su alma, y se quitó la vida. Con la misma escopeta con la que Quiroga resultó huérfano ya una vez. La vez

primera. La segunda, fue, además, testigo. Entraba Quiroga, con 16 años recién cumplidos, a tiempo para contemplar, con horror, cómo el dedo de uno de los pies de su padrastro accionaba el gatillo. Como en un mal sueño del que no había despertar alguno, despertar posible.

Horacio Quiroga, el exquisito hacedor de relatos, el mentor latinoamericano de lo fantástico, el mecedor de la selva, de los cuentos de amor turbio y prosa contundente. A los 23 años, después de haber viajado a Europa, donde conoció a Darío en la ciudad del amor, París, regresó a su tierra natal.

Él, Horacio, ya conoció el amor. Quedó traspasado por él con María Esther Jorkovsky. Mas la madre de su enamorada evitó el casorio. Quiroga, preso de la llama del amor pura, hará que los desvelos futuros respondan a un mismo nombre, María. A María le dedicó *Una estación de amor* (oliendo a melancolía tendida en la cuerda de la ropa del recuerdo) y *Las sacrificadas* (donde el desencanto marca la pauta de este baile entre madre e hija).

A María Cires, una alumna con la que vivió en la selva, le brindó *Historia de un amor turbio* (una sensacional historia de decisiones, y de amor primero).

Pero antes de eso, Quiroga regresa de Europa y asiste a su mejor amigo, Federico Ferrando, en las horas previas a un duelo fijado. Horacio, que limpia el arma, la dispara accidentalmente. Y accidentalmente lo mata. A su amigo.

Después, con María Cires, madre de dos de sus hijos, se traslada a la selva. Y allí él se desespera, y se inquieta, y en-

loquece, y ella se deprime... y se envenena. La muerte corteja a Quiroga en una danza propia del Oficio de Tinieblas. Acerca el beso, pero no le llega.

Y así la descarnada Parca todavía le habrá de zarandear con más muertes insólitas e imprevistas —como si alguna no lo fuera—, la de sus dos hermanos, a los que sesga el tifus.

Una tregua. Se llama María, María Elena Bravo, treinta y un años más joven que él, amiga de su hija. No da de sí su asombro. La felicidad le concede favor. Sí, pero breve. Apenas un suspiro y María Elena se cansa, se estomaga del carácter hosco del alma de su esposo y lo abandona, llevándose consigo a la hija de ambos.

Y así Quiroga iba cincelando su estilo literario, preciso, como un bisturí que disecciona el horror, tan nítido le resulta que su pulso no tiembla ni teme al hacerlo; el horror, sobre todo, que se cierne en el corazón mismo de la apacible naturaleza.

Sus personajes son extranjeros tratados con hosquedad por una naturaleza que les golpea con inundaciones, con animales feroces e indómitos, sangrientos. Siempre hay un conflicto del hombre con la naturaleza en Quiroga. No se entienden. No se atienden a razones. Y la naturaleza, insaciable, siempre arrasa al hombre y al alma humana.

En las historias de Horacio no hay tramas complejas, sus personajes son esquejes, y mínimas sus descripciones. Todo ocurre como en suspenso.

Y él, cansado, con el asma a cuestas, está muriéndose. El estómago comienza a dolerle, a supurarle. Tal vez fuese cáncer. Le duele tanto, tanto, que compra cianuro en un establecimiento y lo ingiere. Pero ni siquiera una vez muerto su suerte (mala) se seca. Cuentan que Enrique Amorín, amante de Lorca, consiguió trasladar las cenizas de Quiroga a Salto, su ciudad natal, pero la urna se le cayó hasta dos veces antes de ser depositado en su receptáculo.

Pero el arte de Horacio tiene una sombra que, como el ciprés de Delibes, es alargada. No busquen virtuosismo en su lenguaje, sino expresividad. Pero léanlo y saquen sus propias conclusiones. Además de sus *Cuentos de la selva*, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, *El salvaje* o *Los desterrados.*

De Quiroga resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó su admirado Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Anne Sexton o el ama de casa hecha poeta

«Mis admiradores creen que me he curado; pero no, sólo me he hecho poeta». La frase no sé si una misa pero, desde luego, bien vale un devoto —e incondicional— reconocimiento. La autora, Anne Sexton (Massachusetts, 1928, Boston, 1974), la mujer que envainó en el verso asuntos tan poco poéticos como la menstruación. O la masturbación («De noche, sola, me caso con la cama»). O el odio a sus hijos apaciguado por el amor a esos mismos hijos («En los poemas en que celebra la unión con sus hijas conmemora también la herencia de la propia insuficiencia con la que ha dotado a sus sucesoras», explica en el prólogo José Luis Reina a Obra completa, publicada por Linteo).

Anne Sexton, que no se llamaba siquiera así sino Anne Gray Harvey. Señora de Sexton, sí. Vate, por la gracia de una rutinaria fascinación por el suicidio. La autolisis, que corrigen ahora los entendidos. «La muerte correcta está escrita./ Colmaré la necesidad./ Mi arco está tenso./ Mi arco está listo./ Soy la bala y el garfio».

Sufrió crisis depresivas tras su primer parto. Esa sombra que tira del ánimo y lo emponzoña. Tenía entonces 20 años.

Ingresó un par de veces en el Westwood Lodge, un hospital neuropsiquiátrico en el que un médico, su psiquiatra, le recomendó zurcir poemas. Martín Orne. Diez años después de aquel consejo, Sexton obtuvo el Premio Pulitzer por *Morir o vivir* (su dilema irremediablemente cotidiano).

Aquello de coser palabras la impuso al principio. Ella, ama de casa, escribiendo. Se encontraba incómoda, casi ridícula. Como si usurpara un oficio que no le perteneciese. Como si le viniera grande la distracción lírica. Así que se apuntó al taller de John Holmes, y luego al de Robert Lowell, donde coincidió a Silvya Plath, a quien le dedicó esos versos inmortales: «Oh Sylvia, Sylvia, / con una caja muerta de cucharas y piedras,/ con dos hijos, dos estrellas fugaces/ errantes en el pequeño cuarto de juegos/ con tu boca en la sábana,/ en la viga del techo, en la necia oración».

Después, algo se rompió entre ellas. O no. Según quien cuente la historia, de lejos o de cerca. Lo que sí aseguró Sexton es que si algo le influyó hasta la epifanía fue el libro de Snodgrass, *Heart's needle*, escrito para su hija después de divorciarse y pelear su custodia.

Sexton se movía entre las pautas estéticas, éticas, formales, de lo que se conoce como confesionalismo, es decir, un sistema solar en el que los poemas gravitan sobre lo más descarnado y visionario de quien escribe. Como la propia Plath. O Snodgrass (a él se debe, mal que le pesare el resto de su vida, la etiqueta, 'confesionalismo', por su ensayo *Lírica de la confesión*). O como Lowell, también artífice del estilo.

«Al final del asunto siempre es la muerte./ Ella es mi taller. Ojo resbaladizo,/ fuera de la tribu de mí misma mi

aliento/ te echa en falta. Espanto/ a los que están presentes. Estoy saciada./ De noche, sola, me caso con la cama».

No teníamos la poesía completa de Sexton vertida al castellano. Linteo ha drenado ese vacío, un vacío de casi mil páginas.

Uno se adentra en esta espesura y se deja besar y abofetear —es metáfora, o no tanto— por las imágenes de esta mujer de delicada belleza. Y uno casi palpa aquello que ella escribiera, «los suicidas poseen un lenguaje especial». Hay que aferrarse a los versos de Sexton porque son tumultuosos, y fieros, y arrastran hasta el exabrupto del alcohol haciendo efecto, y abofetean con un asco y un desprecio a la intemperie, y hielan la soledad que uno —quien escribe— siente. Sin embargo, en cada verso late la necesidad de ser amada, abraza en el calor de quien acoge. Sexton. Amante, adicta a la bebida, entusiasta del sexo, madre encabalgada por las circunstancias sin bridas posibles.

Los poemas de Sexton causan cierto rubor. Son explícitas confesiones, da igual que fueran reales o ficticias. Son. Y así calan. Tanto que empapan de lo auténtico. De tan privado, obsceno; de lo íntimo, cerca de lo fraterno, en la aceptación de quien comparte de veras. Se sostienen sus versos.

Crisis psiquiátricas, excesos, reflexiones sobre el adulterio, ingresos hospitalarios, discusiones, remordimientos... Apuntó el también poeta Rosenthal, refiriéndose a los versos de Sexton: «estos poemas me parecen una culminación de lo Romántico y la moderna tendencia a ubicar el Ser literal más y más en el centro del poema; lo que sería una forma de mostrar su vulnerabilidad psicológica y la vergonzante adecuación a la civilización». Sea.

Tal vez se desbordó, ella, en él, en el poema. «Ten cuidado con las palabras,/ incluso con aquellas milagrosas./ Para las milagrosas hacemos lo mejor posible,/ a veces se enjambran como insectos/ y dejan no una picadura sino un beso». Lenguaje directo, atropellando la corporeidad misma de las cosas que refleja, sin alharacas pero bello en cualquier caso, también sucio, como el de Panero, o el de Baroja desde su orilla narrativa.

Destaquemos uno. Un poema. 'Transformaciones', donde se burla, hiriente y elegante, de los roles adjudicados al hombre, de los papeles a los que la mujer está obligada. Conversa con Blancanieves, y Caperucita Roja, y Cenicienta. Y las pervierte. Dícese de abrir los ojos.

De 'Rapunzel': «Años después pasó un príncipe/ y escuchó cantar a Rapunzel en su soledad./ La melodía le atravesó el corazón como una carta de/ [amor,/ pero no halló la forma de alcanzarla./ Como un camaleón se ocultó entre los árboles/ y observó a la bruja ascender por el pelo oscilante./ Al otro día él también exclamó:/ Rapunzel, Rapunzel, deja caer tu pelo,/ y así se conocieron y él le declaró su amor./ ¿Qué es esta bestia, pensó ella,/ con músculos en los brazos,/ como una bolsa de culebras?/ ¿Qué es el musgo sobre sus piernas?/ ¿Qué planta espinosa le crece en las mejillas?/ ¿Qué es esta voz, profunda como la de un perro?/ Pero la deslumbró con sus respuestas./ Pero la deslumbre con su palo danzante./ Yacieron juntos sobre los hilos amarillentos,/ nadaron entre ellos/ como peces entre algas/ y cantaron bendiciones como el papa».

Un 4 de octubre, día en el que el papa Gregorio XIII sustituye el calendario juliano por el gregoriano, nada la retuvo. Tenía las piernas largas, un azul de ojos inolvidable y 46 años. También dos hijos. Aparte de belleza, y elegancia en las formas

y en la intención. Por la mañana, acudió a terapia con la doctora Schwartz. Cigarro en ristre, fue su última confesión. Después arrancó su Cougar rojo y se reunió con su amiga Maxine Kumin.

Comieron emparedados de atún. Bebieron vodka. Fumaron. Sobre todo Sexton. Hablaría de poesía. O de asuntos más triviales. Fumaron. Se intercambiaron poemas. Fumaron. Terminado el almuerzo, Sexton volvió a arrancar su Cougar y le gritó algo a Maxine, que ésta no entendió.

Al llegar a casa, se preparó un vodka. Tal vez bebiese tres más. Mientras, fumaba. Algo sucedió en su mente. Algo determinante. Se enfundó un abrigo de piel heredado de su madre. Cerró todas las puertas del garaje, y encendió un pitillo. También el motor. De su Cougar.

Zweig escribió que «todo espíritu creador cae infaliblemente en la lucha con su demonio. Pero es en los que sucumben en esa lucha en quienes podemos ver de manera clara los rasgos pasionales de la misma». Ese 4 de octubre, Sexton sucumbió para siempre.

De Sexton resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Schumann o el descargo del amor

A su música, como a lo importante, las palabras apenas si la rozan en el reflejo. Sólo su pieza 'Concierto para violonchelo' es ya una muestra de genialidad silenciosa, sin luces de neón ni alaridos sofisticados como advertencias. El violonchelo marca el paso, claro. La orquesta lo sigue de lejos, discreta. No hay conversación entre uno y otra…

... El solista despliega los contrapuntos del diálogo. Pero habla con él, se rebate a sí mismo. Por eso se utiliza un violonchelo alto y otro bajo. Y el resultado es emocionante. Aunque nunca dio la partitura por cerrada. Le obsesionó toda su vida. Incluso internado de manera definitiva en el asilo de Endenich, seguía modulando notas, mientras que esa música revoloteaba en su cabeza sin corporeidad alguna, puesto que nunca escuchó una interpretación de ese concierto.

Hablamos de otro raro. De un romántico alemán. De Robert Schumann (Zwickau, 1810 - Endenich, Bonn 1856).

Tenía alucinaciones. Escuchaba ángeles, o seres volátiles, que le dictaban ciertas composiciones; en ocasiones, creía ver

incluso a sus mentores marcándole el ritmo adecuado. Por encima de las voces, siempre, con pasmosa nitidez, la nota 'la'. Chopin, a quien conoció hacia el final de su vida, juraba por carta a su doctor que, a menudo, cuando componía, unos seres liliputienses encaramados al frontal del piano le distraían. Cada temperamento artístico tiene sus fallas.

La obra de Schumann se puede dividir —si se permite la ligereza— en música para piano y música para orquesta y cámara. La primera, dedicada casi por entero a su esposa, es la más conocida y poética, y su naturaleza es pura fantasía. La segunda, más enzarzada, nos revela un compositor capaz de las mayores audacias musicales, ágil, brillante, tempestuoso e impetuoso.

Quiso ser músico desde muy pequeño. Sentía devoción, una devoción de misal y de oración descarnada, por Paganini, a quien escuchó en Fráncfort en la Semana Santa de 1830. También por Liszt. Se afanó en forjarse como pianista, pero una grave lesión en su mano derecha le llevó al borde del precipicio de la claudicación. Finalmente, deformó su sueño, pero no lo aniquiló.

Mucho se ha especulado sobre ese menoscabo completo de su tercer dedo y parcial del índice, registrado, junto a su miopía y su acentuado vértigo, en el certificado médico que le eximió del servicio militar. Al parecer, su incapacidad pudo habérsela provocado él mismo, al utilizar en exceso un dispositivo casero para someter al dedo más fuerte de la mano, de modo que el resto pudiere operar con mayor independencia, lo que le reportaría una práctica más presta y personal. Pero

sólo son sospechas más o menos fundadas. Hay otras suposiciones, como la que apunta una cirugía fallida.

De Schumann, aparte de sus oscilantes composiciones, uno conoce el amor que le unió a la hija de su maestro, Friedrich Wieck. Clara. Una niña prodigio capaz de arrebolar las teclas del piano, colmándolas de gráciles melodías. Se la considera la pianista más importante del siglo XIX. Ella tenía 16 años; él, 25. Se aman. Al principio, de manera clandestina. Después, desafiando al padre de Clara, que le rechaza como pretendiente. Se casan 1840 con permiso judicial. Tuvieron ocho hijos.

Gracias a Clara, Schumann no se recluyó únicamente en el piano, sino que puso voz a la orquesta, haciéndolo con un primor excepcional.

Schumann sufría arrebatos de humor. Se hundía en la más densa de las melancolías, pero resurgía, súbito, y coronaba de júbilo su rostro, su alma, su persona. Hoy en día, los expertos no coinciden sobre su diagnóstico. Unos sostienen que era esquizofrénico; otros, maniaco depresivo, como se conocía antaño al trastorno bipolar.

Parece que su comportamiento concuerda más con este último dictamen, atendiendo a sus agudos períodos de alta productividad maridados con estados de ánimo de exaltación y aciagos desalientos en los que se sentía incapaz, débil, torpe. Quería morir.

Por desgracia, a su inestabilidad mental, fuera cual fuese, se unió algo fatal: una lesión cerebral, probablemente causada por una enfermedad venérea contraída en los promiscuos días de su juventud. Una sífilis que permaneció agazapada en su cuerpo y que decidió mostrarse descarada y cruel.

La sífilis intensificó sus desvaríos. Oía otras voces que le azuzaban para que dejara de componer, voces que le castigaban, que le auguraban el infierno y el fracaso. Sufrió, incluso, desmayos causados por el terror de ver animales —hienas, tigres— abalanzándose sobre él. Trató de suicidarse arrojándose al Rhin. Fue entonces cuando lo ingresaron hasta que murió, dos años y medio después, tiempo en el que sólo volvió a ver a Clara una vez más, la víspera de su muerte. Seguía siendo un hombre enamorado.

Queda su hermoso legado, sus impagables *lieder* (reunidos en castellano por la editorial Hiperión), esas composiciones poéticas breves, tan típicas del Romanticismo, a las que se les enfunda música, por lo general de piano.

«Creo ciega estar; a donde yo miro, lo veo a él solamente. Como en despierto sueño se cierne su imagen ante mí, surge de la más profunda oscuridad más claramente. Lo demás es sin luz y sin dolor, todo cuanto hay a mi alrededor, al juego de mis hermanas ya no más aspiro; prefiero llorar en silencio en mi alcoba; desde que lo vi creo ciega estar». Es uno de esos poemas escritos y musicados por Schumann. Un lied de amor incierto. Amor en su descargo tuvo a cuenta.

De Schumann resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Wain o la agreste pintura felina

Louis Wain (1860-1939) fue un ilustrador inglés. En su oficio no despuntó. Era correcto, pero no brillante. No sabemos si eso, en líneas generales, es suficiente. Ni para qué lo sería. Según el ángulo. Pero Louis Wain se casó. Se casó enamorado. A los veintitrés años. Con la institutriz de sus hermanas, Emily.

Sólo tres años después de consumar el sacramento, su esposa enferma de cáncer. Desesperado por no encontrar modo ni manera para mitigar los dolores que siente ella, comienza a dibujarle a su gato, Peter, y lo imagina con rasgos antropomórficos: Peter vestido a la moda, fumando, tomándose una copa, bebiendo el té de las cinco en punto, sonriendo, gatunamente. A Emily le fascinan esos bocetos. Pero el medicamento no es lo suficientemente eficaz. Muere.

Wain, acaso por perpetuar esa ilusión conyugal, continúa dedicándose al dibujo de gatos. Entonces despunta. La gente comienza a admirar esos mininos que juegan al golf, y bailan (¿un fox-trot?), y ríen a mandíbula batiente, y se besan con ardiente oscuridad. De pronto, los gatos dibujados por Wain

se reproducen en numerosos espacios: calendarios, prensa, publicidad, tarjetas, libros... ningún soporte de papel lo esquiva.

Inicia, incluso, una campaña pública de apoyo a la especie, afiliándose a distintas organizaciones protectoras, como el 'National cat club'.

Wain es famoso. Gana dinero. Pero lo derrocha. Lo malgasta (suponiendo que gastar dinero sea en sí mismo un acto de malversación). Así que tiene que regresar a la casa de su infancia, y volver a compartir espacio con sus cinco hermanas y su madre. También se llevó a sus diecisiete gatos.

Probó suerte en la Gran Manzana, tratando de patentar un modelo de lámpara que no convenció a nadie. Lo poco que ahorró se desvaneció en ese proyecto, luminoso pero fallido. Retorna a la casa materna. Al útero primero. Comienza a asfixiarse.

En 1910 sus gatos mutan. Ya no son gráciles, simpáticos, entrañables. Comienzan a adoptar una siniestra expresión, un gesto inquietante, discordante; asoma en ellos una lúgubre intención. De pronto, ya no son humanos (mucho menos practicantes de cultura alguna) sino que regresan al estado salvaje, al primer estado agreste, bárbaro, inhóspito y fiero. Todo eso.

Algo sucede. Wain también cambia. Hace cosas raras. Extrañas. Cambia constantemente de sitio los muebles de la casa, a horas intempestivas. Sin lógica. Ni concierto. No da explicaciones. Las hermanas tratan en vano de frenarle. Él responde con violencia. Ellas lo temen. Camina —como Walser,

pero ¿quién camina como Walser sino el propio Walser?—sin parar, sin itinerario concreto, sin destino preciso. Se desorienta de tanto caminar. Se pierde. No es metáfora. Su carácter se vuelve errático (qué adjetivo tan perturbador recogen las biografías: errático. La 'r' redobla su intensidad).

Las hermanas deciden internarlo, y lo hacen en el ala de los pobres, de los sin recursos, de los parias del sentimiento ajeno. Había cumplido 57 años. No recibe ternura alguna. Sí, un diagnóstico: esquizofrenia. Quizás originada por la toxoplasmosis contagiada por alguno de esos mininos a los que cobijaba (no se habría de descartar que la infección proviniera de los otros, de los que dibujaba).

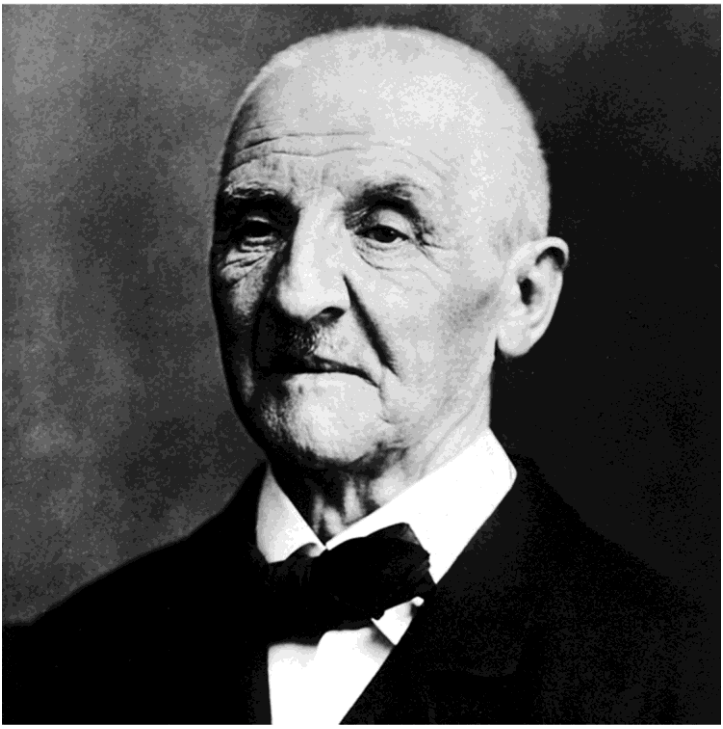
Un gesto. El de H.G. Wells, que tanto admiraba a Wain, quien consigue trasladarle al pabellón de Psiquiatría del Hospital Real Bethlem, con amplios jardines y con la dispensa de poder tener en su habitación más gatos. Wain sigue pintando.

A partir de su estancia en el hospital, sus gatos siguen mutando hasta convertirse en fieras refracciones de colores intensos y agudos. Casi como los maullidos que pueden percibirse si uno los mira sostenidamente. Parecen figuras fractales mostradas como en un caleidoscopio cromático. Aterran. Después, acogen. Extraño devenir gatuno.

Él mismo contó que ese cambio se debía a la mella que el cine habían hecho en su cerebro. Creía que las imágenes proyectadas en la pantalla le arrebataron la electricidad cerebral. Sus gatos son irreconocibles. Pueden ser gatos, violas, la Vía Láctea. Pero inquietan, perturban, angustian.

«Los gatos ingleses que no se parecen a los de Wain se avergüenzan de sí mismos», afirmó H.G. Wells. Después de su muerte, su obra ha sido analizada en multitud de estudios.

De Wain resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Bruckner, el asceta de composiciones solemnes

La hipersensibilidad, tan festejada y anhelada por los románticos, mata. O consume, que viene a ser lo mismo. O extenúa, que es como arrancar la vida y dejar en su lugar un sucedáneo. Parece un contrasentido, pero no lo es.

Un exceso de belleza antecede al desmayo. Un exceso de belleza incluso se convierte en pórtico del deceso. La hipersensibilidad termina por almorzarse las últimas pavesas de lo soportable. No estamos preparados para ella. Por eso es excepción. No deja de ser un exceso de entrega que, como el pelícano (Cristo mismo se representa en él, dice la leyenda) se despedaza para darse. A la belleza o a lo que proceda.

Lo que procede en el caso del compositor austriaco Anton Bruckner (1824-1896) era el misticismo. Hipersensibilidad a lo que trasciende. Comenzó a experimentarla a partir de su primera depresión. Tres meses internado en una clínica de Bad Kreuzen, el resto de su vida con un corazón a la intemperie. Sin palio alguno.

Nadie sabe qué motivó esa honda depresión que arrastraría ya de por siempre. Se cree que pudo deberse a la obsesión por encontrar un lenguaje musical nuevo. Viajó a Viane, escuchó Tristán e Isolda, de Wagner, y quedó entusiasmado (enthusiamado etimológicamente quiere decir 'arrebatado por la fuerza divina', el adjetivo, que desciende del griego, no es inocente). Quería escribir sobre el pentagrama una nueva expresión, un idioma distinto. Como hizo Wagner. Pero de otro modo. Su modo. Encontró algunas composiciones que le acercaban al éxtasis. Pero el éxtasis necesita del valle para reponerse. Volvió a ingresar.

Comienza a tener escrúpulos. Manías. Extravagancias. Cree que sólo la vida ascética podrá conducirle allí donde las notas se disponen para la gloria. Renunció a los placeres —siquiera frugales— de la comida, a los del amor (se cree que se preservó casto, aunque se enamoró fervientemente, todo en él era fervoroso, sobre todo su catolicismo extremo, de Josephine Lang y después de su hija) y se entregó a la música. Como motor primero. Mejor, segundo.

Así fue descubriendo un contrapunto radical (que después dejaría huella en Mahler) y unas armonías románticas delicadas y emocionantes. Canta a la naturaleza, pero sobre todo al Gran Arquitecto (a Bruckner se le conoce como 'el cantor de Dios'). Los directores de orquesta no lo soportan, les fastidia Bruckner. Les resulta un campesino tosco. Pero es un sinfonista que arrebata, si uno suspende el ánimo y se entrega a su escucha.

Bruckner era espartano, pero sus composiciones son grandilocuentes (el estupor que causó en él Wagner no palideció nunca). No hay pasión en ellas (pasión humana), se le recrimina, pero hay sentimientos profundos (religiosidad, reverencia absoluta por lo creado).

Tarda entre tres y cuatro años en dar por buenas cada una de esas sinfonías. Y está cómodo con ellas. Es tímido. Los demás, considera, le preceden. La depresión asoma, azota, se esconde. No se va nunca. Sufre algún episodio de trastorno mental.

Entonces se cruza a su paso Hermann Levi. Lo toma como alumno y hace de él un director con enorme proyección. Pero el discípulo, poco delicado, comienza a encontrar tachas a la Octava sinfonía del austriaco. Tachas. Astillas. Censuras. Fallos. No los había pero él dio con ellos. Y Bruckner se siente pequeño, y deja de estar satisfecho con su trabajo. Y comienza a corregirse para satisfacer las sugerencias de Levi. Y se siente desamparado. Y solo.

Eduard Hanslick, un despiadado crítico, se burla de él. De sus hermosísimas sinfonías. Bruckner titubea, una y otra vez. Esa hipersensibilidad hacia la música ya no le protege. Le lacera. Cree lo que otros dicen de él. Que no es bello lo que alumbra. Y él, que ama la música por encima de cualquier otra cosa, se afana por pespuntar esa sinfonía que calle a todos, no por demostrar que él era un genio, cosa que no sabía, sino por ofrecer belleza afinada. Es estado puro. El desmayo.

La Novena encierra una violencia descarnada en la orquesta atemperada por lo espiritual, con esos violines que dan paso a un alarde contrapuntístico en el que Bruckner emplea cuatro melodías de forma simultánea, procurando a quien escucha el gozo de multitud de sensaciones. La belleza. El desmayo.

Cansado, decepcionado, injusto con él mismo, Anton Bruckner falleció en Viena el 11 de octubre de 1896, a causa de una crisis fulminante de hidropesía, sin terminar su Novena.

De Bruckner resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Norma Jeane, la mujer sin noche

«En este preciso instante, al asomarme a la ventana del hospital, donde la nieve lo ha cubierto todo, de pronto todo aparece de un verde apagado. Hay hierba y unos arbustos raquíticos, aunque los árboles me dan cierta esperanza...y las ramas peladas prometen que tal vez habrá primavera y tal vez esperanzas (...) Anoche tampoco pude pegar ojo. A veces me pregunto cuándo es de noche. Para mí la noche casi no existe... Todo parece un día largo y horrible».

