



El amor en tiempos OSCUROS

Y otras historias sobre vidas y literatura gay

Colm Tóibín

Lectulandia

En este apasionante libro, Colm Tóibín escribe sobre la vida y obra de algunos de los escritores y artistas más influyentes de los siglos XIX y XX. A la luz de los tiempos que les tocó vivir, Tóibín analiza cómo cada uno de ellos afrontó su homosexualidad, y cómo ésta ha influido en su producción artística. La lucha por una sensibilidad gay, que empezó siendo estrictamente privada, poco a poco se fue filtrando de forma reveladora en las obras de estos creadores homosexuales.

El amor en tiempos oscuros constituye un encuentro íntimo con Oscar Wilde, Thomas Mann, Elizabeth Bishop y Pedro Almodóvar, entre otros. A través de la obra de todos ellos, Tóibín nos transmite su propio interés por la energía erótica secreta, su admiración por los personajes valientes, y su permanente fascinación por la tristeza y la tragedia. Tóibín retrata tanto a los escritores que se vieron forzados a disfrazar su experiencia verdadera sobre el papel, como a los lectores que encuentran consuelo e identidad sexual leyéndoles entre líneas. Pero también es una historia de los avances que se han logrado desde la época intolerante de Oscar Wilde, hasta los tiempos menos oscuros de Pedro Almodóvar.

Colm Tóibín conoce el lenguaje del marginado, del guardián de secretos, de los hombres y de las mujeres gays. Conoce el lenguaje encubierto y manifiesto de la homosexualidad en la literatura y, en este libro, describe el consuelo de encontrar compañeros a través de la lectura.

Lectulandia

Colm Tóibín

El amor en tiempos oscuros

Y otras historias sobre vidas y literatura gay

ePub r1.1

Schindler 15.07.2018

Título original: *Love in a Dark Time and other Explorations of Gay Lives and Literature*
Colm Tóibín, 2001
Traducción: Ivor Rubio Tamplin
Fotografía de portada: *Jeune couple à la montagne Ste. Geneviève 1931*, George Brassai
Retoque de cubierta: lvs008

Editor digital: Schindler
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

INTRODUCCIÓN

Era el invierno de 1964 en la ciudad de Enniscorthy, en el sureste de Irlanda, y yo me preparaba para ser monaguillo. Mis compañeros y yo pasábamos una hora tres tardes por semana en la sacristía de la catedral aprendiendo los entresijos de ayudar a la Misa y de la Bendición. Aprendíamos, a fuerza de repetirlas, todas las vestimentas que llevaba el sacerdote: amito, alba, cinturón, estola, manípulo y casulla. Aprendimos a hacer sonar la campana en el altar, primero para aleccionar a los feligreses sobre la inmanencia de la Consagración y otra vez cuando se alzaban la Hostia y el Cáliz. Aprendimos a servir el agua para que el sacerdote pudiera lavarse los dedos. Aprendimos a sostener el plato dorado bajo las barbillas de los comulgantes.

Eramos serios y obedientes, y sabíamos que nos habían escogido cuidadosamente, no sólo por la posición de nuestras familias en la ciudad, sino también por algo que los sacerdotes habían notado en nosotros: quizás una carencia de espíritu rebelde, una disposición a agachar la cabeza durante las ceremonias religiosas, una tendencia a irnos directos a casa tras las mismas.

Pero tras las sesiones de aprendizaje no nos íbamos directamente a casa. Íbamos a la freiduría que estaba delante de la catedral, donde servían hamburguesas y pescado rebozado con patatas fritas. Había algunas mesas en la parte delantera, y aunque pedíamos patatas para llevar, nos gustaba sentarnos ahí. Andar por las calles con las patatas no suponía el mismo placer que comerlas en la tienda. Me encantaba echar sal sobre las patatas y después vinagre, y observar cómo el vinagre derretía la sal. Las patatas siempre estaban demasiado calientes para mis delicadas manos de monaguillo y me gustaba sentarme en la ventana y dejar que se enfriaran.

Los dos hombres que regentaban la tienda vestían túnicas blancas y pantalones blancos y negros. Uno de ellos era delgado, moreno y muy velludo. Parecía llevar siempre barba de pocos días. Podría haber pasado por italiano, pero yo sabía que era de la ciudad. El otro era rubio y más corpulento. Yo solía mirarles mientras echaban las patatas en el aceite y esperaban a que se frieran, para pescarlas vigorosamente entre el aceite y echarlas a otro compartimento. Eran formales, pero nunca amistosos. No recuerdo sus voces.

Una tarde, el moreno nos dijo que ya no podíamos sentarnos a las mesas. Dijo que las mesas eran para los clientes que iban allí a cenar; no para los clientes que compraban para llevar. Dijo que deberíamos irnos en cuanto nos sirvieran nuestras patatas. Fue tan firme que no merecía la pena decirle lo poco que importaba que nos

quedásemos o no, ya que las mesas estaban siempre vacías a esa hora. A él sí parecía importarle. Nunca más volvimos a sentarnos.

Tengo un vago recuerdo de dos conversaciones que medio escuché en los años siguientes. Una era de mi madre con alguien, no recuerdo quién. Está diciendo que los dos hombres de la freiduría van juntos a todas partes, que ella los había visto, o que alguien los había visto, dando una vuelta en coche juntos un domingo. No recuerdo que se usara ninguna etiqueta. No dice homosexual ni maricón ni nada por el estilo. Pero me queda claro que ellos están juntos y que eso es inusual, y con todo mi madre no parece desaprobalo. Después, alguien que es una gran cotilla y que siempre tiene información interesante y precisa sobre la gente y sobre muchas cosas de la ciudad, visita nuestra casa. Menciona a la pareja de la freiduría y usa las palabras *mala conducta* y dice que la policía tuvo que intervenir y que los hombres tuvieron que ser encerrados. Nadie en la habitación hace comentario alguno.

Décadas más tarde, me pregunto si los dos hombres tras el mostrador nos prohibieron a los aprendices de monaguillo sentarnos en las mesas para protegerse de las insinuaciones de estar al acecho de los chavales. Me pregunto a qué tipo de presión estaban sometidos en aquellos años, por parte de la ciudad, por parte de la ley (las leyes victorianas contra la sodomía permanecieron en vigor en Irlanda hasta principios de los años noventa, y se aplicaron hasta mediados de los sesenta). Pensé en su valentía, viviendo abiertamente en la ciudad durante una época oscura, pensando que podían comportarse libremente en un lugar lleno de prejuicios.

En 1985, estuve de reportero en Buenos Aires durante el juicio a Galtieri y a otros generales argentinos, acusados de la desaparición de más de diez mil personas. Prestaron declaración aquellos que habían sobrevivido a los campos de tortura y aquellos cuyos parientes habían desaparecido. También prestaron declaración los torturadores o los miembros de las fuerzas de seguridad.

Los testimonios empezaban a las tres de la tarde y en varias ocasiones acababan pasada la medianoche. Yo vivía en San Isidro, una elegante zona residencial a unos treinta y cinco minutos en tren del centro. Cada tarde paseaba desde el juzgado hasta la estación, pasando por la cuadrícula de calles estrechas que conforman el viejo centro de Buenos Aires. A veces, la absoluta crueldad de lo descrito durante el día en el juzgado, el sinsentido brutal de todo aquello, permanecía conmigo al salir del juzgado; y para quitármelo de encima, deambulaba por la vieja ciudad durante un tiempo, tomándome una copa y mirando a mi alrededor, antes de tomar el tren de vuelta a las afueras.

Como no había estado antes en la ciudad, escuchaba los nombres de las calles por primera vez en el juzgado; direcciones, por ejemplo, donde habían vivido los desaparecidos, o donde habían sido detenidos, o donde les habían visto por última vez. Ahora paseaba por esas mismas calles por la noche, solo. En aquellos años los bares y las aceras del centro de la ciudad estaban medio vacíos, pero casi siempre había figuras solitarias deambulando, oscilando entre el paseo sin rumbo y el paseo

decidido según requiriese el momento. Gays fingiendo ir a algún sitio. No me costó reconocerlos.

En aquellos meses, escuché historias de la vida gay en Argentina. Muchos de los hombres con los que hablé jamás le habían dicho a nadie que eran gays y estaban seguros de que jamás lo harían. Ser rico o muy elegante, o haber viajado mucho, o ser culto, no cambiaba las cosas. Recuerdo a un hombre que me dijo que pensaba que uno de sus amigos era gay, pero sabía que su amigo se suicidaría antes que decírselo a alguien. La mayoría de estos hombres tenían intención de casarse, y aunque algunos de ellos sabían que había tenido lugar una gran apertura en ciudades norteamericanas, europeas y australianas, todos creían que Argentina no cambiaría. Su vida siempre había estado llena de secretos y de vergüenza. Esto no les hacía infelices. Así era como vivían y daban por hecho que así seguirían. El drama de la vida gay en Argentina en aquellos años era de rápidos intervalos arrebatadores de agudo placer sexual rodeados de silencio y prohibición. Podían hablar de ello conmigo. Yo era extranjero. No estaría por ahí mucho tiempo.

En agosto de 1993, en el Festival de Edimburgo, quedé con Andrew O'Hagan, que entonces escribía en el *London Review of Books*. Esta publicación, me dijo, estaba encargando una serie de artículos que se convertirían en folletos y querían que yo escribiese uno de ellos. Estas obras, dijo, serían largas y serias, pero también personales y polémicas. Supuse que querían que hiciese algo sobre Irlanda ya que había estado escribiendo sobre libros irlandeses y sobre historia irlandesa para el *London Review of Books*. No era sobre Irlanda, me dijo Andrew O'Hagan, y me pareció vacilante y casi avergonzado cuando me preguntó si escribiría un folleto sobre mi propia homosexualidad.

Le dije al instante que no podía hacerlo. Era un tema sobre el que no me veía capaz de escribir. Y no faltaban otros autores, irlandeses, ingleses y estadounidenses que podrían hacerlo fácilmente. Para entonces yo ya había escrito el primer capítulo de mi novela *Crónica de la noche*, en la cual trataba el tema de la homosexualidad directamente por primera vez. Pero estaba situada en otro país —Argentina— y no era autobiográfica, o no de forma evidente. Mi sexualidad, como la de Richard en esa novela, era algo sobre lo que parte de mí seguía incómodo, tímido y melancólico. Le dije a O'Hagan que no tenía nada polémico ni personal que decir sobre el tema.

Entonces, y sin que me diera cuenta, el *London Review of Books* decidió usar otra táctica para tentarme a que me enfrentara a mi propia sexualidad sobre el papel. Empezaron a mandarme libros sobre escritores gays o de escritores gays, y algunos de estos libros eran demasiado interesantes como para resistirse. Así, me vi escribiendo constantemente sobre la obra y las vidas de escritores homosexuales. Me di cuenta de que algunas obras escritas en los cien años entre el proceso contra Oscar Wilde y la derogación de las leyes victorianas contra la homosexualidad en Irlanda planteaban cuestiones fascinantes. Algunos de los escritores más grandes de la época estaban al tanto de su propia homosexualidad. En su obra, buscaban escribir en clave;

y aun se las arreglaron —en algunas ocasiones, y a pesar de su propia reserva y de los peligros que conllevaba el quebrarla— para contar la verdad en sus obras de ficción, revelar el drama explícito de ser ellos mismos. Así tenemos *El retrato de Dorian Gray*, los diarios de Roger Casement, *Muerte en Venecia*, y *El cuarto de Giovanni*. También tenemos obras como *Maurice*, de E. M. Forster —quien no se sintió libre para publicarla en vida, pero que aun así necesitó escribirla—, y los poemas de amor lésbico que Elizabeth Bishop no publicó en vida, pero que vieron la luz tras su muerte:

Justo ahora, al verte desnuda otra vez:

He pensado en las mismas palabras: roca de rosa, rosa de roca

[...]

La rosa, intentando, haciendo esfuerzos por mostrarse

Formándose, plegándose:

Conexiones inimaginables, márgenes brillantes nunca vistos.

Roca de rosa, sin formar, la carne empezando, cristal a cristal:

pechos de rosa claro y más oscuros pezones cristalinos:

roca de rosa, cuarzo rosa, rosas, rosas, rosas:

exactamente rosas del cuerpo:

y la más oscura, precisa, rosa del sexo...

Es fácil imaginarse a Bishop escribiendo este poema, el estilo tan vacilante, el esfuerzo por describir tan preciso y riguroso, su mente tan libre e independiente, su imaginación tan audaz. Y aun así no publicó el poema. Estaba describiendo, como lo estaban todos estos escritores y artistas, un amor que estaba «intentando, haciendo esfuerzos por mostrarse»; y entonces guardándose, temiendo «las conexiones inimaginables» entre los deseos privados y el reino de lo público.

Este es un libro sobre figuras gays para quienes, mayoritariamente, ser gay parece relegado a un segundo plano en sus vidas públicas. Pero en sus vidas privadas, en su propia alma, las leyes del deseo lo cambiaron todo. La lucha por una sensibilidad gay empezó siendo una lucha intensamente privada; y poco a poco, si un hombre o una mujer homosexual escribía, esta sensibilidad se filtraba en su obra de forma extraña y reveladora.

Escribir estas páginas me ayudó a asimilar mi propio interés por la energía erótica secreta (Casement y Mann); mi interés por el catolicismo (Wilde y Casement se convirtieron teniendo cercana la muerte; y el trabajo de Almodóvar está lleno de imaginería católica); mi interés por los protestantes irlandeses (Wilde, Casement, Francis Bacon); mi admiración hacia figuras que vivieron en unos tiempos oscuros y que no tuvieron miedo (Wilde, Bacon, Almodóvar); mi fascinación permanente por la tristeza (Bishop, Baldwin, Doty) y, sin duda, la tragedia (Gunn y Doty).

En los años setenta, *Doctor Fausto* de Thomas Mann, *Ve y dilo en la montaña* de

James Baldwin, *My Sad Captains* de Thom Gunn y la *Antología poética* de Elizabeth Bishop estaban entre mis libros favoritos. Pero no supe hasta después que sus autores eran gays. *El amor en tiempos oscuros* refleja mi fascinación ante este descubrimiento y mi interés por explorar su trabajo y sus vidas a la luz de este nuevo conocimiento. Este libro es también una tímida historia de progreso. El primer sujeto de este libro nació alrededor de 1850 en una era intolerante. Mark Doty y Pedro Almodóvar son coetáneos míos, nacidos cien años después de Oscar Wilde y viviendo ahora en una época menos oscura.

Me interesa descubrir la tensión entre la imaginación valiente y el ser audaz. Quiero desvelar, al escribir, la conexión entre el entendimiento de su propia diferencia sexual que apenas atisba el monaguillo —y que pronto se convertirá en estrategias de simulación— y la valentía del dueño de la freiduría. Quiero imaginarme ahora a la figura solitaria en Buenos Aires o en Dublín cuando abra un libro a solas y en secreto para encontrar en él la historia de su vida, contada por E. M. Forster o por James Baldwin, o por Thomas Mann o Thom Gunn, o por alguno de los otros que han roto el silencio que ha rodeado nuestras vidas durante tanto tiempo.

Colm Tóibín
Dublín, enero de 2002

PASEANDO POR EL BOSQUE

En su ensayo «El escritor argentino y la tradición», Borges afirma que el escritor argentino, y el escritor suramericano, por ser distante y cercano a la vez, tiene más «derechos» sobre la cultura occidental que alguien de cualquier país de la Europa occidental. Analiza también la extraordinaria contribución de los artistas judíos a la cultura de Occidente y de los escritores irlandeses a la literatura inglesa. Argumenta que a ellos «les basta con ser irlandeses y diferentes para ser innovadores dentro de la cultura inglesa». Igualmente, los artistas judíos «trabajan dentro de la cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial». Este ensayo lo escribió hacia 1932, mucho antes de que emergiera una visión clara del lugar que ocupa el escritor gay dentro de la tradición literaria, y antes de que surgiera la idea de que la escritura irlandesa, judía o gay (o, después, la suramericana) era en sí misma el centro y no la periferia que renueva el centro.

Borges era, en muchas maneras, un hombre conservador y un crítico cauto. Le hubiera interesado la noción de que muchas o la mayoría de las figuras que recreaban la escritura moderna eran homosexuales, o irlandeses, o judíos: Melville, Whitman, Hopkins, James, Yeats, Kafka, Woolf, Joyce, Stein, Beckett, Mann, Proust, Gide, Firbank, Lorca, Cocteau, Auden, Forster, Kavafis. Pero creo que le hubiese inquietado en cierta medida el pensamiento del elemento homosexual en esta lista; y ello por la idea de que en lugar de «irlandés», «judío» o «argentino», en su ensayo sobre la tradición, se podría haber usado la palabra «gay» u «homosexual». Pienso que también le hubiera inquietado la idea de que se pueden encontrar suficientes señales o indicios directos, en el trabajo de Shakespeare y Marlowe o Bacon, por ejemplo, para declararlos, también, parte de la tradición homosexual, esa secreta línea de puntos que atraviesa la literatura occidental. Con todo, Borges, como la mayoría de los escritores, estaba obsesionado con lo que vino antes que él, con los libros y los escritores —el Quijote, el gaucho Martín Fierro, Flaubert, Kipling— que representaban su propia línea secreta al pasado. No podría haber escrito sin ellos.

Es fácil argumentar sobre el incierto carácter irlandés de algunos escritores. ¿Era Sterne irlandés? ¿Era Oliver Goldsmith irlandés? ¿Lo era Robert Tressel? ¿O Iris Murdoch? Sin embargo, la cuestión de quién es gay y quién no y cómo lo sabemos es más difícil. ¿Cómo puede alguien ser gay si, como en el caso de Gogol, no hay un rastro directo? Y sin embargo si rebuscas en las historias de Gogol con gran determinación, encontrarás un mundo escondido de signos y momentos, miedos y prejuicios, que pueden interpretarse como prueba de su homosexualidad.

¿Para qué molestarse? ¿Por qué debería importar? Importa porque a medida que los lectores y escritores gays se hacen más visibles y ganan confianza, y que la política homosexual está más asentada y es más seria, la historia gay se vuelve un elemento vital en la identidad gay, al igual que la historia irlandesa en Irlanda, o la historia judía entre este pueblo. No es simplemente una cuestión de encontrar oscuros rastros de la presencia homosexual en el pasado, aunque también hay algo de ello, sino de incluir a escritores —Whitman es un buen ejemplo— que eran clara y explícitamente gays; y cuya homosexualidad, ignorada por la mayoría de los críticos y profesores, tiene un gran peso en su obra. Los críticos heterosexuales han tendido a escribir sobre los escritores homosexuales como si no lo fueran, o como si no importara que lo fueran. Lionel Trilling publicó en 1944 un libro sobre la obra de ficción de E. M. Forster. En 1972 escribió a Cynthia Ozick:

hasta que hube terminado mi libro sobre Forster no llegué al entendimiento explícito de que era homosexual. No sé si esto era consecuencia de una torpeza particular por mi parte o se debía a que [...] la homosexualidad no se había formulado como un tema dentro de la cultura. Cuando me di cuenta, no me pareció, al principio, de una importancia crucial, pero este punto de vista pronto empezó a cambiar.

El pasado gay en la escritura es a veces explícito y a veces está escondido, mientras que el presente gay es, en su mayor parte, sólo explícito. Dentro de poco en el mundo occidental ser gay no conllevará dificultad ni discriminación alguna. Ya hay lugares, sobre todo en las ciudades, éste es ya el caso, hasta el punto de que la expresión «pos-gay» se va volviendo corriente. Por ello, el modo en que leemos, interpretamos y juzgamos el pasado probablemente se vuelva materia para debates más abiertos. La tentación de hacer preguntas anacrónicas es difícil de evitar. ¿Por qué no salió Thomas Mann del armario? ¿Por qué E. M. Forster no publicó *Maurice* en 1914 cuando lo escribió? ¿Por qué el crítico americano F. O. Matthiessen no escribió una historia de la escritura gay americana? ¿Cómo es que Lionel Trilling no se dio cuenta de que Forster era homosexual? ¿Y por qué las vidas gays son presentadas como trágicas en tantas obras? ¿Por qué no pueden dar los escritores gays finales felices a sus personajes gays, como se los dio Jane Austen a los heterosexuales? ¿Por qué la vida gay se presenta tantas veces como oscuramente sensacionalista?

Las acciones y actitudes del pasado, incluso las del pasado reciente, permanecen casi inimaginables ahora que las cosas han cambiado tan rápido. Aún en 1970, el ensayista Joseph Epstein pudo escribir lo siguiente en la revista *Harper's*:

La aceptación privada de la homosexualidad, en mi experiencia, no se encuentra ni siquiera entre la gente más abierta, sofisticada y liberal. La homosexualidad

puede que sea el único tema que queda en Estados Unidos sobre el que no hay una hipocresía oficial [...] Malditos sin una causa clara, afligidos sin cura aparente, son una afrenta a nuestra racionalidad, una evidencia palpable de nuestra desesperación por encontrar algún día un diseño sensato y explicable del mundo.

Y si algún día uno de sus cuatro hijos fuese gay, continuaba, «sabría que estarían condenado a un estado de ostracismo permanente entre los hombres, y sus vidas, cualesquiera que fuesen los reajustes que hiciesen a su condición, serían vividas como parte del dolor del mundo».

En un capítulo titulado «El Triángulo Rosa», Gregory Woods escribe:

Tras la «liberación» de los campos por los Aliados, los supervivientes que vestían un triángulo rosa —indicando que habían sido encarcelados por homosexuales— fueron tratados como presos comunes que merecían su encarcelamiento. Muchos fueron llevados a prisiones adecuadas para servir sus condenas [...] El triángulo rosa se olvidó en los memoriales del Holocausto [...] Los nazis habían introducido una versión más estricta de la Ley contra la Sodomía en el párrafo 175 del Código Penal alemán en 1935. A diferencia de otras leyes nazis, ésta no fue revocada al final de la guerra.

Otras comunidades que han sido oprimidas —los judíos, por ejemplo, o los católicos en Irlanda del Norte— tienen la oportunidad de lograr entender las implicaciones de su opresión desde la infancia. Oyen las historias, tienen libros a su alrededor. Los homosexuales, sin embargo, crecen solos; no hay historia. No hay baladas acerca de los errores del pasado, los mártires han caído en el olvido. Usando la frase de Adrienne Rich, es como si «miraras al espejo y no vieras nada». Así, el descubrimiento de una historia y de una herencia tiene que llevarlo a cabo cada individuo como parte de su camino hacia la libertad, o por lo menos hacia el conocimiento, pero también tiene serias implicaciones para los lectores y críticos que no están particularmente interesados en la identidad gay; y también entraña graves riesgos.

Empecemos por Whitman, que es el más fácil. Su poema «Cuando supe al caer el día» está escrito con un solo punto. Aunque el narrador oye cómo su «nombre había sido recibido con aplausos en el Capitolio», nos dice que aun así no es una noche feliz para él, pero «cuando pensé que el amigo de mi corazón, mi amado, estaba ya en camino para unirse a mí, ¡oh entonces fui feliz!»; y termina:

Pues aquel a quien amo yacía dormido junto a mí, bajo el mismo cobertor, en la noche fresca,
En la quietud de los rayos de la luna otoñal su rostro se inclinaba hacia mí,

Y su brazo descansaba ligeramente sobre mi pecho —y aquella noche fui feliz.

Este es sólo uno de los poemas de amor explícitamente homosexual de Whitman. Es fácil imaginarse a F. O. Matthiessen y a su amante Russell Cheney leyéndolo en los años veinte. Ya que no tenían modelos a imitar ni sensación de pertenecer a ninguna tradición, debía de ser una obra importante para ellos. Matthiessen escribió:

Claro que esta vida nuestra es enteramente nueva —ninguno de nosotros conoce un caso paralelo. Nos hallamos en medio de un territorio deshabitado, por explorar. Que ha habido otras uniones como la nuestra es obvio, pero no somos capaces de recurrir a su experiencia. Debemos crearlo todo por nosotros mismos. Y la creación nunca es fácil.

Durante los años en que Matthiessen exploró este «territorio deshabitado, por explorar», dio clases en Harvard y escribió *The American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, publicado en 1941, que se convirtió en el libro más influyente sobre el tema (su omisión de Emily Dickson ha dañado, en los últimos años, el estatus canónico del libro). Su ensayo sobre Whitman tiene más de cien páginas. Escribe con gran sutileza sobre el lenguaje de Whitman, la tensión entre lo vernáculo y lo abstracto, lo práctico y lo trascendental. Escribe sobre las influencias que tuvo Whitman, incluyendo la ópera y la pintura, y sobre la influencia que él ejerció sobre otros, incluidos Henry James —quien leía a Whitman, según le dijo a Edith Wharton, con «un humor de tenue éxtasis»— y Hopkins, quien escribió: «Siempre supe en el fondo que la mente de Walt Whitman era más parecida a la mía que la de cualquier otra persona viva». «Hopkins debía de referirse», escribe Matthiessen, «a la homosexualidad de Whitman y a la evitación de esta presión latente en él mismo». En una nota a pie de página cita una carta explícitamente homosexual, entera y sin comentario alguno, de Whitman a un amigo.

Cincuenta páginas antes, Matthiessen también hace referencia a la homosexualidad de Whitman. Está escribiendo sobre un pasaje al principio de *Canto a mí mismo*:

Recuerdo cómo nos acostamos, una mañana diáfana de estío,
Cómo apoyaste tu cabeza en mis caderas, cómo te inclinaste dulcemente sobre
mí,
Cómo me abriste la camisa sobre el pecho, cómo hundiste tu lengua hasta tocar
mi corazón desnudo,
Y cómo te estiraste hasta palparme la barba, y cómo te estiraste hasta abrazarme
los pies^[*].

El comentario que hace Matthiessen desaprueba vagamente el tono de este pasaje. «En la pasividad del cuerpo del poeta», escribe, «hay una cualidad vagamente patológica y homosexual». Es una frase que, cincuenta o más años después de ser escrita, hace arder la página. Patológico y homosexual. Jonathan Arac, que editó las cartas de Matthiessen, escribió que «para crear la identidad crítica centralmente autoritaria de *American Renaissance*, había mucho de lo que renegar, que desplazar o dispersar». Matthiessen era consciente de ello. En enero de 1930 escribió a su novio:

Mi homosexualidad me molesta, amigo, a veces cuando me hace consciente de la falsedad de mi postura en el mundo. Y consciente de mi falsedad parece minar mi confianza de poder. ¿Tengo derecho a vivir en una comunidad que tan tajantemente me desaprobaría si supiera los hechos? Odio esconderme cuando la franqueza absoluta es aquello en lo que creo.

«Para la mayoría de sus estudiantes y colegas más jóvenes», dice el *Diccionario de biografías americanas*:

la homosexualidad de Matthiessen estaba sugerida, si acaso, por el hecho de que su círculo era más predominantemente heterosexual de lo habitual en los grupos literarios de Harvard de la época; y en el hecho de que era inusualmente hostil hacia los colegas homosexuales que mezclaban sus relaciones académicas y sexuales.

En 1950, cinco años después de la muerte de su amante, y poco antes de que tuviera que comparecer ante el Comité de Actividades Antiamericanas —también era activista de izquierdas, Matthiessen saltó desde el duodécimo piso de un hotel de Boston y se mató. Tenía cuarenta y ocho años.

En nuestra búsqueda de una herencia gay, es fácil remontarse a Whitman y mostrar con qué profundidad su homosexualidad influyó en la manera en la que usaba el lenguaje en sus poemas, pero ¿qué hacemos con Matthiessen? Vivió dos vidas, y no fue el único. Se sentía profundamente incómodo con su homosexualidad y con la ajena, y en eso tampoco estaba solo. Esto no quiere decir que estas elecciones le fueran impuestas: claramente tenía una elección. Pero hubiese sido difícil: hubiera necesitado una valentía heroica, y había algo en la inteligencia de Matthiessen que encontraba lo heroico profundamente sospechoso. Lo que nos quedan son sus cartas y diarios, además de su obra crítica: el tono de una es claramente gay (y abierta y suelta); el tono de la otra es brillante y académico y no revela nada, excepto su miedo a la homosexualidad. Este miedo nos pertenece a todos: es algo que casi todos los gays han sentido en alguna medida, a alguna edad, en algún lugar. El pasado gay no es puro (así como el pasado irlandés puede parecer demasiado puro); es tramposo y escurridizo y requiere de una gran empatía y comprensión.

El pasado gay contiene, pues, silencios y miedos fuera de los poemas de Whitman y los sonetos de Shakespeare, y esto puede ser el porqué del continuado interés por parte de los lectores gays en la obra de Kafka, y la razón de que resulte tan fácil encontrar un subtexto gay en las novelas y cuentos de Kafka. Algunos críticos van incluso más allá.

Sólo cuando uno lee la totalidad de los escritos de Kafka, —ha escrito Ruth Tiefenbrun— se hace patente que el aprieto en el que se encuentran todos sus héroes se basa en que todos son homosexuales [...] Ya que Kafka se pasó toda su vida escondiendo su homosexualidad a propósito, no es sorprendente que haya relativamente pocas referencias abiertas a la homosexualidad en sus cartas personales, diarios, cuadernos de apuntes, o en sus obras creativas [...] Kafka comparte con sus colegas desviados su más característico rasgo: la necesidad simultánea de esconderse y exhibirse.

Gregory Woods en su *Historia de la literatura gay*, considera que las teorías de Ruth Tiefenbrun son demasiado reduccionistas en cuanto a la genialidad de Kafka, pero convincentes en lo que concierne a su obra. Escribe:

La pregunta que debemos hacernos es si debemos aceptar una narrativa en gran medida especulativa sobre la vida del autor para poder apreciar estos textos en cuestión como literatura gay [...] Resumiendo, ¿por qué no iba a ser el texto mismo la mejor prueba de las lecturas que extraemos de él?

La cuestión pasa, pues, de lo que quería decir Kafka a lo que realmente quería decir Kafka y a qué pretendemos nosotros cuando leemos a Kafka.

Creo que pretendemos mucho. Las historias y las novelas dramatizan la vida de protagonistas masculinos aislados que se ven forzados a no dar nada por hecho, que están en peligro de ser descubiertos y mostrados como lo que realmente son («La metamorfosis»), o de los que se cuchichea injustamente («Probablemente alguien había calumniado a Joseph K», de *El proceso*), o cuyas relaciones con otros hombres están llenas de anhelos medio encubiertos, casi nada encubiertos o a veces claros («Descripción de una lucha» o algunas escenas de *El castillo*). Irving Howe ha escrito:

Ningún otro escritor de nuestro siglo ha evocado tan claramente las sensaciones de enclaustramiento de la experiencia moderna, sensaciones de perplejidad, pérdida, culpabilidad, expolio [...] El aura de crisis que se cierne sobre la vida y la obra de Kafka es a la vez íntimamente subjetiva, solamente suya, y austeramente impersonal, conocida por todos.

El aura de crisis surge claramente del hecho de que Kafka era un judío de habla alemana en Praga, un genio en un mundo burgués y —por lo menos para los lectores gays, aunque no para Irving Howe— un homosexual. No quiere decir esto que los lectores gays quieran que Kafka se lea sólo como un escritor gay, aunque algunos lo querrían, sino como alguien cuyo trabajo fue lo suficientemente influido por su homosexualidad como para que varias partes se lean como una parábola sobre un hombre gay en una ciudad hostil, además de como un hombre judío no creyente, y como un hombre del siglo xx.

A Gregory Woods se debe una brillante interpretación de *1984* que pone en solfa esta lectura de Kafka. Él ve la relación amorosa ilícita y furtiva entre Winston y Julia, y los esfuerzos de la Policía del Pensamiento de Orwell por eliminar el sexo y la sexualidad, como una consideración de la vida de los hombres gays en 1948, el año en que se escribió la novela. Woods cita pasajes como éste:

Deseaba [Winston] andar por las calles con ella como lo estaban haciendo ahora pero abiertamente y sin miedo, hablando de trivialidades y comprando esto y aquello para su casa. Deseaba sobre todo que tuvieran algún lugar donde poder estar juntos a solas, sin verse obligados a hacer el amor cada vez que se veían.

Y comenta: «Los lectores gays pueden reconocer esto como un murmullo desde el armario. Lo cual nos trae a la cuestión».

La «cuestión» de Woods es la siguiente:

Cuando leo *1984* no puedo evitar imaginar, entre sus líneas, la presencia espectral de otra novela, una novela gay titulada *1948*, en la cual dos jóvenes londinenses llamados Winston y Julian se enamoran y luchan por mantener su relación ante la continua amenaza del chantaje, de verse expuestos y arrestados.

Claro que se da cuenta de que ni Orwell ni sus lectores heterosexuales tenían idea de que la novela pudiera leerse de esta manera.

Lo que el lector heterosexual lee como una pesadilla futurista debía de parecerle al lector homosexual un tanto paranoico e ignorante, por su cercanía a la realidad con la vida homosexual en la Inglaterra de entonces —aunque no muestra señales de que Orwell estuviera al tanto de este hecho—.

El lector gay, pues, especialmente el lector instruido en el mundo anterior a Stonewall, se mueve subjetivamente entre textos que tratan el territorio prohibido, el secreto y el miedo. Aunque haya evidencia en la obra de Kafka de que pudiera estar intentando desesperadamente tanto esconder su sexualidad como enfrentarse a ella,

no hay tal evidencia en la obra de Orwell y, lo que es más importante, sus biógrafos son claros y convincentes sobre su heterosexualidad de una forma en que no lo son los biógrafos de Kafka. Sin embargo, como recalca Woods, es el lector quien marca la diferencia.

En su *Epistemología del armario*, Eve Kosofsky Sedgwick escribe:

Sólo hacia el final del siglo XIX se hicieron completamente visibles un rol homosexual más allá de las clases y un discurso temático consistente e ideológicamente pleno de la homosexualidad masculina, como se dramatizaría públicamente —aunque no solamente— en el proceso contra Wilde.

Kosofsky Sedgwick se cuida mucho de no llevar el tema más allá, pero otros autores —Woods los llama «posfoucaultianos»— son de la opinión de que hasta el momento del juicio a Wilde no había realmente un concepto de homosexualidad, incluso entre aquellos atraídos por su propio sexo: había actos homosexuales, pero dada la carencia de un discurso visible, es difícil saber, hasta Wilde, lo que ello significaba, incluso para los individuos implicados. Gregory Woods escribe sobre la novela de Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, publicada en 1835, en la cual el héroe d'Albert se da cuenta de que ama a un hombre y considera las implicaciones de ello:

Así es como un francés se sinceró consigo mismo (y con su mejor amigo) en 1835. Figúrense que él cree que su vida ha cambiado fundamentalmente. No está sólo preocupado ante el hecho de que se ha sentido físicamente atraído, solamente esta vez y de forma temporal, hacia el cuerpo de un hombre; ni siquiera son las implicaciones de este hecho, a saber, que él podría obrar en consecuencia con esta atracción y hacer el amor con este cuerpo masculino en cuestión. No, el tema va mucho más allá, y es cuestión de la esencia de su personalidad, en vez de una aberración física pasajera.

Esto, como apunta Woods, se llamaría más tarde «homosexualidad». Se puede aun así argumentar que lo que Woods describe en la novela de Gautier le ha ocurrido a la gente desde el principio de los tiempos (o, más precisamente, desde el principio de la humanidad). Aquellos a los que les ocurrió fueron —parece ser, por lo general— suficientemente cautelosos para guardarlo para sí mismos hasta hace pocos años, y se ceñían en apariencia a aquellas costumbres que su sociedad imponía (en la Grecia y Roma clásicas las relaciones entre hombres de la misma edad y la homosexualidad exclusiva eran significativamente diferentes a las relaciones entre hombres y adolescentes).

Cualquier indicación dada por quienquiera que tuviera sentimientos homosexuales entre la caída del Imperio romano y el juicio a Oscar Wilde es de gran

interés, y ésta es la razón por la cual algunos textos en inglés del siglo XVI, como son los primeros ciento veintiséis *Sonetos* de Shakespeare, son textos importantes, como también lo son algunas escenas de sus obras de teatro. Woods se acerca primero a las obras de teatro y nos pide que consideremos la posibilidad de que Antonio de *El mercader de Venecia* sea gay; y más convincentemente, que lo son Aquiles y Patroclo en *Troilo y Crésida*, y entonces cita el pasaje de *Otelo* donde Yago recuerda estar en la cama con Casio (no hay nada especial en ello, enfatiza Woods) y cómo recuerda que dice «dulce Desdémona» y entonces:

Me cogió la mano y la estrujaba
sollozando «mi dulce criatura» y me besaba
apasionado, como arrancando de raíz besos
a mis labios, y puso su pierna aquí
en mis muslos, y suspiraba y me besaba, enloquecido
y gritando «maldita la suerte que te ha entregado al Moro»^[*].

¿Por qué, se pregunta Woods, no aparta Yago a Casio? No insiste, sin embargo, en que Yago sea meramente un protagonista gay (si es que lo es). Realmente está construyendo un argumento hacia el divertimento que va a tener con los *Sonetos*. Con el número XX es con el que más se divierte:

Rostro de mujer, que la Naturaleza con su propia mano pintó,
tienes tú, señor y señora de mi pasión:
un gentil corazón de mujer, pero no acostumbrado
a los rápidos cambios, como es costumbre entre las mujeres

[falsas;

ojo más vivo que el de éstas, menos falso al mirar,
que hace relucir el objeto sobre el cual se detiene;
un hombre en el aspecto, que todo aspecto, controla,
rapta los ojos a los hombres, y a las mujeres el alma.
Y como mujer tú fuiste al principio creado,
sólo que la Naturaleza, al formarte, se encaprichaba,
y, por exceso, de ti me privó,
al agregar una cosa que no servía de nada a mi propósito.
Pero, dado que para el placer de las mujeres ella te construyó,
sea mío tu amor, y de ellas el tesoro de su uso^[*].

En *Art in Shakespeare's Sonnets*, Helen Vendler apunta que en el soneto XX «las letras de la palabra “h-e-w-s” o hues [traducida aquí como «aspecto»] se encuentra individualmente en tantos versos como es posible». También habla del «caso único» de rimas femeninas a lo largo del soneto. Woods escribe que ha habido entre los

críticos una vergüenza considerable en cuanto a este soneto. En 1840, D. L. Richardson escribió: «Desearía de buena gana que Shakespeare no lo hubiese escrito jamás». En 1963 H. M. Young arguyó que el soneto XX «simplemente no pudo haber sido escrito por un homosexual». Cómo, se preguntaba, podía la única cosa que añadió la Naturaleza —un pene— no «servir» al poeta si éste fuera homosexual. «Hubiera [...] sido la única cosa absolutamente esencial». No necesariamente. Gregory Woods, acertadamente, apunta: «Hay, después de todo, mucho más en un muchacho que su pene. ¿Qué pasa con su trasero?». Eve Kosofsky Sedgwick, escribe Woods, nos recuerda que «aquí como en otros sonetos, lo que “añadió” se refiere, entre otras cosas, a los genitales femeninos». Así, como escribe Woods, el joven es «admirado principalmente por la esperanza de su trasero».