La reflexión perturbadora fue escrita por una de las actrices más seductoras, tentadoras y cautivadoras de Hollywood, Norma Jeane Mortenson, o lo que es lo mismo, Marilyn Monroe (Los Ángeles, 1926-1962). Aunque no es lo mismo. En realidad, entre una y otra, el abismo. Norma, frágil, quebradiza, incierta, inconstante, indecisa. Marilyn, contundente, curvilínea, deseo que prende, belleza que dinamita la razón y hace perder la cabeza.

Esas palabras iniciales se desgajan de una carta dirigida a su psicoanalista, Ralph Greenson. Estaba internada en un psiquiátrico, aislada en la zona destinada a los pacientes más extraviados. Todo apuntaba a un brote maníaco-depresivo. Trastorno bipolar.

Había acabado su última película, la perturbadora *Vidas rebeldes*, en la que coincidió con otro ser delicado, Montgomery Clift, y un recio de rostro cínico, Clack Gable. La dirigió un inmenso John Huston sustentado en el guion de Arthur Miller. Marilyn había decidido divorciarse del dramaturgo. Su tercer divorcio, después de James Dougherty y Joe DiMaggio. Otro nuevo fracaso. Otro de tantos que se le abalanzaron poderosos e imperiales.

En el psiquiátrico, Marilyn sólo recibe «una inhumanidad arcaica». Estaba en un sexto piso, como aquel del que habla el tango, y tenía más que miedo, desconcierto, decepción, acaso. ¿Sonreiría en aquellos momentos? Ella que hizo de su sonrisa un edén donde aquel que la mirara tenía cabida, ella que sonreía y rescataba la esperanza del arca de Alianza... Ella, ¿sonreiría?

Las vicisitudes que sorteó para conseguir su primer papel fueron las de siempre: ruegos, cambios de imagen, expectativas que se empañan, esfuerzos, favores, promesas que tropiezan... Pero llegó. Apenas nadie reparó en esa muchachita un tanto envarada e imprecisa. Habría que esperar a su aparición en *Amor en conserva*, de los Hermanos Marx, a su interpretación de Ángela en *La jungla de asfalto* y, sobre todo, al papel de Claudia Caswell en *Eva al desnudo*.

En 1953, el éxito la sacó a bailar tras el estreno de *Niágara*, cuyo papel se pensó originalmente para otra mujer turbadora, Anne Bancroft. ¿Recuerdan aquella escena en la que ella baja al encuentro de Joseph Cotten con ese vestido sonrosado, ceñido como cuando se hace el vacío de la luz? De esta película tomó Warhol la imagen de la actriz (devenida con el tiempo en hartazgo por reiteración).

También *Los caballeros las prefieren rubias* (donde recrea ese número musical en el que convence de que los «diamantes son los mejores amigos de una mujer», se la perdona la frivolidad, se la absuelve y se regresa para adorarla de nuevo), *Cómo casarse con un millonario*, *Río sin retorno*, *Luces de candilejas*.

Más tarde trató de que la corriente del suburbano no dejara a la vista su ropa interior en *La tentación vive arriba*, una escena no apta para dolientes cardíacos. De *Bus stop* nos legó otra instantánea incandescente, la de una Marilyn recostada en la acera, mostrando con generosidad unas piernas ajenas a las miradas tramposas.

«(...) Después de que la chica me dijera que no podía hablar por teléfono, volví a mi dormitorio sabiendo que me habían mentido y me senté en la cama intentando imaginar qué habría hecho si me hubieran dado esta situación para improvisar una actuación. Así que me imaginé que era una rueda chirriante a la que se le pone grasa. Reconozco que era un chirrido fuerte, pero saqué la idea de una película que hice una vez, titulada *Niebla en el alma*. Cogí una silla un poco pesada y la tiré contra el cristal, a propósito... y fue difícil hacerlo, porque nunca en mi vida había roto nada...» La extensa carta a su terapeuta prosigue. ¿Cómo iba ella a haber roto algo? Ella misma estaba despedazada y no lo supo nunca del todo. Pensó que era posible ensamblarse sin cicatriz. O ensamblarse, a secas.

De *El príncipe y la corista* acaso no habló nunca porque perdió, durante el rodaje, el niño que albergaba. Un aborto espontáneo (el binomio es de por sí desconcertante). El alcohol y los barbitúricos la consumieron; viejos camaradas, se instalaron como funestos huéspedes y la dejaron mella. Su siguiente filme, *Con faldas y a lo loco*, fue un desastre tras las

cámaras. Llegaba tarde a todos los ensayos y grabaciones, tuvo que repetir hasta la extenuación multitud de escenas, se quedó de nuevo embarazada (de Tony Curtis, que no la soportaba) y de nuevo sufrió otro aborto.

Entró en el descenso sin retorno. Coincidió con Yves Montand en *Let's make love*, y se amaron. Ella, arrebatada de amor, le pidió que abandonara a su esposa, Simone Signoret, pero el cantante y actor francés regresó al hogar sin miramiento alguno para con la frágil mujer enamorada.

Entre líneas (estas que lee y las vitales de la actriz) ocurrieron otras muchas cosas, trabajos teatrales, amores presidenciales, recaídas, resurrecciones a media asta, intentos, descoloques, visitas fugaces a los infiernos, soledad...

«El hombre que dirige el lugar, que parece un director de una escuela secundaria, aunque la doctora Kris lo nombra como el 'administrador', pudo hablar conmigo, y me hizo preguntas como si fuera un analista. Me dijo que yo era una chica muy enferma, y que había estado muy enferma durante muchos años. Desprecia a sus pacientes. Me preguntó cómo podía trabajar cuando estaba deprimida. Me preguntó si eso se interponía en mi trabajo. Era muy firme y decidido en la forma de hablar. En realidad, más que preguntar, afirmaba, así que le contesté: "¿No le parece que tal vez Greta Garbo, Charlie Chaplin e Ingrid Bergman se sentían deprimidos cuando trabajaban?" Es como decir que un jugador como DiMaggio no podía pegarle a la pelota cuando estaba deprimido. Vaya tontería...»

El final ya lo conocen. Murió. En el intentó de telefonear. ¿A quién? La autopsia afirma que por ingesta de barbitúricos. La leyenda, que asesinada por los servicios secretos nortea-

mericanos. Hay otras narraciones más macabras, también las conocerán, pero no repararemos en ellas... Tal vez, como cantó el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal en su 'Oración por Marilyn Monroe', la matamos entre todos: «(...) La hallaron muerta en su cama con la mano en el teléfono. / Y los detectives no supieron a quién iba a llamar. Fue/como alguien que ha marcado el número de la única voz amiga /y oye tan sólo la voz de un disco que le dice: WRONG NUMBER./ O como alguien que herido por los gángsteres/alarga la mano a un teléfono desconectado./Señor/ quienquiera que haya sido el que ella iba a llamar/ y no llamó (y tal vez no era nadie/ o era Alguien cuyo número no está en el Directorio de Los Ángeles/ ¡contesta Tú el teléfono!».

La mujer que trataba de zafarse de sí misma, de no ser sino alguien feliz, feliz en la felicidad libre de euforia de la que hablan los poetas, la mujer intrusa de sí. Murió. Encontró la noche sin ruido. El descanso de la tierra que cubre.

De Norma, de Marilyn, resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Frida o el dolor transfigurado en óleo

La cantante costarricense Guadalupe Urbina compuso para ella una bella canción: «Frida tiene la mirada perdida y la cadera rota, Frida tiene una lágrima larga y una pierna corta, Frida es una loca flor, una emoción intensa de colores, una luz implacable que se clava en la laguna densa de mi canción...» Habla, no puede ser otra Frida, de la pintora mejicana Frida Kahlo (Coyoacán, 1907-1954), una artista que no se sabía como tal porque su vocación primera fue convertirse en médico.

La vida, que tantas veces nos agarra el baile con el pie cambiado, desatendió sus expectativas, tiñéndolas de sobresalto ensabanado: un accidente de tráfico (el autobús en el que viajada fue embestido por un tranvía) le fracturó por tres partes la columna (además de quebrar en once partes su pierna derecha, dislocar su brazo y violentar su virginidad). Su recuperación fue lentísima y su dolor desorbitado.

Y eso que Frida ya estaba acostumbrada al dolor. Una poliomielitis acortó una de sus piernas, obligándole a una cojera que ella siempre quiso que se convirtiera en un balanceo único

y mágico («¿para qué quiero pies si tengo alas para volar?», escribió en su diario). No podía jugar con los demás niños, no podía correr como se corre desde la embriaguez de la infancia, sintiéndose uno inmune, ajeno a la muerte, a la pérdida, no podía esconderse de los otros para que los otros celebrasen su encuentro... así que fue enramando su propio recinto de libertad que se ensanchó tras aquel choque que le cambió la vida.

Postrada en cama, Frida comenzó a pintar. Pintura como acequia de vida. Óleo para ungir la soledad de plenitud. Lienzo para abrigar del frío. Pincel para batirse en duelo con el duelo.

Su primer autorretrato es de 1926. De él destaca esa mirada serena y segura de quien es observada desde la vulnerabilidad. Los rasgos mostrados dejan pistas (indicios, síntomas) de su personalidad: carácter, sensualidad, energía, ternura.

Poco a poco su estilo se torna más complejo. Poco a poco —coincide en el tiempo—, su personalidad se impregna de las ideas que aquilata el Partido Comunista, en cuyas reuniones conoce a Diego de Rivera, también pintor, con quien contrae matrimonio tres años después, en 1929 (las nupcias del elefante y la paloma, como las denominaron algunos, por la inmensidad física de él, y la delicadeza de ella).

La pareja no conoce el equilibrio emocional (o sí, a su manera), la pareja se sustenta en un intenso vaivén de pasiones extremas. Ambos mantienen relaciones externas (Frida con mujeres y con hombres) pero una de ellas desgarra, la de Diego con la hermana pequeña de la pintora. Finalmente, en 1939, se divorcian.

Frida se vuelca en la pintura. Más de un tercio de sus óleos son autorretratos. Se mira. Se acepta (¿se acepta?). Utiliza colores brillantes y vivos que deslumbran. La personalidad de Frida epata. Acaricia. Seduce. Es imposible no sentir el roce de su tacto. Sus constantes pueden sintetizarse en dolor, sensualidad y soledad. Pero, desde los retratos lúgubres y un tanto envarados del comienzo a la explosión de vitalidad enraizada, encontramos muchas Frida. La que adopta la cultura indígena, la que reza a través de los exvotos, la que a la postre, a causa de los sedantes —el dolor desencaja— sus pinceladas no aciertan.

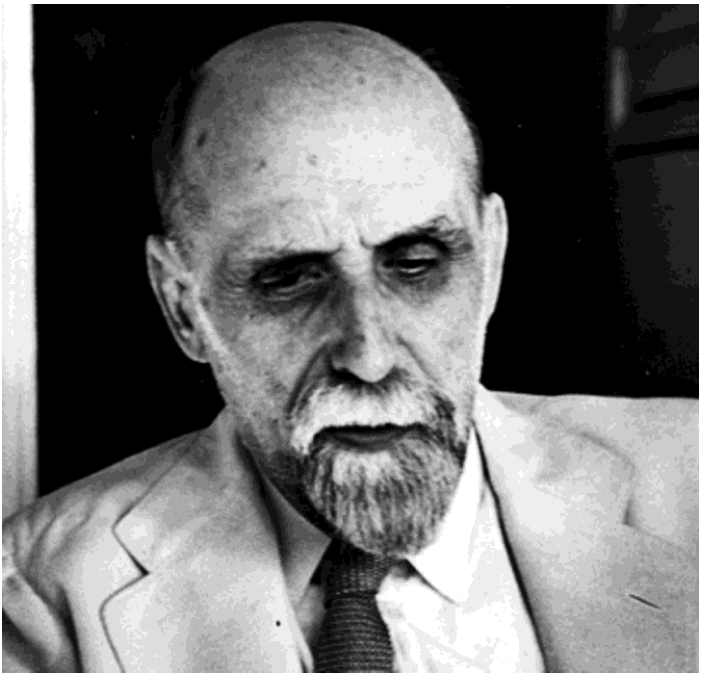
El pelo como reflejo de su estado de ánimo, un cabello díscolo, o enmarañado, o rígido y sujeto. Todo apunta a su alma y lleva adorno (los ornamentos no son casuales tampoco); lo que llena su soledad, lo que cerca el vacío, lo que desplaza el espacio pictórico; los vestidos, que hablan por ella (los tradicionales, los huaraches indígenas, los sencillos y los inagotables); sus dioses precolombinos, sus joyas —atributos de su persona en el brillo—; la exuberante y sugerente vegetación en la que se recrea, sus frondosidades, sus cactus, sus plantas (se resume y se expande en ella); la ausencia de sonrisa (Frida sufre en el mundo, a Frida le duele la vida). Nada es fortuito. Todo tiende a restituir lo perdido. Hasta (o sobre todo) sus trenzas cortadas. El detalle casi pueril y el incendio de lo trágico. La crudeza. Lo delicado en la esencia del amor.

Los médicos le recomiendan reposo absoluto. Acude a su exposición individual en México D.F., la primera y última en vida, en una cama de hospital. Gómez de la Serna, tan dado a apariciones delirantes, hubiera caído rendido a su encanto. Poco después, tienen que amputarle una pierna por gangrena.

Frida no encuentra fuerza para mantenerse. Se desentiende en una depresión e intenta suicidarse. Muere a los 47 años, de embolia pulmonar. Su casa, 'La casa azul', se transforma en un museo que la celebra.

Quién sabe si entre tela y deseo, beso y exabrupto de Rivera, amante y despecho, reconocimiento y amputación, oración y caricia entre las manos fue capaz de conseguir aquello que dejase escrito: «El arte más poderoso de la vida, es hacer del dolor un talismán que cura. ¡Una mariposa renace florecida en fiesta de colores!».

De Frida resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Juan Ramón Jiménez o el hombre que desnudó a la poesía

Ser poesía de vez en cuando; no tanto poético, que hace burbujas en lo que se mira, sino ser burbuja misma sin formas ni contornos. La poesía siempre es un suceso extraordinario. De eso supo, bastante, Juan Ramón Jiménez (Moguer, Huelva, 1881- San Juan de Puerto Rico, 1958). Fue Premio Nobel en 1956, mentor de clásicos, maniático, grandísimo forjador de imágenes («sólo lo hiciste un momento, mas quedaste, como en piedra, haciéndolo para siempre»), esposo de una mujer con la personalidad cincelada desde el nombre (Zenobia), padre del jumento mayor del reino (Platero), depresivo y perfeccionista. Fue mucho más. Fue cualquiera de sus versos, incontestables. La intensidad de leer virgen a Juan Ramón resulta impagable (por desgracia, irrepetible).

Estudia, por insistencia paterna, Derecho en Sevilla, pero abandona la carrera y se traslada a Madrid, en 1900, donde publica Ninfeas y Almas de violeta. Su delicadeza se trasluce en los títulos. Al poco de instalarse en la capital, su familia pierde todo el patrimonio, que estaba embargado por el Banco de Bilbao. Esto le causa una desazón que se convierte en un pase con pernocta en un sanatorio de Burdeos.

Con el alta en el bolsillo interior de su americana, ahí donde le recuerdan, Juan Ramón se convierte en un exquisito don Juan: mujeres casadas, solteras, gollescas, descaradas, tímidas con alma de novicia, desnortadas, generosamente entradas en años... toda experiencia es poca. Acumula. Marca muescas (Jardiel, que era otro tipo de poeta, de los que no sobreviven del todo —mucho menos indemne— al abandono de la amada, patético si apuran, se burlaba de este comportamiento en *Usted tiene ojos de mujer fatal*). Todas fruncidas en sus 104 poemas de *Libros de amor*. Atrás quedó el rastro de «la novia blanca», su primer gran amor, Blanca Hernández Pizón.

Arias tristes la pespunta estando a cargo del doctor Luis Simarro, un tanto más centrado, un tanto menos volátil en lo sentimental («Yo no volveré. Y la noche tibia, serena y callada, dormirá el mundo, a los rayos de su luna solitaria. Mi cuerpo no estará allí, y por la abierta ventana entrará una brisa fresca, preguntando por mi alma. No sé si habrá quien me aguarde de mi doble ausencia larga, o quien bese mi recuerdo, entre caricias y lágrimas»). Es un Juan Ramón afectado por la liviandad del devenir. Bécquer gravita sobre el de Moguer.

Los problemas económicos le obligan a regresar a su pueblo natal, donde inicia un periodo de pasmosa fecundidad (*Soledad sonora*, *Olvidanzas*, *El corazón en la mano*...) sus poemarios recrean la belleza, el fulgor del instante, lo que transforma, lo que traspasa el alma («Teníamos los dos desangradas las flores del corazón, y acaso llorábamos sin vernos... Cada nota encendía una herida de amores... —el dulce piano intentaba comprendernos—»).

Esto seguro lo recuerdan: «Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro». Platero como vaso comunicante entre el hombre —su raíz— y la naturaleza —su vientre materno—. Como otras obras, toscamente se clasificó como literatura infantil, y sólo los incautos se acercaban a él con sed de misterio. Nunca fueron los mismos. Algunos, incluso, lo contaron. Hoy todavía sucede.

En cuanto puede, vuelve a Madrid donde, a través de Gregorio Martínez Sierra (a quien su mujer, María Lejárraga, que por cierto le escribió la mayor parte de su obra, lo llamaba 'muñeco'), conoce a Luisa Grimm, también amante de la poesía de la que se enamora. Pero ella siente sólo curiosidad impertinente. Nueva recaída de sus nervios. Entretanto, Zenobia Campubrí se cruza a su paso —el de Juan Ramón es un paso inquieto, incierto, diríase que malhumorado—. No fue fácil la relación. Tensiones, dificultades, terceras personas, amor en exceso, amor dado la vuelta, amor poético. Hace falta que dos unten adobe a los versos, que uno ponga fe para que la palabra tome cuerpo. Finalmente, ambos fueron poesía misma, creada por sus almas nuevamente —el verso es juanramoniano, claro—.

Se casan. Él publica *Diario de un poeta recién casado*, que es un diván de esos que dejan henchido por la felicidad que supura. Escrito en papel, transpira el olor de la dicha. Y se atisba el horizonte más intelectual. Juan Ramón deja de abandonarse a lo sensitivo para dedicarse a una alambicada concepción de lo poético («intelijencia, dame el nombre exacto de las cosas»).

A la minoría siempre. El mar toma el poder. El mar como símbolo de plenitud, de unicidad, de esfericidad. Vida y soledad. El poeta ya se sabe en soledad. A pesar de Zenobia. A pesar de sus mujeres. Y sus amigos.

Después, *Eternidades*, una fiesta de entronización poética. Por más veces que se declamen, hay poemas que siguen acelerando el corazón, de otra manera: «Vino, primero, pura, vestida de inocencia; y la amé como un niño. Luego se fue vistiendo de no sé qué ropajes; y la fui odiando sin saberlo. Llegó a ser una reina, fastuosa de tesoros… ¡Qué iracundia de yel y sin sentido; … Más se fue desnudando. Y yo le sonreía».

Juan Ramón ya es mucho más que aquel que permutaba tozudo la 'g' por la 'j', más que el hacedor de Platero, más que el recién casado, más que el que entraba y salía de sanatorios, más que el causante de que aquella joven escultora (Marga Gil) se suicidara por él... Juan Ramón ya es inmortal en sus palabras. La pérdida, la tristeza enquistada y la melancolía por una infancia que no podrá revivirse lo sustentan. Y siempre la belleza. La gran belleza. Cada vez más en piel, desvestida de sí misma. Cada vez más en la esencia de su ser.

La tacha que se le achaca a Juan Ramón es la falta de compromiso, pero basta acercarse a su obra, cuando tiene que exiliarse de España (esa condición de desterrado que tanto indagó Zambrano) para ver al Juan Ramón más comprometido, tan leal a la República como único sistema solidario.

Animal de fondo es la esquena de la poesía, reducida a lo indispensable. En la síntesis, el corazón. Corazón de arena. Un ansia de eternidad, de dios en la boca y en los labios. Zenobia muere. Dos años sobrevive el poeta, ya con los nervios en puro desorden rizomático.

De Juan Ramón resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Teresa de Jesús, la santa que encontró a Dios en los pucheros

Mística, testaruda, atenta, sagaz, orante, descalza, poeta, lectora impenitente de novelas de caballerías, robusta, intensa... y santa, por la gracia de Dios. Hablamos de Teresa de Jesús, venida al mundo como Teresa Sánchez de Cepeda Dávila y Ahumada (Ávila, 1515-1582), una de las personalidades más fascinantes de la historia, con una vida interior plagada de frondas, manglares, círculos, lecturas. Su profundidad, vertical —ascendiente siempre—, horizontal —poblada de lo mundano—, descoloca a quienes se acerquen a ella, con independencia de credos y fronteras anímicas. Es ella, la que rogaba «de devociones absurdas y santos amargados, líbranos, Señor».

De pequeña intentó, de la mano de su hermano, escaparse a «tierra de infieles» para pedir limosna y predicar la Palabra, con el propósito de ser descabezados en nombre de la fe (estremece ya la oblación extrema). Un tío truncó la descabellada idea. Poco después, una larga enfermedad —dejó huella de cardiopatía crónica— la postró en la cama (del mismo modo que, siglos después, ocurrió con otras dos enormes mujeres,

María Zambrano y Carmen Martín Gaite), y entre las sábanas cebó su cautiverio con lecturas que la fueron cincelando, la mente, el espíritu. Cuando por fin mejoró, un episodio de paroxismo la volvió a aprisionar, en esta ocasión en una silla de ruedas, durante casi dos años de su vida. Para entonces había entrado, zafándose de la férrea oposición paterna, en el convento de la Encarnación, profesando el 3 de noviembre de 1534.

A finales de 1539 recuperó la salud (ella lo atribuyó a la intercesión de san José), y recuperó su actividad febril dentro y fuera del convento —la clausura, lo saben, se estipuló obligatoria en 1563—. Comenzó a gozar de sus raptos espirituales. Y despertó la admiración de la curia, casi con tanto predicamento como el recelo insistente que sembró en buena parte de ella. San Luis Beltrán animó a la religiosa a acometer la reforma de la Orden del Carmen, fundada por aquel entonces, ya que a la religiosa le inquietaba la 'relajación' de las normas que, a su juicio, se había instaurado entre los religiosos. Ella se acogió al principio de austeridad, pobreza y clausura, fundamentos del Carmelo.

Con la ayuda de san Juan de la Cruz creo los 'carmelitas descalzos' y dedicó sus fuerzas a la fundación de nuevos conventos que abrazaran lo espartano, consciente de que «solo Dios basta». Infatigable, viajaba de un rincón a otro predicando su manera de entender la fe. En Beas, Huelva, recibió una denuncia que puso la princesa de Éboli a la Inquisición española por el *Libro de la Vida*. A partir de entonces una permanente observación la cercaba sus movimientos.

Pese al rigor con el que fue tratada, mantuvo intacta su decisión de hacer crecer la orden descalza, siempre al límite de lo eclesiásticamente permitido. Consiguió fundar 17 conventos en España y uno en Lisboa.

Recibido el viático y confesada, murió en brazos de Ana de San Bartolomé, el 4 de octubre de 1582 (día en que el calendario juliano fue sustituido por el gregoriano en España, por lo que ese día pasó a ser, con la alteración numérica, 15 de octubre). Su cuerpo fue enterrado en el convento de la Anunciación, con grandes precauciones para evitar su robo. Exhumado en 1585, quedó allí un brazo y se trasladó el resto del cuerpo a Ávila; finalmente, por mandato del Papa, el cadáver fue devuelto al pueblo de Alba, donde descansa en la capilla Nueva, en una caja de plata, cumpliéndose el final de su deleite: «Es para mí una alegría oír sonar el reloj: veo transcurrida una hora de mi vida y me creo un poco más cerca de Dios». Después, se presupone, ascendió a los cielos.

Aunque, tal y como apunta en su último libro, *Las moradas* (o *El castillo interior*), es la oración, este texto, emocionante por su riqueza plástica tanto como por el inagotable alimento intelectual, se erige en uno de los más hermosos y ricos de todos los tiempos: «… considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante o muy claro cristal adonde hay muchos aposentos, así como en el cielo hay muchas moradas…y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma… la puerta para entrar en este castillo es la oración y consideración, no digo más mental que vocal; que como sea

oración, ha de ser con consideración; porque no advierte con quien habla y lo que pide y quien es quien pide y a quien, no la llamo yo oración, aunque mucho menee los labios…»

Escrito con un lenguaje sencillo y sustentado en imágenes cotidianas, *Las moradas* más que un libro diríase que es un haz de luz sobre el interior del hombre, un símbolo único acerca del misterio humano.

Asimismo, su poesía, de hondo calado, como la lluvia cuando uno la contempla desde la claridad del amor, revela su capacidad para emocionar y para mirar (no en vano supo pronto «que dios está hasta en los pucheros», metáfora capital para un cristiano, pues la vida para él no es sino el encuentro permanente con un dios que se hizo hombre). Cargada de musicalidad, sus versos caen mansos como la nieve y, así como uno tiene la extraña sensación de que no hay copo que caiga en lugar erróneo, sus versos se van aposentando con una sutil armonía en las raíces de quien los lee. «Vuestra soy, para Vos nací». Estilo apasionado, arrebatado, estalla y se aquilata en el poema. El poema de santa Teresa tiene arquivoltas de lo sublime. Pechinas de delicadeza. Contrafuertes que apuntalan el anhelo (del amado, como en san Juan). Alivian de la tristeza de saber que sus comentarios al *Cantar de los cantares* fueran quemados por ella misma. Sus versos alientan. Exhortan. Estimulan. Embriagan. La poesía convoca siempre.

En 1626, las Cortes de Castilla la nombraron copatrona de los Reinos de España, aunque los partidarios de Santiago Apóstol lograron revocar el acuerdo. Fue nombrada, eso sí, Doctora Honoris Causa por la Universidad de Salamanca y,

posteriormente, designada patrona de los escritores, alcaldesa de la Villa de Alba de Tormes y Doctora de la Iglesia Católica. «La tierra que no es labrada llevará abrojos y espinas aunque sea fértil; así es el entendimiento del hombre».

De Teresa de Jesús resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Lautrec o el camino de atrás

Esos carteles en movimiento, esos cancanes mostrando una serrana pierna alzada guardando perfecto equilibrio de figura. Esos rojos de bufanda, esos amarillos de confeti, sus negros rotundos. En cualquier caso, la noche parisiense que esquiva la muerte y se entrega a lo mundano. Como si la noche no tuviera toque de queda. La antítesis del día aovillando los gritos, y la música, y el frenesí. ¿Quién no ha sentido nostalgia al contemplar cualquiera de los carteles de Henri de Toulouse-Lautrec (Albi, 1864-Château Malromé, 1901)?

La suya es la pintura del homenaje a burdeles, tabernas, baile, perdedores, absenta... hubiera resultado el perfecto burgués siendo noble de no haber escogido el camino del exceso y de la mala vida —según el ángulo—. De exquisita familia, cosmos intelectual y educación, eligió el camino de atrás, ese que se transita con recelo de no ser visto en él.

Su presencia era habitual en el Mirlinton y el Moulin Rouge, también en los hipódromos y los bailes de disfraces del Courrier Français. Su mirada recogía cada detalle, impri-

miéndole color, luz y cuerpo. Para luego expresarlo. Como James Dean, vivió deprisa y murió rápido; no dejó, a diferencia del norteamericano, un bello cadáver. El suyo medía apenas un metro con cincuenta centímetros, debido a una enfermedad que le afectó al desarrollo de los huesos; unido a dos fracturas en los fémures, no pudo crecer más. La suya fue estatura poética. Y pictórica. Y de bont vivant.

Como desde temprano supo que quería ser pintor, buscó un apoyo familiar en el que asirse —su tío Charles, siempre los tíos— y se trasladó a París, donde pronto comienza a tejer redes de amistad con pintores, incluyendo a este loco del pelo rojo, como llamó el escritor Irving Stone a van Gogh. Fue vecino de Degas en Montmartre.

Nunca se interesó por los paisajes impresionistas. Prefirió los ambientes cerrados (quizás por sentirse preso de su cuerpo chico), la iluminación artificial y los encuadres subjetivos. A los dueños de los cabarets les entusiasmaba su estilo, así que no tardaron en pedirle que diseñara carteles que promocionaran sus espectáculos, algo que, lejos de considerarlo una tarea menor, entusiasmaba a Lautrec. Usa recursos procedentes del arte japonés, siluetas y arabescos. Adecua la letra y la imagen, resultando un todo unitario.

Se sentía oriundo de Montmartre, donde frecuentaba a su amigo 'Valentín, el descoyuntado', un bailarín insólito, payasos, tragafuegos, bailarinas, prostitutas... De vez en cuando viajaba con el acicate de algún encargo, como cuando fue a Londres a pintar el cartel de la obra *Salomé*, de Wilde, a quien también retrató.

Sus continuos abusos del alcohol le reportaban alucinaciones aterradoras (famosa es la anécdota que le sitúa disparando a las paredes de su casa tratando de acabar con unas arañas que, por otro lado, nunca estuvieron allí). Delirium tremens. Manías, neurosis y depresiones no le abandonaron, y le empujaron, poco a poco, hasta el regazo de su madre, en presencia de quien expiró. Su madre siempre resultó una presencia palpitante en su pintura. Con una aureola de distancia (acaso como Felicidad Blanc, pero preferentemente de perfil).

Quedan muchas obras en las que perderse. 'El baño', con esa delicada muchacha de espaldas, pelirroja, tan blanca, y esa postura que sin ser ya noble no pierde encanto; 'La Goulue', en honor de la glotonería de uno de los bailarines del Molin Rouge que retrata; 'El Salón de la Rue de Moulins', con esas meretrices indolentes, tan naturales; 'Las dos amigas', y su particular visión sobre la homosexualidad femenina, más sutil y delicada... pero tantas otras.

De Toulouse-Lautrec resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Clarice Lispector: en los límites del lenguaje

Hay universos literarios en los que uno podría acomodarse sin la inquietud de tener que leer otras voces; maneras de contar que parecen poner palabras a nuestra propia razón de ser; usos y provechos del lenguaje a los que abandonarse sin reserva. Clarice Lispector es una de esas escritoras que ensancha el alma, espolea la emoción y deja huella en los dedos que pasan las páginas de sus libros. *Agua viva*, sobre todo («te escribo a medida de mi aliento»).

Agua viva quizás sea el monumento más plástico de Lispector a la literatura, porque se sustenta en el lenguaje. Es su referencia, su objeto y sujeto. No hay otro protagonista. El lenguaje trepa por la hoja adobada de zahínas manchas y enviste a quien lee, lo lleva en volandas, lo llena de preces que no termina de entender del todo pero las siente crepitar por dentro.

Porque lo que escribe Clarice no es para leer, es para ser.

Así se erige su trama ausente, su argumento de tan lacónico, nulo, y nos enciendo lo hermoso inexplicable.

Nacida como Chaya Pinkhasovna Lispector en Ucrania, en 1920, y de origen judío, desde los cinco años vivió en Recife, Pernambuco. Está considerada una de las autoras —con permiso de Nélida Piñón— más destacadas de la literatura brasileña, con influencia de Machado de Assis, Rachel de Queiroz, Eça de Queiroz y Jorge Amado, pero cincelando un estilo inimitable e impar.

Se casó con un diplomático, Maury Gurgel Valente, a quien acompañaría como lazo de organdí por distintos destinos (Clarice, tan ella, decía: «ni siquiera sé viajar»). Y tuvo dos hijos, Paulo y Pedro. Después llegó el divorcio y ella se diluyó en una fructífera y abundante tarea periodística (ya desvestida del pseudónimo tras el que se parapetaba como esposa, Tereza Quadros).

Su primer libro de cuentos, *Lazos de familia*, fue un éxito, donde el hogar y lo cotidiano son utilizados para explorar determinados conductos de la conciencia que conforman un carácter asentado e irreductible. No hay mirada amable en los relatos de Clarice. Sus mujeres, casi siempre casadas y con hijos, portan un sentimiento trágico tan griego y a la vez tan sutil. Hay como una sombra, la sombra junguiana, que se intuye pero casi nunca se manifiesta en plenitud. Después llegan otros muchos títulos, novelas, cuentos para niños... *La hora de la estrella*, *Felicidad clandestina*, *Silencio*, *La manzana en la oscuridad*...

Clarice era hermosa. Tanto. Una belleza exótica, refinada. De hecho, ella se mostraba más preocupada por salir bella en las fotografías de los muchachos de la prensa que por cerrar

con tino un cuento. Coqueta hasta el paroxismo, se arreglaba una y otra vez, buscaba el ángulo, y la luz y el foco adecuado. Clarice, además de preciosa, fumaba como las fábricas en la época de la industrialización. Más, acaso. Y la vida, que a veces cambia el paso y nos hace dar traspiés, quiso que se quedara dormida con un cigarrillo en ristre, lo que provocó un incendio del que pudieron rescatarla con serias quemaduras que desfiguraron su cuerpo. Una de las manos le quedó casi inútil. También el fuego arañó su rostro. Y no se recompuso. La depresión la visitaba como sombra de pantano a cada momento. Su literatura se hizo cada vez más oscura, o más etérea.

Así apareció un libro que es otra cosa, *La pasión según GH*. «Si me confirmo y me considero verdadera, estaré perdida, porque no sabría dónde encajar mi nuevo modo de ser; si avanzase en mis visiones fragmentarias, el mundo entero tendría que transformarse para que ocupase yo un lugar en él». Este libro habla de la desubicación existencial, la de un ser que se paraliza ante la visión de una cucaracha —sus propias miserias interiores— y la mira, no sin terror.

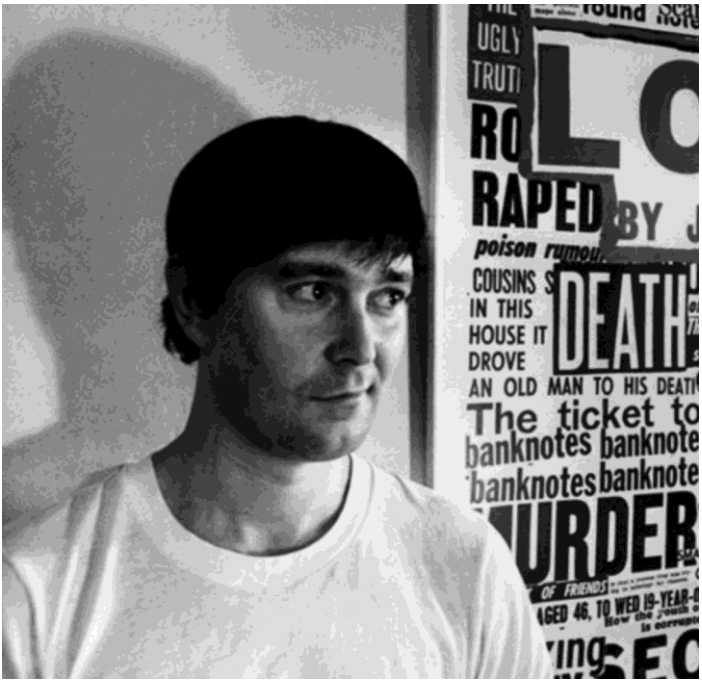
Y así también apareció un libro que resultó apaleado, *El viacrucis del cuerpo*, que es erotismo casi rayano en lo pornográfico y es expiación de sus quemaduras. Hay prostitutas y homosexuales, hay sexo sin amor y con mecanicismo, hay descarga y satisfacción, hay lo lúdico y lo sórdido.

Lo último que se ha publicado en nuestro país (meritoria la labor de la editorial Siruela al dedicar una colección a la obra de la brasileña) son las cartas escritas por Clarice a sus hermanas, Tania y Elisa, bajo el título de *Queridas mías*. Baste

esta postdata: «No te pongas nerviosa si no puedes entender la letra. Cuenta hasta 10, da una vuelta por el jardín y vuelve al trabajo con espíritu de sacrificio cristiano».

La suya es la reflexión continua sobre los límites del lenguaje, arropada de poesía y de tenacidad, de concisión, hasta donde ésta le es permitida a cualquier poeta en su desnortado intento por cubrir la distancia entre el hecho sentimental y su reflejo en la palabra, que es tanto como decir entre la materia y el alma agustiniana.

De Clarice resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».


UGLY
TRUTH
RAPED
BY
poison
COUSINS
IN THIS
HOUSE IT
DROVE
AN OLD MAN TO HIS DEATH
DEATH
The ticket to
banknotes banknote
banknotes banknote
OF FRIENDS

Orton o el teatro 'ultrajantemente macabro'

El teatro de Joe Orton (Leicester, 1933 - Londres, 1967) es poco conocido en nuestro país, como sucede con tantos otros dramaturgos contemporáneos (a las editoriales les cuesta el género). Acaso se le ubique gracias a la película de Stephen Frears, *Ábrete de orejas*, basada en sus propios diarios y en la biografía que escribiese John Lahr. Ocurre con más frecuencia de la que debiera que algunos artistas terminan convirtiendo su propia vida en la obra más codiciada por el público. Sociedad del espectáculo.

En algún momento se han representado sus textos, *El realquilado*, *El botín*, *Loot* o la recién estrenada *Lo que vio el mayordomo*, pero algo falla. Porque el teatro de Orton es cruel, feroz, anarquista descreído, depredador. En inglés, *ortonesque* (ortonesco) se convirtió en un neologismo que significa 'ultrajantemente macabro'.

Uno lo lee y le brota el escalofrío, nunca la risa. En cambio, las representaciones (al menos las realizadas en suelo patrio) resultan más amables, se convierten en farsas capaces de ser deglutidas con cierta empatía. Como si Orton fuese un rebelde

aceptado por el sistema. Quizás todos hemos dado por bueno aquella admonición de McLuhan de que «el medio es el mensaje» y nos equivocamos. Al menos, en parte. Si se adapta el mensaje al medio, si queda supeditado y en segundo plano, corre el riesgo de pervertirse. Y las adaptaciones transitan por ese proceloso terreno del medio y el mensaje.

Orton, alumbrado en una familia modesta, tuvo clara su vocación. Solicitó su admisión en la Royal Academy of Dramatic Art (RADA), en 1950, y fue aceptado. Allí, al año siguiente, conoció a Kenneth Halliwell, con quien se fue a vivir (primero compartiendo piso, después, oficio, más tarde, el amor). Halliwell tenía 25 años y Orton 18. Trabajaron juntos en varias novelas que no consiguieron publicar así que, desalentados, deciden escribir de manera autónoma.

Orton y Halliwell se procuraban sus particulares entretenimientos. Por ejemplo, robar libros en la biblioteca. Exactamente robar no sería el verbo. Alterar, más bien. Transformar. Modificaban las tapas, quedándose las originales para decorar las paredes de su apartamento. Un libro de poemas de John Betjeman fue devuelto con la fotografía de un hombre de mediana edad casi desnudo y lleno de tatuajes como portada.

Finalmente —tanto va la vasija al manantial...— les pescaron, se les acusó de robo y daño malicioso, y fueron condenados a seis meses de prisión. Habían adulterado más de setenta libros (hoy, conforma la exposición permanente de la biblioteca de Islington).

A principios de los años sesenta, sus obras de teatro van representándose, bien en radio (como *El peluquero de niños*),

bien sobre modestas tablas (como *El rufián en la escalera*). En 1964 estrena en el teatro New Arts Theatre *El entretenimiento del Sr. Sloane*, que cosechó mortíferos epítetos y una nada desconsiderada porción de encomios. Tras tres semanas de pérdidas, la obra repunta y se traslada a un coliseo con mayor capacidad. Poco después consiguió subirse en teatros de España, Nueva York, Israel y Australia, convertirse en una película y transfigurarse en producto televisivo.

A partir de ahí, el éxito le pisa el paso, a pesar de sus crueles invectivas hacia todas las instituciones de orden público y moral (a saber, la Iglesia, la policía, los políticos, el matrimonio...) Sus personajes no tienen alma, eso los convierten en terroríficos y casi todos exhiben una disociación entre la depravación de sus actos y su pulcro lenguaje administrativo. Remiten vagamente a esa banalidad del mal de Arendt.

Una vez abierta la zanja en la cartelera oriunda e internacional, vuelve a retomar el trabajo conjunto con Halliwell, y pespuntan *Loot*, que ha de reescribirse multitud de veces por las tachas que encontraban en los productores teatrales. Desanimados, deciden tomarse un descanso en Tánger. En principio, una semana. Resultaron ochenta días de asueto. Bien empleados si nos atenemos a los resultados de la obra reformada a su regreso.

Orton disfrutaba del éxito, de cierta felicidad psicotrópica (Baudelaire la llamó artificial), estaba lleno de energía; en cambio, Halliwell se encontraba anegado en una depresión e invadido por extrañas enfermedades (originadas por una tildada hipocondría).

Todo se precipita. El 9 de agosto de 1967, Halliwell golpeó a Orton hasta matarlo de nueve martillazos en la cabeza. Después se suicidó con una sobredosis de Nembutal. Los cuerpos los encontró un chofer que iba a recoger a Orton para una reunión donde se discutiría un guion que había escrito para The Beatles.

De Orton resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Camille Claudel o la locura de amor

El 10 de marzo de 1913, siete días después de morir su padre, el único hombre que no la abandonó y que trató de entenderla, Camille Claudel fue internada en el manicomio de Montdevergues. Entonces ni la peor de sus pesadillas arrojaba el saldo que la deparó el destino: treinta años encerrada en un lugar tan hermoso en lo externo como lóbrego en lo íntimo.

Su madre y su hermana, que la tenían por perturbada desde que se entregara a la escultura, llevando una vida que ellas calificaban de disoluta y enviciada, prohibieron que nadie fuera a visitarla, excepto su hermano, el poeta y dramaturgo Paul Claudel, quien no fue muy generoso, ya que tan solo en siete ocasiones ejercitó esta prerrogativa. Paul Claudel, el hombre en constante arrebato místico que puso el don de su palabra (más le hubiese valido el de la ebriedad) al servicio del magisterio de la fe católica, apenas encontraba disposición para aliviar el inmenso dolor enjaulado en Camille. Inflexible, no cedió ni a los informes favorables de los médicos, ni a las recomendaciones de los facultativos que recomendaban su salida. Paul Claudel fue implacable respecto de la decisión tomada. Nadie es profeta en su tierra, menos de su sangre. Acaso.

Con doce años, Camille Claudel (Fère-en-Tardenois, Aisne, 1864- Montdevergues, 1943) conoció a Paul Dubois, director de la Escuela Superior de Bellas Artes de París, quien la aceptó como discípula; más tarde, en 1883, ingresa en la academia Colarussi, donde conoce a Auguste Rodin, que sustituyó a uno de los profesores, Alfred Boucher. Rodin advierte el talento de Camille y la invita a trabajar en su taller. Camille no sólo posa para él sino que colabora en la realización de la monumental 'La puerta del Infierno'. No recibe remuneración alguna. Enfebrecida, avivándose el ingenio el uno al otro, ambos se retan. Habrá quien confunda las obras de una y otro; habrá quien piense que las de Camille son estelas de las de su maestro, pero lo cierto es que sus esculturas tienen una huella impar.

A pesar de la edad (ella, veinte años; él, cuarenta y tres) no tardan en convertirse en amantes, y es el suyo un amor en constante turbulencia, en sostenida algarada, de flujos y reflujos, de inspiración, celos, dependencia, opresión... pero Rodin dispone de una amante fija, a la que no desea suplantar, Rose Beuret. El sufrimiento de Camille alumbra una de sus esculturas más conmovedoras, 'La edad madura', un bronce en tres partes en el que un hombre entrado en años, Rodin, ocupa el centro de la composición, atrapado por las zarpas de un ser a caballo entre las formas angelicales y demoníacas, Rose, ambos cubiertos por telas retorcidas que imprimen un dinamismo que roza lo patético. Una joven, mendicante, trata de retenerlo, sin éxito. Ella, de cuerpo terso y rostro desgarrado, aparece desnuda. La alegoría es clara.

Ya había realizado otras de belleza insólita, como 'Sakountala', una escultura en mármol blanco, un drama hindú que

representa al rey Dusyanta de rodillas, pidiéndole perdón a su amante. La pieza, empastada, sólida y firme, destaca por su gran sencillez. El tema lo retoma años después con 'El abandono', de menor tamaño. Las proporciones ya no se respetan, ya el rey ocupa el mismo volumen que la bella amante, y la obra destila desamparo y padecimiento.

Infinita resulta 'El vals', también en bronce, con una energía sorprendente, en el que la pareja apenas si se sostiene. Uno espera el movimiento en cualquier instante. La tensión entre bailarines disemina intimidad y pasión. Los rostros se rozan. Los cuerpos se acarician.

Cuando Rodin la abandona, después de haberla humillado y utilizado, Camille se refugia en un minúsculo estudio parisiense. Apenas tiene para comer. Apenas puede comprar material. Sus ropas, sucias y roídas. Su mente, en frenética actividad. Mantiene un fugaz romance con Claude Debussy, pero lo abandona pronto, al enterarse de que tiene otra amante. No quiere repetir el quebranto. No puede hacerlo.

Cuando Rodin la abandona, en Camille lentamente se cultivan las larvas de la locura. Cuando Rodin la abandona, las crisis nerviosas, como sombras fantasmagóricas en paisajes ajenos, le acampan. Cuando Rodin la abandona, la paranoia se acostumbra a distraerse en ella. Cuando Rodin la abandona...

Camille no soporta ese abandono. Se quiebra. Se desterraja. Aviva de tal modo su odio (que es tanto como decir que aviva y perpetúa de tal manera su amor) que se obsesiona con que quiere matarla, robarla sus obras, escamotearlas sus bocetos... No la sostienen ni las críticas entusiastas de sus ta-

llas, ni las exposiciones que protagoniza. Cuando Rodin la abandona...

Aprovechando una de sus últimas crisis nerviosas, en la que destrozó numerosas obras, su madre y su hermana (Némesis, Ptono, esos dioses griegos que encarnan la envidia), consentidas por el prócer de las letras, por el insigne Paul Claudel, la ingresan. Ya saben el resto. Ya conocen el resto. Ya imaginan el resto. Cuando Rodin la abandona.

El 19 de octubre de 1943, muere. No había vuelto a esculpir. Treinta años confinada, en ascética y dramática soledad. Debió encontrar una hendidura para respirar, para desplegar sus alas. No sabemos cuál. A veces se la escuchaba, lúcida, resignada... «Reclamo la libertad gritando a pleno pulmón... Merecía algo más que esto». Cuando Rodin la abandona...

Fue enterrada en una tumba sin nombre, a la que se le asignó la identificación '1943-n392'. El ínclito Paul Claudel, tenido por hombre de bien, no acudió a darle tierra. Tal vez le aterraba la idea de parecerse demasiado a su hermana, tal vez le espantaba la tentación de ceder a la gloria y perder la razón. Tal vez a Paul el tiempo le arrebate esa misma gloria que conoció camino de la perfección. La justicia poética tiene sus cauces —a veces subterráneos— para reparar agravios.

A la muerte de Paul Claudel, en 1955, los parientes más cercanos quisieron que los restos de Camille descansaran en una tumba digna, al menos, bajo una lápida con su nombre. Ya era tarde. Las sucesivas ampliaciones del sanatorio de Montdevergues exigieron escarbar en el terreno, mezclando los osorios, y los despojos de Camille nunca se encontraron.

Sobre Camille Claudel se han rodado dos películas, una dirigida en 1988 por Bruno Nuytten, con Isabelle Adjani y Gérard Depardieu (interpretando a Rodin) y otra más reciente, más terrible, más desgarradora, con una inmensa Juliette Binoche que apenas habla pero que es capaz de mostrar al espectador su proceloso mundo interior.

De Camille resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

'La Asturianita', la mujer sin brazos que no quiso ser espía

Hay vidas que superan con asombro las lindes de lo real. Vidas que parecen pespuntadas por los trazos de un escritor enfebrecido. Vidas que semejan destiladas de un licor intenso, de naturaleza confusa. Como la de Regina García López, más conocida como 'la Asturianita'. Nació un 10 de agosto, la misma fecha en la que unos cuantos siglos antes Felipe II venció la batalla de san Quintín, en el pueblecito asturiano de Valtravieso, con apenas 25 fuegos y poco más de sesenta habitantes.

A los seis años perdió los dos brazos a la altura de los hombros por un accidente en el aserradero de su padre. La dieron por perdida. Ella, a sí misma, en absoluto. Fulgor de prodigio: José García Fernádez, 'El Pachorro', un vecino del lugar, la matriculó en el Colegio del Asilo, donde estudiaban los hijos de las mejores familias de Luarca. Eso le propició una exquisita educación. También contrató a un especialista alemán para que le implantara dos brazos artificiales, pero el experimento resultó fallido. Tanto se encariñó con Regina que propuso a sus padres hacerse cargo de ella. No aceptaron el trato.

A los 15 años la echaron del colegio, ya sin su protector cerca. Ella, que había decidido ser maestra («¿Maestra? ¿Cómo vas a ser maestra si no tienes brazos?», le decían, como si a ella se le hubiera podido olvidar el detalle. «Duerme, come, reza», le aconsejaban). Desanimada, sin báculo que diera sustento, hálito, calor, intentó suicidarse desde un acantilado, pero no reunió la decisión suficiente. En el camino de regreso a su casa, se cruzó con unos titiriteros que llevaban monos. Los monos cogían cosas con las patas. Fulgor segundo de prodigio: comenzó a practicar con sus pies. Al principio, garabatos. La dieron por primera vez por loca. Una de tantas. No desistió. Consiguió escribir con rasgos pulcros.

Llegó un día en que apenas echó en falta sus manos, sus brazos. Tiraba al blanco con una escopeta de caza. Tocaba el violín, el piano, el acordeón, el xilófono. Los que acudían a escucharla no daban crédito a lo que veían. Buscaban el truco, la magia, la farsa. Regina aprendió a jugar al billar, mecanografiaba cartas, hacía caricaturas, enhebraba agujas para zurcir remiendos, cocinaba...

En 1918, su protector regresó a Luarca y, entusiasmado con los progresos de Regina, la llevó a Gijón, a una feria de Beneficencia que presidía la infanta María Isabel Francisca de Borbón. Causó tal conmoción que la ofrecieron trabajo en numerosos teatros. Teatros. Ella nunca exhibió sus capacidades en circos. Su fama encendía caminos por toda España. Tanto, que hasta la mismísima Raquel Meller la contrató como telonera. Para entonces, ya la llamaron de Turquía, Egipto, Cuba, Puerto Rico, Brasil, Argentina, Estados Unidos, Venezuela... hasta 42 países visitó desplegando su talento.

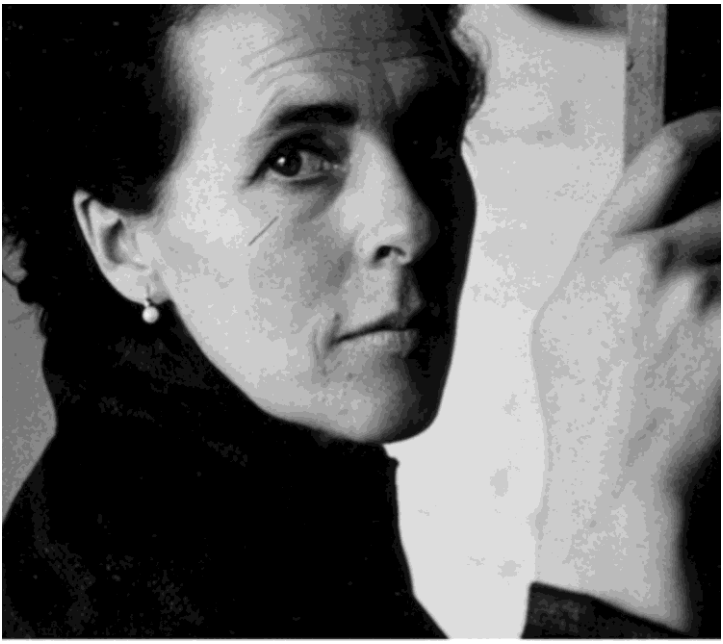
La recibió el presidente Roosevelt (y su mujer, Eleanor, tan proclive a lo distinto, tan sensible a lo otro, mantuvo una amistad y admiración que se prolongó en el tiempo). Teatros. Nada de circos. Ella no era una atracción de feria. Ella era Regina, 'la Asturianita, la mujer que no tiene brazos ni los necesita'. Así se anunciaba. En una de sus giras conoció a Juan Dámaso, con el que se casó y tuvo tres hijos, María, Marcelino y Juan, alumbrado en un barco de bandera alemana en aguas de las Azores.

En 1935, después de ahorrar un caudal considerable, se retiró para dedicarse a procurar una buena educación a los niños desfavorecidos de Luarca. Para entonces, hablaba cinco idiomas: portugués, alemán, inglés, italiano y francés. Conducía su propio automóvil. Hablaba de justicia social y de servicio a los más desfavorecidos, peleaba por ellos. Comienzan a encontrar obstáculos, parece ser que incomoda sus ideas sociales, demasiado revolucionarias. Por si fuera poco, Dios queda al margen de sus propósitos. Es atea.

El estallido de la Guerra Civil la sorprende en Madrid, donde el bando republicano requiere de sus servicios. El ministro de la Guerra, Ángel Pedrero. La propone que viaje a Francia para espiar en favor de la República. Ella se niega. La encarcelan. Incomunicada permanece durante once meses. El 1 de abril, es liberada. Pero poco le dura la libertad. Al salir del cine, a donde había acudido para festejar que ya no era presa, le dan el alto y la invitan a realizar el saludo fascista. Ella lleva una capa que impide ver su discapacidad. Y resulta procaz su respuesta: «No levanto el brazo ni aunque me lo pida el mismísimo Franco». Cuando se disponen a llevarla a comisaría, descubren su ausencia física. La dejan marchar.

Al poco, un grupo de falangistas se reúne con ella para pedirle lo que otros le habían solicitado, sus servicios como espía. Pero ella también rechaza la propuesta. Vuelve a ser encarcelada; esta vez, por el bando sublevado. Comparte celda con trece compañeras que son fusiladas al alba. La historia las recuerda como 'Las 13 rosas'. En la cárcel, enseña a leer a algunas compañeras, pero sus fuerzas van menguando. Débil, hambrienta, contrae el tifus, y muere en extrañas circunstancias. Con 44 años murió. No tenía brazos. Ni falta que le hicieron.

De Regina resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Leonora o la resistencia contra lo unívoco

Su nombre sugiere un confín donde todo cabe. Un confín infinito, en paradoja poética. Su nombre, epistemología del tránsito de la vigilia al sueño, del inconsciente a lo despierto, se mueve siempre en lo interregno, no pertenece a etiqueta alguna, al tiempo que acampa donde estima más ocurrente y necesario hacerlo. Cosas de Leonora Carrington, esa mujer de aspecto delicado, fantasmagórico según la hora de la tarde, frágil y apacible, capaz de pespuntar las historias más inquietantes —los niños tontos, los niños perversos, los niños de fondo, como a punto siempre de dar un zarpazo—, de pintar los lienzos más oníricos (siempre emparentados con la cultura celta y la mejicana), tan embriagados de ocultismo y belleza, de esculpir animales de naturaleza elegante y nocturna.

Coagulante, en cualquier caso. Su literatura, su pintura, su escultura.

Hace cinco años que ya no está, aunque su presencia, inadvertida por lo sutil, nunca ocupó los focos de una cultura institucionalizada, sorteó el canon establecido de lo culto y

militó en la mística del deseo (deseo como fuerza primitiva y alumbradora).

Activista en la resistencia contra lo unívoco.

Lo real en su obra se bordea, casi se toca. Es lo que ocurre en la senda del inconsciente, florecido en fruto surrealista.

Nació en Lancashire, Inglaterra, el sexto día de abril (mes cuyo nombre no queda claro si significa 'apertura' o 'espuma', en cualquier caso, términos ambos que convocan a Carrington; apertura interior, espuma como cuerpo sutil). En 1917.

A los 19 años, la víspera del acontecimiento: conocer al pintor alemán Max Ernst. El acontecimiento mismo: su reencuentro en París, el inicio de su relación. Veintisiete años de franja cronológica separando. Una pasión casi caníbal los une. La pesadilla (tan liminal en su obra) vino después, cuando deportan al artista a un campo de concentración en Les Milles, durante el ascenso del fascismo. Eso produjo una conmoción intensa en Leonora. Un permiso franqueado y sin remitente a la locura.