Woods se serena algo unos párrafos después y anota que el soneto, nos guste o no, sexualiza su objeto y «constituye una declaración reflexiva del autor sincerándose consigo mismo». El lector tiene derecho, me parece a mí, a no estar seguro sobre el uso del término «sincerarse» en cuanto a Shakespeare y el soneto XX, y presumo que Woods lo usa deliberadamente. En su capítulo sobre Shakespeare, cita a críticos que están llenos de prejuicios sobre la homosexualidad. «Hay mucho en juego», escribe. «Hay mayor riesgo de una distorsión hipercrítica con un poeta nacional que con cualquier otro buen escritor que trabaje con una lengua nacional». Cita a Eric Partridge en *Shakespeare's Bawdy*, de 1968, que empieza su alegato en contra de la homosexualidad de Shakespeare con la frase: «Como la mayoría de heterosexuales, pienso [...]» para apuntar el sinsentido de sus argumentos. Continúa, citando al biógrafo de Shakespeare, Hesketh Pearson:

Los «homosexualistas» han hecho todo lo posible por anexionarse a Shakespeare y usarlo como anuncio de su peculiaridad propia. Han citado el soneto XX para probar que era uno de ellos. Pero el soneto XX prueba concluyentemente que era sexualmente normal.

Hallet Smith dijo sobre el soneto XX: «La actitud del poeta hacia su amigo es de amor y admiración, deferencia y posesión, pero no es en ningún momento una pasión sexual»; y Robert Giroux, que los sentimientos en los poemas «no representan los sentimientos de un homosexual activo»; y Peter Levi, que «el amor homosexual era, en tiempos isabelinos, inevitablemente casto».

¡Cuéntaselo a otro, Peter! Nadie, viendo el *Eduardo II* de Marlowe puede sentir durante un momento que la relación entre Eduardo y Gaveston era una relación casta; ni tampoco nadie que viera el cambio de afectos de Eduardo hacia Spenser hijo puede evitar aceptar y entender que Eduardo prefería a los hombres. Mortimer (Padre) en una parte de la obra, parece creer que la relación entre Eduardo y Gaveston era de larga duración, pero que se le pasaría:

Si así enloquece por Gaveston:
Dejémosle cumplir su voluntad sin trabas.
Los más poderosos reyes tenían sus favoritos:
Alejandro Magno amó a Hefaestión;
Hércules el Conquistador por Hylas lloró;
Y por Patroclo el fuerte Aquiles se agobió;
Y no sólo los reyes, sino los hombres más sabios.
El Romano Tulio amaba a Octavio;
Y el grave Sócrates, al brusco Alcibíades.
Dejémosle, pues, hacer, que la juventud es flexible:
Y nos ha prometido tanto como podamos desear:
Que goce libremente de ese conde vano y de cabeza ligera: Que ya los años más
maduros le alejarán de retozos tales.

Harry Levin, refiriéndose al espetón candente insertado en el ano de Eduardo al final de la obra, escribió: «La simple vista del instrumento hubiera sido suficiente para producir atroces escalofríos entre el público; y mentes más sutiles quizás habrían percibido, como lo hace William Empson, una parodia irónica sobre el vicio de Eduardo». Woods no tiene tiempo para esta idea de mentes más sutiles. Para él, escribe, está claro: Lightborn «pretende seducir al rey marica, y le da entonces lo que todo marica necesita: un atizador al rojo en el culo». Cualquier público hubiera entendido esto.

Los primeros ciento veintiséis sonetos están, en su mayoría, llenos de un deseo que es a su vez puro arte, que es juguetón y casi ligero: la versión de Marlowe del amor homosexual era mucho más oscura. Eduardo es insensato y caprichoso; su amante homosexual acaba mal. El castigo de Eduardo, con todo su horripilante melodrama, hubiera infundido miedo en cualquier persona del público que hubiese tenido en alguna ocasión sexo con otro hombre. Es, posiblemente, el momento más políticamente incorrecto del teatro isabelino. No retrata el amor homosexual de manera positiva —aquella manera positiva de Shakespeare y de la *Noche de Reyes* (*La Duodécima Noche*) en particular—.

Para los escritores y lectores gays esto se ha convertido en un tema importante. La literatura producida por hombres gays en los años setenta, escribe Woods, daba a los lectores gays, en muchos casos, «roles para la búsqueda de aquellos tipos de felicidad en que se suponía que consistía la vida gay posterior a la liberación». También Foucault se dio cuenta de que la felicidad para los homosexuales era una grave transgresión y remachó: «La gente puede tolerar a dos homosexuales a los que venirse juntos, pero si al día siguiente están sonrientes, cogidos de la mano y abrazándose tiernamente, entonces no tienen perdón. No es la salida por placer la que es intolerable, sino el despertarse felices». Woods continúa:

Los críticos gays hicieron conscientes a los escritores gays del sentido de los finales adecuados. Ningún personaje principal gay podía ser asesinado o podía suicidarse, aun cuando las razones expuestas fuesen claramente otras que las de la homosexualidad en sí misma, por miedo a reforzar el mito del marica trágico.

(Una versión moderna de *Eduardo II* hubiera incluido a Lightborn regalándole a Eduardo una Caja Roja de Nestlé o un frasco de aftershave Calvin Klein al final de la obra).

Ya en 1913, cuando empezó a escribir *Maurice*, E. M. Forster era plenamente consciente de esto. Empezó el libro cuando un amigo de Edward Carpenter, George Merrill, le tocó el trasero...

... suavemente y justo encima de las nalgas. Creo que se lo tocaba a casi todo el mundo. La sensación fue inusual y aún la recuerdo, como recuerdo la posición de un diente desaparecido hace tiempo. Fue una sensación tan psicológica como física. Parecía ir desde el final de la columna hasta el interior de mis ideas, sin involucrar a mis pensamientos.

Fue a Harrogate, donde su madre estaba tomando una cura, «y empecé inmediatamente a escribir *Maurice*»:

El plan general, los tres personajes, el final feliz para dos de ellos, todo ello se apresuró en mi pluma. Y todo aquello salió sin impedimento. Lo terminé en 1914. Se imponía un final feliz. Si no, no me hubiese molestado en escribirlo. Estaba decidido a que, aunque tan sólo fuera en la ficción, dos hombres se enamorasen y mantuviesen su amor en ese «para siempre» que permite la ficción, y en este sentido *Maurice* y *Alee* siguen rondando el bosque. Lo dediqué «A un año más feliz» y no lo hice del todo en vano. La felicidad es su punto clave —lo que por cierto [...] ha hecho la publicación del libro más difícil—. Si terminara de manera triste, con un chaval colgado de una soga o con un pacto de suicidio, todo estaría bien [...] pero los amantes escapan indemnes y por tanto recomiendan tal crimen.

Más de cuarenta años después, Forster aún estaba preocupado por el final del libro, final que reescribió, dejándolo feliz pero más plausible (los amantes ya no vivirán juntos en la cabaña de un leñador).

La idea de que la escritura gay tiene una tendencia a tratar lo trágico y lo frustrado, una tendencia que Forster y los escritores después de Stonewall buscaron contrarrestar, tiene reminiscencias de la escritura irlandesa, que parece más satisfecha cuando hay un padre muerto o un niño muerto (el padre de Leopold Bloom se suicidó; su hijo está muerto) y caos doméstico. Las imágenes de felicidad doméstica ocurren en novelas como *El vicario de Wakefield* (1766) o en *The Snapper* de Roddy

Doyle (1989), tan sólo para quedar destruidas sin piedad. Las imágenes más fuertes de la ficción, el teatro y la poesía irlandesas son las de ruptura, muerte y destrucción. Las obras de teatro están llenas de gritos, la poesía está llena de elegía y las novelas están llenas de funerales.

Hay algo heroico en la negativa de Forster en *Maurice* al insistir en que Scudder no sea arrestado, o que no se cuelgue, o que no se vaya a Buenos Aires. En vez de ello, se reúne de nuevo con Maurice y dice: «Y ahora todo aquello acabó, y no nos separaremos más». Y aun así, de alguna forma, esto no nos satisface, igual que si Leopold Bloom hubiese estado felizmente casado y estuviese paseando por Dublín con su hijo de la mano. Sería alentador y esperanzados y políticamente correcto, pero no cumpliría con otra verdad que no tiene nada que ver con la esperanza ni con la política. Esta verdad puede cambiar, claro, a medida que cambien las vidas gays y que cambie Irlanda; y entonces podrá parecer que los finales infelices, los niños muertos y los padres locos y viejos han sido añadidos por razones que nada tienen que ver con la verdad que requiere el arte.

Mientras tanto, me parece que los dos mejores libros publicados en los años noventa por escritores gays (y que se encuentran entre los mejores libros publicados por cualquier escritor y en cualquier género durante este periodo) toman la forma de elegías a hombres homosexuales que murieron de sida. Son *The Man with Night Sweats* de Thom Gunn y *My Alexandria* de Mark Doty. Ambos libros muestran un mundo ante el que Forster se hubiese maravillado, un mundo en donde la felicidad gay —con permiso de Foucault— es la norma.

Si la infinidad me fuera ofrecida hoy
creo que no hubiese cambiado
nada...

... escribe Doty. Hay imágenes en ambos libros tanto de la vida gay como de la muerte gay: amantes y amigos, el sexo gay y la sociedad gay. Pero hay un tono elegiaco en cada línea, cada momento de la vida que se describe tiene un sentimiento de final triste; la libertad de la vida gay se considera tanto un increíble regalo como una tragedia. Gregory Woods cita al crítico del *Economist*, quien reconoce que la antología de Gunn *The Passages of Joy* de 1982 no le había impresionado, porque «trata la homosexualidad de forma alegre», mientras que *The Man with Night Sweats*, publicado diez años después, «ha dado a su poesía más vida y un vigor humano más crudo del que jamás había tenido». Woods piensa que las dos colecciones que Gunn escribió antes de *The Man with Night Sweats* son «igual de buenas». Yo no estoy de acuerdo; los poemas en *The Man with Night Sweats* son extraordinarios, no por su «vida» o «crudo vigor humano», sean los que fueren, sino por el juego entre la voz elegiaca herida y el tono formal, casi impersonal, de los poemas. Y quizás también porque satisfacen en mí un deseo por representar las vidas gays como vidas trágicas,

un deseo que sé que debería reprimir.

«Algo extraordinario empezó a ocurrirle a [Henry] James a en la última década del siglo XIX, y con más frecuencia en la década siguiente», escribe Fred Kaplan en su biografía de James: empezó a enamorarse de hombres jóvenes. «La timidez sexual de James», continúa Kaplan, «parecía imposiblemente inocente o embarazosamente explícita». «Quiero, de hecho, más de ti», le escribió a Morton Fullerton, uno de los jóvenes. «Eres deslumbrante [...] eres hermoso; no sólo tienes tacto, eres tiernamente y mágicamente táctil. Pero no eres cariñoso. Eso es. No eres cariñoso».

No hay pruebas de que James tuviera relación física con ninguno de estos hombres. Sin embargo, en *Henry James: The Young Master*, Sheldon Novick da cuenta, de forma extrañamente convincente, de una relación que James pudo haber tenido con Oliver Wendell Holmes, futuro juez del Tribunal Supremo, en 1865, cuando James tenía veintidós años y Holmes veinticuatro. Novick va más allá al mostrar cómo James intentó emparejar a Holmes con su prima Minnie Temple: ecos de Kate Croy y *Madame Merle* ocultando un dato interesante y útil a una joven mujer americana a punto de enamorarse.

James estaba fascinado por la vida de John Addington Symonds, de quien sabía a través de Edmund Goose, y cuando hubo sugerencias de que Symonds podía ser homosexual, le dijo a Goose que estaba «devorado por la curiosidad sobre esta revelación. Incluso una postal (escrita en clave) me aliviaría de este suspense». En 1893 Goose le dio una de las cincuenta copias de *A Problem in Modern Ethics* publicada privadamente por Symonds, y en la que se hacía un voto a favor de la homosexualidad basándose en su aceptabilidad moral y su valor estético. Cuando se publicó una biografía en dos volúmenes de Symonds tras su muerte, James la leyó «con un interés singular [...] Debería haber un artículo de primera —realmente intenso— sobre él —es un sujeto que se presta tanto a ello—. ¿Pero quién ha de escribirlo? Yo no puedo, aunque me gustaría hacerlo».

En 1892, James cenó con «la moralmente alienada mujer del errático John Addington» y esto le dio la idea para el relato «El autor de Beltraffio», en el cual un joven americano visita a un famoso autor a cuya mujer le repugna el tono moral de su trabajo. «[James] No podía controlar la expresión de sus sentimientos más profundos en su arte», escribió Kaplan. «Dos de sus poderosos relatos, “El autor de Beltraffio” y “El alumno” expresan la sensualidad homoerótica que no encontraba otra salida».

El problema es que no lo hacen. Es asombroso cómo James consiguió ocultar su homosexualidad en su obra. También es increíble lo malos que son algunos de sus cuentos, hasta qué punto están llenos de alusiones veladas y están extrañamente incompletos, incluso los escritos durante los años en los que James trabajaba en las grandes novelas de su última etapa. Es posible que el lector, a través de guiños a Roma y a Grecia y a Florencia, se crea que Mark Ambient, el autor de «Beltraffio», ha tratado temas homosexuales en su obra maestra, razón por la que su mujer está tan disgustada. También es posible creer que el narrador americano, que tanto admira a

Ambient, es gay. Pero es igualmente posible que el libro de Ambient no trate temas homosexuales y que el narrador no sea gay. Mark Ambient está casado y tiene un joven hijo extremadamente hermoso. Es posible que la mujer tema por su hijo, por culpa de la sexualidad de su padre. Pero en el relato teme solamente que su hijo pueda leer la obra de su padre. Esto también es así en «El alumno». Pemberton viene a trabajar para la familia Moreen impartiendo clases particulares a su hijo precoz y enfermizo (y poco creíble). La familia no le paga, pero él se queda porque ama al hijo. No hay sugerencias de que le guste el chico o de que sea gay. Puede leerse en la historia si uno quiere, pero no está en el texto.

James podría haber cambiado el significado completo de estas dos historias añadiendo un par de oraciones, o incluso unas cuantas palabras. Pero entonces tendría que haberlas empezado de nuevo. Al elegir no añadir estas palabras, se quedó sin la oportunidad de dramatizar la escena que había imaginado, ya que ni siquiera pudo aclarar la escena. Fue, en su vida y en su obra, tan prudente, tan cuidadoso en su control, que podría haber omitido en su obra de ficción cualquier cosa que hubiese querido. «El autor de Beltraffio» y «El alumno» son interesantes porque estuvo cercano a perder este control pero, en su lugar, perdió las historias.

Los críticos no ceden ante James. Era gay; y por ello debe de haber escrito historias que, si las leemos con cuidado y profundidad, darán prueba de ello. Sobre el tema de la expulsión de Miles de la escuela en *Otra vuelta de tuerca*, se pregunta Woods: «¿Y era aquello lo que susurraban los niños, no sólo *qué* niños le gustaban, sino *el mismo hecho* de que le gustasen los niños?». Y contesta: «Esto sólo pueden ser sospechas». Entonces ¿para qué hacer la pregunta? La razón por la que *Otra vuelta de tuerca* funciona es que se permite completamente varias posibilidades en la historia: el narrador puede estar loco, ser poco de fiar, o Peter Quint pudo haber corrompido realmente —e incluso sexualmente o de ambas formas— a Miles. No se apunta a un subtexto gay que luego se retira, como en «El autor de Beltraffio» o «El alumno», sino que se permite completamente. Lo que lo hace más fácil es que el subtexto gay ofrece imágenes de maldad pura, mientras que el narrador agradable y el autor agradable de «El autor de Beltraffio» tendrían que ser ambos gays, como también lo tendrían que ser el profesor agradable y el niño enfermo en «El alumno». Debería recordarse que en 1885 se aprobó el proyecto de enmienda de la Ley penal que condenaba a dos años de trabajos forzados a los que consintieran mantener actos homosexuales íntimos. No es difícil imaginar la actitud de James hacia los trabajos forzados.

En las tres historias de James que se han mencionado hay chicos jóvenes de una belleza impresionante, jóvenes ángeles, que mueren al final. Quizás en 1910 y 1911, cuando se sometió a psicoanálisis con un discípulo de Freud, descubrió James lo que quiso decir cuando escribió estas historias, pero no nos dejó ninguna pista sobre ello. (La familia de Thomas Mann nunca entendió por qué usó a su adorado nieto como modelo del niño que tan cruelmente mató en *Doctor Fausto*). Un cuarto cuento de

James, «La bestia en la jungla», que está cerca de ser una obra maestra, también se ha entendido que contiene una temática gay.

En *Epistemología del armario*, Eve Kosofsky Sedgwick escribe un interesante ensayo sobre James y «La bestia en la jungla». Según ella, es posible que los críticos piensan que James traducía «deseos homosexuales vividos, cuando los tuvo, a deseos heterosexuales escritos tan minuciosamente y con tal éxito que la diferencia deja de ser diferencia, y la transmutación no deja residuo». Ella, por otro lado, piensa que James «intentó en muchas ocasiones, aunque no siempre, tal disfraz o transmutación, pero fiablemente dejó un residuo, tanto de material que no intentó transmutar como de material que no se podía transmutar sino dificultosa y engorrosamente».

Cuando, en «La bestia en la jungla», May Bartram se encuentra con John Marcher, ella recuerda el «secreto» que éste le contó diez años antes. «Dijiste que desde tu infancia tuviste una sensación, la cosa más profunda en ti, de estar reservado para algo raro y extraño, posiblemente prodigioso y terrible, que ocurriría antes o después». Eve Kosofsky escribe: «Argumentaría que allí donde el secreto de Marcher tiene *algún* contenido, este contenido es homosexual».

Yo argumentaría, por otra parte, que el secreto de Marcher tiene claramente un contenido y ese contenido es posiblemente homosexual. El problema de la historia es que el «secreto» en sí mismo, el «algo raro y extraño», suena risible cuando lo oímos por primera vez, como una severa autodramatización de la cual tarda un tiempo en recuperarse el personaje de Marcher. El lector tiene derecho a esperar que, con los años, el secreto de Marcher se vuelva un engaño que ha alimentado May Bartram, o que alguna catástrofe caiga sobre él antes de que termine la historia. Es como si algún rastro de Kafka hubiese llegado a Lamb House. Sólo hay dos personajes en la historia, ambos aislados y extrañamente neuróticos; y antes de morir, May desvela que conoce el «secreto» y que se refiere a algo que ya ha ocurrido. Tras la muerte de May, Marcher se da cuenta también, vagamente, de qué se trata. No ha amado, no le ha sido posible amar. Claramente, no ha podido amar a May Bartram, como James no pudo amar a Constance Fenimore Woolson; y está abierto a los lectores el creer o no que May ha comprendido todo el tiempo algo que Marcher no podía abrigar. Que no pudo amarla porque era gay. Y por no poder afrontar su sexualidad, no pudo amar a nadie. Esto es, apunta Kaplan, «una encarnación de la pesadilla de James de no haber vivido nunca, de haber negado el amor y la sexualidad».

El relato se hace más oscuro cuando se conoce la vida de James —algo que casi nunca ocurre en las novelas—. Uno se da cuenta de que la catástrofe a la que nos lleva la historia es de hecho la propia vida que James escogió vivir, o la que se vio forzado a vivir. Según Leon Edel: «En toda su obra no hay otra escrita con una mayor inversión de sus emociones personales». En «La bestia en la jungla» se muestra la existencia solitaria de James en su manifestación más aterradora: una vida de pura frialdad. La historia incluye la oración: «Había sido un hombre de su tiempo, el

hombre a quien nada le tendría que haber ocurrido». Eve Kosofsky Sedgwick escribe: «La negación de que el secreto tiene un contenido —la afirmación de que su contenido es precisamente una carencia— es un gesto formal elegante y “satisfactorio” típico en James». Pero no es un gesto formal elegante y satisfactorio. Trata, aparentemente, sobre un hombre que se da cuenta de que su incapacidad para amar ha sido un desastre; pero trata también, para aquellos lectores conocedores de las biografías de James escritas por Edel o Kaplan, y para los lectores que estén dispuestos a encontrar pistas en el texto en sí mismo, sobre un hombre homosexual cuya sexualidad le ha dejado pálido ante el mundo. Es, en todo lo que implica, una historia desoladora y perturbadora, el «relato más moderno» de James, según Edel. «Ninguna pasión le tocó ya que esto era lo que significaba la pasión. Había visto más allá de su vida, no la había aprendido desde dentro».

A History of Gay Literature: The Male Tradition, Gregory Woods, Yale [*Historia de la literatura gay*, Akal, 2001].

OSCAR WILDE: EL AMOR EN TIEMPOS OSCUROS

Los primeros meses de 1895 fueron muy ajetreados para Oscar Wilde. A finales de enero estaba en Argelia con Alfred Douglas. Escribió a Robert Ross: «Hay mucha belleza aquí. Los niños cabileños son muy hermosos. Al principio tuvimos problemas para conseguir un guía civilizado. Pero ahora todo va bien y Bosie y yo nos hemos aficionado al *hachís*; es increíblemente exquisito: tres caladas y después paz y amor». El domingo 27 de enero, André Gide, que también se encontraba en Argelia, estaba, según su propia versión, a punto de dejar el Grand Hotel d'Orient cuando vio los nombres de Oscar Wilde y Alfred Douglas en la pizarra donde estaban escritos los de los demás huéspedes. Sus nombres estaban al final de la lista, lo cual quería decir que acababan de llegar. El suyo encabezaba la lista, según una de las versiones de la historia; o estaba junto al de Wilde, según otra. En todo caso, Gide escribió que cogió una esponja, borró su nombre y se fue corriendo a la estación.

Gide, que tenía veinticinco años, había coincidido con Wilde antes, en París y Florencia. Escribió tres relatos de su encuentro en Argelia; y algunos de ellos suscitaron, más tarde, el vehemente rechazo de Alfred Douglas. El primero, escrito al día siguiente, estaba dirigido a su madre. Explicaba, que tras mucha deliberación el día antes, había decidido volver al hotel y perder su tren pues no quería que Wilde pensase que le estaba evitando.

Este hombre terrible —escribió— es el más peligroso producto de la civilización moderna, sigue igual que en Florencia: acompañado por el joven lord Douglas, ambos en la lista negra tanto en Londres como en París y, si no fuera porque uno está tan lejos de casa, los compañeros más comprometedores del mundo.

Pero Wilde era, según escribió Gide:

... encantador, al mismo tiempo; inimaginable y, ante todo, tenía mucha personalidad. Tuve mucha suerte de conocerle y de poder verle tan a menudo en París hace unos años; estaba en su mejor momento y ya no volverá a ser tan bueno [...] Es imposible juzgar cuál es el valor intrínseco del joven lord Douglas; Wilde parece haberle corrompido hasta el mismo tuétano.

Dos días más tarde, Gide volvió a escribir a su madre:

Uno sólo encuentra personajes como éstos en una obra de Shakespeare. Y ¡Wilde! ¡¡Wilde!! ¡Qué vida hay más trágica que la suya! Si tuviese más cuidado —si fuese capaz de tener cuidado—, sería un genio, un gran genio. Pero, como él mismo dice y sabe: «He dedicado mi genio a mi vida; sólo he utilizado el talento en mi trabajo. Lo sé y ésa es la gran tragedia de mi vida». Esa es la razón por la que quienes le conocen tiemblan aterrorizados cuando está alrededor, como me pasa a mí [...] estoy contento de habérmelo encontrado en un lugar tan alejado, aunque Argelia no está lo suficientemente lejos como para poder mirarle a la cara sin cierto temor; se lo dije a la cara [...] Si las obras de Wilde no alcanzaran las trescientas representaciones en Londres y el Príncipe de Gales no acudiera a los estrenos, Wilde estaría en prisión, y lord Douglas también.

André Gide no le contó a su madre lo que realmente ocurrió en Argelia. Lo relató en *Si le grain ne meurt*, veinticinco años después, y dijo que fue el punto de inflexión de su vida. Wilde llevó a Gide a tomar un café en una zona apartada de la ciudad. Alfred Douglas había ido a Biskra en busca de un chico llamado Alí. Mientras les preparaban el té, Gide vio a «un maravilloso joven» en la puerta entreabierta. «Permaneció ahí un tiempo, con el codo levantado, apoyado en el quicio de la puerta, su silueta contrastando con la negrura de la noche». Cuando Wilde le llamó, se sentó y empezó a tocar una flauta hecha de caña. Wilde le dijo a Gide que era el chico de Bosie:

Tenía la tez de color oliva; admiré cómo sus dedos agarraban la flauta, la delgadez de su forma aniñada, la delgadez de sus piernas desnudas que sobresalían de sus ondulantes pantalones cortos y blancos, una de sus piernas doblada sobre la otra rodilla.

Al abandonar el café, Wilde preguntó a Gide si quería al chico. Gide, nervioso, le dijo que sí. Wilde, que ya lo había arreglado todo, se rió abiertamente ya que sus sospechas acerca de la sexualidad de Gide quedaban confirmadas. Se tomaron una copa en el hotel y luego fueron a un edificio donde Wilde tenía la llave de un apartamento. Llegó el flautista y otro músico para Wilde.

Gide tuvo entre sus...

... brazos desnudos aquel cuerpecito perfecto y salvaje, tan oscuro, tan ardiente, tan lascivo [...] Después de que Mohammed me dejara, permanecí largo tiempo en un estado de tembloroso júbilo y, aunque había alcanzado el deleite sensual en cinco ocasiones mientras estuve con él, reavivé mi éxtasis unas cuantas veces, de vuelta en el hotel, después de que se fuera, prolongando sus ecos hasta el amanecer [...] Desde entonces, cuando he buscado placer, lo que he perseguido es

el recuerdo de aquella noche.

Parece que, desde entonces, nada volvió a ser tan divertido para Gide. Más tarde se encontraría con Douglas, que tenía a Alí vestido de estopa, disfrazado como Aladino, y que, según le contó Gide a su madre, tenía unos doce o trece años. Los tres se hospedaron en el hotel Royal de Biskra. En sus conversaciones con Gide, «Douglas volvía incesantemente, y con terrible obstinación, a temas de los que sólo hablé con gran vergüenza, que aumentaba en mí por la ausencia de ella en Douglas». Aun así, Gide escribió que encontró a Douglas «absolutamente encantador».

Wilde abandonó Argelia el 31 de enero de 1895 para atender los ensayos de *La importancia de llamarse Ernesto*, que se estrenaba el 14 de febrero. El barco que lo llevaba se retrasó veinte horas debido a una tormenta y cruzar el Mediterráneo fue arduo. Paró en París, de camino a Londres, y visitó a Degas, que le repitió un comentario que ya le había hecho en la inauguración de una tienda Liberty's en París: «Tanto buen gusto conducirá a prisión».

La importancia de llamarse Ernesto sería el segundo estreno de Wilde ese año. El 3 de enero se había estrenado *Un marido ideal* con el Príncipe de Gales, Balfour y Chamberlain entre el público. Fue un gran éxito. En Londres, a principios de febrero, Wilde atendió los ensayos de *La importancia de llamarse Ernesto*, persuadido por George Alexander, actor y productor de la obra, para que eliminara el último acto, en el cual Algernon es arrestado por moroso. Esta obra también fue un éxito, tanto de crítica como de público. El *New York Times* proclamó: «Puede decirse que Oscar Wilde, por fin, ha eliminado a sus enemigos de un plumazo».

No hay pruebas de que Wilde hubiese ido a casa con su mujer y sus hijos cuando volvió de Argelia; parece ser que se hospedó en varios hoteles de Londres. Alrededor del 17 de febrero escribió a Douglas, que volvía de Argelia, que, a su llegada, «te quedarás conmigo, como es natural, hasta el sábado. Entonces, creo que volveré a Tite Street». Tite Street era la casa familiar; nunca volvió allí.

El espectro de Oscar Wilde atormentó a Henry James en aquellos primeros meses de 1895; y las cartas de James en ese tiempo nos dan un sentido más rico que las de Wilde sobre lo que suponía el estreno de una nueva obra de teatro a finales del siglo XIX. «¿Quién puede negar la inmensa autoridad del teatro», escribió, «o que el escenario es el más inmenso de los motores modernos?». La obra de James *Guy Domville* se estrenó en el Teatro de St. James (donde fue seguida de *La importancia de llamarse Ernesto*) el 5 de enero, y también fue producida por George Alexander, quien adquirió los derechos de la obra de Wilde tan sólo porque la obra de James había fracasado. «Toda mi felicidad», escribió James a lady Lewis el 15 de diciembre, «está minada por el nerviosismo y el cansancio (hablando francamente) consiguientes a los ensayos de mi obra en el St. James». La noche del estreno de su obra, Henry James tuvo «la brillante idea» de ir a ver *Un marido ideal*, estrenada dos días antes en el cercano Haymarket. «Este es un momento», escribió a su hermano,

«en el que un hombre quiere una religión».

Me senté a verla —escribió— y la vi representada con toda la apariencia (en la medida en la que el concurrido patio de butacas fuera una apariencia) de ser un rotundo éxito, y eso me dio la más temible aprehensión. Aquello me parecía que no tenía remedio, tan crudo, tan malo, tan torpe, poco convincente y vulgar [...].

Su propia obra fue un desastre; y el público que había pagado sus butacas lo abucheó cuando apareció sobre el escenario. «El vulgar y del todo brutal jaleo la otra noche» escribió a Morton Fullerton, «acerca de mi inofensiva e ingenua obra fue el escándalo de una hora: una hora tan sólo. Profunda y oscura en el abismo del teatro». La noche que terminó su obra, James escribió a la actriz Elizabeth Robbins, a quien Oscar Wilde había escrito varias cartas de admiración: «Es un gran alivio sentir que uno de los incidentes más detestables de mi vida ha terminado». El 22 de febrero James escribió a su hermano: «La farsa de Oscar Wilde que ha seguido a *Guy Domville* está siendo, según tengo entendido, un gran éxito; y con los dos éxitos increíbles que está teniendo a la vez, debe de estar acumulando ganancias».

Al mismo tiempo, quizás incluso el mismo día, Wilde escribía a George Alexander, pidiéndole dinero.

Ya me han llegado demandas por valor de 400 libras, pues han llegado rumores de mi prosperidad a la clase comercial, y el hotel me está resultando odioso. Lo quiero dejar [...] Siento que mi vida se haya echado a perder y esté lisiada por la extravagancia. Pero no sé vivir de otra manera.

Wilde atraía ahora la envidia y los elogios en vez de la burla y el desprecio a los que estaba acostumbrado por parte del público y la prensa; llenaba las butacas de dos teatros londinenses; sus viajes exóticos al extranjero y su odioso hotel dieron en desequilibrarle más aún. Por todo lo que sabemos de aquellos meses, es fácil concluir que su espíritu, su incómodo y ambiguo sentimiento hacia sí mismo, no conoció el descanso. Aunque no hubiese estado involucrado con Alfred Douglas y su padre, es probable que cualquier decisión que tomase en este tiempo hubiese sido desacertada.

La relación de Wilde tanto con Douglas como con el padre de éste, el marqués de Queensberry, está bien documentada en sus cartas. Falta casi por completo, sin embargo, otro aspecto crucial de la historia. Las cartas a su mujer, Constance, fueron destruidas, sólo sobrevivieron tres. Una de ellas es de 1884, el año de su matrimonio, y fue escrita desde Edimburgo:

Oh, hechos execrables que impiden que nuestros labios se besen, aunque nuestras almas sean una sola [...] Siento tus dedos en mi cabello, y tu mejilla contra la

mía. El aire está lleno de la música de tu voz, mi cuerpo y mi alma ya no parecen míos, sino entremezclados en un exquisito éxtasis con los tuyos. Me siento incompleto sin ti. Por siempre y siempre tuyo, Oscar.

El tono de la segunda carta es bastante diferente. Fue escrita en febrero de 1895, cuando empezaban los problemas:

Querida Constance, creo que es mejor que Cyril [su hijo de diez años] no venga. Ya he telegrafiado al señor Badley [el director de su colegio]. Vendré a verte a las nueve. Por favor espérame en casa; es importante. Siempre tuyo, Oscar.

La tercera carta fue escrita en abril de 1895, posiblemente en el último día del juicio de Queensberry, y decía:

Querida Constance, no permitas a nadie entrar en mi dormitorio o en mi cuarto de estar —exceptuando a los sirvientes— durante el día de hoy. No veas a nadie que no sea amigo tuyo. Siempre tuyo, Oscar.

Alfred Douglas estuvo en Argelia hasta el 18 de febrero, perdiéndose el estreno de *La importancia de llamarse Ernesto*. En cambio, su padre, el marqués de Queensberry, planeó estar ahí. Escribió Wilde: «el padre de Bosie va a montar un número esta noche. Yo voy a pararle». Wilde escribió al gerente del Teatro St. James pidiéndole que escribiera a Queensberry «para decirle que siento que la butaca que le habían adjudicado ya esté vendida, y devuélvale el dinero. Esto, espero, evitará problemas». Así fue como se evitó que Queensberry se dirigiera al público del estreno y montara un número. Queensberry, sin embargo, «dejó un grotesco ramo de verduras» para Wilde y «merodeó durante tres horas, hasta irse gritando como un monstruoso simio».

Wilde querría haberse quedado en Londres durante los ensayos de *La importancia de llamarse Ernesto*, pero ante la insistencia de Douglas, había vuelto a Argelia. Wilde escribió a Ada Leverson: «Le rogué que me dejara quedarme para ensayar, pero tan bella es su naturaleza que lo rechazó desde el principio». Douglas, a su vuelta a Londres, se quedó con Wilde en el hotel Avondale de Picadilly, donde acumularon una factura de 140 libras, y el hotel confiscó el equipaje de Wilde, hasta que éste hubo pagado. Cuando Douglas propuso invitar a un joven amigo y Wilde se negó, Douglas se fue a otro hotel.

El 18 de febrero, mientras su hijo volvía de Argelia, el Marqués de Queensberry dejó su famosa tarjeta, con la nota: «A Oscar Wilde, que presume de somdomita [sic]», en el club de Wilde, y que Wilde no recibió hasta el 28 de febrero. Hay algo extraño en el tono de Wilde en su primera respuesta. Hasta este punto, sus cartas

buscan avanzar en su carrera profesional (y el tono gran parte del tiempo es descarado) o están escritas en un tono, también descarado, aunque frívolo y burlón y divertido. Sin embargo, la carta escrita a Robert Ross desde el hotel Avondale el 28 de febrero de 1895 tiene un nuevo tono, un tono que se convertiría en el tono de los cinco últimos años de la vida de Wilde. Es malhumorado y autocompasivo; carece de estilo, ironía y del sentido travieso en el que Wilde había trabajado en los veinte años anteriores. Es como si hubiese cesado aquel concepto platónico que tenía de sí mismo y volviera a ser tan sólo el hijo de *sir* William Wilde, creyéndose muy importante y estando demasiado dispuesto a sentirse agraviado.

Queridísimo Bobby, desde que te vi ha ocurrido algo. El padre de Bosie ha dejado una tarjeta con espantosas palabras en mi club. No veo otra salida más que un proceso penal. Mi vida entera parece arruinada por este hombre. La torre de marfil es asaltada por este hombre repugnante. Sobre la arena se halla mi vida derramada. No sé qué hacer.

Parecía estar claro lo que había que hacer. Robbie Ross le dijo que no emprendiera acción alguna. Es notable que Wilde considerara, de hecho, irse a París, pero el gerente de su hotel en Londres no lo permitió porque no había pagado la factura. Wilde no estaba entusiasmado con la búsqueda de justicia —o, sin duda, de deshonor—. Sin embargo, Douglas estaba loco por tomar medidas. Unas semanas después, cuando Wilde y Douglas volvieron de un viaje a Montecarlo, Wilde se reunió con Frank Harris y George Bernard Shaw en el Café Royal. Cuando Harris, con vehemencia, intentaba persuadir a Wilde de que dejara el caso y abandonara el país, y Shaw estuvo de acuerdo, Wilde parecía aceptar su punto de vista («Seguro que pierdes», le dijo Harris. «No tienes ninguna oportunidad y los ingleses odian a los perdedores»), justo entonces llegó Douglas y regañó a Harris por su consejo. Cuando Douglas salió del restaurante hecho un basilisco, Wilde le siguió, diciendo: «No es muy amable por tu parte, Frank, realmente no es amable». No iba a seguir sus consejos. Más tarde, en *De profundis*, Wilde repasó lo que ocurrió:

A nuestro regreso a Londres aquellos amigos que realmente deseaban lo mejor para mí me suplicaron que me fuera al extranjero, y que no me enfrentara a un proceso desesperado. Les imputaste malas intenciones al darme tales consejos, y a mí cobardía por escucharlos. Me obligaste a quedarme para hacer frente a la situación, a ser posible en el estrado, por un absurdo y estúpido perjurio. Al final, claro, fui arrestado y tu padre se convirtió en el héroe del momento.

Cómo alguien tan mundano e inteligente como lo era Wilde, tan al tanto de las leyes de las clases dirigentes, destinatario de tantos consejos, tan vulnerable al chantaje y tan pobre, pudo dejarse llevar a su perdición tan fácilmente sigue siendo

un misterio. Pero hay aspectos cruciales de su carácter y educación, especialmente en cuanto a la calidad de sus lealtades, que le hacen diferente. Y también está su extraño e intenso vínculo con Alfred Douglas. Estas dos cosas requieren una explicación.

* * *

Los Wilde formaban parte de una pequeña estirpe de irlandeses protestantes, que en la segunda mitad del siglo XIX apoyaron la causa del nacionalismo irlandés y aun así continuaron siendo, dentro de Irlanda, miembros de una clase gobernante que a la vez estaba cómoda con las clases gobernantes en Londres. Su adicción a la causa de la libertad irlandesa les llevó a la delantera, les sacó de sus propias circunstancias y les dio una individualidad e independencia de pensamiento increíbles. De esta adicción obtenemos los poemas de Yeats y los diarios de *lady* Gregory. Y también a *sir* William Wilde y su mujer.

Yeats escribió en «The Trembling of the Veil» (1922): «En años recientes he intentado explicarme a mí mismo el asunto de Wilde a través de su historia familiar». Yeats contaba un acertijo dublinés: Pregunta: «¿Por qué tiene *sir* William Wilde las uñas tan negras?». Respuesta: «Porque se ha rascado». «Eran gente famosa», escribió Yeats:

y había muchas historias parecidas; incluso una terrible habladuría local [...] que cuenta cómo *sir* William Wilde [que era cirujano oculista] le sacó los ojos a un hombre [...] y los puso en un plato, con intención de reponerlos al momento, y cómo los ojos se los comió un gato [...] La familia Wilde era claramente del las que alimentaba la imaginación de Charles Lever, sucia, desordenada, atrevida [...] y con mucha imaginación y educación.

Yeats escribió que *lady* Wilde:

... anheló siempre quizás, aunque claramente con gran burla de sí misma, un esplendor imposible de carácter y de circunstancias [...] Creo que su hijo vivió una vida imaginaria sin ninguna burla de sí mismo; siempre estrenando obras que eran opuestas en todo a aquello que había conocido en su niñez y en su primera juventud.

Lady Wilde escribía poesía bajo el nombre de Speranza, y le dijo a un compañero poeta:

Tú, y otros poetas, estáis contentos con tan sólo expresar vuestras pequeñas almas en la poesía. Yo expreso el alma de una gran nación. Algo inferior no me

contentaría a mí, que soy la voz reconocida de la poesía de toda la gente de Irlanda.

Era muy dada a la grandilocuencia:

Me encantaría pasar la vida vociferando: esta ortodoxia que acecha sigilosamente es demasiado dócil para mí: ah, esta naturaleza mía, salvaje, rebelde y ambiciosa. Desearía poder saciarla con Imperios, aunque el final fuera una Santa Elena.

Sus poemas patrióticos se publicaron en *Nation*, que fue fundada en 1842 y se convirtió en la publicación que más encendió y avivó el nacionalismo irlandés.

En 1848 cuando Gavan Duffy, el editor de *Nation*, fue encarcelado y *lady* Wilde tuvo oportunidad de escribir dos editoriales, no pudo contenerse. En el primero dijo que «la guerra pendiente desde hace tiempo con Inglaterra ha comenzado»; y en el segundo: «¡Ah! ¡Por cien mil mosquetes brillando en la luz trémula del cielo!». Estos editoriales se incluyeron entre los cargos contra Gavan Duffy, decidiéndose no presentar cargos contra Speranza. Ella, sin embargo, estuvo en el juicio y gritó desde los palcos cuando se mencionaron los artículos, declarando que los había escrito ella.

Cuando se casó con William Wilde en 1852, él ya tenía tres hijos ilegítimos reconocidos (según John Butler Yeats, la madre era tendera en una «black oak shop» de Dublín). «Me pregunto, ¿qué pensaría *lady* Wilde de su marido?», le escribió Yeats a su hijo en 1921. «Cuando aún era la señorita Elgee, la señora Butt se la encontró con su marido [que era el abogado y activista político Isaac Butt, defensor de Gavan Duffy] mientras sus circunstancias aún no eran dudosas, y se lo contó a mi madre —para que pudiera permitirse ser sabia y tolerante—».

El nacionalismo de William Wilde era menos fuerte que el de su mujer. En su primer libro, «*A Voyage to Madeira, Teneriffe and the Mediterranean*», escrito cuando tenía veinticinco años, hablaba de sí mismo como si fuera inglés. Más tarde aceptó un puesto, inventado especialmente para él, como Cirujano Oculista al Servicio de la Reina (la Reina no debía de saber nada sobre sus uñas sucias). Aceptó el título de *Sir* en 1864.

Se escribieron muchos relatos posteriormente acerca de las fiestas de los Wilde en su casa de Merrion Square. George Bernard Shaw recordaba a William Wilde...

... vestido de marrón, tieso; y como tenía el tipo de piel que nunca parece limpia, producía un dramático contraste al lado de *lady* Wilde (engalanada) de estar, como Federico el Grande, Más Allá del Jabón y del Agua, al igual que su hijo, como Nietzsche, estaba más allá del Bien y del Mal.

Henry Furness escribió que...

... *lady* Wilde, si hubiese estado lavada y vestida llana y racionalmente, habría parecido un modelo extraordinariamente hermoso de Gran Dama, pero con todo su maquillaje y oropel y su atuendo chabacano de reina de la tragedia era una parodia andante de la maternidad. Su marido semejaba un mono, una pequeña criatura de apariencia triste, desaliñada y sin pelar que parecía como si hubiese estado revolcándose en el polvo [...] Frente a su pretencioso hogar en Dublín estaban los baños turcos, pero daba la impresión de que [ni] *sir* William ni su mujer cruzaban la calle.

Estos relatos se escribieron muchos años después —el de Furness en 1923 y el de Shaw en 1930—. No concuerdan con los relatos contemporáneos a los Wilde, que muestran que eran gente respetada y admirada. Los tres primeros hijos de *sir* William permanecieron en secreto; él fue considerado uno de los mejores médicos oculistas de su época; su trabajo como anticuario y cronista del paisaje irlandés y de su folclore fue una importante y meticulosa contribución al creciente conocimiento de la Irlanda antigua. También, la dedicación de *lady* Wilde a *Nation* se consideró un aspecto de su seriedad; su poesía y sus traducciones recibieron elogios. La presencia tanto de *sir* William como de su mujer era muy demandada y a sus reuniones del sábado por la tarde asistían más de cien personas.

Su posición en la ciudad cambió en cierta medida en 1864, cuando Oscar tenía nueve años. Una paciente de William llamada Mary Travers afirmó que el médico le había dado cloroformo y la había violado. Cuando *lady* Wilde escribió una carta a Mary Travers insultándola, ésta la llevó a juicio por difamación. Ganó un cuarto de penique en daños; y aunque los costes legales fueron elevados, Wilde se ganó el apoyo de la clase médica. Continuó ejerciendo la medicina y en 1867 escribió *Lough Corrib*, considerado por Richard Ellmann como su libro más alegre. La Academia Real de Irlanda le confirió su más alto honor en 1873.

Los Wilde, pues, vivieron tanto dentro como fuera del inundo «establecido». No tuvieron dificultad con su título, al igual que *lady* Wilde nunca renegó de sus editoriales incendiarios (aunque sí se retiró de la supuesta actividad política de Irlanda en los decenios de 1860 y 1870). Fueron una parte esencial de la sociedad dublina en plena época victoriana, pero ambos (él más que ella) se pavoneaban ante las reglas de la moral sexual. Y ninguno de ellos consiguió ser discreto. Su lealtad era con una Irlanda que aún tenía que encontrar su sitio, la Irlanda de ensueño de la poesía de ella y de la colección de antigüedades de él; su lealtad era también hacia ese sentimiento de privilegio y poder que provenía precisamente del opresor de esa antigua cultura que tanto admiraban. Su mandato dual, la ambigüedad de su posición, pareció darles rienda suelta, permitiéndoles ser notados y recordados, les permitía hacer cuanto se les antojase, y permitió a *lady* Wilde seguir a su hijo y mover el tenderete a Londres en 1879, cuando su marido ya había muerto.

En todas las cartas de Oscar Wilde en las que hace referencia a su madre no hay

ni una palabra de burla ni de deslealtad. En la mayor parte no se refiere a ella como a su madre sino como a *lady* Wilde. Parece disfrutar, en sus primeras cartas, de tratarla en toda su grandeza. Se propuso promover su trabajo allá donde pudiera. Ante los amigos ingleses que conoció en Oxford también se propuso actuar como un miembro completamente decente del grupo. En agosto de 1876, con veintidós años, escribió a William Ward acerca de su compañero Charles Todd, que más tarde fue capellán de la Armada:

En el barómetro ético de nuestro amigo Todd, ¿a qué altura está su moral caprichosa? Anoche fui al teatro cerca de las diez y para mi sorpresa me encontré a Todd y al joven Ward, el niño del coro, juntos en un palco privado, Todd escondido al fondo [...] me pregunto qué estaría haciendo el joven Ward con él. Creo que Todd es extremadamente moral y simplemente acaricia mentalmente al chico, pero creo que es insensato por su parte pasearse con uno, si es que está llevando al chico por ahí consigo [...] Él [Todd] parecía terriblemente nervioso e incómodo.

En estas primeras cartas es un estudiante de griego de vida sana, de viaje con su profesor o enviando sus poemas a las revistas, o yendo a casa de su padre en el oeste de Irlanda para pescar, o, tras la muerte de éste en 1876, asegurándose de que las rentas de las propiedades a las afueras de Dublín «me son pagadas a mí directamente». Las únicas cosas con las que coqueteó fueron el catolicismo y, cuando tenía veinticuatro años, Florence Balcombe. Cuando ella se comprometió con Bram Stoker y quiso una última reunión con Wilde, éste le escribió una carta en un tono más pomposo que el de *lady* Bracknell en su apogeo:

Acerca de visitarte en Harcourt Street, sabes, mi querida Florence, que tal cosa está fuera de lugar: hubiera sido injusto para ti, y para mí, y para el hombre con quien te vas a casar que nos viésemos en cualquier otro lugar que no fuese bajo el techo de tu madre y con su consentimiento. Estoy seguro de que tú misma te darás cuenta de ello cuando reflexiones; como hombre de honor que soy no podría haberme encontrado contigo si no fuese con el consentimiento pleno de tus padres y en su casa.

Un año más tarde, cuando estaba ya instalado en Londres, un nuevo tono, menos sincero, apareció en sus cartas. «Querido Harold», escribió a Harold Boulton, que tenía veinte años, cinco menos que Wilde:

A menudo viene gente guapa a tomar el té, y siempre estaré encantado de verte y presentártela. Cualquier noche que quieras ir al teatro, con gran placer te ofreceré una cama en esta casa desordenada y romántica.

A lo largo de los dos años siguientes, Wilde pasaba de ser un hombre de mundo a un hombre harto del mundo y viceversa. En el verano de 1881 escribió a Matthew Arnold:

porque sólo ahora he descubierto, quizás demasiado tarde, cómo todo arte requiere de la soledad como compañera, sólo ahora sé en verdad la espléndida dificultad de este gran arte del que tú eres maestro ilustrado y supremo.

Incluyó su primer libro de poemas con la carta.

Se movía fácilmente entre lo grande y lo bueno al escribir a George Curzon, también cinco años menor que él, para agradecerle que le defendiera en la Oxford Union. La carta empezaba: «¡Eres un buen chico!». En 1883 escribió de nuevo a Curzon, que había vuelto de Oriente, esperando «que hayas traído contigo extrañas alfombras y dioses más extraños aún». Hacía promoción de sí mismo sin esfuerzo alguno. Escribió a Oscar Browning: «Si tienes oportunidad de ello, y te apeteciese, desearía que escribieras una crítica de mi primer volumen de poesía que está a punto de aparecer». Y a Robert Browning: «Espero aceptes la primera copia de mi poesía: el único tributo que te puedo ofrecer a cambio del deleite y asombro que la fuerza y el esplendor de tu obra me ha dado desde mi infancia». En el otoño de 1881 escribió a Ellen Terry: «Querida señorita Ellen Terry, espero acepte la primera copia de mi primera obra de teatro, un drama sobre la Rusia moderna [*Vera*]. Quizás algún día tendré la fortuna de escribir algo de suficiente valor para que actúe en ella». En unos meses ya escribía «Mi querida Nellie, te deseo todo el éxito esta noche», acabando con: «tu afectuoso amigo».

El joven mojigato que escribió a Florence Balcombe se convirtió en el joven hombre que coqueteaba al escribir a Harold Boulton y luego se convirtió en el joven poeta que mandaba flores a «mi querida Nellie». Este cambio tuvo lugar en menos de tres años. Era fácil para él cambiar, porque sus propias lealtades, como las de sus padres, eran veleidosas; sus raíces iniciales, a diferencia de las de George Curzon o Harold Boulton, eran superficiales; y su propia identidad de clase e identidad nacional complejas y fáciles de moldear y manipular.

* * *

Para abril de 1881, cuando se estrenó en Londres la obra de Gilbert y Sullivan *Patience*, se conocía tan bien a Oscar Wilde como para que se tomara como caricatura suya al personaje Bunthorne, el Poeta Carnal. Aún no había publicado su primera colección de poesía. Era famoso por ser famoso aun antes de que viajar a Estados Unidos el 24 de diciembre de 1881, y allí se hizo aún más famoso. Se hacían eco de lo que decía, e incluso de cosas que no decía. Estuvo de gira por Estados

Unidos durante un año, dando ciento cincuenta clases y ganando seis mil dólares. Tenía tres conferencias tipo: «The Decorative Arts», «The House Beautiful» y «Irish Poetry and Poets of the Nineteenth Century». «Está siendo un gran éxito», escribió a un amigo:

No ha habido nada parecido desde que estuvo Dickens, según me cuentan. La Sociedad me está partiendo en cachitos. Inmensas recepciones, maravillosas cenas, multitudes esperando mi carruaje. Saludo con una mano enguantada y un bastón de marfil y ellos vitorean. Las chicas preciosas y los hombres simples e intelectuales. Las habitaciones están decoradas para mí con lirios blancos por todos lados. Tomo «Boy» [champán] de vez en cuando, y tengo dos secretarios, uno para escribir mi autógrafo y contestar los cientos de cartas que llegan pidiéndolo. El otro, de pelo moreno, para mandar mechones de su pelo a las jóvenes que escriben pidiendo mechones del mío; se está quedando calvo muy rápido. También tengo un sirviente negro, que es mi esclavo —en un país libre no se puede vivir sin un esclavo—: se parece a Christy Mintel excepto que no conoce ningún acertijo. También tengo un carruaje y un tigre negro [un mozo negro con librea] que es como un pequeño mono.

Un mes más tarde, escribió a otro amigo: «Estoy obteniendo una especie de progreso triunfal, vivo como un joven sibarita, viajo como un joven dios». Conoció a Walt Whitman (quien le besó); conoció a Henry James (a quien insultó); y casi conoce a Jesse James («Los norteamericanos [...] siempre toman sus héroes de las clases criminales»); mandó hacerse trajes especiales («Las mangas han de ser floreadas: si no en terciopelo, entonces de felpa estampada con un dibujo más grande; causarán una gran sensación»); conoció a mineros («hombres fuertes que lloraron como niños» cuando les habló de Botticelli); y a mormones («muy, muy feos»); y a indios («su conversación era de lo más interesante siempre y cuando fuese ininteligible»). En mayo escribía:

Ahora mido uno noventa (mi nombre en los letreros), impreso ciertamente en estos colores primarios sobre los cuales me paso la vida protestando, pero aun así es fama, y cualquier cosa es mejor que la oscuridad virtuosa.

Wilde llegó de regreso a Inglaterra el 6 de enero de 1883 y entonces pasó tres meses en París derrochando el dinero que había ganado y conociendo a los escritores y pintores famosos de la época. Entonces volvió a Londres. El 26 de noviembre de 1883, Constance Lloyd escribió a su hermano Otho: «¡Prepárate para una increíble noticia! Estoy comprometida con Oscar Wilde y soy completa y terriblemente feliz». Wilde escribió a Lilli Langtry:

Me voy a casar con una preciosa joven llamada Constance Lloyd, una seria, ligera Artemisa de ojos violetas con grandes rizos de pesado pelo moreno que hacen que su cabeza, que es como una flor, caiga como tal, y maravillosas manos de marfil que hacen sonar el piano con una música tan dulce que los pájaros se callan para escucharla.

Entre la boda de Wilde en mayo de 1884 y el comienzo de su amistad con Alfred Douglas ocho años después, sus cartas muestran una mezcla de felicidad doméstica y de inseguridad doméstica, devoción marital e insinuaciones de lo que iba a ocurrir. A principios de diciembre de 1884, Wilde escribió una breve nota a Philip Griffiths, un veinteañero de una familia rica de Birmingham:

Philip, querido: he mandado una foto mía al cuidado del Sr. MacKay que espero te guste y a cambio has de mandarme una tuya, la cual guardaré en recuerdo de nuestro encantador encuentro y de las horas doradas que pasamos juntos. Tienes una naturaleza hecha para amar todas las cosas bonitas y espero que nos veamos pronto.

Un año más tarde Wilde escribió a un amigo:

Algún día te darás cuenta, como yo lo he hecho, de que no hay experiencias románticas; hay recuerdos románticos, y también está el deseo del romance: eso es todo. Nuestros más candentes momentos de éxtasis son meras sombras de algo que hemos sentido en algún otro lugar, o de lo que deseamos sentir algún día. Al menos así me parece a mí. Y, extrañamente, lo que sale de esto es una curiosa mezcla de ardor e indiferencia. Yo mismo lo sacrificaría todo por una experiencia nueva, y sé que tampoco hay tal cosa como una experiencia nueva.

En diciembre de 1888 agradecía a Robert Ross un gatito que le había regalado. «Los niños están encantados con él, y se sientan uno a cada lado de su cesta, adorándolo». Yeats en su *Autobiografías* describió una cena de Navidad a la que fue invitado por Wilde, creyendo que se hallaba solo en Londres.

Acababa de renunciar a la pana, e incluso a esos puños doblados sobre las mangas, y había empezado a vestir cuidadosamente según la moda del momento. Vivía en una pequeña casa en Chelsea [...] Recuerdo vagamente un salón blanco con grabados de Whistler, «fijados» en paneles blancos, y un comedor todo blanco, las sillas, las paredes, la repisa de la chimenea, la moqueta, exceptuando un trozo en forma de diamante de tela roja en el medio de la mesa, debajo de una estatuilla de terracota, y creo que una pantalla roja en una lámpara que colgaba del techo encima de la estatuilla [...] recuerdo pensar que la perfecta armonía de

su vida ahí, con su preciosa mujer y sus dos jóvenes hijos, sugería una composición artística deliberada [...] Una forma de éxito se había ido: ya no era el hombre del momento y aún no había descubierto su don para escribir comedia, y aun así creo que lo conocí en el momento más feliz de su vida.

En el verano de 1891, cuando ya había publicado *El Retrato de Dorian Gray*, Wilde conoció por primera vez a Alfred Douglas, que tenía veintiún años, pero su amistad no empezó hasta el año siguiente. En mayo o junio de 1892 Wilde escribió a Robert Ross:

Bosie ha insistido en pasar por aquí para tomar unos emparedados. Es como un narciso —tan blanco y dorado—. Vendré a tu cuarto la noche del miércoles o del jueves. Escríbeme. Bosie está muy cansado: está echado como un jacinto en el sofá, y yo le adoro.

El enero siguiente, Wilde escribía a Douglas:

Mi niño: tu soneto es muy bonito, y es una maravilla que esos labios tuyos, como una rosa roja, estén hechos tanto para la música de las canciones como para la locura de los besos. Tu alma delgada y dorada camina entre la pasión y la poesía. Sé que Jacinto, a quien Apolo amaba tan locamente, eras tú en la era griega.

Y en marzo del siguiente año Jacinto ya montaba escenitas:

Mi más querido niño: tu carta era deliciosa —vino tinto y blanco para mí—, pero estoy triste e indispuerto: Bosie: no debes organizar escenas conmigo: me matan; destruyen la belleza de la vida: no puedo verte a ti, tan griego y gentil, distorsionado por la pasión; no puedo escuchar tus labios curvos diciéndome cosas espantosas: no lo hagas: me rompes el corazón: preferiría estar ocupado todo el día antes de que estés resentido, y que seas injusto y horrible —horrible —.

Así pues, se fijó el tono de la relación homosexual más famosa de la historia. La locura de los besos para decirse cosas espantosas a continuación; la distorsión de la pasión. Tanto la paciencia de Wilde como el malhumor de Douglas se hicieron famosos; la generosidad de Oscar con el dinero y el abuso de esa generosidad por parte de Douglas se convirtieron en leyenda. «Ser mantenido era parte del placer de ser amado», escribía Richard Ellmann en su biografía.

El placer obtenido por Wilde en este acuerdo era quizás un poco menos exquisito.

En el supuesto de que le gustara un poco que abusaran de él, podría haber pasado sin que abusaran tanto de él. Pero Douglas disfrutaba pidiendo muestras cada vez más altas de bondad amorosa. Cuando en 1894 su padre le amenazó con interrumpir su asignación, Douglas le animó a ello y se abalanzó sobre la generosidad de Wilde. Ya que ni Wilde ni Douglas practicaban o esperaban fidelidad sexual, el dinero era el sello de su amor.

Esa última frase, tan llena de juicio y certeza, nos muestra quizás más sobre Ellmann que sobre Wilde o Douglas. Sugiere que «ya que» no se eran fieles, no podían amarse adecuadamente; sugiere que «ya que» éste es el caso, entonces el sello de su amor debía de ser algo profano, deplorable y equivocado.

Es mucho más probable que el sello de su amor viniese de la enorme atracción que sentían el uno por el otro, la necesidad mutua que tenían y algo difícil de definir y de explicar que se halla en el corazón de la experiencia homosexual en la era previa a la liberación gay y, quizás hasta cierto punto, en la era posterior.

En la carta citada antes sobre la experiencia romántica, escrita tras su matrimonio y cinco años antes de que conociera a Alfred Douglas, Wilde pudo escribir: «Nuestros más candentes momentos de éxtasis son meras sombras de algo que hemos sentido en algún otro lugar, o de lo que deseamos sentir algún día». En la mayoría de las sociedades, la mayor parte de los gays pasan la adolescencia creyendo que la realización del deseo físico no estaría emparejado con un lazo emocional. Para los heterosexuales, este emparejamiento de ambas cosas es parte del trato en algún momento, el aspecto alegre de la normalidad. Pero si esto ocurre entre homosexuales, es capaz de adquirir una extraordinaria y potente fuerza emocional, y es muy probable que el lazo resultante, incluso si la parte física muere, o incluso si la relación no tiene sentido para el mundo exterior, sea feroz y duradero. La relación entre Auden y Chester Kallman puede entenderse en este contexto, igual que la relación entre James Merrill y David Jackson. Esto, probablemente, fuese el sello de amor entre Oscar Wilde y Alfred Douglas.

En los años que siguieron a su encuentro, obtenemos dos versiones de los sentimientos de Wilde hacia Douglas. En julio de 1894 Wilde escribió:

Es realmente absurdo. No puedo vivir sin ti. Me eres tan querido, eres tan maravilloso. Pienso en ti todo el día y echo de menos tu gracia, tu belleza añorada, la brillante agudeza de tu ingenio, el delicado capricho de tu genio, siempre tan sorprendente en sus repentinos vuelos de golondrina hacia el norte o hacia el sur, hacia el sol o la luna, y sobre todo, a ti mismo [...] Londres es un desierto sin tus delicados pies, y todos los ojales se han vuelto hierbajos: las ortigas y la cicuta son «la única vestimenta».

En abril de 1895 escribió a More Adey y a Robert Ross desde la prisión de

Holloway: «Bosie es tan maravilloso. No pienso en otra cosa. Le vi ayer». Una semana más tarde escribió: «Nada sino las visitas diarias de Alfred Douglas me apresuran a la vida». Unas semanas más tarde, escribió: «Carta de Bosie, está en Ruán, acaba de llegar. Por favor enviad un telegrama dándole las gracias. Ha curado mi pena hoy». El 15 de mayo, Douglas escribió a Wilde desde París: «Es demasiado espantoso estar aquí sin ti»; y terminó escribiendo: «Continúo pensando en ti día y noche, y te mando todo mi amor. Soy siempre tu cariñoso y abnegado chico».

En mayo de 1895, cuando estaba claro que Wilde iba a ingresar en prisión, escribió dos últimas cartas de amor a Alfred Douglas:

En cuanto a ti, me has dado la belleza de la vida en el pasado, y en el futuro si es que hay un futuro [...] Jamás ha habido nadie en mi vida tan querido como tú, y nunca ha sido un amor más grande, más sagrado, más bello [...] el mero pensamiento en ti es suficiente para darme fuerzas y curar mis heridas [...] El dolor, si ha de venir, no puede durar para siempre; seguro que algún día tú y yo nos volveremos a encontrar, y aunque mi cara sea una máscara de pena y mi cuerpo esté consumido por la soledad, tú y sólo tú reconocerás el alma que es más bella por haber conocido la tuya [...] Ahora pienso en ti como en un chico de cabellos dorados con el corazón de Cristo en ti.

La segunda carta está escrita unos días después. Empezaba: «Mi niño: Hoy se ha pedido que se leyeran los veredictos por separado. Taylor [que estaba acusado junto a Wilde] probablemente está siendo juzgado en este momento, y he podido volver aquí». Terminaba:

He decidido que sería más noble y más bonito quedarme [y enfrentarse al juicio]. No podríamos haber estado juntos. No querría haber sido cobarde o desertor. Un nombre falso, un disfraz, una vida perseguida, nada de esto es para mí, a quien me fuiste revelado en aquella colina alta donde las cosas bellas se transforman. Ah, el más dulce de los chicos, el más amado de los amados, mi alma se aferra a la tuya, mi vida es tu vida, y en todo el mundo del dolor y del placer, tú eres mi ideal de admiración y júbilo.

Cinco días más tarde, Wilde fue sentenciado a dos años de prisión con trabajos forzados por «actos de ultraje contra la moral pública». No hay más cartas durante casi un año. Y entonces, entre enero y marzo de 1897, Wilde trabajó en una larga carta para Douglas, conocida después como *De profundis*, desde la cárcel de Reading, habiendo dado permiso el director para que las hojas fuesen retiradas por la noche y llevadas por la mañana. Cuando le soltaron se la dio a Robert Ross, que le dio una copia a Douglas, quien negó haberla recibido jamás. Aunque apareció en varias versiones tras la muerte de Wilde, el texto completo no fue publicado hasta 1949.

El tono de *De profundis* es de una elocuencia calmada; hay una belleza herida en sus frases, y un sentimiento de urgencia, un sentimiento de cosas duras dichas por primera vez. Las viejas habilidades de Wilde para la paradoja, su habilidad para usar las palabras como forma de poner el mundo patas arriba, ya no se usaban para seducir a un público sino para matar su propio dolor y pena. Estaba dispuesto a acusar a aquéllos a quienes estuvo una vez tan dispuesto a elogiar y halagar. Había sufrido tanto que no le importaba si su tono parecía demasiado emotivo, y escribía no como arte sino como contenido. «Si hubiese en él algún pasaje que llevase las lágrimas a tus ojos, llora como se llora en prisión donde el día, tanto como la noche, está reservada para las lágrimas». De repente, en la que es quizás la frase más espeluznante de esta larga carta, Wilde fue capaz de escribir: «El vicio supremo es la superficialidad».

Acusó a Douglas de distraerle de su arte, de gastar su dinero, de degradarle éticamente, de montar escenas constantemente, de maltratarle primero deliberadamente y después desconsideradamente. Echó la culpa a Douglas de su perdición. Hizo repaso del mal comportamiento de Douglas, a veces citando fechas y lugares y detalles, pero consiguiendo a lo largo mantener un tono fluido, de escribir una prosa de cadencias maravillosas y elegancia medida, de crear una voz a la vez indignada y controlada.

Si nuestra vida en común hubiese sido como se la imaginaba el mundo, una vida de placer, despilfarro y risas, no sería capaz de recordar ni un solo momento de ella. Es porque estuvo llena de momentos y días trágicos, amargos, siniestros en sus advertencias, aburridos y espantosos en sus escenas monótonas y violencias sin sentido, por lo que puedo ver y oír cada incidente individual con todo detalle, aunque sin duda es poco más lo que puedo ver u oír.

Algunos de sus llantos desde la profundidad son tan tristes que uno querría partirse de risa. Rememoraba la fiebre de Douglas en aquel conocido lugar predilecto de los irlandeses, el Grand Hotel de Brighton:

Excepto por una hora de paseo en la mañana, una hora de paseo en coche por la tarde, nunca abandoné el hotel. Conseguí uvas especiales de Londres para ti, ya que no querías las que suministraba el hotel, inventé cosas para agradarte, estuve contigo o en la habitación contigua, me senté cada noche contigo para calmarte y distraerte.

Poco después, cuando Wilde enfermó también:

los dos días siguientes me abandonaste del todo, sin cuidados, sin atención, sin nada. No era una cuestión de uvas, flores y encantadores regalos: era una cuestión

de simples necesidades: no podía ni siquiera obtener la leche que el médico había pedido para mí.

«Por supuesto», escribió, «me tenía que haber deshecho de ti», y sin embargo:

por el profundo aunque desacertado afecto hacia ti: por la gran lástima hacia tus defectos de humor y temperamento: por mi proverbial buena naturaleza y pereza celta: por una aversión artística hacia las escenas desagradables y las horribles palabras [...] rae rendí ante ti siempre.

Pero no contestó a la pregunta que todas las frases desesperadas de *De profundis* suplicaban: ¿por qué no se deshizo de Douglas, se alejó de él, con las uvas y todo lo demás? Ya que su buena naturaleza y su pereza celta, por no hablar de su lástima y su aversión artística no le hicieron quedarse junto a Constance Lloyd, ¿qué le hizo quedarse con Douglas? En *De profundis* escribió sobre el amor.

Me amabas mejor de lo que amaste a nadie. Pero tú, como yo mismo, has padecido una terrible tragedia en tu vida [...] ¿Quieres saber lo que era? Era lo siguiente: en ti el Odio siempre fue más fuerte que el Amor.

¿Por qué necesitó dos años de trabajos forzados para darse cuenta de esto? ¿Por qué no acabó mucho antes con lo que Richard Ellmann llama su «pasión desquiciada»? En el *De profundis* de Wilde, el amor que no se atrevía a decir su nombre no era el amor a la domesticidad, ni a la bondad mutua ni al respeto: era el amor en tiempos oscuros, en lo que Ellmann llamó «un mundo clandestino de revelaciones parciales, de chantaje y de pleitos por difamación». Las emociones en el tiempo en el que Wilde y Douglas se conocieron, y encontraron la felicidad, no se han contado ni rememorado, han permanecido privadas e indocumentadas. Este amor entre Wilde y Douglas, su feroz vínculo, formó la base de todas las decisiones. Y las emociones que surgieron en aquellas primeras noches que pasaron juntos, que no reciben nombre en *De profundis*, hicieron a Wilde y Douglas inseparables, pese a toda la traición y todo lo malo.

«Las únicas cosas hermosas», nos dijo Vivian en «La decadencia de la mentira» (1890), «son las cosas que no nos conciernen. Mientras una cosa nos es útil o necesaria, o nos afecta de alguna manera, tanto para el dolor como para el placer, o hace un enérgico llamamiento a nuestra compasión, o forma una parte vital del entorno en el que vivimos, está fuera de la auténtica esfera del arte». Vivian, en su diálogo con Cyril (Wilde dio a los personajes los nombres de sus hijos), echó por tierra a todos los novelistas contemporáneos que escribían en inglés.

El señor Henry James escribe ficción como si fuera una dolorosa obligación, y malgasta su ordenado estilo literario, sus frases oportunas, su sátira veloz y cáustica en malas intenciones e imperceptibles «puntos de vista».

Vivian sigue con un elogio a Balzac: «Creaba la vida, no la copiaba». Y después expone la visión de que la Vida es delgada y pálida mientras que el Arte es fuerte y brillante y así la Vida refleja y sigue al Arte.

Schopenhauer ha analizado el pesimismo que caracteriza al pensamiento moderno, pero Hamlet lo inventó. El mundo se ha vuelto triste porque una marioneta se sintió una vez melancólica.

Yeats tuvo sus dudas respecto a la última frase.

Yo dije: «¿Por qué cambias “triste” por “melancólico”?». Él contestó que quería un sonido pleno al final de la frase, y pensé que no servía como excusa y sí como ejemplo de la vaga forma de impresionar que para mí estropeaba su escritura.

Pero seguro que Yeats estaba equivocado; seguro que la frase está perfectamente acabada. No se puede repetir «triste»; es, en cualquier caso, una palabra más definitiva que «melancólico», sugiriendo que la mera melancolía del actor hizo del mundo algo más duro y más intenso que la melancolía. Y porque melancolía tiene cinco sílabas y triste sólo dos; y por el sonido que tienen estas cinco sílabas, hay algo abierto y sugerente en la palabra puesta al final de la frase, una palabra que podría influir, en vez de una palabra que frena en seco. Hay momentos en las obras de teatro, en las cartas y en su prosa en que Wilde parece tener un oído exquisito para saber lo que una frase puede hacer. Amaba el sonido y el equilibrio de una frase en inglés.

Lo que faltaba en su poesía hasta «La balada de la cárcel de Reading» (1898) era esta voz suya. Cada palabra que escribió en prosa o en sus cuatro obras de teatro, *El abanico de lady Windemere*, *Una mujer sin importancia*, *Un marido ideal* y *La importancia de llamarse Ernesto*, era astuta y de una precisión aguda. Su lenguaje no sólo se protegía de la ironía del lector, sino que se hacía responsable de la ironía y pedía más. Sus poemas, en cambio, parecían estar esperando ser objeto de mofa y parodia. Sin embargo, se preocupaba por ellas y las mandaba a editor tras editor. Entre 1877 y 1881, cuando apareció su primera colección, publicó, según Ian Small, «unos cuarenta poemas en periódicos irlandeses, norteamericanos e ingleses».

Así como el tono urgente y sombrío de *De profundis* se hallaba a años luz del tono gracioso y frívolo de «La decadencia de la mentira», tal y como el primero estaba obligado a romper las reglas establecidas por el segundo, «La balada de la cárcel de Reading» hizo todo lo que su poesía anterior se negaba a hacer. «Las únicas

cosas hermosas son las cosas que no nos conciernen». Wilde descubrió desesperadamente que ningún aspecto de esta frase era cierto. Por buenas razones dejaron de importarle las cosas hermosas y desarrolló una grave necesidad de tratar exactamente de las cosas que le concernían. Y ya que *De profundis* era su mejor prosa y «La balada de la cárcel de Reading» su mejor poesía, la historia de su perdición es interesante no sólo por su propio drama sino por lo que hizo por él como artista, por cómo le obligó a abandonar todo aquello en lo que creía para buscar un nuevo tono. «La Irlanda Loca te llevó con dolor a la poesía», escribió Auden sobre Yeats. Para Wilde, dos años en prisión y la deshonra le llevaron con dolor a un nuevo estilo, directo y confesional, serio y emotivo. Sus palabras ahora eran flechas en vez de plumas. Retuvo, sin embargo, aspectos del genio que mostró cuando pasó por primera vez la aduana de Estados Unidos: un sentido de la forma, una habilidad para crear frases memorables. Sabía cómo utilizar sus viejas habilidades para poder estremecer al mundo con la experiencia que había vivido.

* * *

Ya no escribió obras de teatro al salir de prisión. Sus cuatro mejores obras, escritas entre 1891 y 1894, expresan su espíritu en su estado más libre, preparado para burlarse y divertir, para usar viejos argumentos poco sólidos con viejos personajes poco sólidos, y usarlos para jugar con un mundo de superficies y secretos. Identidades equivocadas, hijos perdidos en el tiempo, joyas perdidas, conversaciones oídas por casualidad y muchas salidas y entradas se colocan junto al cinismo y la corrupción, el oportunismo y un gran número de aforismos que consiguen ser tan elocuentes y poco sinceros como irrefutables: «La moralidad es simplemente la actitud que adoptamos hacia aquella gente a la que personalmente tenemos antipatía». «El escándalo son habladurías que se hacen tediosas por la moralidad». «La juventud de hoy en día es completamente monstruosa: no tienen ningún respeto por el pelo teñido».

Estas obras parecen haberse escrito sin esfuerzo; y esto, la mayor parte del tiempo, es desafortunado. Hubiesen requerido más esfuerzo. *El abanico de lady Windemere*, *Una mujer sin importancia* y *Un marido ideal* dependen demasiado de los chistes; las tramas en ocasiones chirrían y parece que se resuelven de forma vaga y mecánica como malas farsas francesas. Wilde no tenía talento para crear personajes, y en aquellos años hubiese, en cualquier caso, despreciado esta idea. Esto no le impidió estudiar cuidadosamente los personajes de otros escritores. Es interesante cómo el personaje de la Sra. Erlynne en *El abanico de lady Windemere*, por ejemplo, se parece al de *Madame Merle* en *Retrato de una dama* («ah, qué “efervescencia” sin burbujas», escribió James sobre la obra en 1911); o cómo se parece el personaje de Hester en *Una mujer sin importancia* a muchas de las heroínas de James; o cómo se parece *lady Bracknell* a *lady Catherine* de Burgh.

Es importante recordar que estas obras las escribió un nacionalista irlandés que vivía en Londres en los años posteriores a la caída de Parnell (que murió en 1891), cuando dos de las formas más virulentas de hipocresía jamás conocidas —la inglesa y la irlandesa— unieron sus fuerzas por primera y única vez en la historia. Wilde había sido simpatizante de Parnell y había asistido a reuniones de la Comisión Parnell a finales de 1880 cuando el líder fue acusado de confabular con la violencia política. *Un marido ideal* tenía como tema central una historia de corrupción en el gabinete ministerial británico. La última obra de Wilde, sin embargo, su obra más perfecta, hizo algo más poderoso y sutil. Trataba dos temas sobre los que tenía sentimientos fuertes y complejos en 1894: Inglaterra y el matrimonio. Le importaba enormemente que ambas estuvieran en declive. La obra estaba centrada en una clase gobernante inglesa vaga y cínica, y es una obra sobre el amor y el matrimonio donde el amor está gobernado por el capricho y el matrimonio es mercenario. Su genio en *La importancia de llamarse Ernesto* fue hacer que todo esto pareciera obvio, que estuviese construido tan profundamente en la trama que el público ni lo notase. Notarían en cambio los chistes y el dibujo perfecto, el reflejo de cada acción, el desarrollo ingenioso y perfecto de la trama. El público no notaría las flechas envenenadas enterradas entre las plumas.

El problema en la obra de Wilde, especialmente en sus obras de teatro, es que están obligadas a competir con el drama de sus últimos años. Hay frases en las obras de teatro que parecen obsesionadas por la historia de su vida. En *La importancia de llamarse Ernesto*, cuando Jack dice que su hermano «expresó el deseo de ser enterrado en París», el Dr. Chasuble contesta: «¡En París! [Niega la cabeza] Me temo que esto no apunta a un elevado estado de ánimo hacia el final». Más tarde, *lady* Gwendolyne dice: «Y ciertamente una vez que el hombre empieza a descuidar sus deberes domésticos se vuelve dolorosamente afeminado». Y ya que la humillación pública más grande que sufrió Wilde ocurrió, como rememoró en *De profundis*, en un andén ferroviario cuando fue abucheado por la muchedumbre al ser trasladado de una prisión a otra, la frase de *lady* Bracknell: «Venga, querida, ya hemos perdido cinco, si no seis, trenes. Perder más podría exponernos a comentarios en el andén» puede afectar al público de una manera que Wilde jamás hubiese soñado. También se ensayan los temas de la moralidad y el perdón en *El abanico de lady Windemere* y *Una mujer sin importancia*. En *Un marido ideal*, *lady* Chiltern dice acerca de la vida: «me ha enseñado que una persona que ha sido hallada culpable de un acto deshonesto una vez, puede ser culpable de ello una segunda vez, y debe ser rechazada». Cuando le preguntan a *lady* Windemere si piensa que «las mujeres que han cometido lo que el mundo llama una falta deberían ser perdonadas», ella dice: «Pienso que jamás deberían ser perdonadas». «¿Y los hombres?» le preguntan. «¿Cree que debería haber las mismas leyes para los hombres que hay para las mujeres?». «¡Desde luego!», contesta. Y sigue: «Si tuviésemos estas “normas rígidas”, encontraríamos la vida mucho más simple».