Ella ya lo anticipó. No sólo temía por su amado, temía por Europa. Lo vio claro, aunque la amenaza aún era incipiente. Llenó las calles parisienses de octavillas contra los nazis como quien hace copos de nieve. También por cauces oficiosos luchó, adscribiéndose al Freier Künstlerbund, movimiento furtivo y subyacente de intelectuales antifascistas.

Se manifestó en defensa de los judíos, cuando la omisión era cuestión casi de supervivencia. Hasta trató de entrevistarse con Franco para impedir que apoyara a Hitler.

Su familia, como Claudel con su hermana Camilla, la encerró en un manicomio. Fue en Santander, bajo las directrices (que no cuidados) de Luis Morales (una especie de doctor Doom a lo bizarro y cerril). Carrington cuenta su experiencia en un estremecedor libro, *Memorias de abajo*, que asombró a Bretón. Por cierto, Ernst, mientras, se fugó con la escritora Gertrude Stein.

Carrington pudo zafarse de las infames prácticas de Morales y su siniestro panóptico, huyó a Portugal, donde conoció al escritor Renato Leduc. Sus padres dieron con ella y estuvieron a punto de ingresarla, de nuevo, en un psiquiátrico, esta vez en Sudáfrica. Para evitarlo, Leduc y Carrington se casaron y se divorciaron (fue todo así de rápido) y pudo viajar a Méjico, donde encontró un lugar pacífico para reparar tanto dolor. Benjamin Péret, Remedios Varo —sobre todo Remedios Varo, su amiga—, Frida Khalo o Alejandro Jodorowsky cuidaron de ella.

Con el tiempo, reincide en el sacramento marital (dicho así parece aséptico, mas resultó el definitivo) al conocer al fotógrafo Emericko Weisz, el compañero de Robert Capa, con quien tendrá dos hijos: Gaby y Pablo.

Una camisa de dormir de franela, *La señora Oval: historias surrealistas*, *La puerta de piedra*, *El séptimo caballo y otros cuentos*...

textos alucinados, que suturan lo predecible y lo estallan por las costuras de los inesperado. El asombro. El estupor. La maravilla.

'Las tentaciones de san Antonio', 'Retrato de Max Ernst', 'Arca de Noé', 'El baño de los pájaros', 'Torre de la memoria'... cuadros que deslumbran por la sugerencia ya soñada, ya torneada del matiz insólito hecho verso.

Leonora.

Carrington.

Lo que odiaba —casi siempre con lúcido criterio—: los periodistas, el ser humano («me gustan muchas especies animales, pero la humana no sólo no se encuentra en la primera de mis preferencias sino que ha de colocarla en el lugar más bajo»), que le preguntaran sobre su relación con Marx Ernst o sobre su estancia en el manicomio, las monjas (su madre, católica ortodoxa y dogmática hasta lo despiadado, la dejó en manos de ellas cuando era pequeña y no tuvo una dulce experiencias, digamos), las corridas de toros (que conoció en Méjico, no en España).

Y así fue transcurriendo una vida discreta, corriente, como a ella gustaba calificar, escribiendo, pintando (en la cocina, por aquello de que se mezclaran los sabores y olores con el óleo y el lienzo), esculpiendo, desvaneciéndose en su obra, como ella misma describió en *La trompeta acústica*: «Podrás no creer en la magia pero algo muy extraño está pasando justo en este momento. Tu cabeza se ha disuelto en aire ligero y puedo ver

los rododendros cruzando tu estómago. No es que estés muerta o nada tan dramático, es simplemente que te estás desvaneciendo y ya ni siquiera puedo recordar tu nombre».

De Leonora resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Xul Solar o la polisemia creadora

Transitamos una época en la que la mirada está en crisis: no se encuentra polisemia en lo que se mira, y quien mira se siente cómodo con las situaciones cerradas. No las quiebra ni ofrece alternativa significante. Necesitamos poetas que nos recuerden la sed insaciable de infinito, que nos insistan en que lo maravilloso es categoría de vida, lo maravilloso como vaso comunicante de la realidad. Poetas como Xul Solar, un tipo infatigable del que Borges dijo que era capaz de inventarse diez religiones durante la sobremesa.

Óscar Agustín Alejandro Schulz Solari, Xul Solar (Buenos Aires 1887-1963), pintor, escultor, escritor e inventor de idiomas imaginarios, vinculado a la vanguardia porteña de los años veinte, fue un militante de la poesía de lo inútil, la única eficaz.

Se describía con exceso y detalle: «Alejandro Xul Solar, pintor, escribidor y pocas cosas más, duodecimal y catrólico (ca –cabalista, tro –astrológico, li –católico, co –coísta o cooperador). Recreador, no inventor, campeón mundial de panajedrez y otros serios juegos que casi nadie juega; padre de una

panlengua, que quiere ser perfecta y casi nadie habla, y padrino de otra lengua vulgar sin vulgo; autor de grafías platiútiles que casi nadie lee; exegeta de doce (+ una total) religiones y filosofías que casi nadie escucha. Esto que parece negativo, deviene (werde) positivo con un adverbio: aún, y un casi: creciente».

Nació un día de sol espléndido, y marcó su nombre. Su vida. Su talento, luminoso, entusiasmado (es decir, arrebatado por los dioses) y políglota. Xul Solar llega a dominar (no chapurrear, sino a hablarlos con soltura) cerca de veinte idiomas. Algunos cotidianos (francés, inglés). Otros, reservados a virtuosos o tocados por el don de Pentecostés (japonés, sánscrito, arameo). Requirió seis meses para aprender alemán. Algo menos para manejarse con el guaraní. Aprovechando una fractura de cadera, que lo mantuvo ingresado, estudia ruso y se hace con él. Como un auriga en Babel.

Su capacidad lo animó a inventar otros idiomas, el 'criol' o 'neocriollo' y la 'panlengua' (una especie de esperanto más ambicioso, sutil y musical. Por cierto, monosilábico, como gran parte del vocabulario de Dickinson).

Inventaba lenguas, también 'artefactos'. Por ejemplo, el 'panajedrez', un ajedrez de doscientas piezas, talladas en palo de escoba, sobre un tablero de doce cuadros por cada lado. Las piezas simbolizan cuerpos y seres astrológicos (era un modo de que los contrincantes aprendieran astrología mientras esperaban el movimiento del adversario). Las reglas, un tanto insólitas (permitían, entre otras cuitas, la superposición de piezas) imposibilitan anticipar movimientos del contrario.

También ideó un teclado de piano cuyas teclas, dispuestas en tres hileras, se distribuyen por colores en función de su vibración, y son accesibles para ciegos, puestos que van 'nombradas' por un relieve propio.

Pero es su faceta de pintor la que acapara más entusiastas. Unos cuadros subyugantes, enigmáticos, de colores que rezuman vida, y sugieren las posibilidades de la poesía fuera del verso. Xul Solar y sus lienzos (él insistía en que lo que pintaba era reflejo de sus contactos extraterrestres). Cada una de sus telas, un misterio. Un estilo entre el cubismo, el surrealismo, el dadaísmo y el expresionismo alemán. Molido en el óleo de su cafetal. Tan distinto.

De entre su obra, hoy nos quedamos con sus arquitecturas en acuarelas, angulosas y acipresadas —puestos a ser arrojados en esto del invento de palabras—: 'Celda na roca', 'Proyecto Fachada Delta', 'Muros Biombos'. Adictivas.

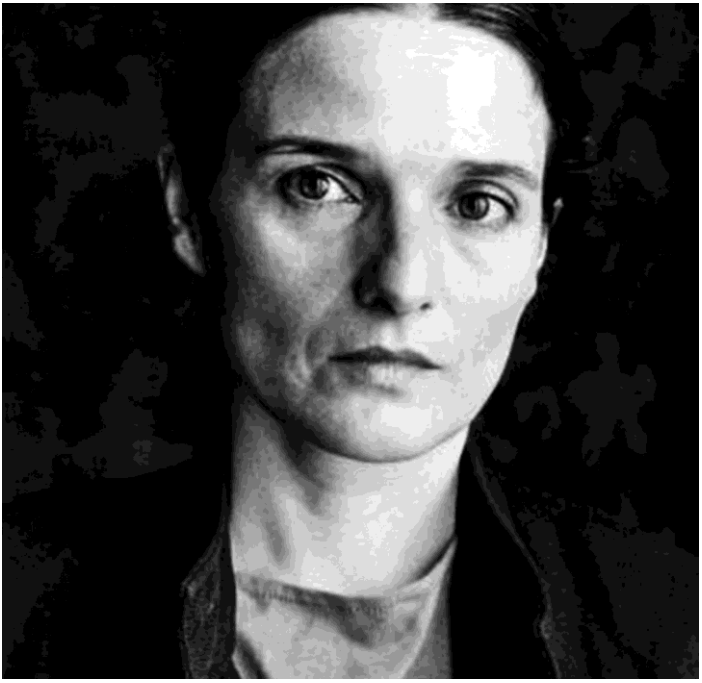
Xul Solar define su pintura como surrealista. Todo él es, en realidad, surrealista, en tanto que el principio activo que lo mueve es la reinvención del mundo, su recreación, consumar la libertad de darse a sí mismo una vida acorde con sus deseos.

Borges adquiere algunos de sus cuadros, le admira. En todos los aspectos, a pesar de su excentricidad —quizás por ella—. Y lo retrata: «Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguaje, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo, perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acon-

tecimientos más singulares de nuestra época… Sus pinturas son documentos del mundo ultraterreno, del mundo metafísico en que los dioses toman la forma de la imaginación que los sueña».

Xul Solar también erudito, experto en mitología, diletante incansable de las ciencias ocultas, católico, astrónomo, escultor. Xul Solar, digámoslo, fue todo, fue él, fue más.

De Xul Solar resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



La sombra de Adelaida García Morales

Adelaida García Morales es la mujer con la mirada más triste del mundo. Esta observación, más propia de un narrador omnisciente decimonónico que de un periodista, acaso pueda ser refutada. Tal vez alcancen a interponerse en su categórica tesis otras miradas en liza. La 'madre migrante', Florence Owens, el clásico de Lange. 'Etant Donnés', de Duchamp. La Piedad, de Miguel Ángel. Juliette Binoche en "Camille Claudel". Se me ocurren. Pero la de Adelaida García Morales siempre ejerció ese poder hipnótico del abismo. Es imposible sustraerse de ella. Al mirarla (en fotos, porque apenas se prodigaba en los mentideros, en los palcos de la intelectualidad, en los mármoles donde se discute el canon de moda, en los medios de comunicación), al mirarla, digo, uno enferma de esa misma melancolía que discurre por ella. Es imposible no sentirse interpelado en lo más íntimo. Esa mirada de mujer antigua (de otra época, de otro espacio) derrama un tormento sin consuelo posible.

Basta leer sus novelas para darse cuenta de la enorme turbación interior de quien escribe. Desde esa hermosísima narración que estremeció en cada línea y que Víctor Erice, su

marido, llevó al cine, *El Sur*, a otras como *La lógica del vampiro* o *El silencio de las sirenas*, quizás su mejor novela.

Poco se sabe de su vida. Poco se supo de ella después de su muerte, tan discreta. Acaba de publicarse una recreación de sus últimos días escrita por Elvira Navarro. A partir de una anécdota real, la ficción. Al parecer, García Morales acudió a la delegación de Igualdad pidiendo cincuenta euros para poder visitar a su hijo en Madrid, el que vivía con su padre, Erice. Esa carroña arroja Navarro en su acercamiento a la escritora.

Ella vivía en Dos Hermanas. Eso también nos dice algo.

Su prosa, una poética de mínimos, un despojo de recursos, limpia en lo exacto, generosa en lo sugerente, envuelve como ese canto que permitió a Orfeo transitar por el infierno y sobrevivir (de alguna manera) a él. La muerte, el amor absoluto (amor fou, del que hablan los franceses, también los surrealistas), la pérdida de identidad, las atmósferas claustrofóbicas o la soledad son sus heridas literarias. Escribe desde la memoria, y eso deja huellas.

Siempre hay una fuga en lo que cuenta. La del que cuenta.

Apenas diez líneas nos hablan de su vida en Wikipedia. Uno recuerda aquello que escribió Maupassant en su relato 'La muerta': «No voy a contar nuestra historia, ya que el amor sólo tiene una historia, que es siempre la misma. Yo la conocí y la amé. Sólo eso». Como si la biografía de García Morales fuese biografía intercambiable por anodina. Diez líneas bastan. Diez líneas que proyectan una extensa sombra, sinuosa e inquietante.

Nació en Badajoz, en 1945. No se especifica el día. Sí el de su muerte, 22 de septiembre (cuando comienza el equinoccio de otoño, el tránsito). A los 13 años se trasladó a Sevilla, de donde eran sus padres, donde vivió gran parte de su juventud. Se licenció en Filosofía y Letras en 1970, en Madrid, donde también estudió escritura de guiones en la Escuela Oficial de Cinematografía.

Fue profesora de secundaria de lengua española y filosofía. Fue modelo y actriz (formó parte del grupo de teatro Esperpento, como Alfonso Guerra). También traductora en Argelia.

Irrumpió en el mundo literario en 1985, con dos novelas cortitas que Anagrama publicó en un único volumen, *El Sur* y *Bene*. La primera de ellas se erigió como un rotundo salmo a la nostalgia, añorando esa falta que nos duele a todos. El sur como espacio ausente. Como territorio inaccesible.

El silencio de las sirenas cosechó el Premio Herralde de Novela. Una historia simbólica en la que la ternura, la entrega que disuelve, la zona errática entre lo real y lo ficticio, entre el sueño y la vigilia, entre la vida y el trance emergen en un continuum. Más tarde recibiría el Premio Ícaro, concedido por *Diario 16*.

Ya está. Uno puede rastrear en internet, ese macrocosmos en el que nadie queda impune de pagar peaje y halla poca cosa… vivía con su hijo mayor, se divorció de Erice, dicen que perdió la cabeza y la mirada (como si esto que llamamos vida no fuera ya con ella), que estaba descontenta con sus últimas entregadas literarias (la acuciaba la falta de dinero, y ella, tan

perfeccionista, tan neurótica con las palabras, tan sutil, tuvo que conformarse con dos textos de factura de oficio pero lejos de lo que acostumbraban sus títulos. Una historia perversa, previsible, con exceso de lugares comunes, y *El testamento de Regina*, que parte de supuestos de difícil aceptación que lastran de inverosimilitud el grueso del argumento).

Pero nos queda también *Las mujeres de Héctor*, *La tía Águeda*, *El accidente*,'. El suyo es un estilo inconfundible, tan bien construido, tan constante en sus obsesiones, tan obsesivo, que sacude y conmueve, que lastima y repara, que los tropiezos no empañan. Los tropiezos, en los grandes autores, han servido como abono de su exceso de magnitud, si es que algo así existe en este territorio literario que, como el mito, queda exento de verdad y mentira porque simplemente es.

De Adelaida resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Arthur Cravan, el ¿caballero? inexistente

Imaginen un poeta boxeador. No se pierdan, atentos. Hablaremos de un poeta boxeador que, además, fue estafador, amante urgente, excéntrico obstinado, explorador, putero, sobrino de Óscar Wilde, aspirante a hijo de Óscar Wilde, delirante bailarín, tosco exhibicionista, embustero, dandi a ratos, a rachas marchante de arte, tenaz provocador, campeón semi pesado en Francia, bufón por horas, insensato en su veleidad, sombra de sí mismo, sublime arquetipo de nada, crisol de todo, farsante, escritor maldito, indigente canónico, fuerza motriz del escándalo, desertor convencido, equilibrista de la línea en blanco de una historia que hizo suya. «Mi funesta personalidad», decía él. La pluralidad de yoes, de la que hablaba Unamuno.

Pesaba 105 kilos y medía uno con noventa metros. Se llamaba Fabián Avenarius Lloyd. Pero se le recuerda como Arthur Cravan. Hasta su nombre era y no.

Hay poetas con más poética que versos. Hay poetas que se juegan a cada cosa que hacen. Rimbaud afirmó: «hay que ser absolutamente moderno». Cravan lo fue, hasta sus últimas consecuencias. A su lado Apollinaire, Duchamp, Picabia, Pi-

casso eran unos tradicionales. También Breton, que lo incluyó en esa placentera antología de humor negro (no apta para todo tipo de personalidades) resultaba a su altura algo anodino. Arthur Cravan. El poeta boxeador.

Vivió 31 años. No dejó cadáver hermoso porque no se sabe con exactitud cuándo ni cómo murió. No hubo cuerpo sin vida. Justicia poética. Vivió 31 años y fascinó a sus contemporáneos. En él se sitúa el germen del Dadaísmo, aunque no soportaba a Apollinaire, y menos a su pareja, la pintora Marie Laurencin, de quien escribió «He aquí una que necesita que se le levanten las faldas y se le meta un gran… en cierto sitio». Denunciado por escándalo público, se retractó asegurando que lo que quiso decir con exactitud era que «He aquí una que necesita que se le levanten las faldas y se le meta una gran astronomía en el Teatro de Variedades». No era machista, era virulento. Cosas peores escribió contra hombres que le resultaban cargantes. Gidé, sin ir más lejos.

Del Nobel dejó escrito que «El señor Gidé no parece un hijo del amor, ni un elefante, ni varios hombres: parece un artista; y solo le haré este cumplido, por lo demás muy desagradable: que su pequeña pluralidad proviene de que se podría tomar muy fácilmente por un cómico de la lengua (…) sus manos son las de un vago (…) en conjunto es de naturaleza pequeña (…) su porte traiciona a un prosista que nunca podrá hacer un verso…»

Cravan, el poeta boxeador. Sabemos que fue expulsado del colegio cantonal al que acudía, que llamaba la atención el virtuosismo con el que tocaba el violín, que acaba sus estudios

secundarios en Inglaterra, pero que, en plena adolescencia, decide abandonarse hasta el extremo de convertirse en vagabundo, viviendo al modo clásico, bajo un puente. Se le veía con prostitutas, homosexuales, bohemios y rufianes. En esto, parece Cristo. Está a punto de no salir del ambiente lisérgico, pero lo hace. También escapa del robo que cometió a una joyería en su ciudad natal, Lausana.

En 1904 conoce a su primo Vyvyan Holland, hijo de Óscar Wilde. Al conocer que él mismo forma parte de la línea sucesoria de aquel que hablase del amor que no osa decir su nombre, Cravan fantasea con la idea de ser hijo del irlandés universal, y así se presenta en ciertos círculos. Freudiano. Y más allá.

Su primera estancia más o menos sosegada la tiene en París cuando, al recibir parte de una herencia, se instala primero en un hotel y después en un piso de la Rue Saint-Jacques, en el barrio latino.

Allí escribió alguno de sus escasos versos: «¿Cuál es esta noche mi error? ¿Que entre tanta tristeza todo me parece bello? (…) Mundano, químico, borracho, músico, obrero, acróbata, actor; viejo, niño, estafador, granuja, ángel y juerguista; millonario, burgués, cactus, jirafa o cuervo; cobarde, héroe, negro, mono, don Juan, lord, campesino, cazador, industrial, fauna y flora: ¡Soy todas las cosas, todos los hombres y todos los animales!»

Y razón no le faltaba. No hay fuera y dentro. Cada uno de nosotros somos el mundo en esplendor (¿geométrico?).

Huyendo del reclutamiento que realizaban los países para alimentar las trincheras de la I Guerra Mundial, llega a Barcelona, donde reside casi un año. Allí, en la Plaza de Toros de la Monumental, participa en un combate de boxeo con el campeón del mundo en ciernes, Jack Johnson. 1916. Cravan aguanta apenas diez segundos de pie en la lona. Las crónicas no pudieron ni trenzar un segundo párrafo para dar cuenta del combate casi inexistente.

Troski, en sus diarios, apunta sobre Cravan: «un boxeador y literato ocasional, primo de Oscar Wilde, que confesaba francamente que prefería demoler la mandíbula de los señores yanquis, en un deporte noble, a dejarse hacer pedazos por un alemán».

Su paso por España deja huella. El pintor Eduardo Arroyo, gran admirador suyo, le pintó y le siguió la pista; la crítica y escritora María Llüisa Borràs compuso, del mejor modo que pudo, una biografía (el personaje es difícil de situar de manera estable en casi cualquier momento de su vida) y organizó una exposición sobre el personaje en el Retiro; Enrique Vila-Matas ha escrito también sobre él, y el cineasta Isaki Lacuesta montó un falso documental sobre su figura.

Cravan se reinventa de nuevo: «Soy lo que soy: el bebé de una época». Bravo. Edita una revista, 'Maintenant', de la que produjo cinco números. Él era toda la plantilla de colaboradores (ya hizo lo propio doña Emilia, condesa de Pardo Bazán, con 'Nuevo Teatro Crítico'). Es una de las publicaciones más estimulantes, vanguardistas, delirantes y atractivas jamás editadas (hay versión en castellano).

Entre tanto, ampliaba su listado de insensateces. Por ejemplo. Anunció que se suicidaría en público, lo cual originó una gran concentración de curiosos a los que acusó de voyeristas y les ofreció, en vez de un suicidio notorio, una disertación sobre la entropía.

En Nueva York se cruza con la poeta Mina Loy, dama surrealista bien conocida por Bretón, T. S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams o Gertrude Stein. Se enamoran. Incluso planean suicidarse juntos dada las estrecheces que pasan. Desestiman la mayor. Persisten. Es más, ella se queda embarazada. Es más, se casan. Deciden viajar a Buenos Aires, en un intento desesperado por ganarse la vida. Por motivos económicos, viajan por separados. Mina llega la primera. 1918. Cravan se embarca, pero nunca más se sabe de él. Unos dicen que su barco naufragó en el peligroso Golfo de Méjico; otros lo sitúan en París, muchos años después de aquel 1918, vendiendo obras de Wilde, y mendigando.

«Tenía 34 años y era cigarrillo», había escrito en una ocasión.

De Cravan resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Rosario Castellanos, la belleza desamparada

La sugerencia, la plasticidad, el requiebro surrealista, la conciencia de la desposesión, la presencia del nosotros, la empatía con el desfavorecido y el pobre de espíritu, el impudor, el humor (zahíno), la belleza de la imagen… estas son algunas de las características de la poesía de Rosario Castellanos (Ciudad de México, 1925-Tel Aviv, 1974).

Nació en una hacienda del Alto de Chiapas. La mayor de dos hermanos. Cuentan que un día, estando con su institutriz, Rufina de nombre, y con su madre, entró un tanto enloquecida una amiga de ésta, entusiasta de las sesiones espiritistas, y le anunció que perdería a uno de sus hijos. «Pero no el varón, ¿verdad?», respondía, delante de ella, la madre. Poco después, Benjamín, su hermano, murió por una apendicitis. Rosario portó desde entonces una culpa asumida pero impropia, inmerecida, que destiló sobre sus versos. Como la también escritora Katherine Mansfield, a quien solo la literatura reportaba el lenitivo necesario para sobrevivir a un hermano.

Cuando sus padres murieron, Rosario, heredó tierras y esclavos. Las primeras se las entregó ad honorem a los indígenas; a los segundos les hizo libres. Entonces, sí, comenzó a escribir.

Aunque obtiene una beca que le permite viajar a Europa e iniciar sus estudios en la Universidad de Madrid, tutelada por Dámaso Alonso, junto con su gran amiga Dolores Castro, se licenció en Filosofía y Letras por la Universidad Nacional de Méjico, dedicando su tesis a la desigualdad que soportaba la mujer. Mantuvo siempre una actitud combativa y lúcida, convirtiéndose en una de las primeras feministas con conciencia de Latinoamérica. «Busquemos la aurora/ apasionadamente atentos a su signo».

En clave social, muchos de sus versos atacaban una manera (humana) de vivir que omitía a los que sufrían. «Los hombres nacen,/ trabajan, se enriquecen y se pudren/ sin preguntarse nunca para qué todo esto,/sin indagar jamás cómo se viste el lirio/ y sin arrepentirse de su contenido estúpido».

En 1948 publica sus primeros títulos, *Trayectoria del polvo* y *Apuntes para una declaración de fe*. Reivindica su lugar entre sus compañeros de generación, Jaime Sabines, Augusto Monterroso o Ernesto Cardenal (el único que sigue en pie). Nada tenía que envidiarles. Era tan buena como ellos. Y lo sabía.

Fue maestra de profesión. Nunca dejó de lado a los descamisados. Su primera novela, *Balún Canán*, publicada en 1957, junto a *Ciudad Real* —su primer libro de cuentos— y la se-

gunda, *Oficio de tinieblas*, conformaron una de las trilogías indigenistas más importantes de la literatura mexicana.

«Y nos regocijamos de estar en el secreto,/ de guiñarnos los ojos de espaldas a la muerte». Sus versos, sus textos, se traducen a varios idiomas. Todos la respetan. Hasta que conoce su herida. Tuvo por nombre Ricardo Guerra. Rosario se enamoró hasta el extremo de este hombre que la despreció, la fue infiel en múltiples ocasiones, y no respetó ni preservó su ser. Se casaron. Rosario se quedó varias veces embarazada y en todas sufrió abortos involuntarios. Ella, que había reflexionado sobre la necesidad de sacar a la mujer del territorio exclusivo de ser vista como objeto sexual, que vindicaba a la mujer más allá de la maternidad, ella misma, se ofreció como esclava de un hombre para el que sólo fue un capricho.

Finalmente, alumbró un varón, Gabriel. Finalmente, contra sí misma, pidió el divorcio. No le cabía tanto desprecio. Ella, desesperada, le escribe: «me asaltó una duda terrible: ¿era cierto lo que había sucedido entre nosotros? ¿Habíamos, de verdad, estado juntos? ¿No era todo producto de mi imaginación? ¿No lo había yo soñado? Seguramente sí…»

Sobre el cadáver de una mujer estaba creciendo. Trece años de internamientos psiquiátricos, de lucha decisiva contra una depresión. Trece años de herida. No es que se hubiera acabado el amor (si es que lo hubo por parte de él), es que ella no podía aceptar lo que exige todo duelo, una mirada exacta —al menos más cabal que la que procura el enamoramiento— sobre cómo hemos sido tratados, qué hemos ofrecido, cuánto

ha sido recogido por el otro. Rosario no tenía fuerza para hacerlo. Se intentó suicidar. «Pero yo sé que para mí no hay muerte. Porque el dolor —¿qué otra cosa soy más que dolor?— me ha hecho eterna». Así concluye uno de sus poemas más conmovedores, 'Lamentación de Dido', la reina de Cartago abandonada por Eneas. Retoma esta historia clásica para contarse, para poner en palabras un inmenso amor sin recepción posible. Un amor unilateral. Se recrimina, incluso, no haber sido más hermosa para poder retener así a Ricardo. Ella, una convencida feminista, rasgando esa dignidad (aunque convengamos en que en el amor uno nunca pierde la dignidad, aunque parezca un contrasentido). «El mundo era la forma perpetua del asombro/ renovada en el ir y venir de la ola,/ consustancial al giro de la espuma».

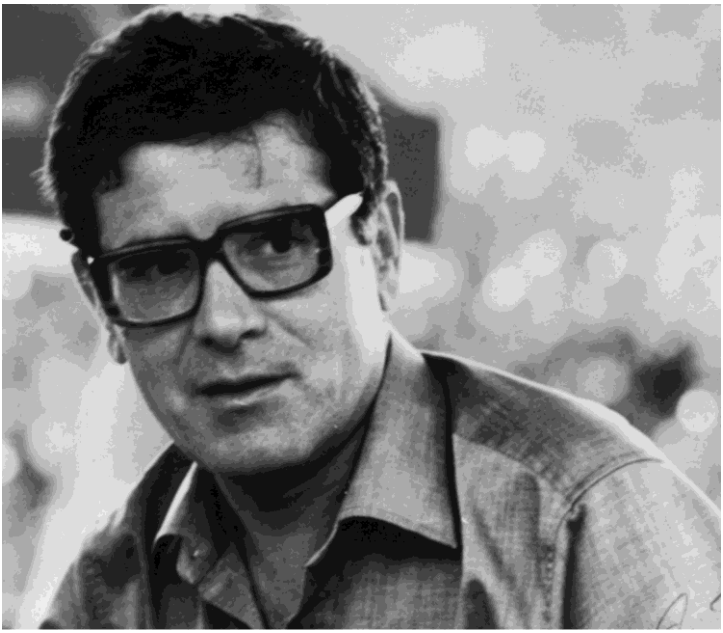
En 1971, tras un viaje a Israel, Rosario fue nombrada embajadora de México en ese país, en el que vivió hasta su muerte, trabajando como catedrática en la Universidad Hebrea de Jerusalén.