* * *

En noviembre de 1895 Henry James rehusó firmar una petición para la reducción de la pena de Wilde. A través de su amigo Jonathan Sturges dejó claro que «la petición no tendría el más mínimo efecto en las autoridades de aquí [...] y que el documento tan sólo existiría como manifiesto de lealtad personal hacia Oscar por parte de sus amigos, entre los cuales él nunca se había contado». En su biografía, Richard Ellmann escribió: «La gente que no estaba al tanto de cómo eran las prisiones no tenía idea de cómo se procedía en ellas. Esa es quizás la única excusa para Henry James, quien escribió a Paul Bourget diciendo que la pena de Wilde a trabajos forzados era demasiado severa y que el aislamiento hubiese sido más justo».

Cercana a la fecha en que soltaron a Wilde, el director de la cárcel de Reading le dijo a Robert Ross: «Tiene buen aspecto. Pero como todos los hombres que no están acostumbrados al trabajo manual y que reciben una pena de este tipo, estará muerto en un par de años». Wilde no podía dormir en la tabla proporcionada; no podía comer la comida y sufría de una terrible diarrea. Estaba solo veintitrés horas al día, y no le estaba permitido hablar en la hora de ejercicio. La mayor parte del tiempo no tenía papel para escribir, y le dejaban dos libros de la biblioteca a la semana, pero la biblioteca no servía para nada. Tenía problemas con sus oídos y sus ojos. Trabajaba recogiendo estopa, o en la rueda de andar. Las cartas y las visitas estaban estrictamente limitadas. Él y sus amigos hicieron varios esfuerzos para que se le conmutase la pena, pero sirvió los dos años hasta el último día. En octubre de 1895, a los cinco meses de empezar la condena, Arthur Clifton, quien Wilde quería que fuese el tutor de sus hijos, le visitó: «Estaba terriblemente delgado. Te puedes imaginar lo doloroso que fue verlo: estaba muy disgustado y lloró mucho: parecía tener el corazón roto y no cesó de describir su castigo como salvaje [...] estaba terriblemente abatido y dijo varias veces que no creía poder cumplir con vida la pena entera».

A la salida de la cárcel escribió varias cartas al *Daily Chronicle* describiendo el tiempo que pasó en prisión.

El sábado de la semana pasada estaba en mi celda a eso de la una de la tarde ocupado en limpiar y dar brillo a las latas que había usado para la comida. De repente me vi sorprendido por el silencio carcelario roto por el más horrible y repugnante chillido, o más bien aullido, pues al principio pensé que algún animal como un toro o una vaca estaba recibiendo mala muerte fuera de los muros de la prisión. Pronto me di cuenta, sin embargo, de que los aullidos procedían del sótano; y supe que algún desgraciado estaba siendo azotado [...] Al día siguiente [...] vi al pobre hombre en la hora del ejercicio, su débil, desagradable y lamentable cara abotargada por las lágrimas y la histeria, hasta el punto de ser casi irreconocible, [...] era una representación viva de lo grotesco. Los demás

prisioneros lo miraban, y ninguno de ellos sonrió. Todo el mundo sabía lo que le había pasado, que le estaban volviendo loco —que ya estaba loco—.

Tras su excarcelación escribió e intentó ayudar a varios de sus compañeros presidiarios. En una carta a un amigo explicaba que:

debes entender que tengo el deseo más profundo de intentar ser de ayuda a otros compañeros que estuvieron conmigo. Antes era completamente imprudente con los jóvenes: cogía a un chico, le amaba «apasionadamente» y, después, me aburría de él, y no le hacía ni caso. Eso es lo que lamento de mi vida pasada. Ahora que siento que realmente puedo ayudar a otros será un pequeño intento, por pequeño que sea, de expiación.

En marzo de 1898, menos de un año después de ser puesto en libertad —y cuando se estaba debatiendo la reforma del sistema carcelario— escribió de nuevo al *Daily Chronicle*.

Hay tres castigos permanentemente autorizados por la ley en las prisiones inglesas. 1. Hambre 2. Insomnio 3. Enfermedad [...] Cada prisionero sufre día y noche el hambre [...] El resultado de la comida —que en la mayoría de los casos consiste de unas gachas sosas, pan mal horneado, sebo y agua— es la enfermedad en forma de diarrea incesante [...] con respecto al castigo de insomnio, sólo existe en las prisiones chinas e inglesas. En China se impone encerrando al prisionero en pequeñas jaulas de bambú; en Inglaterra por medio de la cama de tabla. El objeto de esta cama es producir insomnio. No hay ningún otro objetivo en ella e invariablemente tiene éxito [...] Privado de libros, de toda relación humana, aislado de toda influencia humana o humanizante, condenado al silencio eterno, robado de toda relación con el mundo, tratado como a un animal poco inteligente, brutalizado hasta niveles inferiores a los de cualquier bestia, el desgraciado hombre confinado en una prisión inglesa apenas puede evitar volverse loco.

En los meses que siguieron a su liberación, Wilde tuvo problemas para convencer a quienes le rodeaban de que su experiencia le había destrozado. En junio, tres semanas después de ser puesto en libertad, escribió a Frank Harris:

Debes intentar darte cuenta de lo que son dos años de confinamiento en una celda, de lo que suponen dos años de silencio absoluto para un hombre de mi poder intelectual [...] Cuando el prisionero sale, se encuentra con que aún tiene que sufrir. Su castigo, en cuanto a sus efectos, dura intelectual y físicamente tanto como lo hace socialmente.

En febrero de 1898, escribió de nuevo a Harris, quien le había sugerido que escribiera otra obra:

Con respecto a la comedia [...] he perdido la motivación principal de la vida y el arte, la *joie de vivre*; es espantoso. Tengo placeres, y pasiones, pero la alegría de vivir se ha ido. Me estoy hundiendo: la morgue bosteza por mí.

«La intensa energía de la creación ha sido expulsada a patadas de mí», escribió a otro amigo en agosto de 1897. Un año después escribió a Ross:

Creo que no volveré a escribir. Algo ha muerto en mí. No tengo deseos de escribir. No tengo conciencia del poder. Claro, mi primer año en prisión me ha destrozado en cuerpo y alma.

Tras ser puesto en libertad se fue a Francia y trabajó en «La balada de la cárcel de Reading» e intentó tratar con las dos personas a quien más había amado —Constance y Alfred Douglas—, al igual que ellos intentaron tratar con él. En *De profundis*, Wilde escribió sobre la muerte de su madre, ocurrida mientras estaba en prisión:

Había deshonrado aquel nombre eternamente. Lo había convertido en un bajo sinónimo entre la gente baja [...] Mi mujer, en ese momento bondadosa y dulce conmigo, para que no escuchara la noticia de labios que me son indiferentes o extraños, viajó, a pesar de estar enferma, desde Ginebra hasta Londres, para darme la noticia de tan irreparable e irremediable pérdida [...] Tú [Douglas] mantuviste la distancia, no me mandaste ningún mensaje ni me escribiste una carta.

Wilde, al comienzo de su condena, fue declarado en bancarrota y todas sus pertenencias vendidas, incluyendo los derechos de sus obras. Su madre fue enterrada en una fosa común. Constance había abandonado Inglaterra y había cambiado su apellido por el de Holland. De la multitud de cartas entre los principales personajes en la vida de Oscar Wilde, una carta de Constance, escrita a una adivina en abril de 1895, es quizás la más reveladora y conmovedora:

Mi querida Sra. Robinson, ¿qué va a ser de mi marido que tanto me ha traicionado y decepcionado y que ha arruinado la vida de mis queridos hijos? ¿Puede usted decirme algo? Me dijo usted que después de este terrible golpe mi vida se volvería más fácil, pero habrá alguna felicidad en ella ¿o ya es imposible para mí? He tenido tan poca felicidad. Mi vida está cortada en pedazos como mi mano lo está por sus líneas.

Constance tenía dinero, y Robert Ross acordó con ella que Wilde recibiese una asignación. Los detalles de este acuerdo causaron a Wilde mucho dolor durante sus últimos días en prisión. Resumiendo, pensaba que no era suficiente y que había demasiadas condiciones. Una de estas condiciones era que ella podría retirar su asignación si él protagonizaba algún escándalo o si pasaba tiempo con gente de mala reputación; es decir, si volvía con Douglas. Y Douglas, que pensaba que había sufrido tanto como Wilde, quería volver con él. El 4 de junio de 1897, Wilde escribió a Douglas desde el Hotel de la Plage en Berneval-sur-Mer: «No pienses que no te quiero. Claro que te quiero más que a nadie. Pero nuestras vidas han sido irreparablemente separadas en lo que se refiere a poder reunimos». Sin embargo, el 15 de junio volvió a escribir: «Me pides que te deje venir el sábado: pero querido y dulce niño, ya te he pedido que vengas entonces: o sea que tenemos el mismo deseo, como es normal». Sugirió que Douglas usara el nombre de Jonquil du Vallon, ya que él estaba usando el nombre de Sebastian Melmoth (Charles Maturin, que escribió *Melmoth el Errabundo*, era el tío abuelo de Wilde). Dos días después cambió de idea otra vez: «Claro que ahora mismo es imposible que nos reunamos [...] Más adelante, cuando la alarma en Inglaterra haya pasado, cuando sea posible el secretismo, y el silencio forme parte de la actitud del mundo entero, podremos reunimos, pero por ahora, como podrás ver, es imposible». El 24 de agosto, Wilde escribió a Robert Ross: «Desde que Bosie escribió diciéndome que no podía permitirse los cuarenta francos para venir a Ruán a verme, no ha vuelto a escribir. Y yo tampoco. Estoy muy dolido por su mezquindad y su falta de imaginación». Una semana más tarde, Wilde escribió a Douglas:

Mi Niño Querido: recibí tu telegrama hace media hora, y te mando unas líneas para decirte que la única esperanza de volver a hacer un bello trabajo en el arte sería estando contigo [...] Todo el mundo está furioso porque vuelva contigo, pero no nos entienden [...] Rehaz mi vida arruinada, y entonces nuestra amistad y nuestro amor tendrá un significado distinto para el mundo.

Tres semanas más tarde, desde Nápoles adonde había ido con Douglas, Wilde intentó explicar a Robert Ross lo que había hecho: «Cuando la gente hable en mi contra por haber vuelto con Bosie, diles que me ofreció amor, y que en mi soledad y desgracia, y tras tres meses de lucha contra este ridículo mundo filisteo, me volví naturalmente hacia él». Escribió muchas cartas defendiéndose, incluida una a su editor Leonard Smithers:

[Douglas] es muy ingenioso, es una belleza para la vista y es adorable estar con él. También ha arruinado mi vida, de modo que no puedo dejar de amarle —es lo único que se puede hacer—. La carta de mi mujer llegó demasiado tarde. Esperé cuatro meses en vano, y sólo cuando los niños habían vuelto al colegio me pidió

que volviera con ella —mientras que lo que quiero es el amor de mis hijos—. Claro, ahora ya es irreparable. Pero en cuestión de emociones y sus cualidades románticas, la impuntualidad es fatal.

Wilde y Douglas pasaron en estos meses de ser un Frankenstein y un monstruo intercambiables a ser Romeo y Julieta. Entre aquellos que querían romper su relación e impedir que formaran un hogar en Nápoles estaban la madre de Douglas, quien controlaba sus ingresos, el padre de Douglas, quien seguía sin poder controlar su cólera, y Constance, quien creía que Wilde se había sacrificado por el odio irracional de Douglas hacia su padre. A principios de octubre, Wilde escribió a Robert Ross:

Estoy esperando una bomba del abogado de mi mujer. Me escribió una horrible carta, aunque insensata, que decía «Te prohíbo» hacer tal y cual: «No te permito» etcétera; y «exijo una firme promesa de que no». ¿Cómo puede imaginar realmente que puede influir y controlar mi vida? Podría igualmente intentar influir y controlar mi arte [...] Supongo que ahora intentará privarme de las 3 míseras libras semanales. Las mujeres son tan mezquinas, y Constance no tiene imaginación.

Constance escribió a su amigo, Carlos Blacker:

He escrito hoy una nota a Oscar exigiendo una contestación inmediata a mi pregunta acerca de si ha estado en Capri o si ha vuelto a encontrarse en algún lugar con ese espantoso individuo. También le dije que evidentemente no le importan mucho sus hijos puesto que no ha agradecido las fotos que le mandé ni los recuerdos que ellos le mandaron. Espero no haber sido demasiado dura escribiendo esto, pero era necesario.

Wilde siguió impenitente. El 16 de noviembre escribió a Ross:

Mi existencia es un escándalo. Pero no creo que se me debiera acusar de causar un escándalo por continuar viviendo, aunque soy consciente de que eso es lo que hago. No puedo vivir solo, y Bosie es el único de mis amigos que es capaz o que está deseoso de ofrecerme su compañía.

Dos días más tarde Constance escribió a su hermano:

He suspendido la asignación de O ya que está viviendo con lord Alfred Douglas, con lo cual en poco tiempo ¡se declarará la guerra! Sus amigos abogados en Londres no le defienden y por ahora no se han opuesto, ya que siempre se

entendió que si volvía con esa persona se acabaría la asignación.

Wilde estaba indignado:

Jamás pensé que tras ser puesto en libertad mi mujer, mis administradores, los tutores de mis hijos, mis pocos amigos, los que aún quedan, y la miríada de enemigos juntarían sus fuerzas para obligarme por medio de la inanición a vivir de nuevo en silencio y en soledad.

A medida que las discusiones sobre su relación con Douglas iban de acá para allá, Wilde escribió una larga carta a su editor sobre el diseño de «La balada de la cárcel de Reading» y la redacción de la dedicatoria. Wilde creía, según dijo, que dedicarle el poema a R. J. M. sería suficiente y entonces añadió:

Alfred Douglas piensa que si no pongo que R. J. M. murió en la prisión de Reading la gente puede pensar que todo ha sido imaginario. Es una objeción válida.

Estas dos frases son significativas ya que es la única vez en que tenemos una visión de Douglas en estos años (o para el caso en cualquier época) en la que no está gritando, quejándose o causando dolor, o no está locamente enamorado. Es un pequeño destello de la vida corriente entre Wilde y Douglas, discutiendo algo de interés para Wilde y de lo que Douglas, que también publicó poesía, sabía algo.

En febrero ya habían roto y Wilde estaba en París. El 4 de marzo, Constance escribió a Carlos Blacker:

Oscar está, o al menos estaba, en el Hotel de Nice en la Rue des Beaux-Arts [...] Como sabes, se ha comportado sumamente mal tanto conmigo como con mis hijos y toda posibilidad de volver a vivir juntos ha llegado a su fin [...] si le ves dile que pienso que «La balada» es de una belleza exquisita, y espero que el gran éxito que ha cosechado en todos los acontecimientos en Londres le empuje a escribir más. He oído que ahora no hace más que beber y que ha dejado a lord A. Y que ha recibido 200 libras de *lady* Q. a condición de que no volviera a verle, pero claro, esto podría no ser cierto. ¿Está lord A. en París?

Constance estaba bien informada. De hecho, Wilde había recibido 200 libras de *lady* Queensberry, y era cierto que en París no hacía más que beber. Pero lord A. no estaba en París. «Tengo la impresión de que ella [Constance] realmente quiere que me muera», escribió Wilde a Carlos Blacker, a quien Constance también escribió:

Oscar es tan patético; y un actor nato, y me endurezco cuando estoy lejos de él. No hay palabras para describir a esa bestia, pues no llamaré de ninguna otra forma a A. D. [...] No deseo su muerte [la de Oscar], pero [...] creo que debería dejar tranquilos a su mujer e hijos.

Pronto Wilde empezó a pensar en lo que había ocurrido entre él y Douglas en Nápoles y escribió a Ross: «Sé que es mejor que no le vea nunca más. No quiero. Me llena de pavor».

Constance murió en abril a los cuarenta años. Wilde escribió a Harris: «Mi camino de vuelta a la esperanza y a una nueva vida acaba en su tumba». Pero cuando Robert Ross fue a visitarlo, anotó que «Oscar, como es de suponer, no lo siente en absoluto». Wilde no tenía libre acceso a sus hijos y nunca les volvió a ver. Le concedieron 150 libras anuales de la herencia de Constance. «Jamás comprendió realmente lo cruel que fue con su mujer», escribió Robert Ross tras su muerte. En París volvió a ver a Douglas, pero sus encuentros fueron esporádicos y difíciles.

Muchas de las cartas de sus últimos tres años son sobre dinero. Siempre estaba esperando dinero, pidiendo dinero y quedándose sin dinero. Pero también hay algunos pasajes brillantes, dignos de él en los viejos tiempos, pero con una nueva ira y mordacidad:

Jamás me crucé con nadie en quien el sentido de la moral fuese dominante y que no fuese despiadado, cruel, rencoroso, completamente estúpido y completamente carente del más pequeño sentimiento de humanidad. La gente moral, como se les llama, son simples bestias. Antes tendría cincuenta vicios antinaturales que una virtud antinatural. Es la virtud antinatural la que hace del mundo, para aquéllos que sufren, un Infierno tan prematuro.

Continuó con sus vicios antinaturales, según contó al escribir a Robert Ross desde Roma en abril de 1900 acerca de un joven seminarista con el que había entablado amistad:

También le di muchas liras, y vaticiné que tendría un capelo cardenalicio si seguía siendo muy bueno y nunca me olvidaba. Dijo que nunca se olvidaría y creo que no lo hará, pues cada día le besé detrás del altar mayor.

Cinco días después tenía más noticias:

He dejado a Armando, un joven Esporo romano muy elegante e inteligente. Era bellísimo, pero sus peticiones de vestimenta y corbatas eran incesantes: realmente aullaba por unas botas, como un perro por la luna.

En octubre de 1900 Wilde enfermó. A finales de noviembre, Robert Ross, que más tarde escribiría que siempre prometió llevarle un cura a Wilde cuando estuviese muriendo, fue a París y encontró a un cura que bautizó a Wilde en la Iglesia católica y le dio la extremaunción. Mientras Wilde yacía moribundo en la cama de su hotel, Ross y Reginald Turner «destruyeron cartas para evitar derrumbarnos». Douglas fue a París para el entierro. Vivió hasta 1945.

Wilde fue enterrado al principio en Bagenauz, a las afueras de París en una tumba barata, pero en 1909 fue inhumado de nuevo en Père Lachaise con una preciosa escultura de Jacob Epstein como lápida. Las cenizas de Robert Ross fueron enterradas ahí cuando murió en 1918. En 1899 Wilde escribió a Ross sobre su visita a la tumba de Constance en Génova:

Es muy bonita: una cruz de mármol con oscuras hojas de hiedra esculpidas con un bonito patrón. El cementerio es un jardín al pie de unas preciosas colinas que llegan hasta las montañas que rodean Génova. Fue muy trágico ver su nombre esculpido en la tumba: su apellido, sin mención a mi nombre, por supuesto.

En 1963 las palabras «Esposa de Oscar Wilde» se esculpieron en la lápida. Un monumento conmemorativo a *lady* Wilde se incorporó a la tumba familiar en Mount Jerome en Dublín en 1996 y una lápida se erigió sobre su tumba en Kensal Green en el año 2000. En 1995, Oscar Wilde fue incluido en un ventanal de la Abadía de Westminster. Al acercarse el centenario de su muerte, estatuas conmemorativas fueron erigidas en Dublín y en Londres.

Lo personal se volvió político porque un irlandés había tentado a la suerte en Londres. Sigue siendo una presencia viva en el mundo cien años después de su muerte. Interpretó el papel del marica trágico. Era ingenioso, el mejor hablador de su generación, habilidoso en el arte del chiste breve, el comentario rápido. Pero también era poco de fiar y estaba condenado. Era Fausto, que robó unos años de placer y fama, para ser pagado con la cama de tabla, la rueda de andar y una muerte prematura. También era un nacionalista y socialista irlandés que se paseaba entre los ricos y poderosos de los salones londinenses y que finalmente fue castigado por su descaro. Sus cartas muestran lo ambicioso que era, y lo pomposo, y también lo gracioso que era, un maestro del lenguaje como él mismo decía, y el destrozo salvaje que supusieron sus dos años en prisión. Inventó el inventarse a uno mismo. En su tono y en sus modos era puramente fin de siglo, hasta que fue obligado a cambiar su tono y sus modos. Unas cuantas veces en su corta vida creó obras que eran ideas brillantes u obras maestras en tono y cadencia, o intachables en su forma.

En el verano de 1947, André Gide, poco antes de serle concedido el Premio Nobel y cuatro años antes de su muerte, fue a Oxford a recibir un doctorado honorífico. Parte de la razón para ir a Oxford fue visitar la habitación de Oscar Wilde en el Magdalen College. Gide había firmado la petición de clemencia en 1895 y, tras

la liberación de Wilde, había ido a visitarle en Berneval, en la costa francesa. En los últimos años de Wilde en París, sin embargo, Gide sólo le vio dos veces. Aunque le había dado dinero, estaba avergonzado por su sordidez y su reputación de asociarse con los chaperos locales. Gide, a pesar de todo, se había vuelto respetable. En su primer encuentro, intentó sentarse frente a Wilde con su espalda a la calle para que nadie le viera. Ahora paseaba por la habitación en la que Wilde había empezado su transformación. Se paró a echar un vistazo mientras los miembros de un equipo de criquet universitario, que estaban montando una fiesta en la habitación, se quedaban en silencio. No les prestó atención; pasó los dedos de una mano por la pared, sin decir nada, intentando invocar aquella presencia intrépida que había adivinado su verdad y que había cambiado su vida más de cincuenta años antes.

The Complete Letters of Oscar Wilde, ed. de Merlin Holland y Rupert Hart-Davis, Fourth Estate [*Correspondencia*, Siruela, 1992].

The Complete Works of Oscar Wilde: Volume I: Poems and Poems in Prose, ed. de Bobby Fong y Karl Beckson, OUP [*Obras completas*, Aguilar, 1943].

ROGER CASEMENT: SEXO, MENTIRAS Y LOS DIARIOS NEGROS

Jessie Conrad recordaba una visita de Roger Casement:

Sir Roger Casement, un protestante irlandés fanático, vino a vernos y se quedó unos dos días como nuestro invitado. Era un hombre muy apuesto de barba espesa y oscura y ojos penetrantes e intranquilos. Su personalidad me impresionó sobremedera. Fue durante el tiempo en el que estaba interesado en sacar a la luz ciertas atrocidades que estaban ocurriendo en el Congo belga. ¿Quién podía prever su terrible destino en la guerra cuando estaba en nuestro salón denunciando las crueldades de las que había sido testigo?

Uno de los biógrafos de Conrad, Frederick Karl, no está seguro de cuándo tuvo lugar esta visita, pero si hemos de creer el diario negro de Casement —y Angus Mitchell, que ha editado *The Amazon Journal of Roger Casement*, piensa que no debemos hacerlo—, tuvo lugar el 3 de enero de 1904 y duró sólo un día.

Joseph Conrad había conocido a Casement en 1889 o 1890 en el Congo, cuando Casement trabajaba para la Compañía Ferroviaria de ese país.

Durante unas tres semanas —escribió Conrad— vivió en la misma habitación en la estación Matadi de la Sociedad Belga del Alto Congo. Era bastante reservado con respecto a la conexión exacta que tenía con esta Sociedad; pero el trabajo que le ocupaba era el de contratar mano de obra. Conocía bien las lenguas costeras. Fui con él en varias ocasiones a pequeñas expediciones para mantener trámites con los jefes de las aldeas vecinas. Su objetivo era contratar porteadores para las caravanas de la Compañía entre Matadi y Leopoldville —o más bien a Kinshasa, en el Lago Stanley—. Luego me fui al interior para comandar el barco *Roi des Belges* y él, según parece, se quedó en la costa.

La visita que recuerda Jessie Conrad tenía un propósito. Casement había leído *El corazón de las tinieblas* y quería que Conrad le apoyara en el caso que estaba presentando contra las atrocidades en el Congo. «Me alegra que hayas leído el Corazón de las T. Claro que es un lío terrible», le decía Conrad a Casement. Conrad había basado *El corazón de las tinieblas* en sus impresiones —tenía pocas pruebas detalladas—, pero, en cualquier caso, no quería verse involucrado. Escribió a su

amigo R. B. Cunningham Graham:

Es un irlandés protestante, y además beato, pero también lo fue Pizarro. Por lo demás te puedo asegurar que tiene una personalidad límpida. En él también hay un toque del conquistador; pues lo he visto arrancar hacia una indescriptible espesura con un palo de empuñadura torcida como arma y acompañado tan sólo por un par de bulldogs, Paddy (blanco) y Bidy (manchado), a sus pies, y un chico loanda cargando un bulto. Unos meses después le vi volver, un poco más delgado, un poco más moreno con sus perros y el chico loanda, y tranquilamente sereno como si hubiese estado dando un paseo por el parque. Parece que últimamente le han mandado al Congo en alguna misión para el Gobierno británico. Siempre pensé que alguna parte del alma de Las Casas había encontrado refugio en su cuerpo indómito [...] le ayudaría pero no está en mí. Tan sólo soy un novelista miserable que inventa historias miserables, y ni siquiera estoy a la altura de ese miserable juego [...]. ¡Él podría contarte cada cosa! Cosas que he intentado olvidar, cosas que no sabía. Había pasado tantos años en África como yo meses... prácticamente.

Tras el arresto de Casement en 1916, Conrad escribió a John Quinn en Nueva York:

Nunca hablamos de política [...] Era agradable estar con él: pero ya en África juzgué que era un hombre, hablando apropiadamente, sin cabeza. No quiero decir estúpido. Quiero decir que era pura emoción. Forjó su camino con la fuerza emotiva (el informe sobre el Congo, Putumayo, etcétera), y su más pura emotividad le ha deshecho. Una criatura de temperamento absoluto: una personalidad verdaderamente trágica: lo era todo menos la grandeza de la cual no tenía ni un ápice. Era tan sólo vanidad. Pero en el Congo esto aún no era visible.

Roger Casement nació en Irlanda en 1864, en una próspera familia protestante. Fue criado principalmente en Irlanda del Norte. Con veinte años se fue a África, donde trabajó en varias empresas comerciales en el Congo y luego en lo que sería Nigeria. Posteriormente encontró trabajo en el servicio consular británico y en 1900 volvió al Congo, parte del cual estaba bajo el control directo de Leopoldo II, Rey de Bélgica. Empezó a investigar alegatos de brutalidad en la región; su trabajo fue riguroso y concienzudo, y fue personalmente responsable de que el Ministerio de Exteriores británico llevara a cabo una seria investigación de lo que ocurría en el Congo.

En 1906 Casement empezó a trabajar para el servicio consular británico en Suramérica: en Santos, Río de Janeiro y después en Perú, en la desembocadura del Amazonas. En 1910 investigó alegatos de atrocidades perpetradas contra los indios

amazónicos. Le otorgaron el título de *Sir* por su trabajo. Para cuando dimitió de su puesto en el servicio consular en 1913, se había vuelto un ferviente nacionalista irlandés; y a su regreso a Irlanda le hicieron tesorero de los Voluntarios Irlandeses. Era un premio espléndido para el nuevo movimiento: un protestante, un *Sir*, un humanitario conocido internacionalmente y un antiimperialista.

Trabajó para la causa irlandesa en Estados Unidos y en Alemania, recogiendo fondos en Estados Unidos e intentando reclutar una Brigada Irlandesa con los prisioneros de guerra en Alemania. Llegó de Alemania, tras muchas desventuras, a la costa del condado de Kerry el Viernes Santo de 1916 en un submarino alemán, pero las armas que debían llegar con él no llegaron. Fue capturado y conducido a Londres, donde fue acusado de traición y hallado culpable. Sus diarios, y sobre todo sus Diarios «negros» —que se componían de diarios de los años 1903, 1910, 1911 y un libro más extenso correspondiente a 1911, y que daban cuenta de encuentros homosexuales en Africa y en Suramérica— fueron usados para impedir un indulto. Fue ahorcado. Tras su muerte hubo gran polémica acerca de los diarios. ¿Fueron falsificados? ¿Eran reales? ¿Cómo podía un patriota irlandés ser homosexual? Se han publicado varios libros en torno a este tema. En 1996 se publicaron dos nuevos libros que trataban el legado de Casement: uno de ellos creía que los diarios eran genuinos, y el otro que no lo eran.

Los huesos de Casement, o lo que quedaba de ellos —fue inhumado sin ataúd en cal viva— fueron devueltos a Irlanda por el Gobierno de Harold Wilson en febrero de 1965. La primera petición se había dirigido al Gobierno de Ramsay MacDonald en algún momento entre 1929 y 1931. Fue rechazada, al igual que las peticiones que hizo De Valera a Stanley Baldwin y a Churchill, y la petición de Sean Lemass a Harold Macmillan. Escribe Deirdre McMahon, en su relato de las discusiones entre los dos gobiernos por el cuerpo, y sin duda los diarios, de Casement, en la edición de primavera de 1996 de *Irish Archives*:

Los exasperados ministros y oficiales británicos tenían tendencia a atribuir malicia a la preocupación de De Valera por Casement: pero en verdad la polémica reveló el abismo cultural entre las actitudes británicas e irlandesas hacia la muerte. Lo que para los irlandeses era respeto a los muertos, para los británicos era una obsesión morbosa y de mal gusto.

La exhumación tuvo lugar a la caída del sol en la prisión de Pentonville: Casement no había sido enterrado, como se creía, junto al Dr. Crippen, según los documentos que tenían los oficiales británicos, sino entre dos hombres llamados Kuhn y Robinson. La mandíbula inferior, ocho costillas, varias vértebras, los huesos de los brazos y de los hombros, algunos huesos más pequeños y la calavera, prácticamente intactos y todavía cubiertos con trozos del sudario, fueron hallados y colocados en un ataúd. Los huesos pertenecían a un hombre de altura extraordinaria

—Casement era alto—. Los británicos pagaron el ataúd («Era un gesto que sentían que debían hacer y que estaban felices de hacer», dijo un oficial irlandés). Hubo un funeral de Estado en Dublín. El ataúd fue enterrado en el cementerio de Glasnevin junto a otros que habían luchado y que habían sufrido por la causa irlandesa: Daniel O’Connell, Charles Stewart Parnell, Paddy Dignam.

A pesar de que hay una gran colección de documentos sobre Casement en la Biblioteca Nacional en Dublín (y otros artículos que trajo de Africa y Suramérica — incluidos trajes y una colección de mariposas— en el Museo Nacional y en el Museo de Historia Natural) sus diarios permanecen en Inglaterra. Fueron vistos por Michael Collins y Eamon Duggan durante las negociaciones del Tratado de 1921. A principios de los años treinta, Duggan escribió:

Michael Collins y yo vimos el diario de Casement de acuerdo con lord Birkenhead. Lo leímos. Yo no conocía la escritura de Casement. Collins sí. Dijo que era suya. El diario estaba en dos partes —volúmenes encuadernados— que repetían *ad nauseam* detalles de perversión sexual —de la apariencia personal y la belleza de los niños nativos— con especial mención de cierta parte de su anatomía. Era repugnante.

De Valera tuvo cuidado de no verse involucrado en las controversias sobre los diarios que estallaron en repetidas ocasiones durante su mandato, y rechazó pedirle al Gobierno británico que permitiera que su representante comprobara su autenticidad. Cuando se publicaron los diarios en París y Nueva York en 1959, un oficial británico preguntó a un diplomático de la embajada irlandesa en Londres cuál sería la reacción en Irlanda a la publicación de los diarios, añadiendo que «en vista de la actual visión británica de la homosexualidad, poca gente en este país daría mucha importancia a los defectos de Casement en ese aspecto». El diplomático irlandés tuvo que revelar que quizás aquí había otro abismo cultural entre Irlanda y Gran Bretaña: «La opinión en Irlanda no ha cambiado tanto y probablemente no sea muy distinta de lo que era en este país cuando Casement fue enjuiciado».

Cuando Sean Lemass llegó al poder en 1959, estaba ansioso por obtener los diarios además del cadáver, y el Gobierno irlandés acordó que los diarios debían entregarse al Estado, sin que los británicos se quedaran con una copia, pero Maurice Moynihan, secretario del Gobierno y secretario del Departamento del Taoiseach [el primer ministro irlandés], estaba en contra. Preguntó si el Gobierno tenía intención de guardarlos, quemarlos o publicarlos. En su opinión, el Gobierno irlandés no debería tener nada que ver con ellos. El 23 de julio, R. A. Butler anunció que los diarios quedarían depositados en la Oficina del Registro Público en Londres, donde podrían consultarse por estudiosos e historiadores. La República de Irlanda quería los huesos de Casement, ya que no guardaban secretos y no podían hablar, pero los diarios eran, y todavía son, pura dinamita; y a los ingleses, como todos sabemos, se les da mejor

manejar ese tipo de cosas.

Los Diarios negros estuvieron disponibles por primera vez en 1959. *The Black Diaries: An Account of Roger Casement's Life and Times, with a Collection of His Diaries and Public Writings*, de Peter Singleton-Gates y Maurice Girodias, publicado por Grove Press en Nueva York y por Olympia Press en París, era un libro extraordinario. Incluía historias resumidas de Irlanda, el Congo y Putumayo en la cuenca amazónica, un relato de la vida y muerte de Casement, su informe sobre el Congo, su informe del Putumayo, su diario del Congo de 1903 y su diario de Putumayo de 1910. Las anotaciones del diario fueron contrastadas con los informes, de forma que en la página de la izquierda había afirmaciones claras y objetivas sobre la brutalidad —y relatos de las investigaciones de Casement a menudo teñidas de indignación— y en la página derecha había apuntes crípticos, tiempos, dinero gastado, reuniones apuntadas, el clima, noticias y opiniones. El 17 de abril de 1903 apuntó el suicidio de *sir* Hector Macdonald en París —Macdonald había sido acusado de actividades homosexuales en Ceilán— y escribió: «Las razones aducidas son lamentablemente tristes. Seguramente, el caso más doloroso de este tipo y uno que despierte la conciencia nacional a métodos más sanos de curar una terrible enfermedad que no sea la legislación penal». El 19 y el 30 de abril Casement hizo más referencias al suicidio de Héctor Macdonald.

En marzo, en el mismo diario, a medida que el barco de Casement hacía varias escalas de camino al Congo, había referencias a Agostinho, de 17 años y medio («Agostinho besado varias veces», el 13 de marzo), a X («sin afeitado, de unos 21 o 22»), a Pepe («17, compró cigarrillos»). La primera anotación en el diario de 1910, fechada en jueves, 13 de enero, empezaba: «Gabriel Ramos —X Hasta el fondo»; y terminaba en «profundas embestidas». La siguiente anotación decía simplemente: «Valdemiro, 20 dólares». El 2 de marzo estaba en Sao Paulo: «Tomé aire y gran embestida rápida. Amé enormemente. Hasta el fondo X». El 12 de marzo ya estaba en Buenos Aires: «Espléndidas erecciones. Ramón, 7 dólares, 25 centímetros por lo menos. X dentro». El 28 de marzo estaba en Belfast: «Monté gloriosamente espléndido corcel. Enorme —dicho de muchos—. “Grandioso”». Como muchos hombres eduardianos de su clase estaba, o por lo menos dicen los diarios que estaba, pasándolo bomba. Las anotaciones anteriores son simplemente una pequeña muestra.

Aquellos que piensan que estos diarios no fueron falsificados nos piden que creamos que Casement escribía dos diarios en sus largos viajes al Congo y al Putumayo: uno largo y detallado para el consumo público y también para su propio uso mientras escribía más tarde sus informes (los Diarios blancos); y otro corto y privado, con menos de ciento cincuenta palabras por día (los Diarios negros).

Esto me parece sumamente posible. También parecería probable que hubiese alguna que otra incoherencia entre los dos diarios: diferentes ortografías de los nombres —a Casement no se le daba bien escribir nombres—; algunos elementos que aparecen en el día equivocado; algunos elementos de un diario que no aparecen en el

otro; un tono distinto. En el viaje a Putumayo, cuando la vista empezó a fallarle, escribió en lápiz y su letra empeoró, pero esto sólo ocurrió en el diario blanco, el diario negro estaba escrito en bolígrafo y la letra no empeoró. Esto puede explicarse, quizás, por el hecho de que el trabajo del diario negro llevaba tan sólo unos minutos, mientras que lo que se escribía en el diario blanco era un trabajo duro. Por otro lado, si yo fuese un falsificador trabajando en los Diarios negros, usando los Diarios blancos como referencia, me habría pasado también al lápiz y habría empeorado la letra. El hecho de que la incoherencia permaneciese sugiere que no hubo un falsificador.

Para decidirse a dejar la discrepancia tendría uno que ser un falsificador muy listo y seguro de sí mismo; pero está claro que si los Diarios negros fueron falsificados, entonces el falsificador era sin duda muy listo —un genio, porque no hay ningún fallo garrafal en los Diarios negros, no hay ninguna anotación que hubiese podido incluirse tan sólo porque el falsificador hubiese entendido mal completa y obviamente un pasaje de los Diarios blancos—. Aunque hay discrepancias que están cerca de ser fallos garrafales, no hay ningún momento de los Diarios negros que resuelva la polémica en ningún sentido.

Basil Thomson, que era el jefe de la rama especial creada en Scotland Yard al principio de la I Guerra Mundial para detectar a espías enemigos, interrogó a Casement durante tres días tras su detención. Thomson dejó cinco informes sobre cómo aparecieron los diarios, tanto los negros como los blancos. Según algunos, los diarios fueron descubiertos después del arresto de Casement, pero en uno de ellos Thomson dijo que estuvo en posesión de los diarios durante un tiempo antes de la detención. El primo de Casement insiste en que Thomson tuvo los diarios dieciséis meses antes del juicio de Casement. Pero esta confusión no nos lleva a ninguna parte, y desde luego no nos ayuda a saber si los Diarios negros fueron falsificados o no.

¿Cómo pudo la idea de Casement como un turista sexual eduardiano pasar por la mente del falsificador? Hay algunos pasajes interesantes de los Diarios blancos que Thomson tenía en su poder y que no pudo falsificar —si es que el falsificador era él—. Casement escribió con facilidad en su diario blanco putumayo sobre «las preciosas y bronceadas piernas de esta gente» y «ojos suaves y dulces, una bella boca», por tomar dos ejemplos. Un falsificador que viera estos comentarios inocentes podría tener la idea de que ésta era la mejor forma de incriminar a Casement.

Un posible falsificador, pues, podía usar los Diarios blancos, con lo cual sabía dónde estaba Casement cada día, lo que estaba haciendo y lo que pensaba. Los Diarios negros hubiesen sido fáciles de falsificar, aunque hacerlo habría exigido paciencia: hay semanas enteras en los Diarios negros de 1903 y 1910 donde no se menciona el sexo (el diario negro de 1911, según tengo entendido, es tema aparte, pero no ha sido publicado), y esto o nos convence de que no fueron falsificados, porque un falsificador habría incluido sexo en cada página para servir su oscuro propósito, o sin duda están falsificados, ya que un buen falsificador habría sabido

encontrar el equilibrio adecuado entre el sexo y el contexto.

Brian Inglis, en su biografía de Casement de 1973, no creía que los diarios fuesen falsos. «El caso en contra de la teoría de la falsificación sigue inamovible», escribió.

Ninguna persona o personas en su sano juicio se hubiesen molestado tanto para condenar a un traidor cuando uno de los diarios hubiese sido suficiente. Pedir al falsificador que falsificara los otros dos diarios y el registro de caja (y si uno fue falsificado, lo fueron todos) habría sido invitar al descubrimiento, ya que una única equivocación habría destruido toda esta desagradable empresa. Y aparte, ¿de dónde pudo sacarse el dinero? Los agentes del Gobierno pueden ser poco escrupulosos a veces, pero siempre son tacaños.

En cualquier caso, los diarios, negros o blancos, falsificados o no, estaban en manos de la acusación de Casement, liderados por F. E. Smith (más tarde lord Birkenhead), en el verano de 1916. Smith se habría tomado un gran interés personal en Casement, siendo él mismo un ferviente partidario de la causa unionista. Durante el juicio, la acusación entregó a la defensa una copia de una selección de anotaciones del diario negro, preguntándose si la defensa querría usarlos como base de una petición de culpabilidad con atenuante de locura. Esto pudo ser una maniobra de Smith, que quería que los diarios se hiciesen públicos durante el juicio porque él no podía hacerlos públicos. La defensa rechazó la oferta. Casement fue hallado culpable de traición y condenado a la horca.

Dieciséis días antes de su ejecución, el asesor legal del Ministerio del Interior presentó dos memorandos al Gabinete:

Los diarios de Casement y sus anotaciones en el libro mayor, que abarcan muchas páginas de materia escrita apretadamente muestran que durante años ha sido adicto a las prácticas sodomitas más ordinarias. En los últimos años parece haber completado el ciclo de la degeneración sexual y de un pervertido se ha vuelto un invertido: una mujer o un enfermo patológico que obtiene su placer atrayendo a hombres e induciéndoles a usarle.

El segundo memorando termina: «Hasta donde puedo juzgar, sería más sabio desde todos los puntos de vista permitir que la ley siga su curso y por medios juiciosos usar los diarios para evitar que Casement se convierta en un mártir». La implicación obvia del primer memorando era que en vez de que Casement estuviera follándose a los africanos o a los indios amazónicos, éstos habían empezado a follárselo a él. El gabinete ministerial británico del momento se daría cuenta de que esto no estaba en armonía con los propósitos del Imperio. En cualquier caso, acordaron que debería ser ahorcado.

Basil Thomson y sus socios empezaron a enseñar los diarios a gente con

influencia. El Rey los vio; y también varios clérigos. La opinión estadounidense era vital, especialmente tras la reacción estupefacta e indignada hacia las ejecuciones de los líderes del Levantamiento de Pascua de 1916 (las ejecuciones fueron en mayo; y Casement fue ahorcado el 3 de agosto). Se enseñaron los diarios a periodistas estadounidenses, incluido el representante de la Associated Press. El embajador estadounidense los vio. Se los enseñaron a la Sociedad Antiesclavista, que envió al Ministerio de Asuntos Exteriores un memorando de seis puntos sobre el tema, uno de los cuales merece citarse aquí: «Es impensable que un hombre de la inteligencia de Casement pudiese, bajo circunstancias normales, anotar cargos tan graves de forma que pudiesen caer en cualquier momento en manos de sus enemigos». A pesar de la campaña del Gobierno por vilipendiar a Casement, hubo una comisión pública exigiendo un indulto, encabezada por Arthur Conan Doyle. Los firmantes incluían a Arnold Bennett, G. K. Chesterton, J. G. Frazer, John Galsworthy, Jerome K. Jerome, John Masefield y Beatrice y Sidney Webb. George Bernard Shaw también pidió el perdón —de hecho es difícil imaginar tal campaña sin él—. En 1937 escribió al *Irish Press*:

El juicio tuvo lugar cuando las obras de Sigmund Freud habían hecho de la psicopatía una moda grotesca. Se esperaba que todo el mundo tuviese una historia secreta que no podía publicar excepto en las consultas de los psicoanalistas. Si se hubiese anunciado que entre los papeles de la reina Victoria se había encontrado un diario mostrando que su severa respetabilidad enmascaraba las ensoñaciones de una Mesalina, la intelectualidad las habría recibido con una entusiasmada credulidad y sin reprobación alguna. Ésta es la atmósfera en la que inocentes como Alfred Noyes y [John] Redmond se escandalizaron, el resto de nosotros fuimos perfectamente crédulos: pero no asociamos ninguna depravación generalizada con las excentricidades psicopáticas, y estábamos decididos a no dejamos llevar por ella en nuestros esfuerzos por asegurar el perdón.

Los diarios fueron eficaces: impidieron una campaña seria por un indulto; pudieron influir en la decisión del Gabinete; dañaron seriamente la reputación y el legado de Casement. Ahora, ochenta años más tarde, resultan totalmente inverosímiles: ¿cómo pudo un falsificador tomarse tantas molestias y no equivocarse? Por otro lado, ¿cómo pudo Casement ser tan estúpido de dejarlos para que fueran encontrados? Es fácil imaginarse al falsificador trabajando: las anotaciones son cortas, debió de ser divertido enterrar esas aventuras sexuales entre todo el detalle aburrido. También es fácil imaginarse a Casement escribiendo estas pequeñas anotaciones, su vida secreta, sus momentos privados que necesitaban conservarse en algún sitio, casi queriendo que le pillaran, como si algo en su psique rechazara la precaución natural.

Los británicos habían usado la falsificación contra Parnell, intentando implicarle

en actos terroristas. Y la Irlanda nacionalista creía que esto es lo que hicieron con Casement:

Con miedo a ser derrotados
Ante el tribunal del Tiempo
Tendieron la trampa del engaño
Y ensuciaron su buen nombre.

Yeats escribió esto en 1937. Y ahora, parece, la batalla todavía continúa: dos ingleses sienten tener que disentir en lo que respecta a los diarios.

Roger Sawyer, en el Prefacio de la nueva edición de los Diarios negros y blancos de 1910, escribe: «Tras mucha investigación descubrí que eran completamente genuinos»; pero un coeditor a quien no nombra, «hizo un viaje en la dirección opuesta» y se retiró del proyecto. En el Prefacio de su edición de *The Amazon Journal of Roger Casement*, Angus Mitchell aclara que él era el dicho coeditor de Roger Sawyer hasta que «empecé a tener serias dudas acerca de la autenticidad de los Diarios negros».

El libro de Mitchell es una versión completa y anotada de los Diarios blancos de Casement del año 1910, cuando Casement estaba en Putumayo; el de Sawyer es una versión anotada del diario negro de 1910, seguido de una versión editada y anotada de los Diarios blancos de 1910. Los Diarios negros de 1910 habían aparecido en la edición de 1959 de Olympia Press (sin las notas a pie de página de Sawyer y sus interpretaciones más claras de la letra de Casement). Hay mucho más material sobre el trabajo de Casement en el Amazonas en el libro de Mitchell que en el de Sawyer, gracias al rastreo por Mitchell del material procedente de la Biblioteca Nacional de Dublín. Es difícil comprender por qué Sawyer no incluyó el diario negro de 1911, que en palabras de Mitchell ha causado que los biógrafos reduzcan a «poco más que una odisea sexual» el viaje al Amazonas de 1911.

Ambos autores tienen cosas curiosas que decir en sus prefacios. Sawyer piensa que quizás hubiese sido mejor no publicar los Diarios negros hasta el próximo siglo, y pasa a justificar la reedición como una forma de zanjar el tema de la falsificación de una vez por todas. «Inevitablemente», escribe, «muchos detalles desilusionarán a los admiradores del trabajo humanitario de Casement». Mitchell considera que «no hay necesidad de publicar» los Diarios negros «a no ser que alguien quisiera echar leña al fuego»; que los Diarios negros «han envenenado la reputación de Casement y enredado la historia suramericana» (claramente sus desavenencias con Sawyer han provocado un serio arranque de metáforas cruzadas). «Quizás a quien menos sirvan», continúa, «es a la comunidad gay, o lo que menos merezcan es un puesto entre la literatura homosexual del siglo XX».

No hay nada como dos ingleses que adoptan un serio tono moral. Supongamos que los Diarios negros no fueran falsificados. Lo que se desprende de los escritos de

Casement sobre el Congo y el Putumayo son sus fuertes sentimientos por la gente, los hombres, mujeres y niños, lo mucho que se horrorizaba por la grave situación de cada individuo con el que se cruzaba, cómo odiaba a los que hacían sufrir a otros. Era «todo emoción», citando a Conrad. Amaba a la gente del Congo y a los indios del Amazonas. Durante el día tomaba apuntes y declaraciones y trabajaba en una estrategia para conseguir que el Gobierno británico estuviera de su parte para poder ayudarles, y cuando llegaba la noche (o a veces incluso durante el día) quería acariciarles y hacerles el amor de manera que le proporcionase el mayor placer. Como era gay, lo hacía con hombres. Cabe suponer que a algunos de ellos también les daría placer —incluidos algunos de los que recibieron dinero—. Por otro lado, echarse un polvo con un hombre grande y barbudo del Norte de Irlanda puede no haber sido del gusto de todos.

Más aún. Quizás fue su homosexualidad misma, y su gran interés por «cierta parte de su anatomía», citando a Eamon Duggan, lo que le hizo el humanitario que fue, lo que tanto le horrorizó. A diferencia de los que le rodeaban, no daba nada por supuesto. Su valentía moral, la ausencia en él de la astucia de, por ejemplo, Joseph Conrad, vino quizás de su entendimiento de lo que suponía ser despreciado. Es, con permiso de Sawyer y Mitchell, un héroe gay. Los Diarios negros deberían publicarse enteros para sacar a relucir los prejuicios de todos. Admiro a Casement más aún por sus Diarios. Admiro la calidad de su deseo, de su pasión, su complejidad erótica, su franqueza, su duplicidad, su energía sexual.

* * *

Angus Mitchell, sin embargo, está en lo cierto cuando dice que la publicación de los Diarios negros ha enredado la historia suramericana, y, sin duda, la historia del Congo. Lo que Casement vio era serio e importante y debiera recordarse. La controversia que rodea al Congo y al Putumayo en los años de investigación de Casement proviene de la misma fuente: el caucho. «Hacia 1890 se convirtió en la principal mercancía en la reinención de la rueda», escribe Mitchell. Hasta 1910 el caucho salvaje sólo podía extraerse de partes remotas del Congo y del Amazonas, adonde no llegaban carreteras ni ferrocarriles; debía, pues, cargarse a pie (después de 1910 se plantó por todas partes a partir de semillas de la región amazónica). Era oro puro para las empresas que comerciaban con él. Casement demostró en ambos casos que los trabajadores nativos estaban esclavizados, siendo con frecuencia azotados y torturados, incluso asesinados; y también que en muchos de estos casos estaban involucradas las empresas y el capital británicos. Sus relatos son explícitos, convincentes y espeluznantes; y ya que el libro de Angus Mitchell no hace referencia a las actividades sexuales de Casement, nos permite centrarnos en este vergonzoso episodio de la historia colonial que tiene una relevancia considerable con lo que pasa en la cuenca amazónica y en el Congo hoy en día.

Casement estaba en una situación extraña en el Amazonas en 1910. Había aparecido un artículo en la revista *Truth* que contaba la historia de las atrocidades que estaban cometiendo las empresas del caucho en la región. La compañía Peruvian Amazon, con base en Londres, envió una comisión de cinco hombres para investigar las «perspectivas comerciales» de la zona. El ministro de Exteriores, *sir* Edward Grey, mandó a Casement, que era el cónsul general en Brasil, en representación del Ministerio de Asuntos Exteriores para investigar los alegatos. Es decir, que Casement fue recibido y atendido por la gente que perpetraba dichas atrocidades. Tuvo que insistir repetidamente ante la comisión en que olvidara las «perspectivas comerciales» y prestara atención a lo que ocurría a su alrededor.

El 18 de octubre de 1910 Casement vio a un grupo de indígenas que llegaba con grandes cargas de caucho:

Los niños pequeños, algunos de cinco y seis años [...] completamente desnudos, pequeñas criaturas con dulces y suaves ojos y largas pestañas, también llegaban, en muchas ocasiones con quince kilos o más cargados sobre sus pequeñas espaldas. Vi a un chaval, que tendría unos quince años, con la voz franca de un niño, con una carga completa de casi 40 kilos.

Casement empezó a notar que prácticamente todos los indios que veía, incluidos los niños, tenían cicatrices y marcas de los azotes: «Un niño pequeño, un crío de no más de ocho años, tenía el pequeño trasero y las ingles cubiertas de cicatrices, profundos verdugones y latigazos».

Un joven borras grande y de aspecto espléndido —con una cara ancha y amable como la de un irlandés— tenía un horrible corte en la nalga izquierda. Era la última costra de lo que había sido una cruel flagelación. La carne del tamaño de un platito estaba negra y tenía cicatrices, y esta corona de carne viva era del tamaño de un florín. Le puse lanolina y un poco de algodón sobre aquello.

El mismo día escribió: «Lo que hace falta aquí es una Comisión de Ahorcamiento con una horca; no una Comisión de Botanistas y expertos comerciales».

«No hay forma de alejarse de ello»; escribe en su diario:

somos simples invitados a un fuerte pirata, donde el Winchester, el cepo y las correas, por no decir nada de los horribles crímenes de fondo, ocupan el lugar de los bienes de comercio, y una esclavitud sin límites el lugar de las transacciones comerciales.

Sus compañeros de viaje eran cautos e irritantes. Cuando quiso quemar unos

cepos, los otros pensaban que sería mejor no hacerlo. Cuando uno de ellos mencionó a los caníbales, Casement comentó exasperado que «algunas de las personas más amables que conozco en el Congo son caníbales». Su tono en estos pasajes se vuelve cada vez más indignado y dolorido:

¡Ay! ¡Pobre peruano, pobre indígena suramericano! ¡El mundo piensa que la esclavitud fue abolida hace un siglo! La peor forma de comercio de esclavos y de esclavitud —peor en muchos de sus aspectos, como demostraré— peor que cualquier cosa parida por el salvajismo africano, ha estado en pleno apogeo aquí durante trescientos años hasta que el resto menguante de la población que una vez se contaba por millones, ahora muere por culpa de una empresa inglesa, bajo el látigo, las cadenas, las balas, el machete para poder dar dividendos a sus accionistas.

El incansable trabajo humanitario de Casement en el Congo y en el Putumayo, en lo que llamó «estas terribles selvas manchadas de sangre», le hizo famoso. A medida que pasó el tiempo se volvió cada vez más antiinglés y cada vez más fanático. Su salud no era buena. Su implicación en la Rebelión de 1916 fue desastrosa y quijotesca, pero si los otros líderes, igualmente quijotescos, eran capaces de convertirse en mártires, entonces él era capaz de convertirse en un mártir todavía más famoso. Poco a poco, en los meses que precedieron a la Revuelta, los británicos se dieron cuenta de que ejecutar a los nacionalistas irlandeses podía ser contraproducente. Y aun así querían ahorcar a Casement. Después de ahorcado, le examinó un doctor, que dijo que había «encontrado pruebas inequívocas de las prácticas a las que presuntamente era adicto el prisionero». De entre todas las imágenes que tenemos de las relaciones anglo-irlandesas a través de los siglos, quizás ésta sea la más triste y la más cruda: un médico examinándole el ojo del culo a Casement poco después de ser éste ahorcado, cumpliendo órdenes del Gobierno británico.

* * *

Es importante saber si los diarios fueron falsificados o no, aunque esté claro —en eso no hay desacuerdo— el uso que se les dio en el periodo entre la condena y la ejecución de Casement. Angus Mitchell dedica muchas notas a pie de página al tema. Algunas de las que le parecen importantes a él a mí no me convencen, pero otras son interesantes. En Iquitos, por ejemplo, los Diarios negros muestran a Casement alojándose en el hotel Le Cosmopolite, pero de hecho no se alojó ahí. Se alojó con David Cazes, pero para saber eso se tendría que tener acceso a las cartas de Casement, que el falsificador potencial no tenía. En los Diarios blancos, Casement usa el término «noticias policiales» para referirse al *dossier* que llevó desde Inglaterra

acerca de quienes perpetraban las atrocidades; la expresión «noticias policiales» nunca se usa en los Diarios negros —un falsificador potencial quizás no hubiese entendido su significado—. Hay extrañas e interesantes discrepancias en el relato de la entrevista con Normand, el principal villano en el Putumayo, entre los diarios negro y blanco, pero nada que no se pueda explicar. Hay una referencia a St. Swithin en el diario blanco, que un falsificador en potencia pudo malinterpretar ya que la referencia a St. Swithin en el diario negro en el mismo corto periodo de tiempo es, usando la expresión de Mitchell, «tan engañosa como errónea». Hay una pequeña discrepancia acerca de una partida de *bridge*, pero a mí no me parece importante (por cierto, Angus Mitchell en una nota a pie de página dice que el «*bridge* ha atraído desde hace tiempo a tácticos y conspiradores, por su naturaleza en parte descubierta y en parte escondida». Danos un respiro, Angus).

Pero aun así no hay, como dije antes, ningún fallo garrafal, nada que nos asegure que los diarios fueran falsificados. De hecho, hay un importante episodio en el que el diario negro contiene información que no se encuentra en el diario blanco, y es el nombre y las estadísticas de los indígenas que se sentaron en los cepos. Falta en los Diarios blancos, aunque hay referencia a ello. Mitchell escribe, falsamente, en una nota a pie de página: «Casement probablemente escribió la información en uno de sus cuadernos; una fuente disponible para el falsificador pero que ahora se ha perdido». Un falsificador en potencia pudo también habérselo inventado, claro, pero el apunte de Mitchell está demasiado preparado, le muestra demasiado predispuesto a ser convencido por su propio argumento.

En septiembre de 1993, Radio 4 emitió un documental sobre los diarios en los que un experto calígrafo, el Dr. David Baxendale, que tenía muchos años de experiencia trabajando para el Ministerio del Interior, dijo que «el grueso de la escritura es de la mano de Roger Casement»; y sobre las interpolaciones en los diarios, afirmó que «la escritura de todas las anotaciones de esta naturaleza corresponde estrechamente con la escritura del Sr. Casement y no hay nada que sugiera que otra persona insertara alguna otra cosa». Este punto de vista quedó confirmado por un segundo experto calígrafo, cuyos métodos fueron supervisados por académicos irlandeses, en marzo de 2002. De modo que las preguntas, más que las dudas, persisten; ¿por qué, por ejemplo, tenemos Diarios negros sólo para los años en que los movimientos de Casement son conocidos y están anotados? ¿Por qué, dado que tenía tantos enemigos, especialmente en el Putumayo, nunca le pillaron con las manos en la masa, por así decirlo? Era un hombre blanco, alto y con barba fácilmente reconocible y percible allá donde fuera.

Angus Mitchell en sus notas a pie de página hace dos referencias a un trabajo llamado *The Vindication of Roger Casement* de E. O. Máille, M. Úi Callarían y M. Payne (publicado de forma privada, 1994). En su obra escribe:

una investigación exhaustiva ha sido llevada a cabo por dos investigadores

irlandeses en las dos últimas décadas [...] Usando un análisis informático detallado de palabras clave y expresiones han demostrado que la huella lingüística de la escritura genuina de Casement está completamente reñida con las huellas lingüísticas de los Diarios negros.

Esto me interesaba; y me hice con un ejemplar de *The Vindication of Roger Casement*.

Lo tengo frente a mí mientras escribo. Sin duda, se publicó por cuenta propia, y consiste en dieciocho páginas fotocopiadas a tamaño A4 y encuadernadas. La segunda oración de la introducción dice: «Es importante señalar que sólo hubo Dos Hombres involucrados en la escritura de estos Diarios: Roger Casement y *sir* Basil Thomson». (Angus Mitchell en su libro escribe: «*sir* Basil Thomson tiene tanto el motivo como la pericia para elaborar una falsificación»; y en una nota al pie añade: «En 1925 fue destituido de su cargo tras incumplir las leyes de la decencia pública»). Los autores de *The Vindication of Roger Casement*, publicado por su cuenta, escriben que Thomson «era inmoral y un pervertido habitual. Fue condenado por ultraje a la moral pública en Hyde Park, Londres».

Casement, apuntan, era un buen cristiano y después un buen católico:

Andaba por el mundo con *La Imitación de Cristo* por compañero. Admitido en el seno de la Iglesia católica en la mañana de su ejecución, se quitó los zapatos en señal de humildad al acercarse al Altar a comulgar por última vez, justo antes de enfrentarse a la eternidad.

Y entonces escriben sobre el gentío que se reunió para el primer aniversario de la ejecución de Casement: «Para todas estas gentes cristianas, la libertad a manos de un pervertido sería una libertad pervertida, y por ello inaceptable».

Con lo que ahora vivimos aquí, en nuestra libertad pervertida. Hay pervertidos en todas partes; a pesar de más de setenta y cinco años de «libertad» no hemos conseguido librarnos de ellos (con la ayuda de dios, nos libraremos de ellos antes de Navidad). Los autores analizan los diarios de Casement y llegan a la conclusión de que fueron escritos por dos personas. Su análisis es detallado e interesante, una parte del debate que es probable que continúe en torno a los diarios y el legado de Casement:

Las comparaciones de frecuencias de palabras son extraordinarias. Es casi increíble que de las 1135 frecuencias de palabras en el diario dublinés [blanco] de 1910, todas las palabras típicas de Casement están ausentes del diario londinense [negro] que contiene las presuntas obscenidades. Es obvio que el falsificador simplemente copió la letra de Casement, pero sólo pudo expresar las sucias mentes de los enemigos de Casement.

Roger Casement's Diaries. 1910: The Black and the White, ed. de Roger Sawyer, Pimlico.
The Amazon Journal of Roger Casement, ed. de Angus Mitchell, Anaconda.

THOMAS MANN: EL MUTIS QUE QUIEREN LOS BIÓGRAFOS

Toda su vida mantuvo las distancias. En recitales y en conciertos veía a un hombre joven, le miraba fijamente, hacía notar y entender su presencia, y después, en la semiintimidad de sus diarios, dejaba constancia del momento. En la mañana del domingo 31 de octubre de 1920, por ejemplo, cuando aún estaba escribiendo *La montaña mágica*, fue con Katia, su mujer, a un ensayo abierto al público de *Missa Solemnis*, una obra que figuraría en *Doctor Fausto* más de veinte años más tarde.

Lo que más me impresionó fue un apuesto joven, de apariencia eslava, que llevaba una especie de traje ruso, y con quien mantuve algo parecido a un contacto a distancia, ya que notó mi interés inmediatamente y obviamente le agradó.

Estos fueron los diarios que dejó atrás en Múnich en 1933 y que tanto le preocuparon. El 7 de abril de 1933, un viernes, en Lugano, anotó en su diario:

noticias de que en Alemania están empezando a tomar medidas con los intelectuales; no sólo los judíos, sino aquellos sospechosos de ser poco de fiar políticamente y que se oponen al régimen. Uno debe estar preparado para los registros en las casas. Ansias renovadas por mis viejos diarios. Es imprescindible que los lleve a un lugar seguro.

Y después: «Publicarán extractos en el *Volkischer Beobachter*, lo arruinarán todo y a mí también». Pero esto no le frenó de hacer más observaciones en sus diarios. El lunes 23 de abril de 1934 anotó un encuentro con un joven suizo, Hans Rascher, a quien invitó a un recital. «Parece que he hecho una conquista, o eso piensa Katia», escribió. Es fácil imaginarse su mirada fija, la que se ve en sus fotografías, directa, impávida, exhaustiva, pero comedida y melancólica en la noción, como escribió en su diario, de que «la meta, aparentemente, se alcanza mirando fijamente y admirando». Sólo unas pocas veces en su vida, por lo que sabemos, hizo algo más que mirar a otro hombre. Guardaba su deseo, su energía erótica, su sexualidad secreta para su obra: cada mañana en su estudio, durante casi sesenta años, se desenmascaraba, bajaba la guardia. Su obra desde *Los Buddenbrook*, publicada en 1900, hasta *Felix Krull*, está impregnada de homoerotismo. El destino de casi todos sus héroes —Hanno

Buddenbrook, Tonio Kröger, Aschenbach, Hans Castorp, Adrian Keverkuhn, Felix Krull— está moldeado por su incómoda y ambigua homosexualidad.

Para Mann lo primero era ser alemán, y aprendió, como escribe Anthony Heilbut tan pintolescamente, a...

... leer la historia alemana como una larga épica marica —hacía alusión a la homosexualidad de Federico el Grande y describía a Bismarck como «histérico y de voz aguda»—. Al considerar la historia literaria, disfrutaba de las parejas, cargando de un Eros físico el matrimonio de mentes iguales. Así, el cortejo de Schiller a Goethe; o, de la misma manera, su argumento de que Schopenhauer había encontrado su pareja estética en Wagner.

De esta manera Mann pudo sugerir que su interés en la homosexualidad era parte de su herencia alemana, que era algo más literario que personal. Disfrutaba en su rol de padre burgués; le encantaba construir casas —construyó cuatro en total—, celebrar cumpleaños, irse de vacaciones. Mucho antes de conocer a Katia en Múnich había visto un retrato que había hecho Fritz August von Kaulbach de ella y sus cuatro hermanos vestidos de Pierrot. «El joven Thomas», escribió Katia en su libro *Unwritten Memories*.

que tenía catorce años cuando se pintó el cuadro (yo tenía seis), aún vivía en Lübeck y, como tantos otros, vio el cuadro en una revista. Le gustó tanto que la recortó y la clavó con tachuelas sobre su mesa [...] No sé si su interés por mí tenía algo que ver con el cuadro que tenía de niño. Nunca le pregunté sobre ello.

De alguna manera concuerda el que se la imaginara antes de verla. También recuerda que él la miraba («él ya me había estado observando desde la distancia [...] siempre me miraba») con esa mirada fija que tenía en los conciertos de Múnich cuando era un joven novelista y ella la brillante hija de una rica y fascinante familia judía —su abuela era el líder feminista de Alemania en su época; Mahler visitaba la casa familiar—.

Thomas Mann era tanto Hanno en *Los Buddenbrook*, soñador y talentoso e inútil para su familia, como su padre el senador, práctico, burgués y arisco. En su obra de ficción, disfrutaba con el drama de estos dos opuestos. Combinaba las raíces brasileñas de su madre y la herencia hanseática de su padre: la cualidad norteña aguda, distante e inflexible de los Mann con la volátil, etérea y romántica cualidad sureña de los Da Silva Bruhns (esta poderosa mezcla le dio a él y a su hermano Heinrich su genio, pero a las dos hermanas, Julia y Carla, les dio inestabilidad y autodestrucción: ambas se suicidaron; Carla en 1910 y Julia en 1927, al igual que dos de los hijos de Mann, Klaus y Michael, que también se suicidarían). A una edad temprana, escribió Katia Mann de su suegra:

la niña extranjera se casó con el senador o cónsul Heinrich Mann. Tenía un indudable talento artístico, tocaba el piano bastante bien y cantaba. Mi marido aprendió la literatura completa de los *Lieder* alemanes de su madre. Mientras ella tocaba y cantaba, a él se le permitía estar presente, como al pequeño Hanno.

Las *Unwritten Memories* de Katia Mann, preparadas con la ayuda de Erika, Golo y Michael, tres de sus hijos, se publicaron veinte años después de la muerte de Thomas Mann, cuando Katia tenía más de noventa años. Son extraordinariamente francas y perspicaces a su modo ingenuo; junto con los diarios de Mann, nos ofrecen todo lo que necesitamos saber sobre él. Aun así, tres nuevos libros, cada uno tan largo como *Los Buddenbrook*, se editaron en inglés en 1996: *Thomas Mann: A Biography*, de Ronald Hayman; *Thomas Mann: A Life*, de Donald Prater; y *Thomas Mann: Eros and Literature*, de Anthony Heilbut. Ronald Hayman y Donald Prater son Rosencratz y Guildenstern frente al Hamlet Anthony Heilbut. Son sosos y respetables y útiles quizás, y repiten los mismos hechos y la misma narrativa. Su deseo de que Mann sea una mejor persona es casi cómico. Heilbut claramente ha estado en Wittenberg, puede ser brillantemente perspicaz sobre los libros de Mann, puede presentar una predisposición graciosa, y puede perderse en largos soliloquios sobre la sexualidad y obra de Mann:

Solamente porque el matrimonio heterosexual no le puede llenar, habita un estado de melancolía productiva. Pronosticando sus cincuenta años siguientes, encuentra que la vida de Eros le es negada sólo en su obra.

Tanto Hayman como Prater profesan antipatía a Mann; preferirían que fuese más amable y dulce, con menos sangre fría, menos absorto y menos resuelto sobre su obra. Prater describe a Mann cruzando el Atlántico en septiembre de 1959: se mantiene «obstinadamente en su propósito, garabateando su *Carlota* cada mañana en su tumbona», y escribe en su diario que era «cada vez más consciente de lo incalculable, tanto en tiempo como en resultado, del proceso que he comenzado y a cuyo final no estoy seguro de sobrevivir». Prater entonces añade entre paréntesis: «Aquí su egoísmo supremo es tan notable como la miope aplicación a su trabajo». Mann tiene sesenta y cuatro años, todo su mundo ha quedado destruido. Tiene la reacción que cualquier escritor normal tendría durante una crisis: querría continuar con su trabajo; y como todos los demás, está preocupado sobre lo que supondrá para él la guerra. Prater parece querer que se una a la Cruz Roja y que pase las mañanas ayudando a las viejecitas de enfrente en vez de trabajar en *Carlota en Weimar*.

Cuando Mann visita Alemania tras la guerra Prater decide que es «indicativo» de su «verdadero carácter [...] el que, con la excepción de un breve informe para el *New York Times*, no dejara constancia, ni en sus diarios ni en sus cartas, de ninguna reacción a la gran destrucción de su país y que había visto allá donde fuera [...] En su

indiferencia aparente se refleja una vez más el egocentrismo dominante de su carácter».

«Los diarios», nos cuenta Ronald Hayman, «revelan que no hay límites a su ensimismamiento [...] nunca fue indiferente a la fama, la fortuna y la perfección, pero era compulsivo al enfrentar al lector con su propia experiencia, aunque pocas veces se aventuró en la ficción sin llevar una máscara». «Enfrentar al lector con su propia experiencia» es una forma nueva de describir lo que hacía Mann cada mañana en su estudio, pero su compulsión es incluso peor de lo que advierte Hayman. En una interposición que hace Erika, la hija mayor de los Mann, en las memorias de su madre, escribe: «hay una gran parte de Thomas Mann en todos los personajes de *Los Buddenbrook*, especialmente en Thomas, pero también en Christian y en Tony, y en todos los personajes más o menos». Simplemente no podía evitarlo.

«Nada importaba más a Thomas Mann que ganarse el respeto del mundo entero», escribe Hayman, pero en las mañanas de la vida de Mann, a solas con cualquiera de las versiones de sí mismo, o de la familia, que estuviese creando, había muchas otras cosas que le importaban, como sabrán los lectores de su obra de ficción, más que los lectores de estas biografías.

Heilbut, por otra parte, ama las compulsiones de Mann, sus máscaras, su ensimismamiento. «A lo largo de su vida», escribe, «hubo periodos en los que Mann parecía estar al borde de hacer una gran confesión. Su decoro permanente le impidió hacer una revelación manifiesta, pero dejó por ahí las pistas». Entiende y le intrigan las discrepancias entre lo público y lo privado en Mann. Saborea las pistas que deja Mann, y desentierra unas cuantas pistas nuevas que escapan al escrutinio de Hayman y Prater. El hecho de que su interés sea casi exclusivamente en su sexualidad y en su obra, implica que hay áreas cruciales —el desarrollo político de Mann, por ejemplo, y el destino de su familia— que están mejor tratadas, aunque sea de forma pesada, en los otros dos libros. Heilbut, por otra parte, escribe una defensa apasionada de la actitud de Mann hacia lo judío. Mann entendió que la imaginación judía era una presencia esencial en Alemania. De esta manera vio el Holocausto como una tragedia no sólo para los judíos, sino también para Alemania.

Como novelista, Mann tuvo suerte de que su padre muriera cuando tenía dieciséis años y su madre cuarenta. Los términos del testamento fueron punitivos. «La herencia», escribe Hayman:

estaría controlada por los albaceas, a quien se había dado instrucciones de liquidar la empresa, vender el barco y toda la mercancía, además de la casa y todo el mobiliario en el siguiente año. Era como si el senador quisiera liquidar a la familia además de a la empresa.

Julia Mann no tuvo control alguno sobre el capital y estaba obligada a informar sobre la educación de los hijos cuatro veces al año ante un juez con el interesante

nombre de August Leverkühn. En ninguna de sus obras autobiográficas y en ninguna de sus obras de ficción mencionó Mann el testamento. Pero por ello se mudó Julia Mann a Múnich, una ciudad diez veces mayor que Lübeck, y así toda la infancia y la herencia familiar pasó a ser historia para Thomas Mann, algo que no podía recuperar, algo que había desaparecido sin dejar rastro. Su madre no puso objeción a que él y su hermano Heinrich se hicieran escritores. Y aquí se hallaba este mundo, el auge y declive de la familia en Lübeck, con un final ya escrito, que sólo podía recrearse en palabras. El hecho de que estaba tratando con algo tan cercano a él, y a la vez tan irrecuperable, fue lo que dio a *Los Buddenbrook* su aura extraordinaria de confianza y de conclusión.

La idea de que no sería un comerciante de Lübeck, y de que Lübeck, al igual que su padre, se había ido y no volvería, cobraron más fuerza por saber que no era igual que su padre ni que su hermano: que era homosexual. Este conocimiento le llegó pronto; lo usó en *Tonio Kröger*, cuyo padre también era comerciante y su madre «tan completamente distinta a las demás mujeres en la ciudad porque su padre la había traído hacía mucho tiempo de algún lugar lejano del mapa». Pero en el caso de Tonio, era una fase pasajera.

Mann incluyó la mayoría de sus obsesiones eróticas específicas en su obra de ficción. A los catorce años se enamoró de un compañero de clase llamado Armin Martens, una experiencia que recordó sesenta años después como «delicada y felizmente dolorosa [...] Algo así no se olvida, aunque hayan pasado setenta azarosos años». Transformó a Martens en el Hans Hansen de *Tonio Kröger*. Unos años después, otro compañero, Willri Timpe, le sirvió de modelo para Pribislav Hippe, de quien se enamora el joven Hans Castorp en *La montaña mágica*. Cuando tenía veinticinco años tuvo lo que él llamó «esa experiencia fundamental del corazón» con Paul Ehrenberg, un pintor y violinista estudiante de la Academia de Arte de Múnich, quien cuarenta años más tarde se convertiría en Rudi Schwerdtfeger en *Doctor Fausto*.

Incluso el niño de *La muerte en Venecia* estaba basado en un niño real. Katia Mann recuerda estar de vacaciones en Venecia con Thomas y Heinrich en la primavera de 1911.

Todos los detalles de la historia, empezando por el hombre en el cementerio, están tomados de la experiencia real [...] En el comedor, el primer día, vimos a la familia polaca, que eran iguales a como los describió mi marido: las niñas estaban vestidas bastante austeramente, tiesas, y el encantador y hermoso niño de unos trece años estaba vestido de marinero con un cuello abierto y encajes muy bonitos. Llamó la atención de mi marido inmediatamente. Este niño era tremendamente atractivo, y mi marido estaba siempre observándole con sus acompañantes en la playa. No le persiguió por toda Venecia —eso no lo hizo— pero el niño sí que le fascinaba y pensaba en él bastante [...] Aún recuerdo que

mi tío, el consejero privado Friedberg, un conocido profesor de Derecho Canónico en Leipzig, estaba indignado: «¡Qué historia!, ¡un hombre casado con familia!»

Uno se pregunta qué habría pensado el consejero privado Friedberg de la carta que escribió Mann en 1927 a Erika y Klaus, sus hijos mayores, ambos gays, cuando estaban en la veintena. Se había enamorado de Klaus Heuser, de diecisiete años —«Le llamo Du y consintió en que le abrazara contra mi pecho»—; y le pide a su hijo Klaus, que había conocido al chico:

que te retires voluntariamente y no invadas mi círculo. Ya soy viejo y famoso, y por qué deberíais ser vosotros los únicos en pecar [...] Las secretas y casi silenciosas aventuras de la vida son las mejores.

En 1942 recordaba su aventura con Heuser: «Bueno, he vivido y he amado. Ojos negros llenos de lágrimas por mí. Labios que he besado».

Su último amor fue quizás el más conmovedor y obsesivo, y también encontró su lugar en la ficción. Franz Westermeier, un camarero bávaro, cuando tenía setenta y cinco años. Heilbut escribe que Mann le dijo a Katia que no podía dormir sin añorar al chico, aunque no cita su fuente. En su diario, Mann escribió:

La fama mundial no tiene valor para mí, y qué poco pesa frente a una sonrisa suya, una mirada, la dulzura de su voz [...] Ha sido llevado a la galería de la que ninguna historia literaria informará, y que alcanza a Klaus H., Paul, Willri, Armin [...] Me quedé dormido pensando en mi amado.

Logró hablar con el camarero de sus perspectivas de futuro. Katia y Erika arreglaron un último encuentro antes de marcharse a Suiza. En una parte de *Felix Krull*, que Mann escribió al año siguiente, se representó a sí mismo de forma precisa como lord Kilmarnock (lord Strathbogie en otras ediciones), el huésped del hotel que quería contratar los servicios personales del camarero Felix Krull. Krull le rechazó. Mann no dejó ninguna experiencia sin aprovechar: estar enamorado de Klaus Heuser fue la inspiración para su ensayo sobre Kleist; observar a Westermeier le inspiró para escribir su ensayo sobre Miguel Ángel.