Un 7 de agosto de 1974, salió apresurada de la ducha para contestar al teléfono. Se electrocutó. No había cumplido los cincuenta años. «No es bueno/ que la belleza esté desamparada/ y electrizó una célula», dice uno de sus versos.

«Para aprender a irnos, caminamos».

De Rosario resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino

la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Miguel Espinosa, el autor que escribía a lo suyo

«Me bañaré, me pondré mi limpia ropa, mi estricto atuendo. Cubriré mi cabeza y alzaré las solapas de mi abrigo, para aparecer bien escondida; me embutiré guantes. Bajo tanta textura, mi cuerpo arderá velado y clandestino; lo apartaré para destacarlo, lo enclaustraré para que se manifieste. Cuerpo oculto seré, ¡cuerpo oculto! Aguardaré bajo el gran reloj, ya lo sabes, furtiva, encelada, enamorada, disimulada, bien tapada. Y cuando arribe el tren, y te divise entre la multitud, desde mi reclamo, levantaré mi mano enguantada en gesto que fenece al nacer. Quedaré encogida, inmóvil, herida por tu presencia».

Lo que antecede pertenece a una extraña novela. Extraña por el título (*La tríbada*), por la temática (el lesbianismo explícito), por la época de publicación (1980), por su estructura. Su autor, Miguel Espinosa (Murcia, 1926-1982), un licenciado en Derecho que forja el lenguaje a caballo entre el clasicismo más canónico (de hecho, la obra lleva por subtítulo *Theologiae Tractatus*), como Delibes, de otra manera, desde otros ángulos, temáticos y estilísticos, lo procaz, lo mundano y lo lírico abrupto.

La *tríbada* (hermosa voz que corresponde a 'lesbiana') es una singular travesía por el abandono, con intensas incursiones en aspectos metafísicos, con dos protagonistas de hondo calado psicológico, Damiana Palacios («acucia de la vulva») y

Lucía («novia fricadora»), alrededor de las cuales se teje un mallazo de perfiles que intensifican bien la hipocresía, bien el miedo latente a la condición, bien el descaro, bien la entrega.

Tres capítulos componen la novela. El grueso del abandono. El resto, multiperspectivismo del episodio, a través de 62 cartas. También un epílogo, la última epístola, esta del propio autor, Miguel Espinosa, y un 'Comento' que contiene las explicaciones de otros personajes. Estructura anómala pero necesaria en su propósito.

Miguel Espinosa fue un escritor malogrado. Por la suerte, como tanto otros, que lo llevó a la deriva del olvido, que truncó su vida, de un infarto, cuando era demasiado joven. Apenas había escrito un par de novelas. Esta, con la que hemos comenzado la semblanza y *Escuela de mandarines*, que atravesó varias escrituras. Cargado con una retranca deliciosa, se burla de lo ortodoxo (comenzando por sí), esquiva cualquier ubicación, cualquier rasgo topográfico, y nos coloca frente al absurdo de lo canónico llevado a su extremo. La presentó en la librería Antonio Machado, en 1982, en compañía del autor, Enrique Tierno Galván, compañero de vicisitudes filosóficas de Espinosa, junto a Aranguren o Ridruejo.

El tercer título entregado por el murciano estando en activo fue un ensayo, bastante celebrado, por cierto, *Las grandes etapas de la Historia Americana (Bosquejo de una Morfología de la Historia Política Norteamericana)*, reeditado como *Reflexiones sobre Norteamérica*, publicado originalmente en la *Revista de Occidente*. Aquí su lenguaje se vuelve culto, casi impertinente, para hablar de una cultura tan poco cuajada como insolente, tan deshilachada como atrevida.

Después vino su muerte y fue publicándose, con dificultad, su obra póstuma: *La tríbada confusa*, *Asklepios, el último griego*, *La fea burguesía* (título tan de Buñuel, y en su órbita de llevar

al cadalso impúdico las dobleces de una clase que no se encuentra cómoda consigo), *Canciones y decires e Historia del Eremita.*

Un tipo particular que escribía a lo suyo, apartándose de los mentideros donde se cocía lo importante que no suele ser, tan a menudo, más que lo prosaico. Un tipo particular que no tenía prisa por publicar ni por concluir lo escrito, que zurcía, remendaba, tachaba cuanto fuese necesario a su juicio con tal de quedarse convencido de lo que llevaba su nombre. Un tipo que ejerció su vocación dándonos pistas —como todos los buenos— de sí mismo en lo que iba contando: «Un hombre desterrado en el tiempo, extrañado de su época y separado de su patria por el hueco de los siglos, es acontecimiento igualmente terrible. Tal es la historia que pretendo relatar. Me llamo Asklepios, y, por así expresarlo, he tenido dos nacimientos: uno en Megara, Grecia, tan atrás como puede contarse hasta más allá de la fundación de Atenas por Cecrops; y otro, hace apenas treinta y cuatro años, entre los modernos». ¿Habla en primera persona el autor, el narrador, el personaje, la tríada que conforman? Un tipo, Espinosa, nacido a destiempo, con escritura propia y humor destilado, barroco y espurio, directo y poético con asperezas. Distinto, en cualquier caso. Un tipo que apenas salió de Murcia y qué. Los viajeros de mente tienen mundos dentro. Pessoa. Kant. Espinosa.

De Espinosa resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Lloyd, el buen ciudadano

Como si se activase un oculto resorte, el nombre de Harold Lloyd nos iza la sonrisa. En sus más de doscientas películas lo hemos visto correr desesperado, trepar por un edificio en pleno corazón de la ciudad, tratar de ralentizar, cuando no de frenar, el avance irremediable del tiempo y, sobre todo, mantener el gesto casi mimético ante las contingencias (muchas, insólitas, desproporcionadas) que surgían en el transcurso de sus historias. Junto con Chaplin y Keaton, Lloyd fue uno de los grandes cómicos del cine mudo.

Si Chaplin encarna a un personaje en los márgenes, columpiándose entre lo sentimental y lo delicado, si Keaton resultaba el hombre del rostro impasible, mitad atleta, mitad trapecista del ingenio, Lloyd es un hombre común. Ni su indumentaria es desaliñada, ni tiene querencia por los uniformes. Enfundado en un traje de corte ramplón, con su canotier ajustado y sus gafas (sin cristales) de carey, Lloyd representa, como años después haría Gary Cooper en Juan Nadie, al americano medio. Ni muy guapo, ni muy feo, ni muy simpático, ni muy arisco, ocurrente, pero sin excesos extravagantes, propicio al capitalismo incipiente, romántico, con aspiraciones, pero

sin incurrir en trampas ni atajos sospechosos o ladinos. Harold Lloyd (Nebraska 1893-California, 1971).

Su padre era un tipo inquieto, quizás de él adoptó esa actitud que hoy diagnosticarían como TDH. La madre, en cambio, era dominante, y sometía a juicio incontestable cada actuación de su hijo. Los caracteres de los progenitores, tan antagónicos (él, un disperso; ella, una neurótica del centro) los llevó a la firma de un divorcio cuyo principal efecto fue que Harold quedase bajo custodia paterna.

Sin demasiada querencia por los estudios (algo que alentaba, de alguna manera, la vida nómada ejercida por su padre), encontró a los doce años un trabajo de acomodador en el teatro 'Orpheum de Omaha', donde conoce a John Lane, un famoso actor de la época, que le ofrece pequeños papeles de extra (un niño cojo, un piel roja…)

Con veinte años se cuela en los estudios Universal haciéndose pasar por figurante. Su carácter extrovertido, su seductora sonrisa y sus maneras divertidas y cercanas le propician hablar con Farrel McDonald, un director muy conocido en ese momento, que le facilita un pequeño papel en un serial. Por esa época traba una amistad que perduraría toda su vida con Hal Roach, otro aspirante a actor que recibió una contundente herencia, lo que le permitió rodar sus propias películas con Lloyd de protagonista. No les fue mal, pero Lloyd no era por aquel entonces Lloyd sino un emulador de Chaplin. En 1919 se disputaba con éste el trono del Parnaso.

Ese mismo año, en una sesión de fotos promocional, una bomba (sí, leyeron bien, una bomba, estos cómicos no se an-

daban con truquitos de chamarilero) le estalló en las manos y le arrancó dos dedos, el índice y el pulgar de la derecha. También perdió la vista, pero tras un tratamiento intensivo, después de meses la recuperó.

Cuando pudo volver a trabajar, tomó una decisión de enorme alcance: ser él mismo, no persistir en la imitación del maestro. Esto molestó mucho a su amigo Roach, que dejó de producirle las películas. No tardó mucho en hacerse un nombre: 'El hombre de las gafas'.

Lloyd reía, y contraía el rostro, y siempre andaba enredado en algún trasunto amoroso del que tras ciertas (y divertidísimas) vicisitudes, salía triunfante e ileso. En 1923 se estrena una de sus obras maestras, *El hombre mosca* (Safety last! en inglés, cuya traducción significa "la seguridad es lo último", parodiando el lema "la seguridad es lo primero", tan en boga en los primeros años de los felices 20). De este filme es la espléndida secuencia en la que vemos a Lloyd colgado de las manecillas de un reloj, en lo alto de un edificio. Toda una metáfora del ascenso social que encendía el deseo de los americanos. El tiempo es el otro protagonista de la historia. Desde la primera escena.

Después vendrían muchas otras, *¡Venga, alegría!*, en la que protagoniza a un hipocondriaco convertido muy a su pesar en revolucionario (y que sirvió de inspiración a Woody Allen para su película Bananas), *Casado y con suegra*, *Relámpago*…

Con la irrupción del cine sonoro, como tantas otras estrellas, Lloyd no consiguió remontar. Además, llegaba el relevo, los hermanos Marx, Mae West, Eddie Cantor… La gente

quiso escuchar la voz de Lloyd en su primera intervención hablada, *¡Ay, que me caigo!*, que resultó un éxito de taquilla (no así de crítica), pero que se fue desinflando en los sucesivos títulos. De 1936 es su último intento de asentarse en el sonoro, con *La Vía Láctea*. No fue posible. Así que se dedicó a sus cosas, a viajar por todo el mundo, a pintar, a criar perros, a fotografiar a actrices (con querencia a los desnudos, especialmente de una jovencísima M. Monroe), a jugar al balonmano y a decorar una y otra vez su mansión. Esto le pudo haber llevado la vida (44 habitaciones, 26 baños, 12 fuentes, 12 jardines, campo de golf y varias canchas despliegan un camino del exceso apabullante).

En 1953 recibió un Oscar honorífico, por su aportación al cine pero también, y este 'mérito' quedó recalcado en la entrega del galardón, por «ser un buen ciudadano» (como si tuviera mucho que ver la condición cívica con la de creador, a ejemplos como Celine o Rousseau, Pound, Heidegger podríamos acogernos). Este decoro del «buen ciudadano» tenía retranca, era una alusión directa a Chaplin, sospechoso de actividades comunistas. Como Groucho, o Harpo, o Chico.

Lloyd falleció de un cáncer de próstata en 1971. Toda su vida ejerció de bon vivant. En el momento de su muerte, Lloyd se había convertido en un desconocido para el gran público, ya que fue uno de los escasos actores que se hizo con los derechos de todas sus películas, y que se negó a ceder a las cadenas de televisión para que las proyectaran por considerar que interrumpir la historia con publicidad era un atentado a la obra. Y no le falta razón. De esto habla un documental sugerente, *Cineastas contra magnates*, pero esa es otra… película.

Unos años después de su deceso, su hijo consiente en emitir los filmes de su padre por televisión, y así se comienza a reivindicar esas maneras tan suyas, tan cómicas, tan vigentes y universales que hicieron de él un tipo que colocaba un artefacto en los labios llamado sonrisa como topos del ánimo.

De Lloyd resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Doten o la voz de los muertos

«Romperé para siempre/ cada vínculo de pasión humana/ que una mi alma a la Tierra,/ cada vínculo esclavizador que me una/ a las cosas insignificantes». Los versos que preceden son de Lizzie Doten, una poeta hoy en día enredada en el manglar del olvido al que el tiempo y el capricho someten a tantos nombres. Singular biografía y fascinante poesía las suyas. La editorial Wunderkammer, en su empeño delicioso de retomar textos delicados y extraños, rescata una de sus obras, *Poemas de la vida interior*, traducidos por Manuel Barea y Miguel Cisneros.

Hay poca información disponible de Doten. Más o menos, nació en Plymouth, Massachusetts, y su vida comprendió la franja cronológica que va de 1829 a 1913. Pero es orientativo. Aproximado. Hipotético.

Más que poeta, médium. Pero no en el sentido metafórico en el que todo poeta resulta, a la postre, un vaso comunicante entre lo que está velado y la palabra que desnuda, o que destapa, sino en el sentido estricto del término: del latín *medium*, persona que se comunica con el espíritu de un muerto. Eso sí, Doten hablaba con los grandes. Poe, especialmente con él, Robert Burns (el poeta canónico de la literatura escocesa) y

Shakespeare. Ellos, y otros, la dictaban versos. No de un modo fulminante: «Estas conexiones no ocurrían como un relámpago, que surge sin previo aviso y se desvanece sin dejar rastro. Varios días antes de que ocurrieran, yo recibía indicios de sus llegadas. A menudo, y en particular bajo la influencia de Poe, me despertaba en la noche de un profundo sueño, y los fragmentos desprendidos de los poemas flotaban en mi mente», nos cuenta la propia poeta en su prólogo.

En este pórtico, Doten trata de explicar estos arrebatos más laicos que místicos. «Me he dado cuenta de que en las profundidades misteriosas de la vida interior todas las almas pueden estar en comunión con esos seres invisibles que nos acompañan a lo largo del Tiempo y de la Eternidad», nos explica.

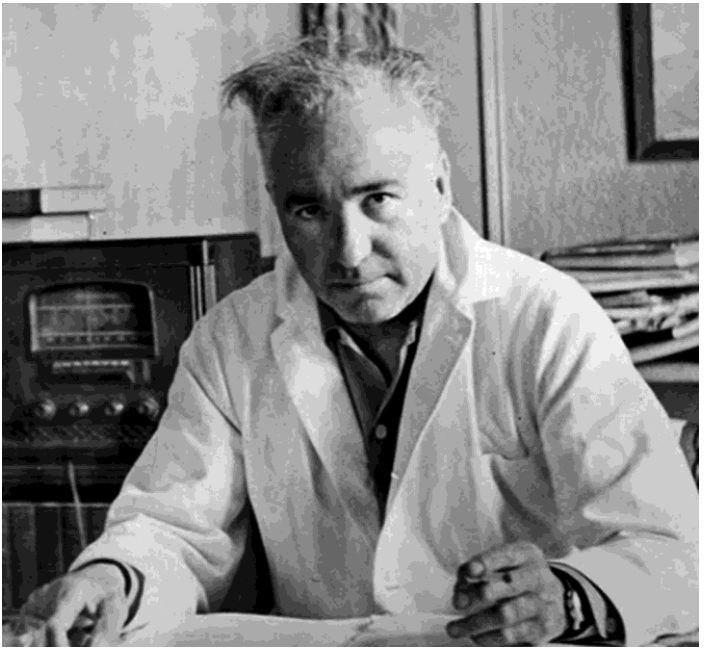
Se decía que era mucho más escuchada que leída, aunque sus libros se reeditaron varias veces, pero es que su capacidad de oratoria, capaz de convocar a una multitud y mantener encendido su interés, debió ser portentosa. En esas arengas compartía su concepto de la religiosidad, convirtiéndola en una especie de sacerdotisa del verso. Era, también, una militante feminista. Hablaba del amor como una compañía mutua, en plano idéntico, y le importaba más que el matrimonio, las relaciones igualitarias, la mujer emancipada, libre, capaz de construir su identidad, y de narrarse. Como ella.

Como Jung, en su Libro Rojo, que recoge sus visiones durante el periodo comprendido entre 1913 y 1936, algunos poemas de Doten también son ciertamente proféticos, como 'La canción del norte', en el que anticipa la tragedia que asistió a la expedición perdida al Ártico, encabezada por sir John Franklin.

Sus versos son «como el sonido de un telégrafo, como una ráfaga fantasmal en forma de balada e himno o un conjuro hipnótico y desigual», explican en el estudio preliminar los traductores. Esta edición, que respeta la original, de 1864, se divide en tres partes, una primera que contiene poemas más íntimos, firmados por la propia Doten; una segunda, en la que la autoría de los versos tiene un autor más o menos definido; y una tercera en la que se incluye la firma notoria. De cualquier manera, impresiones post mortem, influencias, o admiraciones aparte, la intensidad de los poemas de Doten la convierten en una autora en la que merece la pena perderse.

«Después mis párpados no conocieron el descanso:/ y una vez a medianoche,/ despierta en la vigilia,/ lloré más allá de todo llanto./ Y de repente fue como si cayeran/ desde mi propia existencia espiritual,/ desde mis ojos interiores,/ las escamas, al igual que ocurrió con los ojos de San Pablo./Vientos celestiales me envolvieron,/manos angelicales mi alma sostuvieron,/y escuché una voz firme que decía:/"Levántate, vamos… ven y mira./Tú, madre asolada por la pena,/hasta ti, y a ningún otro,/el Cielo despliega sus misterios».

De Doten resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Wilhem Reich o el poder del orgasmo

Inventor, psicoanalista, médico, psiquiatra… visionario para algunos y estafador e iluso para la mayoría. Creó una teoría propia biológico-sexual que defendió delante del mismísimo Einstein. Discípulo de Freud, expulsado de los círculos comunistas, perseguido por los nazis y juzgado en el sinuoso y perverso entramado conocido como 'Caza de Brujas', diagnosticado de una esquizofrenia progresiva… Pero estructuremos su historia, la de austrohúngaro Wilhem Reich (Galitzia, 1897-Pensilvania, 1957).

Nacido en una familia judía no practicante, Reich vivió en un pequeño pueblo rodeado de naturaleza, pero en un hogar cavernoso. Apenas llegaba el aire dentro. Sus primeras relaciones sexuales las mantiene con una de sus institutrices y sorprende, a edad temprana, a su madre manteniendo un idilio con su preceptor, devaneo que le participa al padre quien, incapaz de elaborar el adulterio, se suicida.

Combate en la I Guerra Mundial y en Viena se consagra a sus estudios; su tenacidad lo convierte en uno de los más aventajados y vehementes alumnos de Freud, pero no tardó

en matarlo (en sentido freudiano, disculpen la licencia), al no encontrar en él respaldo a su teoría acerca de la relación bioenergética entre el sexo y el trabajo. En palabras de Reich: «la salud mental se puede medir por su potencial orgásmico».

Para Wilhelm, una persona mentalmente sana tiene una vida sexual plena, libre de complejos, de normas, desinhibida, sin traumas. Disfruta en cualquier momento y en cualquier circunstancia, ajeno a las constricciones sociales y morales que encinchan el deseo (léase libido, pues procede).

Tanto se empeñó en esta cuestión, que Wilhelm sostuvo haber descubierto un movimiento pélvico irrefrenable e involuntario en la apoteosis del acto sexual (dicho así, lo sé, es antilujurioso). A partir de este hallazgo, muñó el 'análisis caracteriológico', que consistía en liberar la tensión muscular de sus pacientes de tal modo que su energía psíquica fluyera como un aguacero en plena sed. ¿Para qué? Volvemos a sus palabras: «La psique y la musculatura voluntaria de una persona son funcionalmente equivalentes».

Esto se traducía en una terapia que exigía gran contacto entre analista y paciente, exiliándose así de la norma de no contacto que impera en el psicoanálisis (fuera de ese otro tipo de vínculo no físico sino emocional llamado transferencia). Los cuerpos de los pacientes de Wilhelm eran retorcidos y estirados con toda su fuerza, hasta producir en ellos el vómito. El vómito relajaba, y se producía entonces un desbloqueo progresivo que permitía una cierta ataraxia de espíritu. Podríamos decir que Reich descubrió para aquella Europa de entreguerras el concepto chino de 'chi', esa energía vital que ensambla todo el organismo a través de un caudal denominado 'meridiano'.

«Te llaman «Pequeño Hombrecito», «Hombre Común»; dicen que ha empezado una nueva era, «la era del Hombre Común». No eres tú quien lo dice, Pequeño Hombrecito, sino ellos: los vicepresidentes de las grandes naciones, los líderes obreros que han hecho carrera, los hijos arrepentidos de los burgueses, los hombres de Estado y los filósofos. Te dan tu futuro, pero no tienen en cuenta tu pasado. Eres un heredero de un pasado horrible. Tu herencia es un diamante incandescente entre tus manos. Esto es lo que yo te digo».

La segunda etapa de Reich está marcada por el intento de articular el marxismo dialéctico con el psicoanálisis. Su conclusión, bastante acertada, por otro lado, es que el capitalismo es incompatible con una buena salud mental. Si Freud y las distintas escuelas que de él emanaron trataban de preparar al sujeto para manejarse con sus neurosis, lo que propone Wilhelm es cambiar la sociedad.

Como miembro del Partido Comunista de Austria, creó pequeños comités para estimular una política sexual, la Sexpol, que si bien tuvieron una acogida efervescente, lo carbonatado de la propuesta perdió fuelle y finalmente, y pese a su breve —pero intensa— relación epistolar con Trotsky, Reich fue expulsado del partido.

ERES TU PROPIO POLICÍA. Nadie, nadie excepto tú mismo es responsable de tu esclavitud.

¡Sólo tú, y nadie más!

Te sorprende ¿Verdad? Tus liberadores te cuentan que tus represores son Guillaume,

Nicolás, el Papa Gregorio, Morgan, Krupp o Ford. Y que tus liberadores se llaman Mussolini,

Napoleón, Hitler, Stalin.

Yo te digo: ¡Sólo tú puedes ser tu liberador!

Afeado tanto por el Círculo de Viena como por el Partido Comunista, Wilhelm se centra en su descubrimiento de antaño, al que bautizó como 'orgón', un acrónimo de organismo y orgasmo. Verán, lo describió en lo fenomenológico: era azul, medible, y omnipresente. El orgón, la energía vital.

Así que ideó una máquina que pudiera cuantificarla. Se la mostró a Einstein. Éste la probó, tanteó sus posibilidades, pero escribió una detallada carta a Wilhelm diciendo que aquel artilugio no servía para nada más allá de un truco de prestidigitación (acaso las palabras del Nobel fueran menos subjetivas). Años después, la FDA, la agencia del gobierno de los Estados Unidos responsable de la regulación de alimentos, medicamentos, cosméticos, aparatos médicos, productos biológicos y derivados sanguíneos, hizo todo tipo de comprobaciones respecto de la máquina de Reich y concluyó eso mismo: que nada.

Entremedias de estas etapas biográficas, los nazis lo persiguen por sospechoso, y él huye a Estados Unidos donde, conocido por todos su talente comunista, fue encerrado acusado de conspiración. Un día antes de apelar su sentencia, murió de un ataque al corazón.

Su figura sigue siendo reivindicada por muchos, fuera del psicoanálisis y el marxismo. Sus textos, algunos profundamente delirantes, abren la grieta suficiente para dejar más espacio al pensamiento, eso ya es mucho más de lo que tantos tratan de hacer. El instituto que lleva su nombre mantiene una agenda de actividades y su nombre convoca la dialéctica más estimulante.

De Reich resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

De Hoyos y Vinent, el marqués anarquista

Sus libros, la mayoría navegables en la corriente sicalíptica de la época (tan al gusto de autores como Pedro Mata, Felipe Trigo o López de Haro, por citar de memoria), fueron prologados por maestros (y amigos suyos) como Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Unamuno o Benavente. Tiene un extraño espacio poético, en el que lo místico convoca lo social y golpea la aldaba del terror, con una fragancia siempre decadentista.

Antonio de Hoyos y Vinent (apellidos para una marca de absenta), sordo de nacimiento, esteta impenitente, nazareno de la aristocracia, a la que pertenecía por título y derecho, devoto de los efebos de la clase obrera (al modo en que Fassbinder admiraba esos torsos de marineros enaltecidos en su cine).

Antonio de Hoyos y Vinent, madrileño (1884-1940), marqués de Vinent, discípulo de los mejores colegios de Viena, Oxford y Madrid, con fisonomía de púgil semipesado y monóculo en ristre, canotier exacto, pajarita escueta, traje de raya diplomática y formas contenidas. Un dandi. Un figurín sin contorno apolíneo. Un gran escritor. De casi todo: novela, teatro, relato, artículos periodísticos, poesía. Un personaje si-

lenciado por los manuales canónicos del saber franquista, que aparece sin embargo reseñado en las páginas de Cansinos Assens, González Ruano o Gil Albert.

Su madre le retiró la palabra por considerar una provocación inaceptable que colgase en el salón su colección fetichista de jóvenes boxeadores bregando sobre la lona. Lo echó de casa. Él tuvo otras en las que siempre fue bien recibido, la de la bailarina Tórtola Valencia (que introdujo el sentido de la antropología en el baile, aficionada al ocultismo); la del dibujante José Zamora (famosísimos fueron sus figurines de damas refinadamente vestidas, en España y en París); la de su tía la condesa Gloria Laguna (de ingenio castizo y militancia lésbica, conocida como 'la Benavente femenina') o la del marqués de Villalobar (diplomático y humanista, misterioso, admirado por los belgas por su labor de mediación y humanitaria, que nació con muchas deformidades físicas que tuvo que contrarrestar con un arnés metálico que se sujetaba a su cuerpo y le sujetaba los brazos y piernas con un sistema de prótesis articuladas).

Antonio de Hoyos y Vinent, homosexual por cuestión de disidencia, convencido anarquista. Antes de estallar la Guerra Civil, fue encarcelado por su participación activa en la Federación Anarquista Ibérica. Preso en la prisión de Porlier, murió casi ciego, casi paralítico, del todo abandonado por propios y ajenos.

«El pecado y la noche es el leitmotiv de mis libros. Hay tres cosas en la literatura que me han obsesionado: el misterio, la lujuria y el misticismo. Dicen que mis libros son inmorales.

¡Pero si en ellos no hay voluptuosidad ninguna, en mis libros el amor es una cosa horrenda y escalofriante!», aseguró en una entrevista.

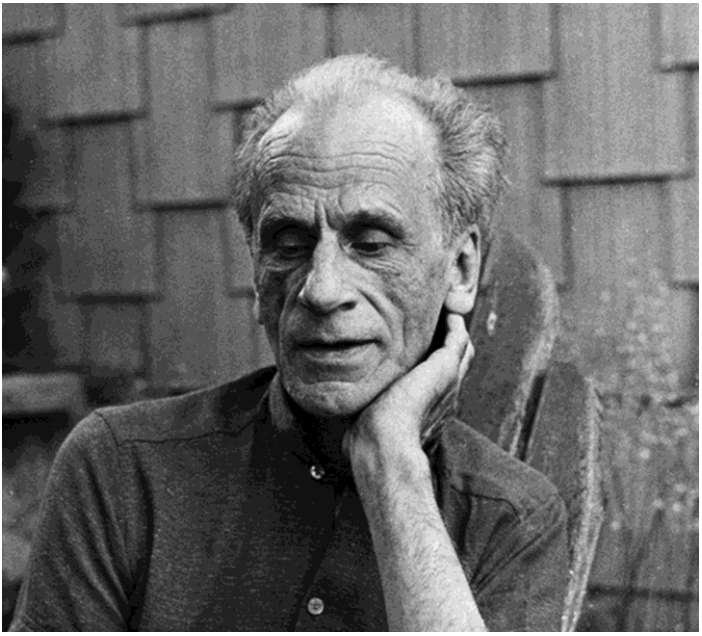
Firmó alrededor de ciento cuarenta títulos. Le influyeron, sobre todo, postsimbolistas y decadentes como Lorrain, Huysmann, Mirbau, pero también Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam, Flaubert o Poe. Los expertos en su obra distinguen tres periodos nítidos: un primer ciclo de tono costumbrista, en la órbita de la propuesta del jesuita Padre Coloma —autor del Ratoncito Pérez—, y que se sitúa entre 1903 y 1909, con obras como *Cuestión de ambiente*; un segundo ciclo presidido por lo erótico, y en el que se publican sus grandes libros, como *El oscuro dominio* o *El horror de morir*, y una última etapa, de naturaleza ideológica, con textos cargados de contenido político y social, como *El secreto de la vida y la muerte*.