Tras la publicación de *Los Buddenbrook* y de que se casara Mann, su familia adoptó el comportamiento de una Familia Real alemana, convirtiéndose en la conciencia de Alemania. Erika y Klaus buscaron a otros miembros de la realeza literaria europea, entablando amistad con la hija de Frank Wedekind, Pamela. Erika se casó posteriormente con Auden y se enamoró de la hija de Strindberg, Kerstin, y del director de música Bruno Walter; Elisabeth coqueteó con Hermann Brock y

Michael entabló amistad con el hijo de Hermann Hesse. Las divisiones dentro de Alemania durante la I Guerra Mundial se vieron reflejadas en los desacuerdos entre Thomas y Heinrich. Katia escribió que Thomas «creyó durante un tiempo en las leyendas de la hostilidad de otras naciones hacia Alemania, de su implicación, y de su caída y destrucción». Insiste en que Mann escribió *Consideraciones de un apolítico*, el libro que le ocupó desde 1915 hasta 1918, interrumpiendo la composición de *La montaña mágica*, como respuesta al ataque que le había hecho Heinrich que «estaba tan orientado hacia Occidente». A medida que escribía el libro, dice Katia, «Thomas Mann se liberó gradualmente de las ideas que le habían dominado». El hecho de que había sido un nacionalista alemán le dio una extraña percepción de lo que ocurrió en Alemania en el periodo de entreguerras; y el hecho de que había abandonado su nacionalismo, tras muchas mañanas en su estudio y muchas tardes discutiendo con Katia, quien junto a su madre había estado en contra del esfuerzo bélico, le hizo encontrarse todavía más alejado del mundo que habitaba y, sin duda, del ser que había conocido.

Se encontraba más cómodo con la familia de Katia que con la suya propia; sus dos hermanas y su madre se volvieron más excéntricas y más difíciles, y esperaría hasta los años cuarenta para retratar en *Doctor Fausto* a Carla y a Julia —a quien se conocía como Lula— como Inés y Clarissa Rodd, y a su madre, como a *frau* Senator.

En Múnich —escribió Katia sobre su suegra— tenía todavía bastante *joie de vivre*. Recibía a un grupo de hombres [...] y éstos siempre dudaban si tenían que cortejar a las hijas o a la madre.

Carla quería ser actriz, hasta que en 1919 decidió abandonar los escenarios y casarse.

Pero un antiguo pretendiente llegó —escribe Heilbut— y amenazó con revelar su sórdido pasado si no cumplía con sus deseos. Aunque ella se entregó, éste procedió a informar a su prometido. Ella decidió convertir el melodrama en una tragedia tomando cianuro.

Diecisiete años más tarde, Lula, que había estado infelizmente casada y que ya era viuda y pobre, se ahorcó. Golo informó de que su padre «estaba profundamente abatido, no porque la muerte de su hermana, que desde hacía tiempo se había convertido en una vergüenza, fuese una pérdida, sino porque, como le oí decir a mi madre, era como un rayo que caía muy cerca de él».

Con Mann se tiene siempre la sensación, en sus diarios, en sus cartas y en su ficción, de que era un observador de su propia vida, que había aprendido pronto a hacerse a un lado a medida que ocurrían las cosas, simular que le estaban ocurriendo a otra persona y entonces guardar el material para su uso posterior. Usó la vida de su

madre y los suicidios de sus hermanas y su amistad con Paul Ehrenberg implacablemente en *Doctor Fausto*. Incluso usa su aparente frialdad mucho en sus obras: la incapacidad de Leverkuhn para amar en *Doctor Fausto* es quizás la imagen más conmovedora en toda la obra de Mann. En su vejez adoraba a su nieto Frido, hijo de Michael, su único hijo heterosexual. Se basó en Frido para el personaje de Echo, el hermoso niño, sobrino de Leverkuhn y la «horrible muerte de Echo», escribe Heilbut, «detallada mucho más brutalmente que la de Hanno Buddenbrook [...] dejó anonadada a la familia de Mann, que ya estaba conmocionada por la detallada reconstrucción del suicidio de su hermana Carla».

Su mujer y sus seis hijos se convirtieron en su público: todos escribieron sobre él, recordando vivamente sus lecturas de las obras recién completadas. Apenas aparecen en sus obras de ficción, y aun así en cada una de sus vidas hay momentos y periodos que parecen directamente sacados de la oscura imaginación de Mann, su meditación sobre el sexo y la muerte, el carácter alemán y la debilidad individual. Afirmaba amar sólo a dos de sus hijas: Erika y Elisabeth. Con los demás mostraba una leve irritación: «Una vez amamos a nuestro padre casi tan tiernamente como a nuestra madre, pero eso cambió durante la guerra», escribió Golo en sus memorias (la guerra era la I Guerra Mundial). «Todavía podía proyectar un aura de bondad, pero la mayoría del tiempo experimentamos tan sólo el silencio, la severidad, el nerviosismo o la ira».

Aun así, permanecieron bajo su severa, distante e intimidante sombra toda la vida. Michael, unos años antes de que muriera su padre, solía soñar que luchaba con él. Tanto Golo como Michael solían escribir notas de posibles temas de conversación si cenaban con su padre. Cuando Klaus estaba en la adolescencia, su padre lo sorprendió desnudo. «Fuerte impresión de su magnífico cuerpo en desarrollo. Fuerte emoción», escribió en su diario (Klaus, a su vez, anotó que soñaba con la secreta vida homosexual de su padre). Mann era consciente de ser un modelo imposible para Klaus. En los años tras el suicidio de Klaus en 1949, Erika se hizo más dependiente de sus padres, y ellos de ella. (Cuando se casó en 1926 con el actor Gustav Grundgens, el modelo original para la obra de su hermano, *Mefisto*, su abuela, la madre de Katia, escribió que era «una de aquellas uniones modernas raras que requerirían del Espíritu Santo mismo para concederme la felicidad de ser bisabuela»). Elisabeth, de quien Mann tan tiernamente hacía mención en sus cartas y diarios, se casó con un académico de la edad de su padre, vivió en Chicago y en Italia, y se convirtió en una experta en leyes marítimas. Mónica, en una entrevista televisiva en 1984, comentó que no podía recordar haber tenido nunca una conversación con su padre. Nunca leyó los diarios; «casi mejor en vista de los comentarios mayoritariamente despectivos sobre ella», escribe Donald Prater. En 1940, su barco fue torpedeado cruzando el Atlántico, y presencié cómo su marido se ahogaba ante sus ojos. Cuando llegó a Nueva York, sus padres mandaron a Erika para tratar con ella: ellos no querían que se les molestara. Michael, el más joven, fue violista y después catedrático de literatura alemana. Se suicidó en 1976, tras editar algunos de

los diarios de su padre, de los que Mann había dado instrucciones para que fueran abiertos y publicados veinte años después de su muerte.

Erika y Klaus eran más impulsivos y emotivos que su padre, *enfants terribles* a la edad en que su padre era una *éminence grise*; también se sentían más seguros con su homosexualidad de lo que jamás se sintió su padre; y su relación con Alemania era mucho más ligera de lo que había sido la de éste. Era más fácil para ellos oponerse a Hitler y romper con Alemania cuando llegó el momento. Erika trabajó en un *cabaret* antifascista; Klaus estaba encargado de una revista para emigrantes. Ambos sintieron, decididamente a partir de 1933 y hasta cierto punto antes, que la clara oposición a Hitler era la única respuesta honorable. Estaban impacientes y enfadados con la vacilación de su padre. Odiaba la posibilidad perder a sus lectores y su reputación en Alemania; quería seguir siendo, a ser posible, una figura central de la vida pública alemana y no le hacía gracia la idea del exilio. Como mucha gente a los sesenta años, no era valiente.

Visto retrospectivamente, su silencio se alargó demasiado. Sus hijos le habían advertido de que no volviera a Múnich en marzo de 1933; sacaron lo que pudieron de la casa. No volvió a Alemania, pero tuvo cuidado de no denunciar el régimen. Así, las obras de Mann no fueron incluidas en la quema ceremonial de libros «antialemanes» el 10 de mayo de 1933, mientras que los de su hermano Heinrich sí que lo fueron. En octubre Mann se desligó de la revista de emigrantes de Klaus, *Die Sammlung*, por su decidida línea editorial contra los nazis. Hasta enero de 1936 no atacó públicamente a los nazis. «Finalmente estoy salvando mi alma con ello», escribió, «y descubriendo mi profunda convicción de que nada bueno para Alemania o para el mundo puede venir del régimen alemán actual». Los nazis respondieron quitándole la ciudadanía alemana y el título honorario de la Universidad de Bonn. De aquí hasta su muerte representaría lo que para él era la verdadera Alemania; sería como Goethe en *El retorno de lo querido*: «Creen que son Alemania, pero Alemania soy yo, y si fuera exterminada de la raíz hasta las ramas, perduraría en mí».

Desde 1939 hasta 1952 los Mann vivieron en Estados Unidos, donde su reputación como novelista era buena, y como portavoz de los emigrantes alemanes se volvió cada vez más importante. Fue invitado a la Casa Blanca. Construyó una hermosa casa en California, cerca de otros emigrantes alemanes: Schönberg, Bruno Walter, Adorno y su hermano Heinrich. Empezó *Doctor Fausto* en California en 1943. Trataba una vez más con un mundo que no podía recuperar, tal y como en Múnich había escrito sobre Lübeck en los últimos años del siglo XIX. Una vez más, usó todo aquello que conocía, se vació: su familia, la Alemania de entreguerras, la tensión entre el genio y el humanista con su temperamento, la devoción que tuvo a lo largo de su vida a la música clásica alemana, la guerra, Goethe, Nietzsche, su amor por Paul Ehrenberg, su adorado nieto Frido. Usó la música de Schönberg, con gran disgusto de éste —un disgusto fomentado, según creía Katia, por Alma Mahler—; usó todo lo que Adorno pudo decirle sobre música (y se equivocó en muchas cosas,

como Schönberg no tardaría en apuntar). Metió a muchos amigos y conocidos en la novela, incluida Annette Kolb, que se convirtió en Jeanette Scheurl con su «elegante cara de oveja». No volvió a hablar con Mann jamás. «Cogía sólo lo que necesitaba y no quería nada más», escribió Katia. «Una vez dijo en broma que no sabía nada más sobre un tema de lo que aparecía en su obra y que no se le debía preguntar o interrogar más allá».

La gente le importaba cada vez menos a medida que envejecía. En Estados Unidos, Agnes B. Meyer entabló amistad con él y le ayudó mucho. Era madre de Katherine Graham, la mujer del dueño del *Washington Post*. Mann adulaba a Meyer en muchas de las cartas que le escribía y después se vengaba en sus diarios. «Esta estúpida y tiránica bruja me irrita», escribió, refiriéndose a ella como «la mujer indudablemente más histérica de Washington». Hayman describe una típica correspondencia entre ellos:

En su siguiente carta, Agnes Meyer le recordaba que no se perdiera la charla que iba a dar en la radio. Debidamente, él la escuchaba y escribía para felicitarla. Pero pronto ella escribía de nuevo para quejarse de que él nunca le había agradecido el regalo de cumpleaños que le había mandado —unos gemelos de jade—. Él escribía diciendo que no se le podía haber pasado el agradecimiento, que quizás se había perdido la carta en el correo. Pero le hería que ella fingiese no creerle, que él pudiese tratarla tan mal cuando el regalo había sido tan valioso como para que un hombre viviera un año. Esto, decía él, apenas podía creerlo. Después de todo, el jade era sólo una piedra semipreciosa, y él había visto largos collares de jade que debían de costar una fortuna si dos piedras eran tan valiosas. Pero escribió otra vez en Nochebuena para decir lo agradecido que estaba por todo lo que había hecho ella por ayudarle.

Tras la guerra no tuvo deseos de volver a Alemania. «En Alemania», escribió a un amigo, «hay dos, tres o cuatro personas a quienes me gustaría volver a ver. Los demás me hacen estremecer». Volvió en 1949 cuando su popularidad en Estados Unidos declinaba, y en parte porque no quería tener nada que ver con el anticomunismo y la guerra fría. Katia fue con él, pero Erika se negó a ir. Cuando él le dijo que Klaus no hubiese sido tan intransigente, ella contestó: «Por eso se mató, y eso es lo que yo no haré ahora. Es un consuelo, aunque no demasiado». Mann insistió en hablar en Alemania oriental además de en la occidental.

No conozco zonas. Mi visita es a Alemania en sí misma, Alemania como un todo, y no como un territorio ocupado. ¿Quién ha de garantizar y representar la unidad de Alemania sino un escritor independiente cuyo hogar verdadero, como he dicho, es la lengua, que es verdadera e intocable ante la ocupación?

A principios de los años cincuenta Mann se asentó en Suiza, donde murió en 1955 a los ochenta años.

El libro de Heilbut establece la homosexualidad como parte central de su obra, y no hay nada que sugiera lo contrario en los libros de Prater o Hayman. Los tres están de acuerdo en que Alemania y la cultura alemana también eran vitales para él. Las *Unwritten Memories* de Katia, sin embargo, ofrecen perspectivas de la obra de Mann más ricas y profundas que las mostradas en cualquiera de las tres biografías. Las tres mejores novelas de Mann son *Los Buddenbrook*, *La montaña mágica* y *Doctor Fausto*. En las tres hay un extraordinario, casi obsesivo, sentido de lugar; y de las vidas y hábitos de los personajes. No son simplemente personajes y lugares que el autor ha conocido y amado: hay una intensidad en la manera en la que se describen que le hacen a uno sentir que Mann estaba invocando el material desde una fuente muy profunda. Katia pasó gran parte de 1912 y 1913 en varios sanatorios. Escribió:

Me visitó en Davos, y su llegada fue, sin duda, similar a la de Hans Castorp. Él también se bajó del tren en Davos-Dorf y yo me reuní con él, tal y como hizo el primo de Castorp, Ziemssen. Subimos al sanatorio, y ahí hablamos incesantemente, como los primos [...] Le señalé a los tipos varios que ya le había descrito, y luego los incorporó a su novela, simplemente cambiando los nombres.

La emoción en *La montaña mágica* viene pues de su relación con Katia; el trabajo puesto en el detalle, en la relación entre los dos primos, todo viene de ella más que de su homosexualidad o de su actitud hacia Alemania (a propósito, en sus memorias, Katia confirma que el personaje de Naphta en *La montaña mágica* está basado en Georg Lukács).

De manera parecida, en *Doctor Fausto*, Pfeiffering, el lugar donde Leverkuhn se vuelve un tipo solitario, es tratado con sumo cariño y detalle, y la familia que le cuida, los Schweigestill, están todos basados en momentos de la vida de Julia, la madre de Thomas Mann.

Desde Augsburgo —escribe Katia— mi suegra se mudó al campo, a Polling, donde había una gente llamada Schweighardt (mi marido los hizo parecer más o menos atractivos bajo el nombre de Schweigestill en *Doctor Fausto*). Ahí vivió sólo para sus hijos y sus recuerdos.

Una idea que no se le ha ocurrido a ninguno de sus biógrafos es que cuando Mann soñaba con las dependencias monásticas de Leverkuhn estaba usando, quizás de forma más profunda por hacerlo inconscientemente, el lugar donde visitó a su madre en el verano de 1903. Se transforma en el visitante Zeitbloom, quien narra la historia de Leverkuhn, y su descripción de toda el aura que rodea al lugar usa, o se vuelve, su emoción ante la vida y muerte de su madre. «Claro que puedo estar equivocado»,

dice Zeitbloom, quien cree que el paisaje ha hecho recordar a Leverkuhn su infancia, en *Doctor Fausto*.

La charca y la colina, el gigantesco árbol viejo en el patio —un olmo, de hecho —, con su redondo banco verde, y aun otros detalles pueden haberle atraído en su primer vistazo; puede ser que hiciese falta un sueño para abrirle los ojos. Claro que el que no dijera nada no prueba nada.

Además de estos tres libros, una nueva biografía ha aparecido en Alemania, junto a algunos diarios nuevos; quizás se ha escrito lo suficiente sobre la vida de Mann para que nos dure toda la vida. Katia estaba contenta de que sus cartas a Mann desde el sanatorio no sobrevivieran. «Había detalles en las cartas que se han perdido. Sería provechoso para los germanistas comparar aquellas cartas con *La montaña mágica*, pero ya no lo pueden hacer, y tampoco importa. Los germanistas ya hacen demasiadas comparaciones de por sí».

Thomas Mann: Eros and Literature, Anthony Heilbut, Macmillan.

Thomas Mann: A Biography, Ronald Hayman, Bloomsbury.

Thomas Mann: A Life, Donald Prater, Oxford.

FANCIS BACON: EL ARTE DE MIRAR

El estudio de Joan Miró permanece tal como estaba cuando el pintor murió en 1983. Fue construido para él a mediados de los años treinta por su amigo Josep Lluís Sert, que también diseñó el edificio de la Fundación Miró en Barcelona. Era el espacio que Miró había soñado. Situado a las afueras de Palma de Mallorca, es una caja de luz rectangular cuidadosamente protegida, que filtra lo áspero y excesivamente puro del Mediterráneo que lo rodea. Aunque el exterior racionalista del edificio parece un poco anticuado, el interior, el lugar donde trabajó Miró, sigue siendo hermoso y tiene el aura de un espacio sagrado.

A Miró le costó mucho trabajar en este prístino estudio los primeros años. Aunque era ordenado y metódico con sus pinceles, le encantaban los objetos sueltos y empezó a llenar su nuevo espacio con iconos personales. Así se muestra ahora a los visitantes, como ejemplo de la mezcla que había en él entre el duro y escrupuloso trabajador catalán y el pintor que intentaba ver el mundo como un niño. Al igual que Francis Bacon, era adicto a su trabajo y nunca estaba seguro de lo que iba a hacer en la siguiente pincelada o la siguiente marca sobre la composición. A diferencia de Bacon, sin embargo, era un gran burgués: su vida era ordenada y tranquila. Se enfrentaba al caos en su gran estudio, pero no en su vida personal.

Con todo, Miró y Bacon tenían mucho en común. Ambos provenían de ambientes que no tenían nada que ver con la pintura. Ambos buscaron y encontraron la liberación y la inspiración en el París de los años veinte. Ambos aprendieron mucho de Picasso. Ambos hicieron versiones de retratos históricos en el arte; Bacon, con bastante más éxito que Miró. Ambos inventaron una iconografía personal que se volvió reconocible al instante; y ambos pasaron años luchando por refinar y extender lo que habían inventado, manejando y moviéndose en los límites de la autoparodia. Aunque ninguno de los dos luchó en la II Guerra Mundial, el imaginario del trabajo de ambos parece profundamente afectada por ella. Usaron un solo estudio en los treinta últimos años de sus vidas. Como pintores, ambos fueron tipos solitarios que siguieron su propio camino. Sin embargo, un temprano coqueteo con el surrealismo les ayudó a ambos en gran medida, aunque tan sólo fuera para alertarles del placer de pintar para conmover, molestar y perturbar.

Tenían algo más en común que es más interesante todavía. Ninguno fue un consumado dibujante, y esta falta de talento se convirtió para ambos en una especie de don. Se interesaron, por necesidad, en la textura y el tono de la pintura y en el uso

del instinto en vez de en la línea o en la definición. Ambos negaron hacer bocetos para preparar sus cuadros, aunque ambos de hecho lo hacían, Miró más que Bacon (ambos hacían dibujos en las páginas de libros impresos; ambos usaban también palabras y frases para planear un cuadro). La negativa de Miró de hacer bocetos preparatorios era para los oídos de los surrealistas, quienes veían tal preparación meditada como una especie de traición, una traición al poder del inconsciente. Bacon negaba hacer dibujos probablemente porque pensaba que no tenía importancia. Tras su muerte, sin embargo, cuando su estudio fue trasladado pieza a pieza de Londres a Dublín, se halló la prueba definitiva de los dibujos de Bacon.

En su libro *Looking Back at Francis Bacon*, David Sylvester escribe:

Miró acabó por confesar; quería mostrar sus dibujos. Bacon jamás lo hizo. En 1984, durante nuestra decimotercera y última entrevista grabada, dije: «Supongo que el hecho de que improvises tanto hace que seas extraordinario haciendo pinturas figurativas tan grandes sin hacer dibujos o bosquejos al óleo preliminares». Él respondió: «Bueno, esbozo en líneas generales sobre el lienzo con un pincel, sólo un vago contorno de algo, y luego me pongo a trabajar, usando, por lo general, pinceles muy grandes, y empiezo a pintar inmediatamente y entonces el cuadro se va construyendo gradualmente». Era verdad, pero no toda la verdad. Podría haber dicho toda la verdad añadiendo: «Lo cual no quiere decir que no haga un dibujo previo de vez en cuando».

Es posible que Bacon no lo dijera porque hubiese distraído la atención de lo que genuinamente le fascinaba, de lo que realmente quería hablar: el acto de pintar en sí, su poder, su misterio; pintar como acto de voluntad frente a pintar como acto de azar. A veces en sus entrevistas con David Sylvester, Bacon habló del azar y la voluntad, del accidente y de la imaginación en obras específicas. *Cuadro 1946*, que está en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, es uno de sus cuadros más puros y perturbadores. Muestra una figura de cuello largo enseñando los dientes y con la parte superior de la cara escondida por la sombra de un paraguas negro. En el fondo y en primer plano hay lonjas de carne cruda; la que está detrás de la figura es grande y amenazadora y cuelga como un crucifijo. Para añadir al humor, el suelo es una alfombra turca estampada y el fondo tiene unas persianas de casa con cuerdas que cuelgan. Nuestro amigo, la figura, lleva una flor amarilla en su ojal.

El cuadro debió requerir una gran cantidad de energía, tanto física como psíquica. Bacon puso en él lo que muy pocos artistas se atreven a poner en una sola obra: puso todo lo que conocía. No dejó nada, por así decirlo, para el siguiente cuadro. Agotó su banco de imágenes. Le dijo a David Sylvester:

[...] uno de los cuadros que pinté en 1946, el que parece una carnicería, me vino accidentalmente. Estaba intentando hacer un pájaro que alzaba el vuelo en un

campo. Y podía estar ligado a las tres figuras que había hecho antes [su Tres estudios de figuras junto a una Crucifixión 1944], pero de repente las líneas que había trazado sugerían algo completamente distinto, y de esta sugerencia surgió este cuadro. No tenía intención alguna de hacer este cuadro; nunca lo pensé de esta forma. Fue como un accidente continuo, montándose uno encima de otro.

El tema de cómo trabaja la imaginación en acción le intrigaba. Le encantó el juego toda su vida, especialmente la ruleta. Se quedaba perplejo ante el poder de ese momento en una racha de suerte en el que sentía que algo más le estaba guiando. Y el no creer en dios lo hacía todavía más interesante, la idea de que uno podía ser el vehículo conductor de una fuerza intrascendente que tenía todo el poder de la trascendencia. Y podías marcharte con dinero o perder grandes cantidades y marcharte arruinado. El trabajo de Bacon en el estudio se asemejaba al juego, pero no podía ser sólo cosa de azar. Tenía que ser preciso:

Odiaría que mis cuadros parecieran azarosos cuadros de expresionismo abstracto, porque realmente me gusta la pintura sumamente disciplinada, aunque no use métodos sumamente disciplinados para construirla.

Se esforzó por conseguir lo que él llamaba «una precisión sumamente ambigua».

Lo que le interesaba no era la mente o las emociones, sino lo que él llamaba el sistema nervioso. Lo que le interesaba era alejarse de la ilustración —el uso del espacio pictórico tan sólo para transmitir información o semejanza visual— hacia áreas del sentimiento humano que no podía nombrar. «Porque uno quiere hacer esto», le dijo a Sylvester:

de tan sólo pasear por el borde del precipicio, y en Velázquez es muy, muy extraordinario que haya sido capaz de quedarse tan cerca de lo que llamamos ilustración y al mismo tiempo liberar las cosas más grandes y profundas que un hombre puede sentir.

Sylvester le presionó para que dijera cuál era la diferencia entre «la forma ilustrativa y la no-ilustrativa»:

Bueno, creo que la diferencia está en que la forma ilustrativa transmite, inmediatamente, a través de la inteligencia la esencia de la forma, mientras que la forma no ilustrativa incide primero sobre las sensaciones y poco a poco se filtra hacia el hecho. Porqué es así, no lo sabemos. Puede que tenga que ver con cómo los hechos son ambiguos en sí mismos, cómo las apariencias son ambiguas, y por tanto esta manera de plasmar la forma está más cercana al hecho en sí por la ambigüedad con que se plasma.

Su pintura requería un enorme riesgo y una enorme concentración para conseguir este equilibrio entre hecho y sentimiento. Tenía que despejar su mente para que su instinto, o los elementos de su sistema nervioso, pudiese tomar el control. Al mismo tiempo, tenía que agudizar su mente, usar su inteligencia y su voluntad para no perder de vista el hecho, ni perder nunca el control de sus cuadros. Quería que cada trazo combinara la ligereza de una decisión de ruleta con el peso de la culpa, el miedo y la esperanza que surgían de estar pendiente del resultado.

«El accidente ha de entrar siempre en esta actividad», decía. Pero no estaba seguro de que «accidente» fuese el término adecuado. Le preguntó a Sylvester si podía definirlo. Sylvester lo comparó a un juego de pelota «cuando pegas un tiro y sientes que no jugaste ese tiro sino que el tiro te jugó a ti [...] y obviamente no había forma de prepararlo, no había tiempo y el mismo hecho de que no hubiese tiempo hizo que el tiro se jugase a sí mismo». La respuesta de Bacon fue: «Exactamente». Más tarde, Bacon negaría que esto fuese meramente lo que se llama «inspiración».

No sé realmente a qué se refiere la gente cuando habla de inspiración. Ciertamente, hay cosas llamadas buenas rachas, cuando empiezas y parece que la cosa funciona y a medida que sigues parece que eres capaz de dejarte arrastrar por ello.

La diferencia entre la pintura y un partido de pelota o jugar a la ruleta es, por supuesto, el juicio, la capacidad de dar un paso atrás y mirar y saber instantáneamente qué es lo que se tiene que hacer. En todas las fotografías de Bacon, incluso en las que son de fotomatón, había una asombrosa energía en sus ojos. («Uno aprende mirando», decía. «Eso es lo que debes hacer, mirar»). Cuando ves fotografías tuyas es fácil imaginarse su excitación y su emoción trabajando en el estudio, sabiendo que cada pequeña forma o textura o contorno con la que estuviese jugando sobre el lienzo conllevaba un peso emocional («cada forma tiene una implicación»). Tenía que dar un paso atrás y sopesar y juzgar, decidir antes de volver atrás, precipitándose una vez más hacia el riesgo y a lo que él llamaba «un proceso de rechazo continuo». Se enfrentó a peligros a los que ni un escritor ni un compositor tienen que enfrentarse: un giro de muñeca equivocado, demasiada cantidad de algo, un cambio completamente equivocado, y todo aquello desaparecía y no podía ser rescatado, así como se puede rescatar un poema o una novela o un cuarteto de cuerda. La pintura, pues, era como boxear o como batear. Destruyó un gran número de cuadros, incluyendo, según admitió, algunos muy buenos; su racha de suerte, de algún modo, no había continuado, algo le había fallado. «A menudo desearía», le dijo a Sylvester:

tener una cámara y simplemente tomármelo según fuese viniendo, porque ciertamente, a menudo, uno pierde al trabajar los mejores momentos de un cuadro al intentar llevarlo más allá. Y si uno tuviese un testimonio de lo que fue, quizás

podría encontrarlo de nuevo. Sería bonito tener una cámara rodando todo el tiempo que uno trabaja.

Usó la pintura con gran convicción, pero su objetivo no era el color o el tono y despreciaba el trabajo de los expresionistas abstractos, como hubiese despreciado el trabajo de Miró, por ser mero diseño o decoración. Aun así, negó con vehemencia que pintara una visión mundial. Su interés estaba en crear pinturas más que en hacer ejercicios de significado.

Sólo intento hacer imágenes lo más precisamente posible partiendo de mi sistema nervioso. Ni siquiera sé qué quieren decir la mitad de ellos. No digo nada [...] porque probablemente estoy más preocupado de las cualidades estéticas de una obra de lo que quizás lo estaba Munch. Pero no tengo ni idea de lo que ningún artista está intentando decir, excepto los artistas más banales.

A menudo protestaba demasiado o le prestaba demasiada atención a la manera en que los críticos formalistas franceses escribían sobre su obra. Insistía en que sus cuadros no eran violentos. Le dijo a Michel Archimbaud: «Siempre me sorprende cuando la gente habla de violencia en mi obra. Yo no lo encuentro en absoluto violento. No sé por qué la gente piensa que lo es». Estaba particularmente preocupado de que no debiera aducirse narrativa alguna a su uso del tríptico. Cuando Sylvester le preguntó si había una explicación a la relación entre las figuras del tríptico de la Crucifixión, simplemente dijo que no. Dijo que le gustaba hacer trípticos de cabezas porque podía usar la forma de las fotografías policiales. Y se había concentrado en la figura única porque...

... creo que en el momento en que hay más de una figura involucrada, se llega inmediatamente a la historia de las relaciones entre las figuras. Y eso, inmediatamente, empieza algún tipo de narrativa. Siempre espero poder hacer un gran número de figuras sin una narrativa.

La mayor parte de lo que dijo sobre su trabajo fue instructivo y útil; a veces, sin embargo, era lo contrario. Se negó a reconocer que ciertas imágenes que había creado tenían un potente significado, quizás queriendo mantener, por buenas razones, una especie de pureza del propósito, por lo menos en teoría. Cuando puso una esvástica en el brazalete de una figura, por ejemplo, insistió en que era por propósitos enteramente formales y pictóricos, y que no tenía nada que ver con la Alemania nazi. También insistió en que las jaulas que hizo para algunas de las figuras le ayudaron a resolver un problema en la forma del cuadro y que no tenían un significado más allá. Dijo estar fascinado por la Crucifixión, no por sus posibilidades religiosas o, sin

duda, antirreligiosas sino por «el hecho mismo de que la figura central de Cristo está alzada en una posición muy pronunciada y aislada, que le da, desde el punto de vista formal, mayores posibilidades que si todas las figuras diferentes estuviesen colocadas al mismo nivel».

A diferencia de su amigo Lucien Freud, no usó modelos ni tampoco hizo sesiones posadas. Usaba fotografías y pintaba de memoria. Trabajaba solo y principalmente pintaba a gente a la que amaba. Esto, junto a la intensidad de su método, le da a su arte un aura casi religiosa (no hay tal sentimiento en Freud). Sus figuras solitarias parecen iconos. El trabajar así, intentando buscar maneras de capturar los contornos de su tensa vida emocional, intentando hacer que lo completamente personal pareciera magistral e icónico, aplicando el instinto y el nervio, permaneciendo totalmente osado, y haciendo esto todos los días desde el amanecer hasta la hora de comer desde mediados de la treintena hasta su muerte, quiere decir que su vida fuera de su estudio —su vida en la sombra por así decirlo— iba a ser desordenada e interesante.

* * *

En los años noventa del siglo xx aparecieron tres biografías de Francis Bacon. Que una de ellas —*Francis Bacon: His Life and Violent Times* (1993) de Andrew Sinclair— fuese mala se puede ver como un infortunio; que otra, publicada en el mismo año —*The Gilded Gutter Life of Francis Bacon* de Daniel Farson— fuese peor aún puede considerarse pura falta de cuidado (Bacon se relacionaba con Farson). Pero el hecho de que la tercera —*Francis Bacon: Anatomy of an Enigma* (1996) de Michael Peppiatt— consiguiese ser aburrida cuando trataba su obra y tener demasiada paja en la parte dedicada a su vida personal, hace que uno se pregunte sobre la vida y el legado de Bacon. La similitud entre los tres libros no es una coincidencia ni una conspiración. Más bien está dictada por una narrativa predeterminada: cualquier biografía de un hombre homosexual que nunca intentó esconder su sexualidad debe insistir largamente en el desorden de su vida personal y en el drama de sus relaciones.

Hay algo en la manera en la que se desentierran los mismos hechos y las mismas anécdotas en los tres libros que hace que suenen como coartadas detalladas. En los tres libros hay un interés por ligar una escabrosa vida personal con unos cuadros escabrosos. Bacon es presentado como un *freak*, y su trabajo como soportando lo más duro de su infancia violenta y desdichada, su homosexualidad, su interés por el masoquismo y sus amigos de los bajos fondos. Su vida, tal y como la presentan, es el sueño de cualquier biógrafo sobre un homosexual, desde el rechazo del padre hasta el sexo con los mozos de cuadra, el deseo lujurioso hacia su padre, los tiempos salvajes en Berlín y París. Su vida también está llena de anécdotas salvajes y de increíbles juergas alcohólicas, grandes triunfos y, a la vez, de increíbles tragedias. Para los

biógrafos, Francis Bacon era un amasijo de contradicciones y ambigüedades. Era egoísta y egotista; era increíblemente generoso y bondadoso. Era una compañía maravillosa; era terriblemente grosero. Tenía poca cultura; se sabía pasajes de Eliot, de Yeats y de Shakespeare de memoria. No le importaba cómo su obra era recibida; cultivaba a los críticos franceses. No tenía formación como pintor; estaba impregnado de la historia del arte. No cabe duda de que habrá muchas más biografías sobre él.

Y todas ellas encontrarán las entrevistas que Bacon sostuvo con David Sylvester y Michel Archimbaud útiles y las citarán. Pero el gran abismo que hay entre el tono de Bacon en estas entrevistas —pensativo, mordaz, melancólico— y su, así llamada, «vida dorada de cloaca» será, o así parece, algo imposible de tratar para cualquiera que escriba sobre la vida y obra de Bacon. En vida daba largas a cualquiera que quisiera escribir sobre su personalidad en vez de su obra. Es fácil imaginárselo vagando por Londres, tras seis o siete horas en su estudio, encontrándose a gente, diciendo cualquier cosa que se le pasase por la cabeza o hablando de arte y libros según dictaminara el azar, bebiendo, gastando dinero, insultando a todo el mundo, anunciando que le encantaría que el Coronel Gadafi le sodomizara. Es fácil imaginarle creyendo que ésta era la manera de bajar de su trabajo sumamente cargado, simplemente dejándose llevar. Pero la vida que llevó en el Soho y en Tánger y en París ha creado una fascinación que alimenta la manera en la que vemos sus cuadros, de igual manera que lo que sabemos sobre Caravaggio o lo que sabemos de Christopher Marlowe alimenta lo que pensamos de su obra. En el caso de Bacon, esto se ve realzado por el círculo de amigos y de amantes a los que pintó y a los que nombró en los títulos de sus cuadros: George Dyer y John Edwards; Lucien Freud, Isabel Rawsthorne, Henrietta Moraes y Muriel Belcher. Se ve realzado todavía más por la exposición cruda y osada de su propia cara en los autorretratos, especialmente en *Tres estudios* de 1979, y de su mirada en las fotografías. «La muerte del poeta fue ocultada a sus poemas», escribió Auden en su elegía sobre Yeats. En el caso de Bacon, su vida no les fue ocultada a sus cuadros.

* * *

Francis Bacon nació en Dublín en 1909. Su padre se dedicaba a la cría de caballos y viajaba regularmente entre Irlanda e Inglaterra. La familia de su madre era rica: «provenía del acero de Firth —supongo que habrás visto el nombre en cuchillos—. Cuando estalló la I Guerra Mundial, los Bacon se mudaron a Londres, donde el padre de Francis trabajó en la Oficina de la Guerra. Cuando terminó el conflicto volvieron a Irlanda. Bacon pasó mucho tiempo en Farmleigh, la casa de su abuela, cerca de Abbeyleix; su padre más tarde compraría la casa. Durante lo que luego se llamaría la Guerra de Independencia Irlandesa, también pasó tiempo con su abuela, que estaba casada con el jefe de policía del condado de Kildare.

«Farmleigh», le dijo a David Sylvester, «era una preciosa casa donde las

habitaciones traseras estaban curvadas. Supongo que uno nunca puede estar seguro, pero quizás es una de las razones por las que a menudo uso fondos curvados en los trípticos». Años después le contó a Anthony Cronin una historia de lo que pensaba que había sido una experiencia formativa en Irlanda, y que Cronin escribió:

concernía a una sirvienta o una niñera [...] que se quedaba a cargo de él durante largos periodos cuando sus padres se ausentaban de casa. Tenía un novio soldado que venía a visitarla en esos momentos; y, obviamente, la pareja quería estar a solas. Pero Francis era un niño celoso que constantemente reclamaba la atención e interrumpía su galanteo bajo un pretexto u otro. Como resultado de esto, ella decidió a encerrarle en un armario al final de la escalera cada vez que venía su novio. Confinado en la oscuridad del armario, Francis gritaba —a veces durante horas— aunque, como estaba fuera del alcance del oído de la feliz pareja, completamente en vano.

«Afirmaba que le debía mucho a ese armario», concluía Cronin. También decía deber mucho a la atmósfera de amenaza y violencia en Irlanda en el periodo entre 1918 y 1923, acordándose de tener que abandonar un coche con su abuelo, el jefe de policía, según Michael Peppiatt:

a medida que la oscuridad cobraba vida con destellos de luces y gritos salvajes que transmitían el accidente de un grupo rebelde a otro. Afortunadamente, ambos pudieron encontrar el camino a una gran casa cercana, cuyos dueños, con las armas empuñadas, les interrogaron antes de darles refugio.

Andrew Sinclair menciona la misma escena: «gritos ominosos sonaban de un grupo rebelde a otro al avistar a su presa». Bacon habló toda su vida sobre este periodo con los entrevistadores; aún en 1991 le decía a un entrevistador de *The Times*:

No olvides que nací en Irlanda, donde mi padre se dedicaba sin éxito a domar caballos. Crecí en la época en la que el Sinn Féin empezaba su andadura. Todas las casas del vecindario estaban siendo atacadas. Siempre recordaré a mi padre diciendo: «Si vienen esta noche, no digas nada». Esperaba ser atacado, y en todos los árboles se veían las banderas blancas, verdes y doradas del Sinn Féin.

Los Bacon pertenecían al tipo de gente que, hasta la independencia, paseaban libre y felizmente entre Irlanda e Inglaterra. Inglaterra, claro, era casa e Irlanda simplemente un corto viaje en barco desde casa. Si eras burguesía menor en Inglaterra, en Irlanda eras grande. Un acento inglés, una actitud inglesa y algo de dinero, no necesariamente mucho, era suficiente. En Irlanda podías reinventarte

(como lo había estado haciendo la gente irlandesa en Londres durante generaciones), especialmente si habías fracasado de diversas maneras en Inglaterra. Anthony Trollope, que vivió en Irlanda desde los veinticinco hasta los cuarenta y dos años, es quizás el mejor ejemplo de ello. Cuando llegó a Irlanda en 1841, para trabajar en correos, era el fracasado de la familia y nunca había escrito una palabra. Irlanda le hizo; cruzar el mar le hizo más grande y más seguro de sí mismo.

Desde el alzamiento de Gladstone hasta que se aprobaron las leyes sobre tierras, y más tarde, desde la caída de Parnell hasta la llegada de De Valera, una atmósfera peculiar reinaba en Irlanda. Estaba claro que los británicos iban a irse, pero no tan claro quién iba a quedarse con el poder. Fuerzas dispares buscaban rellenar el vacío, entre ellos: el Partido Parlamentario Irlandés, el Sinn Féin, los unionistas, Yeats y *lady* Gregory, la Federación Atlética Gaélica, la Liga Gaélica, la Iglesia católica, el movimiento sindical, William Martin Murphy o la plebe, por mencionar algunos.

Este sentimiento de cambio inminente sin precedentes, y una lucha casi invisible por la hegemonía dio un aura extraña a las obras de la época, desde los poemas de Yeats hasta las obras de teatro de Wilde y Shaw, Synge y O'Casey, en la medida en que cada uno intentaba imponer, a su modo, un tono, una actitud o incluso los argumentos opuestos. No había nadie en aquellos años que no se viese envuelto en aquello. Pero para todos estaba claro, con sólo mirar la lucha, que daba igual quién ganase, dos grupos iban a perder. Ni la vieja clase empresarial dublina protestante ni la masa protestante del sur dedicada a los caballos tendrían cabida en la Irlanda en los tiempos venideros.

Puede no ser accidental, pues, que las dos figuras que surgieron en los años tras la II Guerra Mundial, Samuel Beckett y Francis Bacon, cuyo trabajo trataba el drama de la pérdida y la desesperación de maneras diversas, y que veían la presencia humana en el mundo como algo extraña y casi cómicamente sin sentido, vinieran de la clase mercantil dublina y de la multitud sureña dedicada a los caballos, respectivamente. Beckett nació siete años antes que Bacon, quien, dicho sea de paso, no era gran admirador de Beckett. («Quería hacer una idea complicada, simple; la idea podía ser buena pero me pregunto si, en este caso, lo cerebral no tomó demasiada prioridad sobre lo demás»). Tanto Beckett como Bacon en sus años de formación en Irlanda vieron cómo el poder de sus clases mermaba poco a poco: vivían en casas donde había un conocimiento constante de que el poder iba a cambiar de manos, de que las figuras que gritaban de forma ominosa por las noches estaban ganando elecciones y que no se les podría parar los pies. También había una pequeña cuestión de culpabilidad, un sentimiento de que quienes les rodeaban habían hecho una mala administración, habían entendido mal y abusado de Irlanda y ahora estaban descubriendo las consecuencias de aquello. El hecho de que ni Beckett ni Bacon hicieran alusión a nada de esto en sus conversaciones y entrevistas no lo hace menos plausible; lo que ocurrió en Irlanda en sus años de formación les afectó de manera que apenas entendían, y por ello les afectó más profundamente.

Cuando leyeron a Nietzsche o se relacionaron con los existencialistas, tanto Beckett como Bacon habían vivido una experiencia que ni sus contemporáneos franceses ni ingleses, con la excepción de Albert Camus, conocían. Esto, quizás más que las habitaciones curvadas de Farmleigh o el estar encerrado en un armario o los rebeldes gritando de forma ominosa, fue la manera en que Irlanda marcó una diferencia para Bacon. Beckett y él fueron las primeras víctimas del fin del sueño colonial; no pertenecerían a ningún lugar, al igual que sus héroes desplazados no pertenecían a ningún lugar (los autores de tres obras maestras góticas —*Drácula*, *El Tío Silas* y *Melmoth el Errabundo*— también eran irlandeses protestantes desplazados). Tanto Beckett como Bacon parecían ansiar unas condiciones espartanas. Los personajes distorsionados que crearon pertenecían a la época, París y Londres pocos años tras la guerra, *A puerta cerrada* de Sartre, el trabajo de Giacometti, a quien ambos conocieron y admiraron, los noticieros sobre los campos de concentración. Es notable, sin embargo, que ambos crearon obras sobre la impotencia y la violencia, la soledad y el desamparo, que parecen más simbólicas y perdurables que las obras de sus contemporáneos. Darse cuenta de que no habría lugar para ellos o aquéllos que les rodeaban en el mundo feliz de los rebeldes irlandeses fue posiblemente la mejor formación que ninguno de ellos pudo recibir.

* * *

Bacon no fue el tipo de homosexual que se pasó la adolescencia en el espejo preguntándose: «¿Por qué no soy normal?». Parece ser que disfrutó buenos momentos de diversión en la granja. En 1926, cuando tenía dieciséis años —y ésta es una historia que se ha debido exagerar en el transcurso de los años—, su padre, asegura, le encontró probándose la ropa interior de su madre y anunció que ya había tenido suficiente: su hijo tenía que marcharse. La madre de Bacon le dio una paga de tres libras semanales. Se fue a Londres y de ahí, en compañía de un hombre mayor, se fue a Berlín donde se alojó en un buen hotel («la vida nocturna de Berlín me resultaba muy excitante, recién llegado de Irlanda»). Después se fue a París, donde vivió de su ingenio y su buen parecer. En cada entrevista habló de haber visto una exposición de Picasso en 1927: «y en ese momento», le contó a David Sylvester, «pensé, bueno, intentaré pintar también». La exposición de Picasso contenía más de cien obras, incluyendo arlequines, desnudos, paisajes, escenas de estudio y cuadros para el teatro. No había trabajos cubistas, y aunque Bacon pensó más tarde que había visto las figuras biomórficas de Picasso en la exposición (que eran las obras de Picasso que más le gustaban), de hecho no vio ninguna de éstas hasta más tarde. En este tiempo Bacon también vio *La matanza de los inocentes* de Poussin en el Chateau de Chantilly, y admiró y recordó el grito boquiabierto que aparece en el cuadro.

Los siguientes trece o catorce años de la vida de Bacon son un gran *puzzle*. Así como Beckett consideró una vez trabajar en publicidad, Bacon a su vuelta a Londres

a finales de los años veinte, empezó como diseñador de muebles. La revista *Studio* destacó su trabajo en un artículo llamado «The 1930 Look». Durante un tiempo hizo furor, sus muebles estaban de moda y eran coleccionables. Carecían de angustia, por decir algo. El político conservador R. A. Butler y su mujer compraron algunos, al igual que Patrick White o Douglas Cooper, quien más tarde odiaría a Bacon y guardaría los muebles como una forma de reírse de Bacon el pintor. En aquellos años Bacon conoció a dos hombres mayores que tuvieron una gran influencia sobre él: el pintor y entendido australiano Roy de Mestre, y el rico y casado homosexual inglés Eric Hall. De Mestre, entre otras cosas, le dio un conocimiento técnico de pintura. Hall, a lo largo de quince años, le pagó todo, incluido el juego, la buena comida y la bebida.

En 1933 Bacon pintó *Crucifixión 1933*, en el que la figura tiene esa presencia inquietante y tenebrosa de las radiografías o de los negativos fotográficos. Herbert Read lo reprodujo en un libro y se vendió a un importante coleccionista. Debía mucho a Picasso. Ese mismo año Bacon exhibió en una galería de Cork Street en Londres junto a Ben Nicholson, Henry Moore, Miró y Dalí. Pero no tuvo gran éxito. A lo largo de los años treinta y los años de guerra (la noche antes de su examen médico durmió junto a un perro, lo que empeoró su asma y fue declarado no apto), Bacon fue a la deriva, pintando muy poco y jugando y bebiendo mucho.

Por ello, nada de lo que había hecho antes preparó a la gente para *Tres Estudios de Figuras junto a una Crucifixión*, que pintó en 1944 y se exhibió en la galería Lefevre de New Bond Street en abril de 1945. John Russell, en su libro sobre Bacon, escribe un brillante relato de la atmósfera de este tiempo, cuando el espíritu inglés volvía a la normalidad, cuando ondeaba una mezcla de nostalgia y un ligero optimismo. «Todo iba a ir bien», escribió Russell, «y los visitantes entraron en la Lefevre con un espíritu de acción de gracias por los peligros superados honorablemente».

«Algunos de ellos», añadió, «salieron bastante rápido». Más de cincuenta años después *Tres estudios de figuras junto a una Crucifixión* (incluso en la segunda versión hecha en 1988) es verdaderamente llamativo. Aunque Bacon admiraba las figuras biomórficas de Picasso, éstas son los mejores amigos del hombre en comparación con las versiones de Bacon en el tríptico. Los cuerpos aquí son bestias toscas, pero las orejas de la figura de la izquierda y la boca de la figura central son completamente humanas. Hay aquí una sensación de dolor incontenible, pero experimentado por una criatura con un lenguaje conocido, aullando una palabra en vez de un grito, o un grito que recuerda a una palabra. Y el mueble, como un estante para un florero, en el panel central, nos ofrece un marco doméstico para el horror. El fondo (una especie de naranja en el cuadro de 1944; rojo en la versión posterior) está pintado magníficamente, incluso suntuosamente, quizás incluso morbosamente, lo cual hace que los cuadros parezcan algo salvaje sacado de un sueño, un infierno tecnicolor.

Bacon admiraba «La Tierra Baldía» y permitió que ciertas imágenes del poema flotaran en sus cuadros. También admiraba el *Macbeth* y *El Rey Lear* de Shakespeare. Estuvo fascinado toda la vida por la *Orestíada* de Esquilo, por el sentimiento de furia de las obras, la abrumadora oscuridad y el regocijo en la venganza sangrienta. Le encantaba citar el texto recitado por el líder de Las Furias (y aclaró que las tres figuras en el cuadro de 1944 estaban basadas en Las Furias): «el hedor de la sangre humana me sonrío». Durante los diez años siguientes intentó pintar ese texto concentrándose en la boca (de la misma forma en que lo haría con la carne y la cara años más tarde). Sus fuentes para ello las dejó muy claras; incluían la enfermera que gritaba en *El Acorazado Potemkin* de Eisenstien, la figura de la madre en el cuadro de Poussin en Chantilly, y «un libro de segunda mano que tenía hermosas láminas de enfermedades de la boca pintadas a mano, hermosas láminas de la boca abierta y del reconocimiento del interior de la boca, y que me fascinaron y obsesionaron».

En su ensayo sobre el trabajo de Bacon en el catálogo de la retrospectiva del Tate de 1985, Dawn Ades echa un vistazo a los ensayos de Georges Bataille en *Documents*, una revista de la cual Bacon tenía algunas copias, entre 1929 y 1930. El ensayo de Bataille sobre la boca, por ejemplo:

En las grandes ocasiones la vida se le concentra a uno de forma brutal en la boca, la ira le hace a uno apretar los dientes, el terror y el sufrimiento atroz hace de la boca el órgano de gritos desgarradores. Es fácil observar sobre este tema que el individuo afligido, al estirar el cuello, levanta la cabeza frenéticamente, y así su boca se coloca, en la medida de lo posible, en la extensión de la columna vertebral, es decir, en la posición que normalmente ocupa en la constitución animal.

Esto se veía acompañado de una foto de una boca gritando.

Otro ejemplar de *Documents*, escribió Dawn Ades, contenía fotografías de mataderos para acompañar al texto de Bataille sobre el tema:

El matadero surge de la religión en el sentido de que el templo en épocas lejanas servía un doble propósito, siendo usado a un mismo tiempo como lugar de súplicas y de matanzas. De aquí resulta una coincidencia inquietante entre los misterios mitológicos y la grandeza lúgubre de los lugares donde fluye la sangre.

Nadie sugiere —y Ades menos que nadie— que Bacon robase las ideas de Bataille. No hay prueba siquiera de que las leyera. Pueden mostrar simplemente cómo tales formas de pensar eran parte del momento. Aun así, en unas cuantas frases, acompañadas por una fotografía, Bataille parafraseó lo que se convertiría en dos de las obsesiones de Bacon. Esto puede ayudarnos a entender la raíz de estas obsesiones; pero no nos ayuda a ver los cuadros, porque la obra de Bacon del resto de los años

cuarenta sigue siendo llamativa de una manera que ningún estudio de sus fuentes puede explicar.

Los mejores cuadros de Bacon siguen siendo cinco o seis cuadros de estos años: *Tres Estudios de Figuras junto a una Crucifixión* 1944; *Cuadro* 1946; *Estudio de Figura I* 1945-1946; *Estudio de Figura II* 1945-1946; *Estudio del Cuerpo Humano* 1949; *Estudio según El Retrato del Papa Inocencio X de Velázquez* 1953. Se enfrentó entonces a un problema al que se enfrentan todos los artistas. Ya que había inventado una iconografía que convenía a su propósito más oscuro, todo lo demás en su vida sería una variación sobre ella. Si hubiese muerto en 1953, por ejemplo, sería el héroe romántico del arte británico del siglo xx, autodestructivo más que peligroso, un extraño genio que habría ardidado durante menos de una década en el fulgor de una gema y entonces se habría extinguido. Cumpliría con la narrativa clásica del marica trágico. Se podría haber dicho, «podía pintar pero no podía amar, y por eso murió». Aún en 1968, la revista *Time* intentó asimilar el éxito comercial y crítico de Bacon en Estados Unidos y sólo pudo hacerlo anunciando que este éxito era...

... un comentario contundente de lo libre de prejuicios que se ha vuelto el público general, pues el material de Bacon es, llanamente, de mal gusto. Bacon, por supuesto, no se anda con rodeos sobre el hecho de que el tema obsesivo de sus cuadros es la desesperación homosexual. Argumenta, sin embargo, que la desesperación que ha observado en los heterosexuales viene a ser más o menos igual.

A diferencia de la revista *Time*, Bacon no estaba dispuesto a explicarlo llanamente. Cuando empezó a trabajar en autorretratos y en retratos de amigos y de su amante George Dyer, se dio cuenta de que estaba trabajando con retratos en un momento en el que el arte de retratar parecía casi imposible. «Los grandes retratos del pasado», dijo, «me dejaron siempre con una imagen lateral además de una imagen directa». Las imágenes laterales que buscaba recrear insinuaban lo que le pasaría a la carne tras la muerte; si cada cara en la que trabajó mostraba una personalidad, entonces esta personalidad era compleja, la cara escondiendo más de lo que mostraba, aunque manteniendo una firme y a veces casi trágica dignidad además de una increíble carnalidad. «Deseo muchísimo no hacer *freaks*», dijo:

aunque todo el mundo parece pensar que así es como termina el cuadro. Si hago a la gente parecer poco atractiva, no es porque lo quiera así. Me gustaría que pareciesen tan atractivos como son en realidad [...] Lo que les da a los cuadros esa apariencia desesperada, si la tiene, es la dificultad técnica de hacer apariencias en el presente estado de evolución de la pintura. Si la gente parece estar en un terrible apuro es porque no puedo sacarles de un dilema técnico. Tal y como lo veo, no hay nada hoy en día, entre un cuadro documental y una gran obra en la

que se ha trascendido el trabajo documental. Puede que no consiga producir «esa gran obra», pero pienso seguir intentando hacer algo diferente, aun si nunca lo consigo y si nadie lo quiere.

Bacon citó a varias fuentes e influencias interesantes para su trabajo en el cuerpo humano. Incluyen el trabajo sobre la figura humana en movimiento del fotógrafo Eadweard Muybridge a finales del siglo XIX; tomó docenas de fotografías de figuras desnudas corriendo o jugando al béisbol o luchando, mezclando lo científico y lo erótico en maneras que fascinaban a Bacon. Su cuadro *Dos Figuras 1953* está claramente basada en una fotografía de Muybridge de dos hombres luchando, pero en el cuadro están copulando en una cama con sábanas blancas, envueltos no en desesperación homosexual, *con permiso de la revista Time*, sino retorciéndose de placer, el tipo de placer sexual que involucra piernas en posiciones extrañas y dientes descubiertos y posturas animales. Las cosas que no suelen encontrar su sitio ni en la pornografía ni en la pintura. «Es un tema sin fin, ¿no?», dijo Bacon. «No hace falta ningún otro tema realmente. Es un tema muy obsesivo».

También estaba obsesionado por los dibujos de hombres desnudos de Miguel Ángel, por los retratos de Corte de Velázquez, por los autorretratos de Rembrandt y por las radiografías. Hablaba una y otra vez de un pastel de Degas en el National Gallery de Londres. «Bueno, claro, somos carne, somos cadáveres en potencia», le dijo a David Sylvester.

Si entro en una carnicería, siempre pienso que es sorprendente que no esté yo ahí en vez del animal. Pero usar la carne de esa manera en particular es posiblemente la manera en que uno podría usar la espina dorsal, porque constantemente estamos viendo imágenes del cuerpo humano en radiografías y eso, obviamente, cambia, sin duda, las maneras en las que podemos usar el cuerpo. Debes conocer el precioso pastel de Degas en el National Gallery, de una mujer pasándose la esponja por la espalda. Y encontrarás que en la parte superior de la columna, ésta se sale casi por completo de la carne. Y esto le da tal garra y tal giro que te hace más consciente de la vulnerabilidad del resto del cuerpo que si hubiese dibujado la columna de forma natural hasta el cuello. Lo rompe para que esta cosa parezca estar sobresaliendo de la carne.

En su libro de entrevistas con Bacon, Michel Archimbaud le hizo la siguiente pregunta: «En los pocos años que te conozco, siempre he tenido la impresión de que eras un individuo bastante solitario, no sólo en tu trabajo, en el que sigues tu propio camino, alejándote de las modas y los movimientos, sino también en tu vida. ¿Has tenido siempre esta necesidad de soledad, la has buscado?». La respuesta de Bacon fue:

Sí, lo he hecho. Siento que he pasado la mayor parte de mi vida solo, pero de hecho depende de las circunstancias. Si estoy trabajando no quiero ver gente. Por eso no funciona el timbre en mi estudio. Alguien puede llamar, pero no le oigo. Sin duda, para mí es mejor que no me distraigan cuando estoy trabajando. Quizás la única excepción que haría sería si estuviese realmente enamorado, pero eso es una situación sin duda excepcional, sobre todo cuando uno envejece.

A pesar de su soledad, Bacon mantuvo relaciones serias de amor toda su vida y éstas siguen siendo inmensamente importantes para cualquiera que estudie su obra. Ya como pintor, sus tres objetos de deseo más importantes fueron Peter Lacy, cuya muerte le fue notificada en la mañana después de su primera retrospectiva en el Tate en 1962; George Dyer, que murió en París la noche antes de la exposición de Bacon en el Grand Palais en 1971, y que fue el mayor triunfo público de su carrera; y John Edwards, que heredó su patrimonio.

Aun así, dijo Bacon: «Todo ocupa un segundo lugar con respecto a mi trabajo». Sus relaciones amorosas, sus amistades y la bebida eran, la mayor parte del tiempo, elementos secundarios para él. Sería fácil decir, pues, que la historia de su vida es simplemente la historia de su pintura. Pero no es el caso. Cuando le dijo a Archimbaud: «Muchos de mis amigos han muerto. No he tenido mucha suerte en ese aspecto; mucha gente que he amado ha muerto», había en su tono un sentimiento de melancolía desesperada y de pesar. Tanto Lacy como Dyer habían bebido con él, se habían ido de juerga con él hasta que esto se convirtió en sus vidas y acabó por llevarles a la muerte.

Hay un cuadro asombroso llamado *Paisaje cerca de Malabata, Tánger, 1963*, que documenta el lugar donde está enterrado Peter Lacy. Es un paisaje lleno de pinceladas. Parece como si hubiera sufrido un ataque radiactivo o una feroz tormenta. Una vez más, como en los cuadros de figuras de Bacon, el paisaje está sacado de cualquier enclave o contexto. Es como si el cuadro fuese un estuche de cristal y el paisaje un espécimen. Es claramente un paisaje: tiene hierba, o maleza, y un árbol, y arena amarilla. Sobre el horizonte hay un cielo negro, aunque una luz clara ilumina el paisaje. Hay algo en el centro mismo del cuadro que está lleno de una energía misteriosa: pintura negra que se alza como una negra tormenta de arena, pintada con los mismos remolinos que el árbol y una mancha negra entre la hierba y la arena. Saber que el cuerpo de Lacy está enterrado en la tierra y que su espíritu, o sus restos, han alimentado este lugar, o han desaparecido aquí, no explica el aura peculiar que tiene el cuadro, sino que intensifica el aura, ayuda a comprender por qué el sistema nervioso de Bacon estaba en su momento más crudo cuando trazó las pinceladas frenéticas de este cuadro; nos ayuda a entender por qué nuestra propia respuesta al cuadro ha sido tan intensa. «Todo ocupa un Segundo lugar con respecto a mi trabajo»: quizás lo decía de verdad, pero a lo largo de su trabajo, el amor y el dolor y sin duda el deseo parecen ocupar el centro del escenario. Quizás la razón por la cual

su obra sigue siendo tan poderosa es por la batalla librada entre su propia frialdad, determinación y ambición, por un lado, y los hechos de la vida por otro. La batalla fue ganada en ocasiones por unos niveles de sentimiento que no creía poder soportar.

Claro que nadie se exorciza nunca —dijo— porque la gente dice que te olvidas de la muerte pero no es así [...] el tiempo no lo cura. Pero concentras algo que era una obsesión, y en lo que hubieras puesto en tu obsesión, en el acto físico que pones en tu trabajo.

Tras la muerte de Lacy, Bacon pintó su cara en los paneles izquierdo y derecho de un tríptico con la cara de Bacon mismo en el centro. Tras la muerte de Dyer, Bacon pintó su cara y su cuerpo una y otra vez. «Había una inocencia en George», escribe Daniel Farson, «incluso una dulzura que era conmovedora; pero su desesperanza era peligrosa». Andrew Sinclair escribió: «Dyer tenía un encanto rudo y un trato social fácil; pero no era intelectual y por ello estaba sujeto a la burla, incluso por parte de Bacon». «Parecía estar en forma y parecía masculino», escribió Michael Peppiatt, «con rasgos regulares y el pelo rapado, y vestía de forma imaculada con camisas blancas, corbatas sobrias fuertemente anudadas y trajes de lo más conservadores». Si no hubiese conocido a Bacon, escribió Peppiatt «la vida de George Dyer hubiese permanecido oscura y un tanto deprimente». Hay, en todas las versiones de esta historia, y especialmente en la película *Love is the Devil*, que está basada en el libro de Farson, una aceptación a regañadientes de que Bacon y Dyer disfrutaban el uno del otro, de que pudieran estar enamorados, de que pudieran incluso ser felices. Ya que Bacon rechaza el papel del marica trágico, éste tendrá que serle reconocido a Dyer. Y, como a los biógrafos les encanta decirnos, causaba vergüenza. Farson escribe que «sir Robert Sainsbury lo describió como “totalmente espantoso” cuando tuvo la mala fortuna de sentarse junto a él cuando Francis lo llevó a una cena en su casa». Todos ellos juegan con las mismas anécdotas: un intento de suicidio en Nueva York, el hecho de que no encontrara su lugar con los amigos de Bacon, su beber incesante, su intento de que arrestaran a Bacon por un asunto de drogas, y su muerte en París.

Un problema de las biografías es que intentan sacar lo colorido y lo dramático a costa de lo ordinario y lo real. «El resto del tiempo, cuando estaba sobrio, podía ser increíblemente atractivo y dulce», Bacon dijo sobre Dyer. «Le encantaba estar con niños y animales. Creo que era mejor persona que yo. Era más compasivo». Está claro por los cuadros, si no por las biografías, que Bacon amaba la masculinidad y los músculos de Dyer. Amaba su cara, la carne de su espalda, la forma de sus piernas, el aura sexual que le rodeaba. Lo pintó obsesivamente con pena y ternura. Capturó lo que John Russell llamó el «poder arrollador» en George Dyer. Russell era un crítico más que un biógrafo, con lo cual, extrañamente, es el que quizás más se acerque a la verdad:

Para algunos admiradores de Bacon, George era un fastidio, un intruso en el mundo de la alta cultura a la que pertenecía «su» Bacon [...] Pero no era en el círculo de esta gente superior donde Bacon hubiese alimentado las ideas para las grandes pinturas que hizo en 1966 [...] Éstas eran imágenes estupendas, nunca presagiadas antes en la obra de Bacon y que nunca evocaría otra vez. Otras pinturas claves siguieron en 1967 y 1968, y más de una da la sensación (no discutida hasta ahora) de domesticidad con George Dyer. En *Tres estudios de la espalda masculina* (1970) había un poder exuberante que sólo podía nacer de un sentimiento de sentirse completa y gloriosamente en casa con otro ser humano [...] Como en muchas otras uniones impredecibles aunque tenaces, hubo subidas y bajadas vertiginosas. George Dyer vivirá siempre en la iconografía de la cara inglesa.

En octubre de 1971 Dyer acompañó a Bacon a París para la inauguración de la exposición en el Grand Palais. Murió —posiblemente fue un suicidio— en el hotel en que se hospedaban, la noche antes de la visita privada. Fue hallado sentado en el cuarto de baño. «Una de las cosas terribles», dijo Bacon, «de lo que llamamos amor —sin duda para un artista, pienso— es la destrucción». En los ocho o nueve años siguientes, aunque más intensamente en los siguientes dos o tres, Bacon pintó a Dyer. No necesitaba su presencia para evocarlo, ya que, en cualquier caso, prefería trabajar a partir de fotografías y de memoria. Su mente volvió a las circunstancias precisas de la muerte, la escalera del hotel, la habitación y el lavabo.

El más triste y oscuro es el cuadro llamado *Tríptico, Mayo-Junio 1973*. Dyer está encuadrado en una puerta en cada panel. En primer plano hay un color liso, casi anónimo. El fondo, dentro de la puerta, es negro; las paredes a cada lado de la puerta son de un color rojizo. En los paneles de la izquierda y de la derecha hay un interruptor de luz y encima de la figura, en el panel central, hay una bombilla al descubierto. El tríptico es un retrato de Dyer muriendo. En el panel de la derecha está vomitando en un lavabo. Sus ojos están cerrados y está afligido, pero toda su fuerza está ahí, los músculos de su espalda y sus antebrazos están cuidadosamente pintados. Hay una flecha blanca apuntándole en primer plano. Bacon usaba flechas con propósitos pictóricos, para dar energía a partes del cuadro (a veces abusó de este recurso). Aquí hace lo mismo, apareciendo como un icono, claramente definido y ribeteado. Pero añade algo extra al cuadro: apunta al hombre que está a punto de morir, como diciendo «¡Aquí!» o «¡Él!». La misma flecha aparece en el panel derecho, apuntando a la figura muerta sentada en el váter, como diciéndoles a Las Furias dónde encontrarlo. O quizás para decirnos a nosotros, de pie en la galería, que prestemos atención, que miremos atentamente. Se coloca una flecha como se subrayaría una palabra. Y el cuerpo de Dyer está una vez más pintado con amor, su espalda arqueada, su ingle y su cintura, su trasero. Pero su cabeza está inclinada, está roto.

El panel central tiene la cabeza y el torso de Dyer y el comienzo de un brazo. Puede que esté sentado en una taza, aunque no hay aparentemente ninguna. Hay una figura negra informe delante de él, algo que sugiere unas alas, o la sombra de unas alas, vagamente como las de un murciélago, ominosas. Más definida y negra que la forma en el paisaje donde Peter Lacy fue enterrado, pero con un efecto parecido. Y no hay flecha porque no hay necesidad de ella. El amante de Bacon está muerto en este panel. No hay por qué apuntárselo a nadie.

* * *

El fondo de la pintura de Bacon era, como apunta John Russell, una parte estudio, una parte celda condenada. Un lugar austero, como una jaula. Contra ello pintaba sus figuras voluptuosamente; a veces trabajaba como un escultor creando un monumento (pensó a menudo en hacer escultura). Hay una gran tensión en su trabajo entre la manera en que pintaba el espacio del fondo y la manera en que trabajaba en las figuras. «Pintar no tiene nada que ver con colorear superficies», decía. Y parece que pintaba sus fondos con considerable facilidad. «Cuando siento que he formado la imagen hasta cierto punto, incluyo el fondo para ver cómo va a funcionar, y entonces vuelvo a la imagen en sí», le dijo a David Sylvester. Y cuando Sylvester le preguntó si había tenido que cambiar alguna vez el color original del fondo, contestó: «Por lo general me quedo con el fondo porque es extremadamente difícil cambiarlo cuando se usa lienzo sin imprimir». Antes, cuando Sylvester le preguntó acerca de este «fondo duro, liso, brillante» yuxtapuesto con la complejidad de la imagen central, dijo:

Bueno, he querido hacer las imágenes cada vez más simples y más complicadas. Y para que esto funcione, puede funcionar más claramente si el fondo está unido y claro. Creo que probablemente esto explique por qué he usado un fondo muy claro contra el que la imagen se puede articular.

Es fácil imaginárselo decidiendo el color del fondo, mezclando la pintura y aplicándola rápidamente, con habilidad, con una gran energía. Hablaba de ello como si se tratase de algo secundario; el trabajo verdadero venía con la figura cuando rizaba y arremolinaba la pintura, aplicándola gruesamente, trabajando duro para obtener tono y precisión. Lo que no nos quiere decir es lo magníficos que suelen ser los colores de sus fondos, qué preciosos y brillantes, o qué pálidos y reservados. En su *Figura en un Paisaje 1945*, por ejemplo, la figura medio escondida es oscuramente ominosa y la escena se hace más extraña por lo que Sylvester llama «la festiva armonía lírica del cielo azul y la tierra *beige* [...] una sensación estimulante de lo abierto del aire libre coexiste misteriosamente con una amenaza sofocante». A Bacon

le disgustaba la palabra «inconsciente», prefería hablar de sistema nervioso, pero es posible ver estos colores lisos siendo aplicados («añadiendo el fondo») rápida y fácilmente como un aspecto del inconsciente de Bacon, sugiriendo una imaginación pura e impecable que obtenía un placer enormemente sensual del color y la textura, el brillo, la pureza, la luminosidad. Hubiese sido un gran pintor americano de campos colorados.

Usaba marcos y cristales lujosos y grandiosos, y esta manera de presentar el cuadro le ayudó a estar en línea con lo que Louis le Brocquy ha llamado «viejo arte europeo». Esto implica, le Brocquy escribe, «un uso particular del óleo; no para simbolizar, ni para describir el objeto, ni para llevar a cabo una imagen abstracta, sino para permitir a la pintura en sí reconstituir el objeto de la experiencia propia; de metamorfosearse en la imagen de una manzana, un cielo, una espalda humana».

Bacon era demasiado racional, su mirada demasiado perspicaz y su fascinación demasiado enfocada como para permitir que le llamaran alquimista. «El estudio del artista no es el estudio de un alquimista donde busca la piedra filosofal —algo que no existe en nuestro mundo— sería quizás más parecido al laboratorio de un químico, que no impide que imagines que algún fenómeno inesperado pueda aparecer; más bien al contrario». Continuó trabajando hasta su muerte en 1992, pintando a John Edwards como había pintado antes a George Dyer. Hacia el final incluso se enamoró otra vez, y murió en Madrid mientras veía a su nuevo amante. Continuó añadiendo a su colección hasta su muerte, visitando las galerías (aunque en Roma evitó ver el original de Velázquez del papa Inocencio, que nunca vio), viendo nuevos trabajos, demasiado valiente e inteligente como para preocuparse demasiado sobre su lugar en la historia del arte: «Nunca sabré si realmente soy bueno porque pasa mucho tiempo antes de que las cosas encuentren su sitio. Y tampoco tiene sentido preocuparse sobre lo que sientes que deberías estar haciendo en términos de la evolución histórica del arte. Sólo puedes hacer lo que te exigen tus impulsos, y eso no quiere decir que me vea a mí mismo como el último de una saga. Las posibilidades de la pintura al óleo sólo están empezando a explotarse: el potencial es enorme».

Francis Bacon: His Life and Violent Times, Andrew Sinclair, Thames & Hudson

[*Francis Bacon: su vida en una época de violencia*, Circe, 1995].

The Gilded Gutter Life of Francis Bacon, Daniel Farson, Century.

Francis Bacon: Anatomy of an Enigma, Michael Peppiant, Farrar, Strauss & Giroux

[Francis Bacon: Anatomía de un enigma, Gedisa, 1999].
Interviews with Francis Bacon, David Sylvester, Thames & Hudson [Entrevista con Francis Bacon, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2003].
Francis Bacon in Conversation with Michel Archimbaud, Phaidon.
Francis Bacon, John Russell, Thames & Hudson.
Francis Bacon: Tate Retrospective Catalogue, Dawn Ades y Andrew Forge.
Francis Bacon in Dublin, Galería Hugh Lane.
Looking Back at Francis Bacon, David Sylvester, Thames & Hudson.

ELIZABETH BISHOP: LO INFORMAL HECHO PERFECCIÓN

Incluso en aquella mañana de aquel año los hoteles por horas estaban en flor. En la ciudad se respiraba el deseo. Hacía calor. Me quedé un rato en una calle estrecha cerca del parque Flamingo y salí a nadar algunos días a Copacabana. Era la época entre la muerte de Elizabeth Bishop y la aparición de su primera biografía y sus *Cartas escogidas*, cuando el lector corriente en el lado irlandés del Atlántico sabía muy poco de ella. No sabía que durante quince años vivió en un apartamento con vista al mar.

Es un apartamento tan maravilloso —le escribió a Robert Lowell en 1958— que me parece que no lo volveremos a alquilar jamás, no importa cuánto suban los alquileres. El piso más alto, el undécimo, una terraza en dos de los lados, con vista a esa famosa bahía y la playa. Pasan barcos todo el rato, como dianas en un campo de tiro, la gente pasea a sus perros —los mismos perros a la misma hora, el mismo hombre mayor con su bañador azul con dos pequineses a las siete de la mañana— y por la noche los amantes sobre las veredas de mosaico proyectan sombras alargadas en la arena manchada.

Recuerdo la impresión del primer sábado que estuve allí, las docenas de partidos de fútbol que se estaban jugando a un ritmo frenético y con gran ferocidad en la playa, la mayoría de los jugadores negros y hermosos, la afición tirando petardos cada vez que se marcaba un gol, los petardos resonando en las torres de apartamentos y en los hoteles. Jugaban hasta que oscurecía, y entonces comenzaba otro drama. En su libro *Brasil*, escrito junto con los editores de *Life*, Elizabeth Bishop escribió:

Por la noche, a menudo, en las carreteras campestres, en las playas o en las casas de la ciudad, se pueden ver velas que brillan con luz trémula. Una vela negra, puros y una botella negra de cachça, o una vela blanca, flores blancas, una gallina y una botella transparente de cachaça —estos son maleficios u ofrendas macumba que atestiguan la devoción supersticiosa de millones de brasileños a este culto.

Debía de estar asomada al balcón mientras oscurecía y aparecían las primeras luces titilantes de las velas.

Uno de aquellos sábados, vi a una mujer de unos cuarenta años arrodillándose al

borde del mar y a una chica que debía ser su hija. Habían dejado rosas rojas en la arena y encendido varias velas a su alrededor. Habían dejado un vaso de alcohol sobre la arena. Ya no se oía el ruido de los fuegos artificiales y el griterío de los partidos de fútbol eran vagos recuerdos. Las dos mujeres estaban mirando al mar, viendo como entraban las olas grises, frotándose las manos con concentración.

Este es el encuadre en el que sobrevivieron los mejores poemas de Bishop. Evocaba lo que Robert Lowell llamó, en 1947 en la reseña de su *North & South*, «algo en movimiento, cansado pero persistente», y luego cambió a algo exacto y específico, algo humano y frágil, lo que Lowell identificó con «descanso, dormir, satisfacción o muerte». Disfrutaba con lo exótico, con el momento pasajero, ruidoso, frívolo, pero al final su vista se fijó en la llama y en la mujer arrodillada junto al mar, y en su obra contrastaba ambas cosas.

En 1985 cuando me quedé en Río no sabía mucho más de ella que lo que nos contó en sus poemas, la corta biografía en sus libros y la figura en la sombra descrita en la biografía de Lowell escrita por Ian Hamilton, que apareció en 1983. Ese mismo año Denis Donogue, en una nueva edición de su *Connoisseurs of Chaos*, escribió:

Elisabeth Bishop nació en Worcester, Massachusetts, el 8 de febrero de 1911. Su padre murió cuando tenía ocho meses. Su madre, enferma mental, pasó largas temporadas hospitalizada; fue internada, cuando Elizabeth tenía cinco años, en un psiquiátrico en Dartmouth, Nueva Escocia. Elizabeth no la volvió a ver. Se crió con sus abuelos en Nueva Escocia, y con la hermana mayor de su madre en Boston. Cuando tenía dieciséis años fue a un internado cercano a Boston, y de ahí a Vassar College. Cuando se licenció, se mudó a Nueva York y viajó a Francia y a Italia. Desde 1938 pasó diez años en Cayo Hueso, Florida. En 1942 conoció en Nueva York a una brasileña, Lota Costellat de Macedo Soares, con quien a partir de 1951 compartió una casa cerca de Petrópolis en Brasil y un apartamento en Río de Janeiro. Bishop escribió un libro sobre Brasil y se quedó allí 15 años, escribiendo poesía y traduciendo a algunos poetas brasileños modernos. En 1966 regresó a Estados Unidos, donde dio clases de poesía en varias universidades, sobre todo en Harvard. En 1974, se mudó a un apartamento en Boston. Murió en el invierno de 1979. Por lo que parece su vida no fue dramática. Pero uno nunca sabe nada del drama.

Había, sin embargo, un indicio que sugería la existencia de algo dramático. En 1970 Robert Lowell publicó «Cuatro Poemas para Elizabeth Bishop» en *Notebook*. El primero era una versión de su poema «Water»; el segundo era menos claro, y contenía varias referencias personales; el tercero se llamaba «Letter with Poems for a Letter with Poems» y estaba entrecomillado. Empezaba:

Tienes razón en preocuparte por mí, pero por favor no lo

hagas:

aunque yo mismo esté bastante preocupado. De alguna

manera

me veo en la peor situación a la que jamás me tuve que enfrentar.

Incluía los versos:

Y eso es lo que espero ahora:
el más tenue resplandor de que saldré
de algún modo vivo de ésta.

El cuarto poema terminaba con unos versos de homenaje a Bishop como artista. En *Notebook* aparecieron así:

¿Cuelgas
aún las palabras al viento, diez años de imperfección:
cartas en broma, pegadas en cartones, con espacios vacíos
para la frase por imaginar:
Musa infalible que desprecia una amistad menos informal?

En «History», publicado tres años más tarde, Lowell mejoró los versos:

¿Cuelgas
todavía tus palabras al viento, sin acabar desde hace
diez años, pegadas al tablón, con espacios vacíos
para la frase inimaginable:
Musa infalible que convierte lo informal en perfecto?