Destaca, de entre ellas, *El monstruo*, perteneciente a su segundo periodo, una narración perversa, un viaje al interior de lo oscuro, una travesía al corazón mismo de cuanto queda al otro lado de la decencia: lujuria, casinos, plazas de toros, estraperlo, arterias empedradas por lo corrupto, golfería, lo canalla con flor de jacinto en la solapa, los exabruptos, lo rudo que exige subsistir, el cortejo homoerótico, las miasmas de la enfermedad y la «caricia húmeda y pegajosa» de la muerte.

Más allá de su voluntad excéntrica, construía con las palabras un territorio donde explorarse, a menudo a través del monstruo, como en otros de sus grandes títulos, *La vejez de Heliogábalo*, una narración excesiva, dionisiaca, donde el monstruo es la propia novela y quien la escribe, pero que interpela a quien la asiste en lectura.

Sus registros se balancean entre lo exquisito del modernismo tardío, moroso en descripciones y exuberante en vocabulario (acaso alambicado) y lo torcaz del coloquio que propician los bajos fondos, con un manejo del mismo ágil y desenfadado. Su *alter ego* en algunas de sus historias, Julito Calabrés, hace uso (no siempre correcto) de expresiones en otros idiomas, lo que tizna a las historias de un aire cosmopolita y culto.

De Antonio de Hoyos y Vinent resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Cornell, trapero nocturno de lo maravilloso

Hay cajas de zapatos, de cerillas, de bombones, cajas de ahorro y de caudales, de música, de herramientas, de ritmo, cajas de galletas y de golosinas. Las hay terribles, a pesar del consuelo que encierran, como la de Pandora. Y después de todas las cajas que a uno se le ocurran, hechas con los materiales más nobles o rufianes, cuando ya no queden cajas que mencionar, cuando se agoten las numeraciones plausibles y las caóticas entonces, solo entonces, brotarán las cajas de Joseph Cornell, esas cajas en las que cabe el deseo. Más: lo simbólico. Poesía por otros medios. Poesía más allá del verso. Cajas habitadas por un universo inagotable, hermosísimo, delicado, elegante. Con una irreprimible pulsión por la miniatura, Cornell hizo de las cajas «un significante abierto a cosas que no sabremos», como escribió sobre él la poeta María Negroni.

Denme el instante del interludio.

Joseph Cornell (1903-1972) fue un artista plástico neoyorkino. También cineasta, a su manera. Sobre todo, poeta. Ungido por el óleo del margen, caminaba de noche en busca de

objetos desechados. Encontraba: bombillas, canicas, pájaros disecados, pequeñas muñecas. Encontraba: piezas de dominó, espejos, frascos de cristal. Poco a poco, fue mutando de trapero nocturno a coleccionista extravagante, e iba alternando estas variaciones de sí mismo con otras, la de hijo (vivió con su madre hasta la muerte de esta), la de hermano cómplice (Robert, confinado a una silla de ruedas por su parálisis cerebral). La indigencia que podría emanar al ser contemplado en sus rondas ávidas de basura (llámese despojos, si procede) se opone al prodigio de quien sabe mirar entre las pequeñas ruinas, descubrir el fulgor de entre los objetos viejos, los descartes.

Próximo en un inicio al surrealismo, terminó alejándose del movimiento por considerarlo demasiado dogmático, en exceso violento, harto procaz. Y sin saberlo habitó las afueras del borde.

El hallazgo de pedazos de celuloide de una película de serie 'B' le animó a hacer su propio montaje. Cortaba fotogramas, alteraba su orden, dinamitaba el final. La veía con su hermano, utilizando en la proyección filtros, para que la sensación de lo onírico adquiriese textura; cuando se cansaba del filme, volvía a montarla como si se tratara de una historia diferente. Lo conseguía. Le entusiasmaba ese juego. En alguna ocasión proyectó de forma pública estos montajes, pero Dalí, tan histriónico, tan solipsista, tan ególatra y narciso, le acusó de haber copiado una idea suya (¿montar fotogramas convocando el azar, el juego, puede tener propietario?), y dejó de frecuentar a esos surrealistas de magia negra, como los denominaba, porque la suya era blanca. Blanca como la luminosidad —compleja y densa— de Emily Dickinson, a quien leía con admiración. Cornell leía a Dickinson, también a Novalis, a Rimbaud, a John

Donne, a Baudelaire. Admiró a Greta Garbo. A Lauren Bacall. A Duchamp. Nunca dejó de ensamblar fotogramas.

Pintaba.
Hacía collages.
Esculpía.
Clasificaba informes visuales.
Escribía.
Diseñaba portadas.
Transmutaba quincalla en poesía.

Las cajas (fin del interludio). Poemas en tres dimensiones. Assemblages. Lo que contenían carecía de valor intrínseco, pero en combinación, el resultado era la maravilla. El sueño. El deseo. Lo simbólico. Hay en ellas humor, lo inconsciente, el territorio onírico, la fantasía, la analogía, el fulgor. Aprendió a trabajar la madera para fabricarse sus propias cajas. Las poblaba de pájaros. Las infundía música, tiznándolas de referencias al mundo del ballet. De la ópera. La danza. A la bailarina rusa Tamara Toumanova le dedica una.

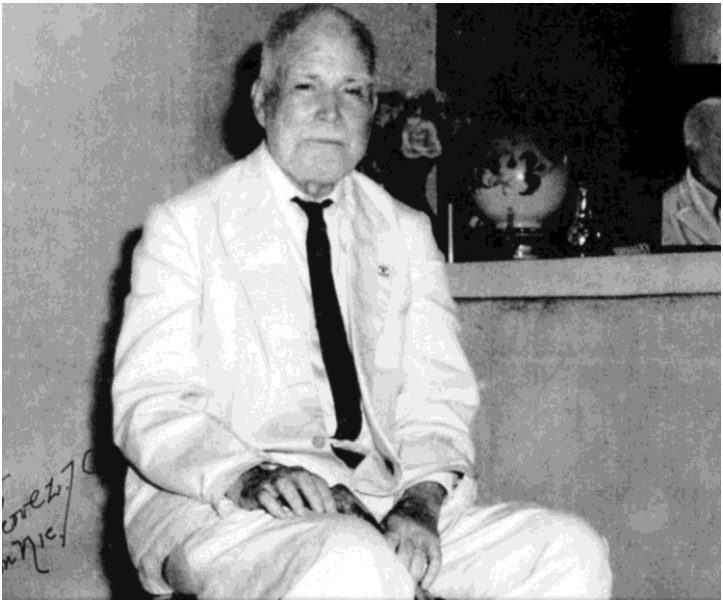
Hay farmacias en sus cajas. Lenitivos. Acaso restos de láudano. Historia Natural. Geografía. Mapas. Constelaciones. Papel pautado. Pentagramas. Algún hueso (muy digno en su disposición, como todo en él). Pájaros. Ya se dijo. Pájaros enjaulados (¿él, en una de sus cajas?), pájaros libres (¿él, mendigando a la noche el encuentro por las calles neoyorkinas de un buen material?). No buscaba «la obra de arte», sino dar cuerpo al perímetro de su alma. Volver al sustrato original de sí, su primera reproducción. Tal vez la pérdida, el único discurso que legitima al poeta, queda reparada en la creación misma, siquiera un instante.

Cajas como teatros en los que representar: la alegoría, el hambre, lo que no se puede convocar en lo exacto, lo real. Desde el silencio del sótano en el que trabajada las construía, con una precisión alquímica. Nunca estuvieron en venta. Las regalaba.

Se ganaba la vida como podía: componiendo portadas, trabajando de ilustrador, redactando piezas para cabeceras como 'Vogue'…

En 1958, a causa de un accidente automovilístico, su movilidad se ve maltrecha, acotada. Tras la muerte de su madre y de su hermano, se entrega a una melancolía extrema, de la que le cuesta desembarazarse. Sigue avivando la magia en sus cajas, recortando fotogramas, superponiendo papelitos… sigue pespuntando el sonido espumeante de su naufragio. Pero aún no lo sabe.

De Cornell resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Cortés, el poeta encadenado

Una noche de febrero de 1927, el poeta nicaragüense Alfonso Cortés perdió la razón. Como si hubiera descubierto que las líneas que unen las estrellas para formar las constelaciones son imaginarias, las conexiones neuronales se alteraron de manera irreversible. E irrevocable. Tenía 34 años, y leía *Un filósofo perplejo*, una de las obras más conocidas de Henry George, inspirador del georgismo, que sostiene que todo lo que se encuentra en la naturaleza pertenece a la humanidad.

Parece ser que, cuando terminó su lectura, Cortés se acostó. En mitad de la noche, despertó a su padre para contarle que algo iba mal. Tenía no pesadillas, sino «ideas terribles». Lo achacaba a un artículo irreverente que acaba de publicar en la prensa. Su padre trató de calmarlo. Fue en vano. Cuando llegaron los doctores, el dictamen fue rotundo. Ya no estaba en sus cabales. Pasó varios meses con los ojos cerrados; después se negó a abrir la boca. Más tarde llegó el insomnio, recuerda el compadre Ernesto Cardenal, quien lo conoció.

Lo terrible vino con el tiempo, cuando su familia decidió encadenarlo a una viga del techo; después hicieron lo propio en el psiquiátrico, primero de la cintura y, cuando la compasión de los celadores se ensanchó un tanto, del tobillo. Quince años. Casi siete más encerrado.

Tenía dos obsesiones, una rivalidad tan bárbara como irreal con Rubén Darío (contra quien profería exabruptos a la menor ocasión y a quien consideraba un poeta menor) y su traducción del monólogo de Hamlet, Ser o no ser, haciendo del mismo una versión cristiana, ya que, a su juicio, la original era claramente calvinista.

La casa en la que vivía Cortés había sido residencia de la infancia de Darío. En 1922, Francisca Sánchez del Pozo, última compañera y viuda de Rubén Darío (valedor de raros), regresó a León para recoger los últimos papeles y documentos legados a su hijo, Rubén Darío Sánchez; Cortés le ayudó en esa tarea, y ella, agradecida, le donó el inmueble.

Escribir lo mantenía vivo, en toda la extensión del término. Cautivo alumbró alguno de los poemas más emocionantes de la poesía contemporánea, como 'Ventana' (que originalmente se tituló 'Un detalle'):

«Un trozo de azul tiene mayor/ intensidad que todo el cielo,/ yo siento que allí vive, a flor/ del éxtasis feliz, mi anhelo./ Un viento de espíritus pasa/ muy lejos, desde mi ventana,/ dando un aire en que despedaza/ su carne una angelical diana./ Y en la alegría de los gestos,/ ebrios de azur, que se

derraman,/ siento bullir locos pretextos,/ que estando aquí ¡de allá me llaman!».

Que estando aquí de allá me llaman… Después de casi 22 años recluido, su hermana María Luisa se lo llevó a su ciudad natal, León. Allí vestía de blanco impoluto. Hablaba poco. Recibía a los niños de los colegios que lo visitaban en grupos. Iban a ver a un poeta tarado. Después se retractó de su poema, por considerar que contenía un error teológico: un pedazo de cielo no podía ser más azul que el cielo al completo.

Cortés leía a los tres años. Estudió en la escuela del maestro Vicente Ibarra y, el bachillerato, en el Instituto Nacional de Occidente. Se dedicó al magisterio y a las letras, mientras estudiaba, de manera autodidacta, idiomas: inglés, italiano, portugués y francés, que dominó a la perfección. Fue nombrado cónsul de Guatemala en México, en 1925, pero no llegó a asumir el cargo porque regresó a Nicaragua para atender la enfermedad de su madre.

Obtuvo, entre otras distinciones, el primer premio en los Juegos Florales de Quezaltenango, Guatemala, en 1921, con su poema "La Odisea del Istmo", en el que profundizaba en «la distancia que hay de aquí a/ una estrella que nunca ha existido».

Como Hölderlin, Campana o Blake, Cortés pertenece a la familia de grandes poetas que perdieron la razón. Karl Jaspers estableció (en su portentoso estudio patográfico Genio y locura, Aguilar) algunas características comunes, que también

conciernen al nicaragüense: obsesiva conciencia por la vocación poética; gradual aislamiento y preocupación por el desdén con que replica el mundo; sensación de plenitud y euforias; acercamiento a lo luminoso; vehemencia del influjo divino.

Fallece el 3 de febrero de 1969, poco después de haber recibido un homenaje por la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN). Está sepultado en la Catedral de León, la misma en la que reposan los restos de sus compañeros Miguel Larreynaga, Rubén Darío, Salomón de la Selva y José de la Cruz Mena. El mismo mes que extravió la cordura, recuperó la paz. Tenía 76 años.

Podemos encontrar tres etapas en su poesía. La primera de ellas, 'poesía Alfonsina', se caracteriza por la oscuridad, el misterio, lo intrigante y proclive a lo metafísico. En sus temas hallamos asuntos filosóficos (el ser, la eternidad, el espacio…) La 'poesía Modernista', en la que transita la senda de Darío, pero tendente al soneto. Por último, lo que Cardenal denominó 'poesía Mala', escrita «torpemente».

«Este afán de relatividad de/ nuestra vida contemporánea es/ lo que da al espacio una importancia/ que sólo está en nosotros,/ y quién sabe hasta cuándo aprenderemos/ a vivir como los astros/ libres en medio de lo que es sin fin/ y sin que nadie nos alimente».

De Cortés resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas senti-

mentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Ángeles Santos, la mujer que convocó un mundo

Acaso uno de los acontecimientos que proporciona el museo Reina Sofía sea albergar 'Un mundo', de la pintora Ángeles Santos (Portbou, Gerona, 1911-Madrid, 2013), un cuadro cuyas dimensiones no son tanto físicas, que también (es un óleo sobre lienzo de 290 x 310 cm), como metafísicas.

Biselado entre el surrealismo y el realismo mágico (término que, si bien hoy se emplea casi en exclusiva en el ámbito literario, fue instituido por el crítico Franz Roh para designar a aquella pintura opuesta a lo místico, capaz de descubrir el misterio en lo cotidiano), 'Un mundo' es uno de esas geografías poéticas en las que perderse es regresar al origen: bien siguiendo el camino descendente de esas doncellas que prenden del mismo sol la llama que enciende las estrellas, bien acomodándose en el grupo femenino que se recoge en uno de los ángulos, mujeres lampiñas tocando diversos instrumentos, cual Cecilias santas arrebatas, coronadas por la maternidad. El mundo es un cubo imperfecto. Un paralelogramo distorsionado y capaz de sí desde lo imposible de su articulación. El mundo es una pieza con esquinas, esbozado en sus afueras y

custodiado por ángeles de cabellos negros para aproximarse a los que cantó más tarde Machín. Todo queda en suspenso latiendo desde lo ingrávido de lo creado. El mundo. Un mundo. El suyo.

Santos explicó que esa inagotable forma plástica nació de la lectura obsesiva de unos versos de Juan Ramón: «[…] vagos ángeles malvas / apagan las verdes estrellas / Una cinta tranquila / de suaves violetas / abrazaba amorosa / a la pálida Tierra». El Nobel, al ver el lienzo (en realidad dos lienzos unidos, dado su dimensión), quiso conocer a la pintora, al igual que Lorca, que Jorge Guillén, que Gómez de la Serna, a quien ya unió una hermosa relación epistolar.

¿De dónde salía esa señorita de provincias que hacía uso de una insolencia casi cósmica en su pincel? ¿Quién era Ángeles Santos?

Nacida en Gerona, la profesión del padre —funcionario de aduanas— condiciona el trasiego domiciliario de la familia, primero trasladada a Salamanca, después a Valladolid, Ayamonte, Huelva, Valladolid de nuevo.

Sin haber cumplido la mayoría de edad, el Ateneo de Valladolid le dedica su primera exposición individual. Allí se pudo ver 'Autorretrato'. Desafiante, desenfadado, con un aplomo y una naturalidad casi desvergonzados. Una pintura de factura exacta, de alma espléndida (*studium* y *punctum*, que diría Barthes). Otros: 'La tía Marieta (Vieja haciendo calceta')', 'Anita y las muñecas', 'La marquesa de Alquibla' (tan a lo Tamara de Lempicka)… y, por supuesto, 'Tertulia', su otra opus

magnum, que también habita en el Reina Sofía. Un angosto espacio en el que cuatro mujeres fuman, leen, miran, divagan… contorsionistas de un movimiento existencial, casi ascético, parecen reivindicarse en la presencia. Cómo no pensar en su coetáneo Gutiérrez Solana, en su 'Tertulia en el café del Pombo', con ese feroz hieratismo. Por contraste. ¿Qué nos están contando estas mujeres en su tertulia? ¿De dónde saca esta señorita de provincias su visión enredada de analogías, de bruma de acertijo?

«Alguno se acerca a un lienzo y mira por un ojo y ve a Ángeles Santos… Huye. Viene. Va. De pronto, sus ojos se ponen en los ojos de las máscaras pegados a los nuestros. Y mira, la miramos. Mira sin saber a quién. La miramos. Mira». Juan Ramón Jiménez. Son los tiempos de Maruja Mallo, de Remedios Varo, de María Sorolla, de Rosario de Velasco. Pero Ángeles Santos.

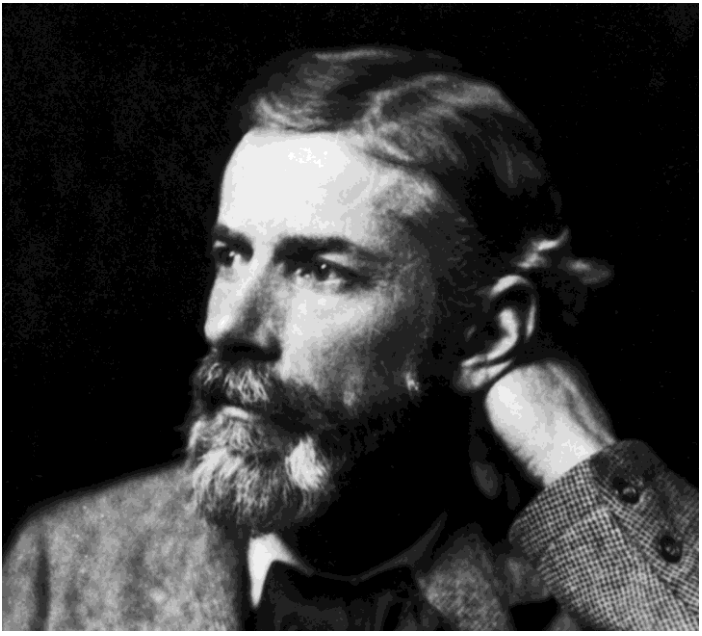
Pinta de manera neurótica, apenas come, apenas duerme, apenas nada salvo pintar, que ocupaba el casi todo. 'Pensativa o La niña de los huevos', 'Un sueño (alma que huye de un sueño)', 'La niña muerta'… No puede más, se rompe. Su familia la interna en un psiquiátrico. Dos años. Si Gómez de la Serna no hubiera hecho pública su queja en la prensa, quién sabe qué. Pero Gómez de la Serna la cuidó, la admiró, le encendió la lumbre cuando el frío. Y consiguió que la sacaran del psiquiátrico. ¿Quién volvió, Ángeles Santos? No exactamente. Parece que lo intentó, retomó la pintura, pero reutilizó cuadros terminados para pintar otros nuevos. Otros nuevos que ya no pertenecían a su mundo, a ese mundo de escaleras que descienden imantadas de lo sagrado. Se agota. Se rinde. No quiere pintar. Ni mancharse.

En 1935 conoce al también pintor Julián Grau y todo cambia. Pasa de ser artista, pintora, poeta, a convertirse en mujer de pintor, en madre de pintor. Cuando vuelve a blandir el pincel, algo se ha desdibujado para siempre, la fuerza, lo onírico, la sugerencia… sus cuadros se vuelven insulsos, inexpresivos (basta acercarse a los autorretratos de esta época). Julián Grau contagia de «lo alegre, lo leve» a lo alucinado de Santos. Ni rastro de lo metafísico, de lo surrealista, del realismo mágico… lo visionario ha enfermado de dioptrías. Hay un ojo seco que pinta, y la mirada interior no encuentra hendidura. Sólo jardines, alacenas, flores burguesas, niños bien. Ni huella de aquel don que Gómez de la Serna sintetizó en sus escritos: «las suyas son iluminaciones de la realidad, equilibrios en que la realidad se extasía y queda horas prendida». No volvió a jugar con las niñas filiformes de aquel mundo… Su estilo se tornó convencional.

Murió a punto de cumplir los 102 años. Ella. Ángeles Santos. Interpela una mirada secreta, sorteada de vericuetos, esa dignidad de soportar lo que pesa y es irremediable. Su tertulia, su mundo, sus marquesas, sus niños muertos, sus muñecas. Nos queda el testigo de haber robado la llama del genio y prenderla, como hacen esas sibilas que conjuró en los peldaños de una noche de fulgor.

De Santos resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabes-

cas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Carpenter, el amante que osó decir el nombre de lo que amaba

Hay una estela de elegancia en su modo de habitar el mundo que brilla con la dureza del metal, una disposición notable a la rebeldía, una distinción de columna trajana en la práctica de sus convicciones. Basta contemplar su rostro, como un otoño sin esquinas. Lo preside la fiereza de lo digno resuelto en vida. Edward Carpenter (Sussex, Inglaterra, 1844-1929). Poeta, místico, filósofo, activista. Fiador de los derechos de los homosexuales, de la igualdad de las mujeres, de un ecologismo tan humanista como nudista, del vuelo en alianza de los obreros, de un pacifismo espiritual… Edward Carpenter.

De familia acaudalada y de tradición naval, generosa en prole (siete mujeres y cinco varones la compusieron), su infancia transcurrió entre juegos, caballos, paseos y lecturas. Estudió Teología en Cambridge e ingresó como coadjutor en la Iglesia Anglicana (ese entramado de amplia fraternidad en plena comunión con el Arzobispo de Canterbury), convirtiéndose en discípulo del párroco de su iglesia, Frederick Maurice, mentor del socialismo cristiano.

Pero el cinto le constreñía. No estaba hecho para lo dogmático. Edward Carpenter. Abandonó los hábitos, que no la vocación, y comenzó a realizar tareas pedagógicas con los obreros, aunque sin mucho éxito. Se le propuso ser tutor del futuro rey Jorge V (el primero de la Casa Windsor), pero declinó. La monarquía y su símbolo resultaban desacordes a su composición del mundo.

Fruto de su amistad con un discípulo de Engels, fue radicalizando su pensamiento político. Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo. Todas las fuerzas de la vieja Europa se han unido en santa cruzada para acosar a ese fantasma. Carpenter era afecto a este fantasma. Se unió a la Social Democratic Federation, pero la abandona por el carácter dictatorial de su dirigente, Henry Hayndman, y por su neurótico interés sobre la plusvalía, en detrimento de otros legados marxistas. Edward Carpenter.

No contenía fuerzas para denunciar en prensa los altos niveles de contaminación, ponía palabras a lo insalubre de ese humo negro (Calvino, años después, habló de él en *La nube de smog*), denunciando las muertes y las condiciones indignas que deparaba a los obreros. Combate el industrialismo de la era Victoriana. Para él no es progreso, sino barbarie. Prefiere el apoyo mutuo. Lo aprendió de Kropotkin.

En 1882, con 18 años, al morir el padre, hereda un cuantioso caudal que le permite un preludio de holganza proletaria. Huérfano también de madre, asume sin tapujos su homosexualidad. Viaja a la India. Desde entonces, calza sandalias. Carpenter, un héroe con sandalias. Viaja a la India, y cuando

regresa, en 1891, conoce a George Merrill, hombre con el que compartiría el resto de su vida. Se van a vivir juntos, desafiando no sólo las correcciones morales sino las relativas a la distinción de clases, ya que Merrill no había recibido siquiera una mínima educación, dado su paupérrimo origen. Edward Carpenter. Cuatro años más tarde, a Wilde le costó (abandonarse a «este amor que no osa decir su nombre») dos años de cárcel.

Escribe ensayos reivindicando el derecho al 'Sexo intermedio' y su capacidad redentora: «Eros es un gran elevador. Quizá el verdadero apoyo de la democracia, más firme que ningún otro, se trata de un sentimiento que traspasa fácilmente los límites de clase o casta, y une en el mayor de los afectos a los estratos más separados de la sociedad. Es notable lo frecuente que los uranistas de posición acomodada y alta cuna son atraídos por tipos más duros, como los trabajadores manuales, y frecuentemente surgen uniones permanentes de este tipo, que aunque no se den a conocer públicamente tienen una decisiva influencia en las instituciones sociales, costumbres y tendencias políticas». Edward Carpenter.

Su casa, alejada de las lenguas de vecindona, se convierte en un punto de encuentro de intelectuales: entre otros Tagore, Whitman, William Morris, Isadora Duncan, Jack London y E.M. Foster, que escribió su novela Maurice, basada en la relación de sus anfitriones y que llevó al cine James Ivory.

En 1928, muere Merrill. Tres meses después, Carpenter sufre una apoplejía que lo postra a una dependencia radical. Para entonces, ha escrito páginas que distintos colectivos do-

minados siguen haciendo suyas: «La prostitución comercial del amor es el último resultado de nuestro sistema social, y su condena más clara. Hace alarde en nuestras calles, se esconde en la prenda de la respetabilidad bajo el nombre de matrimonio (…) se alimenta de la opresión y la ignorancia de las mujeres, de su pobreza (…) No hay solución, excepto la libertad de la mujer».

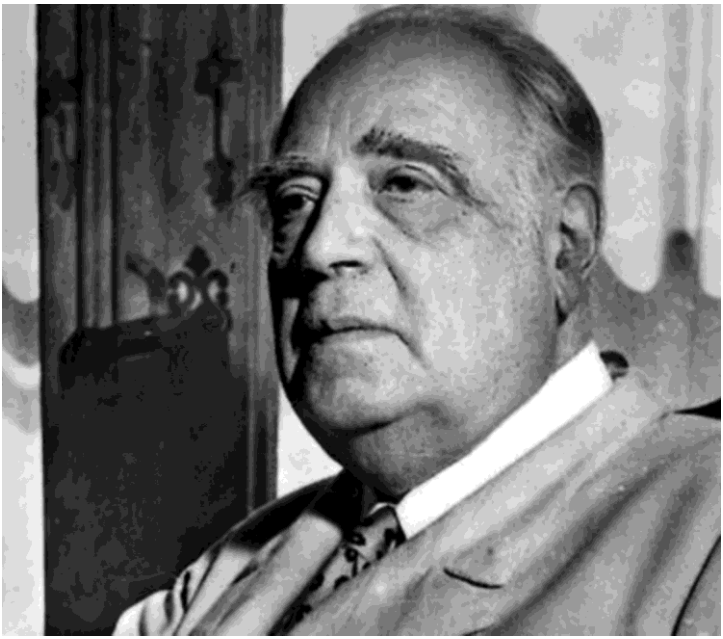
En ningún asunto la suya fue una escritura velada: «El cazador furtivo está afirmando un derecho (y un instinto) pertenecientes a un tiempo pasado (…) cuando la propiedad privada era un robo. El hombre que retuvo para sí mismo la tierra o los bienes, o que cercó una parte del terreno común sin permitir que nadie lo labre sin que le pague impuestos se convirtió en un criminal. Sin embargo, los criminales se abrieron paso hacia el frente y se convirtieron en respetables».

Murió un 28 de junio de 1929. Edward Carpenter. Servidor de nadie. Abogado de los derechos de los animales, del vegetarianismo, de la libertad sexual, del movimiento anarquista y feminista, furibundo refractario de los latifundios, de la aristocracia., de la burguesía, del incipiente sistema capitalista…

El Cermi, en su colección Empero, acaba de publicar su autobiografía, *Mis sueños y mis días*, en la traducción de Borja Folch. Léanla. Fabulosa.

De Carpenter resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores

acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



D'Ors o las transiciones inverosímiles

«¡Cuánto patrimonio de personalidad no se malbarata miserablemente y desperdicia por culpa de nuestra dispersión atolondrada! ¡Y cuán infielmente servimos a la vocación cuando, en las tribulaciones, no sabemos acudir a un criterio objetivo que nos venga de fuera y nos ayude a discernir y medir su proporción!», escribe Eugenio d'Ors (Barcelona, 1881- Villanueva y Geltrú, 1954) en su *Introducción a la vida angélica.*

La indagación de Xenius, el pseudónimo que utilizase en prensa el catalán, sobre la figura del Ángel supone una intrépida revisión del inconsciente freudiano, hallazgo que celebró pero que le generó la protesta de que el judío lo ubicase por debajo de la conciencia. Xenius habla del Ángel por inconsciente. Y lo sitúa por encima de la conciencia. No es, como propone el psicoanálisis, el sub-consciente sino un sobre-consciente. El Ángel de d'Ors se aleja de la concepción onírica que circunda al psicoanálisis porque el Ángel d'Orsiano es más real que un tajo en la mano, más real que los frutos del naranjo, más real que el hombre mismo. Porque es un ideal, y trasciende cualquier objeto. Jung lo llamará Arquetipo.

Sin ser lo mejor de su producción, su caladero angelical conforma un territorio casi místico lleno de sugerencias.

Xenius, acaso como cualquiera visto desde cierto ángulo, era un tipo de cuadro clínico complejo. Para algunos, un pedante; para otros, un traidor. Y entre medias una hilada de adjetivos: altivo, barroco, servil, mercenario, visionario…

Pasó de ejercer un nacionalismo catalán a egresar (jura iniciática incluida en la iglesia de San Agustín) como caballero falangista en las huestes del Régimen. Su catalanismo nada tiene que ver con el que campa en los noticiarios de la era postmoderna: el de entonces, el propio Eugenio, no apostaba por una independencia de Cataluña, sino por una reconquista catalana de la Península Ibérica, Portugal incluido.

Ors tenía una concepción maniquea, en sus años de juventud, del panorama celtíbero: Cataluña era mesura, belleza, armonía; culta, educada, instruida. Cataluña encarnaba el ideal apolíneo. España, por el contrario, el despropósito, lo caótico, el desmán, el desorden, la pereza, la indolencia. Lo dionisíaco.

En esa misma disociación vivía el propio Xenius. Cuando escribía para periódicos catalanes, embestía contra lo tosco de Castilla y sus gentes. Cuando firmaba en las cabeceras madrileñas, se deshacía en salvas para con la Institución Libre de Enseñanza.

Este dandy, este seductor, este intelectual con finísima ironía (cuenta Enric Jardí en su biografía que, cuando estaba a punto de morirse, a causa de una parálisis progresiva, contestó a la pregunta por su estado de salud: «Pues ya lo ve

usted: casi del todo esculpida mi propia estatua»), engrosó la nómina de intelectuales afectos al régimen, junto a Laín Entralgo, Dionisio Ridruejo o Sánchez Mazas.

Aranguren colocó su pensamiento a la altura de Leibniz y Hegel. Sin practicar el cainismo ni el rechazo a la excelencia —para Umbral el peor de los pecados españoles—, a Aranguren se le fue la mano en la comparación. Hay hipótesis, teorías deliciosas de alguna manera sistematizadas, como la 'Doctrina de la inteligencia', que propone sustituir el principio de contradicción por el de participación, hay fulgores magníficos (el propio estatuto ontológico del Ángel) y desde luego su prosa, aquilatada, incontestable, arrolladora, por momentos bellísima como crotorar de cigüeñas, capaz de hacer una transición inverosímil entre lo metafísico y lo castizo, entre lo narrativo y el virtuosismo abstracto, entre lo solemne y lo frívolo —dentro de un orden—. Su valor literario es inmenso, riquísimo, divertidísimo (en ocasiones). Recuerda a Gabriel Miró, a Unamuno, a Ortega, a Santayana. Pero él.

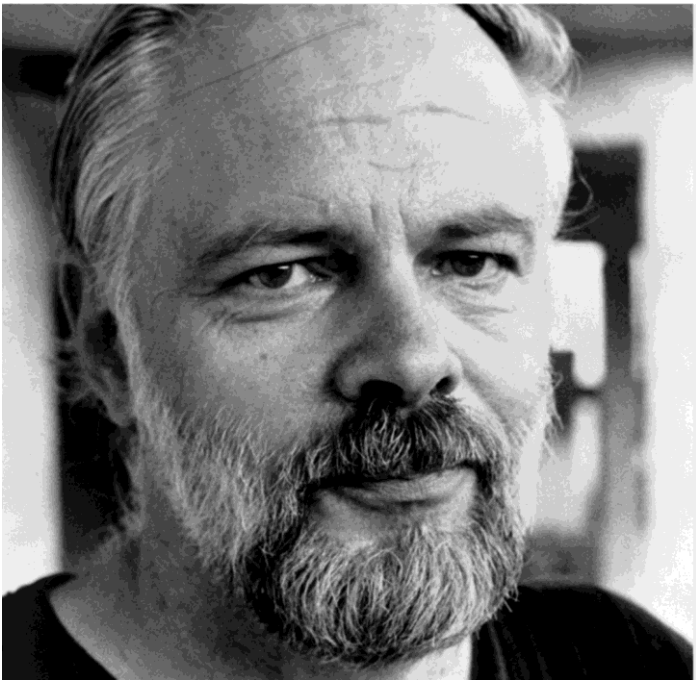
Se compró una ermita en Villanueva y Geltrú. Blandía bastones con empuñadura de plata. Se servía de monóculo. Sus gabanes fueron recreados por diversas plumas contemporáneas. Sus gabanes ostentosos, teatrales.

Fue el primer director de Instrucción Pública de la Mancomunidad de Cataluña (embrión de la actual Generalidad), miembro de la Real Academia de la Lengua, en 1927 (su discurso, 'Humanidades y literatura comparada', fue respondido por Pemán), representante de España en el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. Pero, sobre todo, jefe nacional de Bellas Artes. Sobre todo, porque su papel para

recuperar las obras del Museo del Prado que Alberti y María Teresa León habían desperdigado para protegerlas de la contienda fue crucial. Entre otras, Las Meninas.

Respirar es ganar una batalla. Y la suya era un *Glosario*. Glosas que fue publicando a lo largo de su vida, cuyo estilo y contenido influyeron en numerosos escritores (Valente, Umbral). Glosas que supusieron el entramado ideológico del Noucentisme, movimiento estético que superaba el Modernismo, sustentado en un espíritu europeísta y regido por la atención a las vanguardias de principio de siglo. Entre sus miembros: Ortega y Gasset, Cansinos Assens, Bergamín, Gómez de la Serna, Pérez de Ayala y Miró.

De d'Ors resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».



Philip Dick, el hombre que soñó con ovejas eléctricas

Guardaba, su rostro, cierta similitud con los bucaneros rollizos y su mirada no deja de ser la de un profeta convencido a medias de su fe. Philip Kindred Dick (Chicago, Illinos, 1928-Santa Ana, California, 1982) es acaso uno de los más metafísicos escritores de ciencia ficción, junto con Stanislaw-Lem (a quien, por cierto, denunció al FBI por ocultar, tras el nombre, una caterva de escritores esbirros del Partido Comunista de la URSS. Una de tantas alucinaciones).

Su vida es la trama. Su vida es el delirio. Su vida es la propuesta de quedar en la frontera entre la visión —mística o no— y la demencia. Su vida.

No nació solo. Su hermana melliza, Jane, lo acompañó. Nacieron seis semanas antes de completarse la gestación. Su padre contrató un seguro de vida familiar, por lo que un agente de la compañía acudió al domicilio. Comprobó que ambas criaturas presentaban síntomas serios de desnutrición. Los llevó al hospital. Fue tarde para Jane. Murió por el ca-

mino. Apenas cinco semanas duró su vida. Ella, el mellizo fantasma, fue un asunto recurrente en la literatura de Philip.

Estudió con menos convencimiento que resultado y no concluyó ningún grado. Pero era un lector contumaz. E intuitivo. Y memorioso, acaso como el Funes borgiano. A lo largo de su vida, los episodios psicóticos son recurrentes y van agravándose con el tiempo. Sus biógrafos apuntan que tal vez fuera esquizofrénico, aunque no hubo dictamen facultativo. Las paranoias severas acampaban con naturalidad y él se entregaba a ellas, y escribió sobre ellas. Para Philip la locura no era una falta de salud, una fisura que empuja al precipicio, sino un síntoma de lucidez, una recompensa de libertad para los individuos en tiempos coercitivos. *Un ojo en el cielo* o *Tiempo desarticulado* dan buena muestra de ello. También uno más explícito: *La esquizofrenia y el libro de los cambios*.

Consumió drogas. Con querencia a las anfetaminas y al LSD. Sus paranoias aparecían cuando estaba puesto y cuando no. Y algunos episodios reales contribuyeron a acentuarlas. De las cinco veces que estuvo casado (tuvo, además, tres hijos), su unión con Kleo Apostolides, una conocida marxista, los propició la continua vigilancia del FBI.

Pero hay sucesos difíciles de explicar. Dos en concreto. Uno: se quedó dormido escuchando *Strawberry Fields Forever*, del álbum de los Beatles *Magical Mistery Tour*. En el sueño, un fulgor rosa le anuncia que su hijo recién nacido tenía un defecto congénito, una hernia inguinal. Era cierto. De no haber sido por la insistencia de Philip en que los médicos le trataran,

el pequeño hubiera muerto. La otra: glosolalia. Brotes de sonidos incomprensibles por inexistentes. Como si se inventara un nuevo idioma. Pero en el caso de Philip resulta que lo que hablaba —sin estudios previos— era una variante del griego clásico. Casi nada.

Nunca fue muy popular como escritor estando vivo. Despertó el interés de un reducto de entusiastas del género y fue un modesto autor de culto. A pesar de sus más de treinta novelas y el centón de relatos. Habría que esperar a que Ridley Scott rodara *Blade Runner*, basada en su texto *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* para que su nombre se convirtiese en un acontecimiento. Scott cambió el término *andrillos* por *replicantes*. E hizo esférica la historia. Philip no llegó a ver la película estrenada, sólo los primeros cuarenta minutos, que le entusiasmaron.

Philip Dick, escritor ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? es una de las mejores obras del género, a la altura de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley o *El centinela* (2001, una odisea en el espacio), de Arthur C. Clarke.

A Dick debemos fascinantes historias, algunas llevadas al cine, como *Minority Report*, *Desafío total* o *Ubik* (que inspiró a Amenábar para *Abre los ojos*).

Sufrió terribles visiones en las que extraterrestres venían a por él. En 1974, convaleciente de una intervención para extraerle una muela del juicio, estando bajo los efectos del pentotal sódico (el suero de la verdad), creyó ser un esclavo

romano el siglo I. La secuencia fue la siguiente: ya en casa, abrió la puerta para recoger su pedido de la farmacia. Lo entregó una mujer con un peculiar colgante en el pecho, con forma de pez. Dick la preguntó al respecto y ella respondió que simbolizaba a los primitivos cristianos. Fruto de esa paranoia escribió *Valis*, con altas dosis autobiográficas. Valis: vast active living intelligence (vasta inteligencia de vida activa). Dick asegura haber recibido una revelación (como la de Saulo a caballo).

En otra ocasión, dando una conferencia en Canadá tuvo un episodio de ansiedad tras hablar sobre la existencia. Trató de suicidarse horas después.

El autoritarismo y sus distintas manifestaciones, el monopolio de los individuos, la (no) existencia de la realidad y la identidad son sus temas recurrentes. Su obra, siempre tiznada de tramas y fondos metafísicos y filosóficos, se oscurece hacia el final de su vida, en especial con Exégesis, una monumental narración que supera las ocho mil páginas. En ella cuenta sus experiencias psicóticas como anagnórisis (procesos por los cuales los héroes de las tragedias clásicas reconocían su identidad —Edipo, por ejemplo, sufre una anagnórisis al enterarse de quién es hijo—) o bien como anamnesis (término acuñado por Platón para referirse al recuerdo del alma de una identidad o existencia anterior).

En esta imponente obra, Dick propone además una secuencia temporal alternativa al tiempo cronológico: la vigencia de un tiempo ortogonal, en el que todo sucede a la vez (presente, pasado, futuro), en una superposición de realidad condensada.

Su estilo es descuidado, con uso frecuente del punto de vista múltiple, que amplía la perspectiva narrativa aunque en ocasiones deriva en una (buscada) confusión.

De Dick resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

El delito de vida de Alda Merini

Alda Merini. Esa mujer fumándose el deseo, el casto y lujurioso, cabalgando cigarrillos como para mantener despiertas siempre las luciérnagas del prodigio. Esa mujer de mirada noble y sonrisa de ritmo interno que busca compartir, más que atesorar, de sonrisa detrás de la cual esconde sus daños. Esa mujer de manos grandes que fueron encanijando sus versos hasta encontrar en ellos la síntesis del místico, esa mística que no renunció jamás al pecado que ahonda y que permite conocer a Dios (la reflexión es suya), esa mujer de plegaria incendiada de sensualidad, que proclamaba el cuerpo como altar mismo de vida. Esa mujer para quien la poesía es un deseo carnal y el amor identidad. Esa mujer cuyos versos son un cantar en la oscuridad. Esa mujer que habla y escribe con espontaneidad, ese saber anterior, al tiempo que pespunta luminosas y hondas reflexiones sobre el quehacer poético.

Escándalo de belleza que es la vida. Merini *dixit*. Así la recibe, como un escándalo de belleza. Porque la italiana, al contrario que tantos, nunca da la vida por supuesto. Porque es consciente, a diferencia de casi todos, y cito a otra escritora, Martín Gaite, es consciente de que lo raro es vivir. Escándalo

de belleza de la vida porque la Merini la deja ser, la vida la cuestiona y se cuestiona en ella. Un modo de vivir valiente e irremediablemente poético.

Escándalo de belleza que es la vida, a pesar del manicomio que la retuvo. Cuando murió su madre, una madre espartana, afín al fascio y su terrible liturgia y promesa de porvenir, la Merini encontró un sustituto uterino en el manicomio. No lo vivió como fractura sino como continuación de su vida real. El manicomio. No hay disociación en la Merini. Como Levinas, ese piadoso filósofo francés, es capaz de mirar a los ojos de sus verdugos, los mismos que socavaron su dignidad, casi con ternura. «Quien daña al prójimo es otro Caín. Quien ignora el dolor ajeno merece la picota», escribe.

El manicomio le resulta un lugar en donde aprender e incorporar una mirada que se sitúa allí donde lo humano despojado de artificios. Por eso ella militó un desacato al orden, por eso, como Pirandello, pertenece a la estirpe del caos. Nada bello sale del orden. Lo apolíneo se disfruta en lo dionisíaco. Esa es la ética del desorden, la de que te roben a tu hija y seguir bailando la vida embridando un dolor constantemente en aullido, la de vivir con la amenaza de quedarte en la calle por no poder pagar los recibos, la de trasladarte a un hotel cuando recibes un premio consciente de que la recompensa tiene un fin. El desorden de hablar por teléfono como quien extiende hilo de cobre de intimidad a intimidad, de vagar por las calles en espera de ser encontrada. El desorden del amor sin reservas y de una pobreza natural, colmada por un gesto, una caricia, un rostro amable. También una pobreza sin metáfora posible, la misma que le impidió sufragar el funeral de su primer marido.

Ella pidió convento pero recibió manicomio.

El manicomio —a veces el mundo mismo— ya contemplado por la Merini desde la observación que la compartió su psicoanalista Fornari: «el manicomio es como la arena del mar: si entra en las valvas de una ostra, engendra perlas». Un escándalo de vida.

Diez años estuvo ingresada. La Merini reniega de esa psiquiatría que divide a la persona y receta un fármaco para cada síntoma, como si no existiera ninguna relación entre ellos. Detesta la psiquiatría porque «está pintada con todas las poluciones nocturnas del demonio». Por eso repudia la psiquiatría, que a su juicio engendra solo destrucción, mientras que el análisis la saca del manicomio. «El inconsciente es una flor que se expande».

Sabe que la persona es un cuerpo y un espíritu, del mismo modo que sabe que vivir es conjugar ser y estar. Presiente la armonía del cosmos, en la que cada parte integrante se vincula y se responde. Sabe, como ella dice, que «cada mujer tiene su manicomio, es decir, padece intolerancias, enfrentamientos, miedos, emotividad, abandonos, revanchas». Pero la sustenta la certeza de que «cada mujer, al tiempo, está sostenida por un carisma de belleza que lleva dentro».

Eso la ayuda a «reírse como una loca en el manicomio».

Escandalosa belleza la de su poesía, porque no se pretende, acontece. Acontece —entiendo— desde tres modalidades de afirmación poética: luz, música, silencio.

Luz que no ignora la oscuridad sino que la incorpora como parte de lo mismo, de otra manera. «Ningún poeta puede elegir, desde sí mismo, estar bien. Sabe a priori, como los santos, que, si ha sido elegido poeta por la vida, deberá aceptar la gracia de sus calamidades». Dice la Merini. «Porque caer es una gracia», podría responder la Negroni.

Música porque sus versos cantan, gozan, sostienen la vida. Su poesía lleva el sonido de su sangre, pero también el sonido del cosmos entero. Merini toca el piano (o la pianola, esa misma que vende a Luisella Veroli por diez mil liras rechazando la oferta de cincuenta mil). «La locura es un bien social. Sólo un loco, si le ofreces cincuenta mil liras, te dice que únicamente necesita diez». Palabra de Merini.

Luz, música y silencio. El silencio es la crisis, la pausa. Sin silencio, sin suspensión entre dos versos, entre dos intuiciones poéticas, entre dos acontecimientos o movimientos nada se diferenciaría de nada, todo sería lo igual. El silencio es apertura a aquello que no sabemos que va a suceder. Pero sucede.

Es hermoso y simbólicamente obsceno que la Merini naciera un 21 de marzo, el día de la primavera, momento de la fecundidad, de lo fértil.

Por eso la Merini, más que crear, cría.

De Merini resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas senti-

mentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Amalia Domingo, la mujer que hablaba con los muertos

A mediados del siglo XIX, además del comunismo, otro fantasma comenzaba a recorrer Europa: el del espiritismo, una doctrina nacida en Francia cuyo pater familias fue Allan Kardec (1804-1869). Su principio activo: que existen los espíritus y que es posible comunicarse con ellos. Se construía un puente entre El Más Allá y el Más Acá: el médium. Del furor que desató esta doctrina da buena muestra el hecho de que el mismísimo Víctor Hugo tuviera conversaciones mediúmnicas con Jesucristo, Shakespeare, Mozart, Molière… que recogió en su fascinante libro *Lo que dicen las mesas parlantes* (Wunderkammer). Dickens, Conan Doyle o Valle-Inclán son otros cráneos privilegiados adeptos a esta corriente.

En suelo patrio, en concreto en el número 4 de la madrileña calle de La Ballesta, se ubicó en ciernes la Asociación del Centro Espiritista, que después derivó a ser Sociedad Espiritista Española.

En 1888 se celebró en Barcelona el I Congreso Internacional de Espiritismo. Su vicepresidenta fue Amalia Domingo

(Sevilla, 1835, Barcelona, 1909). De carácter anticlerical y científico, ideó un plan social bastante avanzado para la época: igualdad de sexos y liberación de la mujer, laicismo, reforma penitenciaria para la integración social de los presos, abolición de la esclavitud, supresión gradual de las fronteras políticas, desarme gradual de los ejércitos, secularización de cementerios, matrimonio civil, prohibición de la pena de muerte y cadenas perpetuas…

Pero Amalia Domingo, esta sevillana, súbdita de Isabel II (a quien escribió —sin respuesta conocida— en su juventud para solicitarle ayuda), nació con una afección ocular que estuvo a punto de dejarla ciega de no ser por los remedios de un modesto farmacéutico. Las secuelas, no obstante, le acompañaron de por vida. Este hecho, y el abandono paterno antes de su alumbramiento, hicieron que la relación con su madre fuera tremendamente estrecha. Tanto que, al fallecer aquella, contando Amalia 25 años, perdió la memoria durante tres meses por la conmoción.

Su condición de huérfana la colocó en una situación de desamparo, no solo en lo afectivo sino también en lo material. Su familia paterna le propone contraer matrimonio con un hombre bastante mayor que ella o bien ingresar en un convento. «Mi alma no siente la necesidad de entregarse al ayuno ni a las penitencias; ni encuentro a Dios en los altares de los templos; los conventos me han parecido siempre las mazmorras de la inteligencia. Mi Dios lo encuentro en el Sol, en el aire, en las flores, en las aves, en las montañas, en los ríos, en los mares, en todas partes donde se manifiesta la vida», escribió, desistiendo también del salvoconducto de la vicaría.

La familia la contrató como costurera durante seis meses, desentendiéndose de ella después.

Se instaló en Madrid, donde desempeñó diferentes trabajos. Desesperada, sola, con fuertes dolores y una vista mermada, sus ideas suicidas se exiliaron para siempre la noche en la que se le apareció su madre y habló con ella. Esa visión recuperó su fe y comenzó a frecuentar las iglesias. En una de ellas conoció a una mujer que le habló de un médico homeópata, Joaquín Hyrsen, devoto del espiritismo.

Comenzó a leer sobre esa nueva corriente y a hacer sus aportaciones en artículos que publicaba la *Revista de Estudios Psicológicos de Barcelona*. Se traslada a la ciudad condal, donde dirigió el periódico La luz del porvenir, publicación espiritista dedicada a la mujer. El artículo que firmó Amalia, "La idea de Dios", fue denunciado y la cabecera condenada a 42 semanas de suspensión. «La idea de Dios ha sido hasta ahora muy mal desarrollada por aquellos que estaban encargados de instruir al pueblo. Se le elevaba demasiado alto y se le humillaba enseguida hasta la servidumbre. Se exaltaba su bondad y después, sin piedad, se le colocaba en el rango de los hombres más bárbaros, más crueles, más injustos». Así comenzaba el texto.

Sigue escribiendo en periódicos como *El Criterio* y *El Espiritismo*, en la *Revista Espírita de Montevideo*, *La Ilustración en México*… su nombre era canónico entre la feligresía del asunto. Empieza a redactar sus memorias, que quedarán interrumpidas por su muerte. Interrumpidas solo, porque dictó a otra médium amiga suya el final de las mismas.

«Se convirtió en la máxima autoridad femenina del espiritismo hispánico», apunta Begoña Sáez, filóloga y autora de una biografía sobre la espiritista (*Amalia Domingo, colección Mujeres en la Historia*, Prisa noticias ediciones).

De entre las controversias más virulentas que tuvo con la curia católica, cabe destacar la que sostuvo con el canónigo Vicente Manterola, quien hizo de las invectivas contra el espiritismo la base de sus sermones. Domingo publica en la *Gaceta de Cataluña* una serie de artículos desmontando los argumentos de Manterola, concentrando sus esfuerzos intelectuales en negar la intervención diabólica en las prácticas espiritistas, tal y como presuponía el clérigo.

Manterola publicaría sus sermones bajo el título "El Satanismo", o sea la Cátedra de Satanás, combatido desde la Cátedra del Espíritu Santo. Refutación de los errores de la escuela espiritista, a lo que respondió la sevillana con otro volumen cuyo título, eso sí, es más escueto: *El Espiritismo refutando los errores del Catolicismo romano.*

Pese a sus fuertes polémicas, defendió siempre el valor del cristianismo primitivo, y mantuvo una estrecha relación con la masonería. Perteneció a la logia "La Humanidad" y mantuvo contacto con la "Orden del Gran Arquitecto del Universo".

Su libro más celebrado fue *Memorias del Padre Germán*, dictado por su mentor espiritual. Arrasó en Latinoamérica, España y Portugal con títulos como *Cuentos espiritistas*, *Las grandes virtudes* o *Consejos de ultratumba.*

«Fue tan popular y caritativa que desde los presidios y los hospitales le llegaban incontables cartas de agradecimiento. En los tranvías y en las calles leía el gran libro de la humanidad. En el mar de Alicante hallaba el espejo de Dios y en el faro de San Sebastián de las Costa Brava, el sol de la ciencia. En un pequeño jardín de su casa de Gracia, se le iban las horas enteras entre lecturas, escritos y visitas. Abría y entraban las obreras que volvían de la fábrica a saludar a su amada consejera. Y, a continuación, contestaba con un gracioso ceceo. Pero Amalia es un mucho más. Una mujer en el siglo XIX, pobre y comprometida, una espiritista y, ante todo, una escritora», remata Sáez.

De Domingo resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Lovecraft, el agorero cósmico

Lovecraft era un tipo extraño. Su obra literaria contiene la fabulosa valía de haber creado una cosmogonía propia. No es pequeña la trucha. Los mitos del Cthultu. Nacido en Providence, en 1890, perdió a su padre pronto, y apenas pudo verlo, ya que estaba confinado en un psiquiátrico. La madre proyectó su colección de neurosis sobre el atildado Lovecraft, al que convenció de ser feo y enfermizo, evitándole, además, cualquier contacto con niños de su edad para preservarlo. Así que no le quedó otra que buscar un punto de fuga para quebrar la inercia del desastre: escribir.

Como no le asistía fe en credo alguno, empezó a imaginar sus propias deidades, gnósticas la mayoría de ellas, es decir, dioses que disfrutan haciendo la puñeta —se me disculpe lo castizo— a los humanos. Dioses que habitaron el espacio cósmico y que no necesitan al hombre en absoluto. Dioses que engendran monstruos y antihéroes oscuros. Dioses informes, para los que la palabra, al tratar de describirlos, se suspende. Dioses que se acercan a tarascas cetáceas.

Pesimista y reaccionario, noctívago entusiasta, hacía de sus recurrentes pesadillas carne de ofrenda, transmutando miedo por goce. A los treinta años, la pérdida de su madre y, en consecuencia, la merma de su renta, lo obligó a buscar trabajo allí donde su destreza le daba margen. Comenzó a publicar cuentos y, para su sorpresa, a recibir cartas de entusiastas lectores, lo que fue puliendo su carácter hosco y asustadizo en alegre y seguro, respondiendo largas epístolas a su recua de adeptos: hay datadas más de cien mil cartas a amigos, colaboradores y colegas en las que, además de desplegar un generoso humor, participa de reveladores detalles de sus relatos. Su estilo también se modificó, pasando de lo onírico y dunsaniano de sus primeros relatos a un realismo casi neurótico de su etapa de madurez, en los que trataba de articular científicamente sus narraciones.

Admiraba a dos autores por encima del resto: Lord Dunsany y Edgar A. Poe. Del primero, al que no se atrevió a saludar después de una conferencia a la que asistió como oyente, incorporó en sus relatos las extrañas divinidades y fuerzas elementales, además de las geografías imaginarias. Y sentía fascinación por lo que simbolizaba el aristócrata (la elegancia, la fama, el aplomo).

De Poe tomó la querencia a mostrar los demonios que presiden nuestra mente y la expresividad para el desconcierto. En las montañas de la locura es un homenaje a *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, la única —e inconclusa— novela de Poe, la más onírica, compleja, poética.

Sí, Lovecraft conoció el amor, pero no muy de cerca. Se llamaba Sonia Greene, diez años mayor que él; acaso el sustrato

edipiano de la relación la llevó al traste poco después de la boda. Hay anécdotas de amigos que reflejan el rechazo patológico de Lovecraft siquiera a hablar de sexo. Quizás le resultaba un tema incestuoso. Poco a poco, volvió a su antigua amargura y misantropía. Murió de fallo renal, en 1937.

Escritor minoritario, la honda pesadumbre que arrastra es la de su materialismo. Quería creer en sus creaciones arquetípicas y numinosas, pero su naturaleza atea, científica, lo impedía. Sin embargo, construyó una religión. Una religión estética, sacada de la costilla de un escéptico.

Los Mitos de Cthulhu hablan de seres que no eran, stricto sensu, materiales, pero tampoco espirituales. Los Primigenios, expulsados, cual prelados Adanes, a planos ignotos del espacio, a repliegues del tiempo. Se inmiscuyen en los asuntos humanos. Y provocan sectas que los adoran, y a las que desprecian. Hay muchos: el que yace muerto en la ciudad submarina de R'lyeh; Azathot, un dios idiota y ciego que reina desde un trono negro alzado sobre la cúspide del caos; El que camina sobre el viento, desterrado a los desiertos árticos; Shub-Niggurath, la Cabra de los Mil Hijos…

De estos cuentos lovecraftianos salieron otros muchos escritos por otros autores que fueron completando el ciclo. Una camarilla como cónclave del terror cósmico. August Derleth creó los Dioses Arquetípicos, antagonistas de los Primordiales. Por ejemplo. Hay, incluso, libros malditos dentro de los libros (el archiconocido *Necronomicon*, sí, pero también los *Cantos de Dhol*, las *Revelaciones de Glaaki*…)

«No hay en el mundo fortuna mayor, creo, que la incapacidad de la mente humana para relacionar entre sí todo lo que hay en ella. Vivimos en una isla de plácida ignorancia, rodeados por los negros mares de lo infinito, y no es nuestro destino emprender largos viajes. Las ciencias, que siguen sus caminos propios, no han causado mucho daño hasta ahora; pero algún día la unión de esos disociados conocimientos nos abrirá a la realidad, y a la endeble posición que en ella ocupamos, perspectivas tan terribles que enloqueceremos ante la revelación, o huiremos de esa funesta luz, refugiándonos en la seguridad y la paz de una nueva edad de las tinieblas. Algunos teósofos han sospechado la majestuosa grandeza del ciclo cósmico del que nuestro mundo y nuestra raza no son más que fugaces incidentes. Han señalado extrañas supervivencias en términos que nos helarían la sangre si no estuviesen disfrazados por un blando optimismo. Pero no son ellos los que me han dado la fugaz visión de esos dones prohibidos, que me estremecen cuando pienso en ellos, y me enloquecen cuando sueño con ellos. Esa visión, como toda temible visión de la verdad, surgió de una unión casual de elementos diversos; en este caso, el artículo de un viejo periódico y las notas de un profesor ya fallecido. Espero que ningún otro logre llevar a cabo esta unión; yo, por cierto, si vivo, no añadiré voluntariamente un sólo eslabón a tan espantosa cadena. Creo, por otra parte, que el profesor había decidido, también, no revelar lo que sabía, y que, si no hubiese muerto repentinamente, hubiera destruido sus notas». Palabra de Lovecraft.

La estructura de sus historias se repite una y otra vez, con querencia a la analepsis (llámese *flashback*, si procede): por lo general, alguien ha contemplado el horror y avisa al resto de la especie de lo que se avecina; su estilo, barroco, cargante,

abrumador en detalles científicos que justifiquen lo que no es probable pero captura. Y a pesar de que resulta la antítesis de lectura grácil (ligera, que diría Italo Calvino en sus conferencias para el nuevo milenio) es difícil no quedar atrapado por una especie de resina consistente. Quizás la razón sea que nos sentimos como semillas de chía ante el cosmos, nada; Lovecraft nos coloca en nuestra absoluta insignificancia; quizás por su maestría en describir el horror que causa en los humanos lo inefable. Y lo mejor, lo mejor, es que a la postre, después del punto final, el lector nunca queda a salvo.

De Lovecraft resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Gregor Ambrosius Gog, rey de los vagabundos

Vagabundeo como estado del alma. Nomadismo como disposición genética al desapego. Mendicidad como prorrateo de dones y de afectos. Pobreza por libérrima condición del alma. Con estas reivindicaciones —más o menos— se constituyó la Hermandad de los vagabundos, en 1927, el mismo año que debuta Concha Piquer, que la BBC realiza su primera retransmisión y que Trotsky es expulsado del Partido Comunista de la Unión Soviética. Desarrapados del mundo, uníos.

Con el propósito de construir una red internacional de apoyo mutuo, de solidaridad fraterna, para agitar la conciencia de la sociedad, esa misma sociedad burguesa de la que habían recibido por defecto un trato condescendiente, y con el rechazo absoluto a ser tutelados por las distintas instituciones dedicadas a la beneficencia, Gregor Ambrosius Gog (1851-1945), marinero, cráneo privilegiado, poeta por otros medios, funda la Hermandad de los vagabundos como quien escribe un manual canónico de desacato.

«Nos reunimos en el refugio para personas sin hogar, humillados, marginados, privados de toda dignidad humana; llegamos a las oficinas de asistencia social, rogando y ahuyentando a los responsables de estas instituciones contaminadas burocráticamente; peor que los perros llorones que yacen bajo los arcos de los puentes, en las zanjas de las calles, llenos de piojos». De este trato huían. Querían ser mirados como personas, no como intentos fallidos de.

La Hermandad tuvo seis años de vida, durante los cuales se convirtió en algo muy serio. Tenía su propio órgano de expresión, una revista con cuatro números anuales que llegó a conseguir una tirada de mil ejemplares (hablamos, recuerden, de los años veinte). Sus páginas estaban pobladas de poemas, reflexiones intempestivas —pero pertinentes—, dibujos, crónicas de una vida en la calle, crítica política e incluso pequeños tratados ensayísticos de corte social y anarquista.

Dada la acogida y el fervor de sus feligreses, Ambrosius asumió el reto de convocar el primer Congreso Internacional de Vagabundos. Se celebraría en mayo de 1929, en Stuttgart, en la zona suroeste de Alemania, tierra natal de Gog. Se imprimieron octavillas que se fueron repartiendo en tabernas, lazaretos, hospicios, lenocinios, centros de beneficencia, prisiones… instando a todos aquellos «hombres de condición inquieta y despegada» a acudir.

Vive Dios que acudieron. Ante la negativa de las autoridades para cederles un local a semejantes agitadores, el congreso se celebró en medio de un bosque. Seiscientos vagabundos se dieron cita para debatir sobre la aportación del

nomadismo a la sociedad, el derecho a la molicie, los conflictos legales derivados de su condición, los prejuicios intelectuales de la gente de bien o los problemas para acceder a una vivienda, entre otros asuntos. Alrededor de quinientos periódicos enviaron a sus corresponsales para dar cuenta del evento.

Gregor Ambrosius Gog, en una alocución que arrebató a convencidos y entusiastas, pero también a aquellos indecisos y críticos, reivindicó la pereza no solo como cualidad moral sino como condición indispensable, junto a la negación individual, para colapsar el sistema capitalista, el enemigo fatal de todo hombre.

«La sociedad, representada por sus autoridades, habla de la ley de los ricos que cuida de mí, aunque las víctimas de su tiranía no le importen a nadie (…) Los virtuosos filibusteros hablan de los vagabundos como de esa chusma que no trabaja. ¿Qué sabe la sociedad acerca del camino y el destino de la carretera? (…) ¡El trabajo solo conduce a una mayor esclavitud, al infierno burgués!»

Después de su discurso, Gog fue declarado de manera unánime Rey de los vagabundos. Su primera medida resultó tan contundente como el título recibido: huelga general de por vida.

El evento, recogido por las más insignes y modestas cabeceras de distintas nacionalidades, daba buena cuenta de lo organizados que podían ser aquellos a los que se les presuponía un caos congénito. La revista española El Mirador lo contaba así: «… hubo oradores muy buenos. Se oyeron frases dignas

de pasar a la posteridad. Un hombre con una gran barba, con un par de latas colgadas a la espalda con un cordel, dijo: "La carretera es la universidad de la revolución". Y después reclamó justicia».

Gog se fue convirtiendo en una celebridad. Tanto que en 1930 participó en la película *Der Vagabund*, de Fritz Weiss —que acabaría muerto a manos de los nazis—. Esta participación causó ciertos recelos y desavenencias en la Hermandad, que, hasta entonces, pese a aglutinar las discrepancias propias de mentes distintas, se mantenía en unos principios acatados por todos sus miembros. La cosa comenzó a resquebrajarse cuando Gog empieza a simpatizar con los comunistas, algo que sus compañeros de mendicidad no entienden, ya que los comunistas no dejaban de ser pequeños burgueses,tal y como habían debatido una y otra vez los mendigos a piede acera.

En el entretanto, los nazis, sus cuchillos, sus cristales, sus botas y su lustre. En el entretanto, los crematorios y los campos de trabajo. En el entretanto, la redada de mendigos de septiembre de 1933 detiene a Gog y su esposa, deportándolos a diferentes campos de concentración. La «población errática» —homosexuales, tarados, mendigos— era significada con un triángulo negro, como presagio de su oscuro destino.

Gog consigue escapar a Moscú, donde colabora para la radio. Cuando los nazis atacaron la Unión Soviética, sufrió un brote psicótico. Tras un intento de suicidio, en 1944, el Rey de los vagabundos murió en un sanatorio mental en Tasmania.

De Gregor resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Nerval, la suspensión de un genio en la sordidez de una ciudad

Al principio fue Nerval. Antes que Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud o Verlaine. Gérard de Nerval (París, 1808-1855), quien se ajustó el salacot para adentrarse en las frondosidades del sueño, desvelando con la delicadeza del poeta la vida onírica, para él más corpórea y más real, más carnosa y fascinante que la vigilia. La vigilia le postraba frustración, acaso la peor de todas: la no correspondencia amorosa. Disculpen la síntesis. Siempre todo es más complejo que un simple enunciado.

Pero Nerval no fue al principio Nerval, sino Gérard Labrunie. Entonces, ya sí, acaso sin saberlo, uno de los más insignes, veloces y arrebatados poetas románticos, bruñido con los favores de los dioses, que le permitieron habitar regiones secretas, conjurar imágenes bellísimas de tan imposibles. Labrunie. Huérfano de madre sin haber cumplido los cuatro, esa pérdida —tan irreparable como psicoanalíticamente determinante—. Cirlot asegura en el posfacio a Cartas de amor a Jenny Colon (Wunderkammer) que esta muerte (que incluye el hecho demoledor de no contar con una tumba a la que acudir —el hijo no la encontró jamás—) resignifica el amor en

Nerval, convirtiéndolo en un mensajero del más allá, en algo sagrado, sin metáfora. «Crear una gran ilusión para encontrar en ella una esperanza». Las palabras, sacadas de una de esas epístolas, son del francés.

Siendo un adolescente tradujo (más por intuición que por exactitud) Fausto, causando el asombro de Goethe, quien le dedicó requiebros tan certeros como trágicos serían los acontecimientos que jalonarían su vida. Pero aún esto, ni Goethe ni Nerval lo sabían. Esa traducción le facilitó conocer a otros grandes, Heine, Schiller, con quienes mantuvo la amistad, como hizo con su compañero Théophile Gautier, quien fundó 'El club de los hachisianos', al que acudían deliciosos perdularios como Dumas (por cierto, con quien nuestro poeta escribe la ópera El piquillo), Flaubert, Balzac. También Nerval.

Nerval fumaba hachís y buscaba su sustento: aprendiz de imprenta, periodista, ayudante de notario… no se le daban bien las cuestiones de avituallamiento, lo prosaico. Ni siquiera acaso el único golpe de suerte que tuvo lo alivió de sus apuros económicos. Fue una herencia, suculenta, que disipó fundando, junto a Anatole Bouchardy, la revista *Monde dramatique*, dedicada al teatro y cuya seña de identidad era la no firma de sus artículos. Mal administrada, quebró. Para entonces ya había conocido a la actriz Jenny Colon, Nerval. De hecho, uno de sus propósitos al fundar la cabecera era enfatizar sus dotes interpretativas, promocionar su carrera. Para entonces estaba tan enamorado de Jenny Colon, Nerval, que termina una de sus cartas poniéndose al pie de los caballos. Literalmente: «Si necesita un cuerpo en el que apoyar el pie para subir más alto, ya sabe…»

Pero Nerval al principio no era Nerval, lo dijimos. Era Labruine. Al parecer, el *nom de plume* responde a una finca donde pasó largas temporadas durante su infancia con su abuelo, Clos de Nerval.

¿En qué momento se presenta a importunar la locura? La primera crisis datada tiene fecha de 23 de febrero de 1841. Debió de ser enérgica y demoledora, pues el crítico Jules Janin publicó una necrológica en *Les Débats*.

¿Responde a un desorden algunas de las escenas míticas que nos han llegado del poeta? Aquellas, por ejemplo, en las que pasea por una zona céntrica de París, Palais-Royal, con una langosta (!) atada a una cinta azul. Azul como el overol de Hoyos y Vinent, ese mono de seda con el que caminaba el aristócrata anarquista y homosexual por la Puerta del Sol, pistolón al roce de caderas. Imaginen a Nerval, con ese mohín en el lado diestro de la boca, con su mirada brumosa, casi impertinente, implorante, su bigote respetable, su calvicie bífida, caminando al ritmo —un tanto zangolotino— de una langosta. «Conocen los secretos del mar y no ladran», afirmó al ser preguntado.

Nerval está enamorado como nunca y como pocos. Porque el amor es algo insólito. Nerval ama a Jenny Colon, pero no hay reciprocidad, acaso cariño. Pero recibir cariño cuando se ama no es suficiente. Ama tanto, que acepta el dolor. «Un amor como el mío necesitaba una lucha penosa y difícil; esta pasión infatigable necesitaba una resistencia inaudita». Otra de sus cartas.

Ama lo que no es, Nerval, mientras el doctor Émile Blanche, defensor de la paciencia y del diálogo para procurar la independencia de sus pacientes (postura contraria a la de su antagonista psiquiátrico, el doctor Leuret, que proponía la fuerza como única vía de curación), el doctor Blanche, decíamos, le recomienda escribir a modo de terapia y lo diagnostica una «manía aguda de improbable curación». El hachís, tanto como el amor, lo acerca a Dios, pero desde un misticismo onírico, desde esa embriaguez tan propia del exceso.

En el entretanto de sus conductas sospechosas a los ojos de los preceptores del equilibrio, Nerval no desiste en su amor. Se siente por momentos resignado («Acepto en justicia sus desdenes»), por momentos eufórico («Estoy contento, me veo sublime y me causo admiración»). Está convencido de que en algún momento Jenny Colon cederá a sus demandas, y con esa certeza desproporcionada emprende la tarea de amueblar la alcoba. Sí, amueblarla de tal manera que la belleza de la estancia contribuya a detener el tiempo. Con sus cortinas y sus paredes tapizadas de seda «de un rosa ideal en el que corrían prodigiosas florecillas campestres», la alcoba y su reloj de péndulo, su araña veneciana, su espejo repujado en marquetería de nácar, y su cama con dosel. Con lo que no contaba nadie, y menos que nadie Nerval, es con la muerte de Jenny Colon. Infarto. Locura, la de Nerval. Absoluta.

En un intento por sobrevivir al dolor, viaja por Asia y África. Compra una esclava (lo que habría supuesto la delicia para otro poeta, este contemporáneo, novísimo, José María Álvarez), y vive con ella en El Cairo. Escribe *Viaje a Oriente* y *Las quimeras*, un libro formidable, de una mitología tan íntima como la que crease, en otro momento, con otra luz, Lovecraft.

Las quimeras desatan en forma de soneto la infinitud de los contrarios, y contienen quizás el poema más famoso de Nerval, *El desdichado*, que en la versión de Arreola dice así: «Yo soy el tenebroso, el viudo, el desolado/príncipe de Aquitania en su torre baldía./ Mi sola estrella ha muerto, mi laúd constelado/ el negro sol ostenta de la melancolía./ En la fúnebre noche, tú que me has consolado/ vuélveme el Posilipo y la mar que fue mía,/ la flor más placentera al pecho desolado,/ la viña en que el pámpano a la rosa se alía./ ¿Lusiñán o Birón? ¿Amor o Febo me creo?/ El beso de la reina empurpura mi frente, /nadar a la sirena vi en la gruta soñada./ De Aqueronte dos veces ya vencí la corriente,/ modulando a intervalos en la lira de Orfeo/ de la santa el suspiro con los gritos del hada».

Hay episodios de esquizofrenia (Nerval escucha voces, oye a Moisés, a Adán, le hablan), raptos de sonambulismos, ingresos en sanatorios, salidas en las que el frío lo abate. Y comienza a escribir Aurelia… «Aquí empezó para mí lo que llamaré el desbordamiento del sueño en la vida real. A partir de aquel momento, todo tomaba a veces un aspecto doble, y eso, sin que el razonamiento careciese nunca de lógica, sin que la memoria perdiese los más leves detalles de lo que me sucedía. Sólo que mis acciones —insensatas en apariencia—, estaban como sometidas a lo que llaman ilusión, según la razón humana…»

Otras obras están a la altura de la intensidad de Aurelia. *Sylvia*, un profundo y cosmogónico aliento de amor. De un amor que no conoce la abstracción porque es el amor, único, exacto. Tan próximo a *La nueva Eloísa*, de Rousseau, no se puede leer Sylvia sin que la conmoción nos transforme. «Es-

tábamos en medio de extraños años después, en aquellos años que suelen seguir a una revolución o a la decadencia de un gran imperio (...) Buscamos nuevos nacimientos desde el ramo de rosas de Isis, anhelábamos que se nos apareciera la diosa joven y ser heridos por la vergüenza de las horas de luz que se extravían. Pero la ambición no tenía parte en nuestra vida. Nuestro único refugio era la torre de marfil de los poetas para ascender más y más alto. Por fin podíamos respirar el aire puro de la soledad, beber del olvido en la copa de oro de las leyendas y embriagarnos con la poesía y el amor. El amor, una figura vaga, de espectrales matices. La intimidad con la mujer ofendía nuestra ingenuidad, pues era nuestra regla considerarlas como diosas o reinas, y sobre todo, nunca acercarse a ellas».

Nerval ya vivía más allá, en el otro lado. Es un espectro, y lo sabe. Su escritura lo demuestra. Se sueña. Un sueño pesadillesco. Su tristeza y melancolía lastran su paso. Desaparece. Vagabundea. Lo sabe: «En los corazones más profundamente enamorados el exceso de emoción desordena en un instante todo lo que incumbe a la vida». Se muere. Así que un día le deja una nota a su tía: «Cuando ya haya triunfado de todo, tendrás tu lugar en mi Olimpo, como yo tengo mi lugar en tu casa. No me esperes hoy, pues la noche será negra y blanca…»

Se ahorcó en la calle de la Vielle Lanterne (la farola antigua). Tenía 46 años. Gustavo Doré inmortalizó lo que nadie pudo ver, esa suspensión de un genio en la sordidez de una ciudad.

De Nerval resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

Valentine Penrose o el hermetismo órfico del verso[*]

Valentine Penrose. Acaso no les diga gran cosa el nombre. Otros, que como ella pertenecieron al grupo surrealista de Breton, tuvieron más fortuna con la memoria del tiempo: Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Maruja Mallo, Remedios Varo, Dora Maar, Unica Zürn… La editorial Wunderkammer acaba de publicar la obra completa de la francesa: por un lado, reeditando su texto más conocido, *La condesa sangrienta*; por otro, su obra poética reunida, inédita en castellano, *Valentin Penrose. La surrealista oculta*. Quizás es el momento de restituir su condición de extraña.

Cabría pensar que lo fascinante de su biografía, como en tantos otros ejemplos (Panero, Ambroise Bierce, Pizarnik, Georgi Markov…) relega la hondura de su obra. Cierto que su introspección en el mal, a través del retrato de la condesa de Bathory (por momentos frío como labios de cuchilla, en temperatura de fusión en otros, siempre salvaguardando juicio alguno) no ha aflojado el interés en los lectores desde que apareciera por primera vez, en 1962 (primero, como relato en *El Mercurio de Francia*; después en el sello Gallimard).

El texto, terrorífico, de una ferocidad difícil de sostener en su lectura, rescata, a través de una labor de investigación minuciosa y concienzuda, vertida en el molde de una bellísima prosa poética, a Erzsébet Bathory (1560-1614), que acabó con la vida de más de seiscientas muchachas. Magia roja, hastío existencial e insolente impunidad de los poderosos sostienen esta especie de ordalía sádica e incomprensible. «Su sangre no las llevará más allá; la que va a vivir ahora de ellas soy yo, otra yo seguiré su camino, su camino de juventud que las conducía a la maravillosa libertad de gustar».

Pero cuando Penrose publica esta novela, su única novela, ya lleva bregando a placer en la práctica onírica de su vida. Se alinearon las parcas para que Valentine Boué (Mont-de-Marsan, Gascuña, 1898-East Sussex, Inglaterra, 1978) conociera a Roland Penrose, canalizador del surrealismo en Inglaterra y coleccionista de arte, de quien tomó su *nom de plume*. Él escribió de ella que era «una diosa de la irracionalidad, de la inutilidad, del misterio femenino». Pero destierren ese tópico de la musa inocua, hueca, casi inerte. No existe.

La inmersión en las aguas fundacionales del surrealismo permite a Penrose conocer a todos: a Max Ernst, que se atreve con la belleza misteriosa y ensimismada de su rostro, a Paul Eluard, para el que Valentine es «una de las más eminentes poetas francesas», a Miró, a Picasso, Masson, Desnos, Tanguy, Dalí… aparece —es tan fugaz como un sutil escalofrío— en *La edad de Oro*, de Luis Buñuel, y en *La Garoupe*, de Man Ray.

Junto a Roland, viaja a Egipto. Allí, la vida de ambos cambiará, pero aún no lo saben. Conocen al millonario Aziz Eloui Bey y a su mujer, Lee Miller, quien se convertirá en la segunda

esposa de Roland. Conocen al misterioso y seductor Vicente Galarza, vizconde de santa Clara, profesor entonces de la Universidad de El Cairo, después en Calcuta, y mentor en misticismo e hinduismo, disciplinas que acogerá Valentine como propias, hasta el punto de asistir a clases de filosofía oriental en la Sorbona. Pero aún no lo saben.

Son viajes de aprendizaje y placer. También de compromiso político, como el que ambos emprenden, junto a un pequeño grupo de escritores y poetas, a España, en apoyo de la República y la revolución social. El objetivo, acallar la propaganda franquista que acusa a los anarquistas de maltratar el patrimonio artístico. Durante su estancia de seis semanas en Cataluña se entrevistan con miembros del POUM, asisten al funeral del anarquista Durruti o escuchan a la mismísima Emma Goldman en uno de sus discursos. El comunicado que redactan contra el fascismo, "Declaration on Spain", publicado en el periódico Contemporany Poetry and Prose y firmado por una larga lista de nombres que incluyen a Henry Moore y Herbert Read, va acompañado del largo poema de Valentine Penrose "To a woman, to a Path".

El matrimonio quiebra. El vínculo, jamás. Valentine escribe. *Hierba a la luna* (1935), un poemario mistérico, que más que versos parecen conjuros, de un hermetismo y belleza hipnóticos. Valentine escribe. *Suertes del fulgor* y *Poemas* (1937), donde el lenguaje tropieza en un hiriente automatismo, haciendo estallar sentido y sintaxis. Viaja a la India. Su interés por el hinduismo va cubriéndola. Su corazón vuelve a desbordarse ante la poeta surrealista Alice Rahon con quien comparte ashram y a quien dedica composiciones celebrativas: «La copa la luna creciente los delfines del cielo blanco/ amar qué

bueno era amar era de día/ bajo el cielo muerta amor cambiando el talismán/ bella hundida de azul feliz y desaparecido/ tus sándalos se secaron en sus vocales de agua».

Estalla la II Guerra Mundial y hay rastro de Valentine en Argelia, a donde se traslada como conductora voluntaria del ejército de De Gaulle. Se ha adherido a la Resistencia como otros compañeros surrealistas, Benjamin Peret o Claude Cahun. Cuando el conflicto finaliza, animal huidizo sin familia convencional ni domicilio fijo, adopta la costumbre de dividir su tiempo entre estancias en la casa familiar de Gascuña, temporadas en París, en un pequeño hotel de Montparnasse y la larga visita anual a Farley Farm (Sussex, Inglaterra), hogar de los nuevos esposos Penrose, Roland y Lee, y el hijo de ambos, Anthony.

En 1951 publica Dones de las femeninas, un poemario sazonado con sus elegantes y perturbadores collages, con prefacio de Éluard y aguafuerte de Picasso. «Rubia tu olor es el de los bojedales de España/ del hierro herrumbroso donde lloraron los enamorados/ De las celosías en las rejas de las ciudades de España».

Durante un tiempo, se instala en Cataluña; viaja a Tenerife a principios de 1957 para visitar a sus buenos amigos los pintores Óscar Domínguez y Maud Westerdhal y escribe 'El verdino'. «He recogido el destello de la isla y en mi puño/ En mi blasón y a mi lado/ Os lo digo/ Yo quisiera un perro verde». Neruda, caballo verde para la poesía. Valentine, el can canario por excelencia, verde. Las historias de los guanches, los primitivos aborígenes de la isla, la cautivan por fabulosas

y las recrea en sus poemas «un pasado etnológico inseguro o confuso, una civilización partida a golpes por la conquista, una tradición guanche perdida o traicionada, un nuevo rumbo para estas islas flotantes entre Europa, África y América», como escribe Maud en la semblanza que dedica a su amada amiga.

Paseante infatigable de bosques atlánticos, Valentine posee de la naturaleza una visión telúrica, infantil, mítica. «Cada vez que regresaba de sus largos paseos (…) tenía en el lecho de su mano algún tesoro mágico, como un trozo nudoso de madera, una seta seca o incluso un sapo momificado», recuerda su hijastro.

Con 74 años, seis antes de su muerte, publica Las magias, quizá el más logrado de sus poemarios, que incluye una litografía de Miró y más versos de amor desdichado: «¿Volverá la noche de invierno/ para que yo descanse a tu lado?».

Muere en 1978, año en el que otra poeta, Carmen Conde, se convierte en la primera mujer académica de la lengua. Ese año en el que se aprueba nuestra Constitución. Fue un 7 de agosto, exactamente el día en que falleció Rosario Castellanos.

«¡Oh Rubia! Este sabor que conocimos de la feliz manera de vivir/ Esta muerte abundante esta noche requerida/ Ahora se extienden demasiado lejos para mí sola».

Sabia en la práctica del tarot y la astrología, druidesa de la naturaleza, quiso que sus cenizas fueran depositadas bajo un roble en una noche de luna llena.

De Penrose resta decir que es un personaje raro. Raro a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y pomposamente gemadas de los cantos ya amorosos, ya místicos, ya desesperados de este poeta, ya que en ellos está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima. Se trata, pues, de un raro».

* Esta pieza está escrita junto a Lurdes Martínez, poeta y miembro del grupo Surrealista de Madrid.

Visiones de neurastenia

W. FERNÁNDEZ FLÓREZ

Pórtico de Esther Peñas

25 AÑOS ÉRMI

COLECCIÓN empero

ediciones cinca

Locos, enanos, negros y niños palaciegos

Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700

JOSÉ MORENO VILLA

Introducción de José Julián Barriga Bravo

COLECCIÓN empero

edjciones cinca

COLECCIÓN empero

Las rarezas del vástago reúne un frondoso manojo de semblanzas sorprendentes de pintores, compositores, poetas, activistas, santas, cantantes, pintores, actrices, curanderas, boxeadores, vagabundos y otra serie inclasificable de artistas vitales, bohemios, heterodoxos, herejes del sistema.

Teresa Wilms Montt, Henry Darger, Jacobo Fijman, Marilyn Monroe, Pachita, Marosa di Giorgio, Alejandra Pizarnikm, Robert Walser, Horacio Quiroga, Robert Schumann, Clarice Lispector, Joe Orton, Camille Claudel, La Asturianita, Xul Solar, Leonora Carrington, Wilhelm Reich, Gérard de Nerval o Valentine Penrose son algunos de los protagonistas de estas páginas. Temperamentos que habitaron los extremos y que entablaron un diálogo fecundo con «esa Arcadia de la enfermedad, de la discapacidad, de lo distinto, de lo raro».

Son, pues, raros, a la manera que explicó Rubén Darío: «El común de los lectores acostumbrados a los azucarados jarabes de los poetitas sentimentales o solamente de gusto austero y que no aprecian sino la leche y el vino vigoroso de los autores clásicos vale más que no acerquen los labios a las ánforas curiosamente arabescas y gemadas de los cantos ya amorosos ya místicos ya desesperados de este poeta ya que en ellos está contenidos un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima».

Las piezas reunidas pertenecen a la sección «Los raros», inaugurada en el digital cermi.es en septiembre de 2012.

9 788418 433870

CERMI
COMITÉ ESPAÑOL DE REPRESENTANTES DE PERSONAS CON DISCAPACIDAD

ediciones cinca