Estas palabras parecen razonables: los poemas de Bishop estaban llenos de frases inimaginables, había una tranquila austeridad en su tono que podía hacer pensar a sus lectores que trabajaba durante años en cada poema. Buscaba una perfección silenciosa que era extraordinaria en un tiempo en el que sus contemporáneos, como Lowell y Berryman, escribían secuencias imperfectas y sin fin. Pero el tono del tercer poema, en el que Lowell citó una carta, era extraño, un tono crispado, dramático y personal que nunca estuvo presente en la poesía de Bishop; sugería que Bishop tenía una forma epistolar que se acercaba más al trabajo de Lowell.

Lowell, en su reseña del *North & South* de Bishop, identificó un tono banal en alguno de los poemas, «como si hubiesen sido simplificados para un niño». «Florida», por ejemplo, comienza: «El estado con el nombre más bonito»; y «El Pez»

(que solía ser su poema más conocido) empieza: «Agarré un tremendo pez»; y «La Gasolinera» empieza: «¡Oh, pero está sucio!». No había poemas a su padre muerto, ni a su madre loca, y su cuento «In the Village», que trata la locura de su madre, tuvo que ser convertido en poema («The Scream») por Lowell, como si ella misma no pudiera tratar este tema en poesía. Es fácil malinterpretarla como a alguien que evitaba lo personal completamente y que se quedaba en una llana y fantasiosa descripción del paisaje de América del Norte y Brasil. Parecía que, fuese lo que fuese lo que le ocurría a Bishop en el tercer soneto de Lowell, esto no entraba en el cuerpo de su obra.

Y aun así hay un sentimiento de dolor y pérdida enterrado profundamente en su dicción poética; hay una concentración firme y peculiar en su tono que encuentra su momento más poderoso en «En las Pesquerías»:

Si metieras la mano en él
en el acto te dolería la muñeca:
comenzarían a dolerte los huesos y te quemarías la mano
cómo si el agua fuera una transmutación del fuego
que se alimenta de las piedras y que arde con llama gris oscuro.

Compartía con Hemingway una simplicidad feroz, un uso de palabras en el que la emoción parece estar escondida, merodeando misteriosamente en los espacios entre las palabras. La búsqueda de precisión pura en sus poemas le obligó a ver el mundo con impotencia, como si no hubiese nada que pudiera hacer. Las afirmaciones que hacía en sus poemas parecen siempre destiladas, puestas sobre el papel —a pesar de la simplicidad y el tono de franqueza casual— con gran dificultad. «El Pródigo», por ejemplo, está formado por dos sonetos. El primero termina:

Y pensó entonces que casi podría soportar
su exilio otro año o más.

El segundo termina:

Pero le llevó largo tiempo
por fin decidirse a volver a casa^[*].

El primer final insinuaba un arrepentimiento y una resignación infinitas, por la forma en la que *almost endure* («casi podría soportar») rimaba con *another year or more* («otro año o más»). Como poeta, tomó mucho del sonido seco de la prosa. Hizo el último verso casual e indeciso, como si no estuviese ocurriendo nada, nada poético, poniendo «por fin» al principio del verso como una expresión prosaica incómoda

frente al firme verso yámbico de «decidirse a volver a casa». Pero la gran cantidad de emoción en tantos de sus versos parece proceder no tanto de su habilidad como poeta (aunque también por eso), sino de una desesperación y ansiedad reprimidas que llenan el aire de sus poemas, un sentimiento de personalidad dolida y herida que busca mantenerse clarividente y tranquila —«terrible aunque alegre» en sus propias palabras—. En 1964 escribió a Robert Lowell: «La poesía de Larkin está resignada, un tanto fácilmente, a lo macabro y a los horrores de cualquier tipo, pero no puedes obtenerlas, ninguna de las dos, por medio de atajos, tan sólo diciéndolo».

«Lo macabro y los horrores de cualquier tipo» se dejan sin contar en la mayor parte de su obra. Hasta la publicación de la biografía escrita por Brett Miller, se permitía que lo que se hallaba entre los versos de sus poemas hablara por sí mismo. Con la publicación de *One Art*, la selección que hizo Robert Giroux de las cartas de Bishop, el drama de su vida —su sexualidad, su aislamiento, sus relaciones amorosas y su exilio— puede reemplazar a sus poemas. Su vida probablemente rivalice con la de Sylvia Plath como tema para la fascinación infinita. Es vital recordar el poder que tenían estos poemas antes de que los detalles de la vida de la poeta se hicieran públicos.

Faltan algunas de las cartas. Gran parte de las que escribió a Lota Costellat de Macedo Soares fueron destruidas, así como las que envió a Marjorie Carr Stevens, con quien vivió en Key West en los años cuarenta. Escribió miles de cartas; Robert Giroux ha seleccionado más de quinientas. Obviamente ha debido omitir muchas cosas interesantes y reveladoras, pero la omisión de las cartas a Anne Stevenson, que escribió el primer libro sobre la obra de Bishop, parece extraña. Estas cartas, llenas de perspicacia y de frases maravillosas, se citan en la biografía de Brett Miller, en *Becoming a Poet* de David Kalstone y en *Elizabeth Bishop: The Biography of a Poetry* de Lorrie Goldensohn. Escribió: «Lo que parece interesarnos en el arte, en experimentarlo, es lo mismo que se requiere para su creación, una concentración despreocupada y completamente inútil»; o: «Tengo la vaga teoría de que uno aprende más —yo he aprendido más— de alguien que es capaz de reírse de algo que hemos estado tomando en serio hasta ese momento. Quiero decir la vida, el mundo, y demás»; o (al asistir a Stevenson en la preparación de una corta nota biográfica): «1916. Madre se vuelve loca sin remedio tras varias crisis. Vivió hasta 1934. Nunca lo he escondido aunque no me gusta darle demasiada importancia. Pero claro que es un hecho importante para mí. No la volví a ver»; o: «Una siempre piensa que las cosas podrían ir mejor ahora, que podría haberse curado»; o: «Mi madre se fue a dar clases en un colegio a los 16 años (como lo hacían la mayoría de los jóvenes emprendedores) y su primer colegio estaba en algún lugar de la parte baja de Cape Breton. Los alumnos no hablaban nada que no fuera gaélico con lo cual pasó momentos duros en ese centro, o quizás en uno más cercano a casa. Estaba tan melancólica que le llevaron el perro de la familia para darle una alegría»; o: «Por mi época, sexo, situación, educación etcétera, he escrito hasta ahora [en 1964] lo que

considero que es un tipo bastante “precioso” de poesía, aunque estoy muy en contra de lo precioso. Una desea que las cosas fuesen diferentes, que pudiese empezar de nuevo».

Sus cartas dan una idea completa de la vida de Bishop, y de su peculiar tono, al igual que en la edición de las cartas de Flannery O’Connor debida a Sally FitzGerald en *The Habit of Being*, un libro que Bishop admiraba.

* * *

Algunas de las cartas arrojan una suave luz acerca de los poemas. En «Poema» describió un cuadro pintado por su tío abuelo George, y de repente se dio cuenta de que conocía el lugar que él había pintado, ella también había estado allí. Dice el poema: «Cielos, reconozco el lugar, ¡lo conozco!». Es arriesgado usar una palabra como «Cielos», especialmente cuando el poeta está preocupado por ser precioso. El resto del poema es duro y preciso, pero el lector aún tiene derecho a preguntarse por qué se usó «Cielos». Las cartas aclaran que «Cielos» era parte de su estilo natural. Aparece por lo menos diez veces en ellas («Cielos, será agradable mantener una conversación enteramente en inglés de nuevo»; «Cielos, cómo odio la política tras estos cuatro últimos años»; «Cielos, qué valle de lágrimas que es esto»; «Oh Cielos, ahora John Asbery y yo tenemos que irnos a una comida “íntima” con Ivar Ivask»).

En 1973 escribió a James Merrill: «Podría llorar sólo de pensar en el Sr. [Chester] Kallman llorando con “El Alce”». No hay una explicación de cómo se enteró de que Kallman había llorado con su poema, que trata sobre avistar un alce durante un viaje en autobús. La primera referencia a «El Alce» está en una carta a Marianne Moore en 1946:

Volví en autobús —un viaje terrible, pero parecía lo más conveniente en ese momento—; le hicimos señales con una linterna y un farol cuando pasaba por la granja de noche. A primera hora de la mañana, cuando amanecía, el conductor tuvo que parar de repente porque había un gran alce deambulando por la carretera. Se alejó muy despacio caminando hacia los bosques, mirándonos por encima del hombro. El conductor nos contó que una noche con niebla también tuvo que parar y un enorme alce se acercó y olisqueó el motor.

En 1956 escribió a su tía Grace: «He escrito un largo poema sobre Nueva Escocia. Está dedicado a ti. Cuando se publique te mandaré un ejemplar». Dieciséis años más tarde terminó el poema. Escribió a su tía Grace: «Se llama “El Alce” (tú no eres el alce)». Lo leyó en la ceremonia conjunta entre Harvard y Radcliffe de Phi Beta Kappa y le encantó escuchar el veredicto de un estudiante: «en comparación con otros poemas, no ha estado mal». «Lo considero todo un cumplido», escribió a un amigo.

Un alce ha salido
del bosque impenetrable
y se ha quedado ahí, más bien nos amenaza:
en medio del camino.
Se acerca, y olisquea
el cofre caliente del autobús.

Otras cartas arrojan luz sobre poemas individuales, o sobre versos de poemas. En 1957, mucho antes de que se publicara «En la Sala de Espera» escribió a su tía Grace: «He pasado la mañana en el dentista y he leído el *National Geographic* de septiembre —un artículo muy tonto sobre la Bahía de Fundy, pero creo que lo compraré solamente por las fotos—. Algunas me han puesto melancólica». En la carta menciona a una tía de la otra mitad de su familia, igual que aparece una tía en el poema:

Mi tía estuvo lo que me pareció
un largo rato adentro
y mientras esperaba leí
el *National Geographic*
(ya sabía leer) y examiné
en detalle las fotografías^[*].

De igual manera, los lectores de su poema «El Final de Marzo» encontrarán resonancias en varias de las cartas. «Y siempre tuve un sueño», escribió a Robert Lowell en 1960, «de ser guardiana de un faro, completamente sola, sin nadie que interrumpiera mi lectura, o simplemente sentada». Tres años después, en otra carta a Lowell, escribió: «Entonces me uní [a Lota] ahí arriba y pasamos dos semanas enteras sin hacer demasiado [...]» En el poema:

Me gustaría retirarme aquí y no hacer nada:
o no demasiado, para siempre, en dos habitaciones sin muebles mirar por unos
prismáticos, leer libros aburridos...

En otras cartas escribía sobre cómo le venían los poemas, lo cual hace su correspondencia esencial para cualquiera que esté interesado en su obra. Sus cartas son importantes por dos razones principalmente, la primera siendo que, de hecho, algunas de las cartas, en sí mismas, están escritas con un ingenio y una habilidad maravillosas, y la segunda, que cuentan una gran historia trágica de amor lésbico.

No hay ninguna carta de Bishop acerca de ser gay, y tampoco menciona sus finanzas personales en gran detalle. Era reservada. Pero el tono de sus cartas cambia en diciembre de 1951 cuando zarpó hacia Brasil para quedarse con Lota Costellat de

Macedo Soares, a quien había conocido en Nueva York. Incluso en su descripción del tucán hay algo nuevo en su tono: «Tiene brillantes ojos azul eléctrico, patas y pies azul grisáceo. Casi todo él es negro excepto la base de su enorme pico que es verde y amarillo y tiene un brillante babero dorado y un montón de plumas rojas en su pecho y bajo la cola».

Lota era la dueña del apartamento en Río y a cuarenta o cincuenta millas de Río, «de mucha tierra por aquí y está a mitad de construirse una moderna casa grande y elegante en un acantilado de granito negro, junto a una cascada —«el paisaje es muy poco práctico», como escribió a un amigo de Petrópolis—. Lota provenía de una familia aristócrata brasileña, y era gran amiga de Carlos Lacerda, un político prometedor. Robert Giroux cita la descripción que Elizabeth Hardwick hace de Lota:

sin duda muy intensa, emotiva, también un tanto insegura, digamos, y leal, abnegada e inteligente y lesbiana y brasileña y tímida, dominante en cierta forma también, pero indefensa. Adoraba a Elizabeth de la manera más atractiva, en este caso tímidamente, posesivamente, y aun así modestamente y sin ninguna tendencia a oprimir.

Bishop era asmática y alcohólica; como poeta, produjo muy poco y se sentía culpable por su trabajo; era huérfana y sus medios eran escasos. En 1948 le dijo a Robert Lowell: «Cuando escribas mi epitafio, deberás decir que jamás hubo una persona que se sintiese más sola». Pero en septiembre de 1952 escribió a su médico en Nueva York: «Sigo sintiendo que he muerto y subido al Cielo». Y en abril de 1953 escribió a un amigo: «Este lugar es maravilloso [...] sólo espero que no tengas que llegar a tener cuarenta y dos años antes de sentirte tan en casa».

Empezó a escribir cartas a sus amigos sobre su vida diaria en Brasil: «Me asomé a la ventana a las siete de la mañana y vi a mi anfitriona con un albornoz dirigiendo la voladura de un enorme canto rodado con dinamita». Aprendió a conducir, y ella y Lota fueron dueñas un gran número de coches deportivos. Describió a Lota arreglando un pinchazo:

Tenía puesto un pareo que se abrió al agacharse y había un pequeño trasero blanco, con bragas largas y blancas pasadas de moda, a la vista de los camioneros que pasaban.

La vida doméstica se convirtió en un tema de gran diversión, como si fuera una obra en la que estaba actuando, una comedia que había inventado, algo no del todo serio, una parodia de la vida «normal». Tenían sirvientes y muchos animales de compañía y una cocinera que era, según una carta, «medio salvaje y muy sucia». Entonces:

mientras estábamos fuera, la cocinera empezó a pintar —probando que el arte sólo florece en momentos de ocio, supongo [...] Sus cuadros son cada vez mejores, y la rivalidad entre nosotras es intensa— si yo pinto un cuadro, ella pinta uno más grande y mejor; si yo cocino algo ella inmediatamente cocina lo mismo sólo que usando todos los huevos. Creo que aún no conoce la poesía, pero eso probablemente llegue.

Contrataron a una criada llamada Judith y Bishop escribió a sus amigos en Inglaterra para contarles que quería «pedirle que por favor trajera su cabeza consigo». La cocinera quedó embarazada. «Espero que aguante hasta Navidades por lo menos. Seguro que será adorable y prefiero a los negros que a los blancos, aun si dejamos a la cocinera hacer nuestra vida por nosotras». El bebé era «maravilloso», escribió a Marianne Moore.

Su madre la viste, ahora que hace frío, con ropa de franela rosa y amarilla fuertes, con calcetines verdes o amarillo fuertes —el padre ayuda a tejerlos—. Están tan orgullosos de ella que tenemos que pelearnos con ellos cada domingo para que no la lleven en largos y agotadores viajes en autobús para enseñársela a todos sus parientes, porque supervisamos las comidas, los baños etcétera. No ha habido nunca un bebé tan gordo y bueno en la vecindad, y los hombres que trabajan en la casa no paran de venir a verla y preguntar sobre su dieta. Uno de ellos dijo que pensaba que se reía demasiado.

En una carta a su tía Grace, más de un año después, Bishop comenta: «Claro, que tenemos una tentación terrible de quedárnosla pero me temo que realmente no es una buena idea».

En 1956 Bishop ganó el Premio Pulitzer. Para entonces sus tres mil libros estaban en el estudio que Lota había construido especialmente para ella. Seguía enamorada de «la noble vaguedad» de Brasil. Escribía regularmente a Marianne Moore sobre sus animales. Una «noche salvaje y tormentosa», por ejemplo, perdió su tucán.

Hubo unos momentos terribles mientras María, la cocinera, Paulo, su marido, y yo calados hasta la médula y contagiados de risa floja, estuvimos buscándolo... pero estaba sentado en un pequeño árbol sobre el cubo de basura, demasiado mojado para volar, pobre pájaro, y deseando que alguien le cogiera, le alimentara con un trozo de carne y le secara con una trapo. Realmente debe ser fuerte. El gato le atormenta todo el rato: se echa siestas sobre su jaula y cuelga una pata sobre él [...]

A lo largo de los años cincuenta sus cartas estaban llenas de alegría y asombro. Era una mujer del norte en el sur. La descripción que hizo a Marianne Moore del

Carnaval de Río en 1958 estaba cargada de detalles exóticos. Estaba claro en todas sus cartas que Lota era el centro de su felicidad. Escribió cartas elogiando a los bebés, las cometas, los gatos («mi enorme gato blanco y negro está intentando colarse en la máquina de escribir ahora mismo»), las tormentas, el pelo rojo, los pájaros («uno, de color rojo sangre, muy rápido, que se posa en las copas de los árboles y grita a sus dos amigas —mujer y amante, supongo, a la usanza brasileña—»).

Pero siguió esa última descripción (en una carta a Robert Lowell) con «pero vaya por dios: mi tía me escribe largas descripciones de los “colores de otoño” en Nueva Escocia y me pregunto si, después de todo, no debería estar ahí». En muchas de sus cartas hay una sensación de que eran su fragilidad e inestabilidad las que le habían hecho reaccionar a Brasil con tanto entusiasmo y con los brazos abiertos. En casi todas hay una urgencia casi desesperada por permanecer alegre. Incluso cuando se queja consigue sonar graciosa, como en su diatriba sobre los hábitos ingleses de higiene. («Los licenciados de Oxford huelen mal»). Y la mayor parte del tiempo evitó mencionar la poesía o la escritura, como si quisiera dejar muy claro que estaba demasiado interesada en el mundo como para escribir de literatura.

En 1961, el amigo de Lota, Carlos Lacerda, llegó al poder en Río y le dio trabajo a Lota para que hiciera el diseño del nuevo Parque Flamingo en la ciudad. «El trabajo es enorme», Bishop escribió a un amigo: «fui “a pie de obra” con ella y unos doce ingenieros la semana pasada —y por ahora creo que lo está haciendo de maravilla, justo el tono adecuado— pero me temo que no me fío de estos señores: están celosos de sí mismos y de una mujer, como es natural». Durante los cinco años siguientes Lota trabajó en su parque, y se involucró, a través de Carlos Lacerda, en la política brasileña. Estaba en el palacio del gobernador en Río cuando fue rodeado por las tropas en 1964. Poco a poco la relación entre Lota y Bishop se volvió difícil y tirante. Está claro por la biografía de Brett Millier que en 1965 Bishop estaba teniendo una relación con otra mujer, Lilli Correia de Araujo. Millier escribe que las cartas de Bishop «a Lilli tras marcharse de Ouro Preto (donde vivía Lilli) en noviembre de 1965 eran expresiones francas y felices de su amor y disculpas por el triste estado al que su alcoholismo le había llevado en su presencia».

En 1966, Bishop dio clases en Seatde y empezó una relación con una mujer a la que se refiere como XY. A su regreso a Brasil, Bishop siguió teniendo su correspondencia con XY cuando Lota sufrió una crisis total. En enero de 1967 escribió a su médico en Nueva York, y le contó que Lota:

ha tenido peleas violentas con todos nuestros amigos excepto con dos; y parece que todos pensaban que estaba «loca» unos cuantos años antes que yo. Pero claro, yo lo vivía todo el tiempo y casi todas las noches, pobrecita mía. Conozco mis propios errores, ya sabe —pero realmente esto no es por mí, aunque ahora todas sus obsesiones estén fijadas en mí— primero amor; después odio, etcétera. Finalmente, he rehusado quedarme a solas con ella por las noches— ha

amenazado con tirarse por la terraza y demás.

A final Bishop se fue a Nueva York, adonde la siguió Lota el 17 de septiembre de 1967. Aquella noche Lota tomó una sobredosis de pastillas y murió una semana después. Bishop escribió a sus amigos: «Era una mujer maravillosa y extraordinaria, y lamento que no la conocieseis mejor. Pasé los doce o trece años más felices de mi vida con ella, antes de que enfermara —y supongo que eso es mucho en este mundo despiadado—». En Brasil, la familia y amigos íntimos de Lota le echaron la culpa de la muerte de Lota. Se fue a vivir con XY a San Francisco y después a Ouro Preto, pero tres años después de la muerte de Lota aún escribía: «De hecho, no veo el final de todo esto. Intento acordarme de que pasé unos quince años realmente felices hasta que Lota enfermó —y debería estar agradecida: la mayoría de la gente no tiene eso, lo sé—. Pero desde que [...] parece que no me importa si vivo o muero. Parece que la echo más de menos cada día que pasa».

En 1970 XY también tuvo una crisis y estuvo en una clínica en Brasil. Después, Bishop y XY se separaron y XY volvió a los Estados Unidos. «Creo que de una extraña manera», escribió Bishop a su médico en Nueva York, «XY quería *ser* yo —y realmente, pues, estaba intentando eliminarme—». En septiembre de 1970 Bishop llegó a Harvard para dar clases. Le disgustaba enseñar, pero encontró una nueva amiga, Alice Methfessel, un apartamento con vista al puerto en Boston, y reanudó su vieja amistad con Robert Lowell. Había completado el círculo: norte, sur, norte.

* * *

Como todos los huérfanos, Bishop tenía una habilidad especial para hacer amigos e inventarse una familia. Tanto Lowell como Marianne Moore se hicieron cargo de su carrera, buscándole editores y becas, ayudándole a hacerse famosa. Admiraba el trabajo de ambos, y en su correspondencia con ellos sugería que no le importaba mucho la fama literaria ni el éxito. Pero la manera en que trabajaba y publicaba sus poemas sugieren lo contrario: esperaba años para hacer bien las cosas, y la manera en que eran publicadas le importaba profundamente; trabajaba un tono que fuera vacilante, casual, callado y modesto pero que contuviese, por implicación, todo aquello que sabía y todo aquello que le había ocurrido. Se alegró al oír que a una lectora de «En la sala de espera» se le había puesto la carne de gallina al leer su poema.

En «Obit», el poema final de *For Lizzie and Harriet*, Lowell escribió:

Antes del descanso final, viene el descanso
de toda la trascendencia de un modo de ser, acallando toda
transformación.

Ambos estaban de vuelta en Nueva Inglaterra. Él había escrito para decir que una vez —en 1948— había estado a punto de proponerle matrimonio. En su respuesta, ella evitó el tema. Es fascinante leer la carta que Bishop le escribió el 27 de febrero de 1970, en la que él basó el tercer soneto para ella:

Bueno, tienes razón en preocuparte por mí, pero por favor no lo hagas: ya estoy bastante preocupada por mí misma. De algún modo me he metido en la peor situación a la que me haya tenido que enfrentar y no veo la salida [...] Eso es lo que siento que estoy esperando ahora: sólo un tenue resplandor de que saldré de ésta de alguna manera, viva.

Lowell convirtió su carta en un soneto, al igual que había transformado en sonetos las cartas que recibió de Elizabeth Hardwick tras la ruptura de su matrimonio en *The Dolphin*. A Bishop le molestó mucho su uso de este material y el tono de la carta que le escribió sobre ello prueba que bajo todo su antojo había una inteligencia inflexible e intransigente.

Hay una «mezcla de hechos y de ficción» y has cambiado sus cartas. Pienso que es un «daño infinito». El primero, en la página diez, es tan escandaloso; no sé qué decir. Y la página 47 [...] y algunas después de ésta. Uno puede usar su vida como material —lo hacemos, de cualquier modo—, pero estas cartas... ¿no estás violando una confianza? Si te hubiesen dado permiso —si no las hubieses cambiado, [...] etcétera—... Pero, simplemente, el arte no vale tanto.

Murieron con dos años de diferencia, Lowell en 1977 y Bishop en 1979. Dos años antes de su muerte, Bishop publicó *Geografía III*, un libro de diez poemas que pudo parecer ligero. Antes de su descanso final, después de los años de deleite en Brasil y tras los años de pesadilla, su tono se volvió más personal, resignado a las cosas, casi sabio, con lo cual por lo menos seis de esos diez poemas permanecen entre los mejores poemas americanos escritos en el siglo xx. Sus cartas dejan claro lo que costó producir estas obras maestras.

Tras la muerte de Lowell, trabajó en una elegía para él llamada «North Haven». «Me llevó todo el verano», escribió a un amigo. Se hacía eco de Lowell y usaba un verso de Shakespeare y una frase de Lewis Carroll, pero hay momentos en el poema que sólo Bishop podía haber planeado:

Los jilgueros han regresado, u otros como ellos:
y los gorriones de cuello blanco con su canción de cinco notas:
suplicando y suplicando, hacen llorar.
La Naturaleza se repite a sí misma, o casi lo hace:
repetir, repetir, repetir; revisar, revisar, revisar.

Amaba, incluso en sus cartas, corregirse a sí misma, intentando ser lo más precisa posible. Aquí, el «otros como ellos» y el «casi lo hace» sugieren una franca melancolía extraordinaria, la naturaleza casual de la muerte. Lowell había intentado traducir el «Volverán las oscuras golondrinas» de Bécquer tanto en *Notebook* como en *History*, contándonos como «las oscuras golondrinas [...] no volverán». En la versión de «Obit» al final de *For Lizzie and Harriet* empezó: «Nuestro amor no volverá en la rueda de la fortuna». Bishop escribió en su elegía:

Y ahora... te has ido
para siempre. No puedes descomponer o recomponer
tus poemas otra vez. (Pero sí que pueden los gorriones su
canción).

«¿Podrías por favor destruir esta carta enseguida?», escribió a una de sus corresponsales, quien obviamente no obedeció. «Reza por mí», escribió más tarde —«y rompe ésta también», claramente en vano—. Bishop disfrutaba de leer cartas, haciendo observaciones, a varios amigos, sobre el placer de las cartas de la Sra. Carlyle, de Keats, de Coleridge y de Henry James, y de la naturaleza deprimente de la correspondencia de Hart Crane y de Edna St. Vincent Millay. «Una amiga de Lota», escribió Bishop en 1970, «quemó todas mis cartas a Lota, y que Lota había guardado cuidadosamente para que pudiera usarlas: el viaje por el Amazonas, Londres, todo tipo de pequeños viajes cuando me separaba de ella. Esta es la segunda vez que esto me ocurre». En 1972 le vendió a Marianne Moore sus cartas: «Lo he ido dejando porque odio parecer mercenaria: aun así tengo que pensar en la vejez y en una residencia para ancianas de categoría algo más alta», escribió. En 1971 dirigió un seminario en Harvard sobre «Cartas»: «Simplemente *cartas*, como una forma de arte o algo así. Espero seleccionar una variedad incongruente de gente: la Sra. Carlyle, Chéjov, mi tía Grace, Keats, una carta encontrada en la calle, etcétera, etcétera». La carta, dijo, era «la forma de comunicación en vías de extinción». La mayoría de sus cartas pueden leerse como representaciones, estallidos de energía, llenas de placer por lo estrafalario y lo exótico; llenas de «diversión» (tendía a poner «diversión» entre comillas —«la “diversión”», escribió en su elegía a Lowell, «siempre pareció dejarte sin saber qué hacer»). Pero otras se reducen a pura confesión, y parten el corazón con su sinceridad. «Me da pena la gente que no sabe escribir cartas», escribió Bishop. «Pero sospecho que tú y yo amamos escribirlas porque es como trabajar sin realmente hacerlo».

One Art: The Selected Letters of Elizabeth Bishop, ed. de Robert Giroux, Chatto.
Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It, Brett Miller, University of California
Press.

JAMES BALDWIN: LA CARNE Y EL DIABLO

El primero de febrero de 2001 en el Alice Tully Hall del Lincoln Center de Nueva York ocho escritores se acercaron a rendir homenaje a James Baldwin. No quedaban entradas para el evento y había gente fuera buscando reventas desesperadamente. El público era raro; por lo general, en Nueva York el público es joven o viejo (en el Lincoln Center es mayoritariamente viejo), negro o blanco (en el Lincoln Center casi exclusivamente blanco), homosexual o heterosexual (en el Lincoln Center era difícil saberlo). El público de James Baldwin esa tarde, sin embargo, no era fácil de clasificar: era medio negro, medio blanco; medio joven, medio viejo; tres cuartas partes heterosexual, una cuarta parte homosexual. Pero muchos de los que habían ido llevaban, en la cara y en el lenguaje corporal, la convicción de que había cosas más importantes que la edad, la raza o la sexualidad. También había un gran número de jóvenes negros que habían ido solos, con un libro y tenían un aura de seriedad e intensidad. Había muchos escritores. Y habían acudido algunos familiares de Baldwin.

En los discursos quedó patente que el legado de James Baldwin es tan poderoso como fluido, cabe en la clasificación que cada lector quiera hacer de él, y permite así influir a cada lector de forma que nos dice tanto del lector como de Baldwin.

Lo que nos dice de Baldwin tiene que ver con sus contradicciones, el gran conjunto de opuestos que conformaban su personalidad. Fue, durante parte de su vida, un artista puro, que usaba técnicas y cadencias propias de Henry James. También era un agitador y un propagandista, político y comprometido. Estaba impregnado del mundo de su niñez en Harlem. También amaba el mundo bohemio de Greenwich Village y de París. Era un tipo solitario. También era muy gregario y social. En su época, fue el hombre más elocuente de Estados Unidos. Su legado es también el de un fracaso. Es difícil decidir qué parte de él está en primer lugar. ¿Era el color de su piel más importante que su sexualidad? ¿Era su educación religiosa más importante que su lectura de los maestros norteamericanos? ¿Eran su tristeza y su rabia más importantes que su amor por la risa, su deleite ante el mundo? ¿Estaba su estilo en prosa enraizado en Emerson, como afirmaba el novelista Russell Banks esa tarde, o era, según el escritor Hilton Als, que también habló, un «estilo de gran marica», o acaso se originaba, como aseguró John Edward Wideman, de la mezcla entre la Biblia del rey Jacobo y el discurso afroamericano? ¿Estaba lleno de claridad, elocuencia e inteligencia como sugirió Chinua Achebe? Y ¿es la relación de Baldwin

con el movimiento por los derechos civiles una historia aleccionadora para otros escritores, como insistía Hilton Als, o es una de las razones por la que más deberíamos admirarle, como argumentaba Amiri Baraka? ¿Es su mejor libro aquel que aún tiene que publicarse —un volumen de sus cartas—, como propuso Hilton Als, o son sus ensayos su mejor trabajo, como muchos creen; o son sus primeras novelas su legado perdurable, libros que «me dejaron alucinado», como dijo Chinua Achebe esa tarde?

Para todos los oradores, y sin duda para el público, la relación con la obra de Baldwin sigue siendo intensa. La complejidad de su carácter, el vigor de su estilo en prosa y la importancia permanente de los temas que trata, hacen de Baldwin un escritor con quien enfrentarse y discutir además de un escritor a quien admirar. De las discusiones consigo mismo, hizo sus ensayos, y esto les da una honestidad y una modernidad fascinantes. En sus novelas, buscaba explorar las partes de la existencia que la mayoría de nosotros tratamos de esconder. Y también le preocupaba el estilo, cómo se escribe una oración, cómo se controla la música y los ritmos de la prosa.

* * *

James Baldwin nació en Harlem en 1924. Era el mayor de una gran familia. Su padre murió cuando tenía diecinueve años. «El mismo día», escribió Baldwin en *Notes of a Native Son*, «unas horas más tarde, nació su último hijo. Más de un mes antes, mientras todas nuestras energías se concentraban en esperar estos eventos, se habían producido en Detroit, uno de los más sangrientos disturbios raciales del siglo. Unas horas después del funeral de mi padre, mientras yacía en la capilla de la funeraria, un disturbio estalló en Harlem [...] Según le conducíamos hacia el cementerio, el botín de la injusticia, la anarquía, el descontento y el odio estaba a nuestro alrededor».

Baldwin empezó con un gran tema: el drama de su propia vida en paralelo al drama público, o haciéndose eco de él. También empezó con ciertas influencias. Cuando tenía treinta y un años, las anotó en *Notes of a Native Son*: «La Biblia del rey Jacobo, la retórica de la Iglesia de la tienda, un tanto irónica y violenta y constantemente subestimada en el discurso negro... y algo del amor de Dickens por el arrojito».

Sin embargo, añadió algo al tema que había heredado y a las influencias que anotó. Era algo dominante en su obra, tanto en sus ensayos como en su ficción, algo de lo que a lo mejor ni siquiera se dio cuenta, y sobre lo que ciertamente no quería escribir. Usó y adaptó el tono de los grandes maestros de la elocuencia inglesa: Bacon, *sir* Thomas Browne, Hazlitt, Emerson y Henry James. Tenía como escribió, «una actitud especial» hacia «Shakespeare, Bach, Rembrandt, las piedras de París, la catedral de Chartres, y hacia el Empire State Building [...] Estas no eran realmente mis creaciones; no contenían mi historia; podría haber estado para siempre buscando

un reflejo de mí mismo en vano. Era un intruso; ésta no era mi herencia. Al mismo tiempo no tenía otra herencia que pudiese usar; ciertamente no estaba hecho para la jungla y la tribu. Tendría que apropiarme de esos siglos blancos, tendría que hacerlos míos».

Al apropiarse de la herencia de la prosa inglesa, Baldwin aprendió no sólo un estilo sino un temperamento. Esta estructura usaba la salvedad, el aparte y otras partes de la oración como una forma de sugerir que la verdad es quebradiza y fácilmente socavada. Su prosa jugaba con lo explícito y lo implícito, el alegato directo y un lustre escéptico. Su estilo podía ser poderoso y grave y reflejar la mente resplandeciente; su pensamiento estaba maravillosamente incorporado en su estilo, como si el lenguaje fresco le hubiese llevado a un pensamiento fresco. De Henry James también aprendió mucho sobre el personaje y la consciencia en la ficción, el uso de un solo punto de vista, el uso de una gama de matices.

Al comienzo de su carrera tuvo lo que Eliot dijo de James: «una mente tan sutil que no podía ser penetrada por una idea». El resto del tiempo no tuvo este lujo: a medida que los eventos públicos, e incluso los privados, presionaban en su imaginación, éstos le prohibieron el tipo de libertad que buscaba de forma natural. Se sentía tanto liberado como acorralado por su herencia, liberado de ser un dandi y libre para encontrar un tema, y luego arrinconado, convirtiéndose en un orador o un exiliado, arrinconado hasta la rabia.

En su discurso en el Lincoln Center aquella tarde, Chinua Achebe habló de la extraña conexión entre su obra y la de Baldwin. En *Things Fall Apart*, el retrato de la rabia y la impotencia del padre está cercano al retrato del padre en los ensayos y en la obra de ficción de Baldwin. El hecho de que el padre, que murió cuando Baldwin tenía diecinueve años, no fuese su verdadero padre —nunca supo el nombre de su verdadero padre— acrecentó más aún su pesar por no haberlo conocido, o por que no le hubiera gustado.

Apuesto, orgulloso y encarnado: «como una uña», dijo alguien. Pero me parecía, a medida que yo crecía, como las fotos que había visto de jefes tribales africanos: realmente debiera haber estado desnudo, con pintura de guerra y recuerdos de barbarie, de pie entre lanzas. Podía ser escalofriante en el púlpito e indescriptiblemente cruel en su vida personal y fue, sin duda, el hombre más amargado que jamás conocí [...] Cuando murió, yo había estado alejado de casa durante algo más de un año [...] había descubierto el peso del hombre blanco en el mundo. Vi que esto había sido para mis antepasados, y ahora sería para mí, una cosa terrible con la que tenían que vivir y que el rencor que había ayudado a matar a mi padre también podía matarme a mí.

El rencor de Baldwin se disparó al trabajar en una fábrica de material militar en Nueva Jersey durante la guerra y aprender que los «bares, boleras, comedores,

alojamientos» le estaban vedados. Había algo en él que le hacía insistir en ir a estos lugares, sufrir el rechazo, forzándoles a negarse a servirle. Describió su última noche allí cuando, habiendo sido rechazado en un comedor, fue a un «enorme, resplandeciente restaurante de moda en el que ni siquiera la mediación de la Virgen hubiese hecho que me sirvieran». Se sentó en una mesa hasta que se acercó una camarera y le dijo: «Aquí no servimos a negros». Se percató del miedo y la disculpa en su voz. «Quería que se acercara lo suficiente para coger su cuello entre mis manos». Sin embargo, le tiró una jarra de agua medio llena, falló y salió corriendo. Más tarde, se dio cuenta de que...

... había estado dispuesto a cometer un asesinato. No veía nada claramente, pero sí que vi esto: que mi vida, mi vida real, estaba en peligro, y no por algo que me pudiesen hacer los demás sino por el odio que arrastraba en mi corazón.

Baldwin publicó esto en 1955, cuando tenía treinta y un años. Su tono en estos primeros ensayos no era simplemente político; no estaba exigiendo una legislación o una acción urgente por parte del Gobierno. No se presentaba a sí mismo como inocente y a los demás como culpables. Buscaba hacer algo más veraz y difícil. Quería enseñar que el daño había entrado en su alma y que no podría ser fácilmente desplazado, y también quería mostrar que el alma de Estados Unidos era una gran alma manchada. Negaba la posibilidad de que otra cosa más que la conversión en masa pudiese cambiar las cosas. No en vano había sido un niño predicador.

Es fascinante cómo pasó de la rabia cruda a convertirse en uno de los mejores estilistas de prosa de su tiempo. Se mudó al centro cuando murió su padre y empezó a frecuentar Greenwich Village. «Había muy pocos negros en el Village en aquellos años», escribió en 1985:

y de ese puñado, yo era decididamente el más inverosímil [...] era entusiasta, vulnerable y estaba solo [...] Estoy seguro de que me asustaba el ya parecerme y sonar demasiado a una mujer. En mi niñez, por lo menos hasta mi adolescencia, mis compañeros de juego me habían llamado nena [...] En cada esquina me llamaban marica.

Encontraba trabajos temporales y luego los perdía: de lavaplatos, de ascensorista. Bebía y tenía relaciones esporádicas; sufrió algunas crisis nerviosas. Los cinco años entre la muerte de su padre y su salida de Nueva York no dejaron de ser para él unos años de pesadilla en los que estuvo muy cerca de la autodestrucción.

El color de su piel fue la causa, tanto en sus ensayos como en su prosa, de que creara una versión de Estados Unidos tan apasionada como original; su homosexualidad fue la causa de un intento parecido por describir y dramatizar la política sexual de su tiempo. «El *ideal* estadounidense de la sexualidad, así pues,

parece estar enraizado en la idea estadounidense de la masculinidad», escribió en 1985:

Este ideal había creado a los indios y vaqueros, los buenos y los malos, a rufianes y sementales, los tíos duros y los blandengues, machotes y maricas, negros y blancos. Es un ideal tan paralíticamente infantil que está prácticamente prohibido —como un acto antipatriótico— que el chico norteamericano evolucione hacia la complejidad de la madurez.

En un ensayo sobre Richard Wright, publicado en 1951, Baldwin escribió:

Y no hay, pienso, ni un solo negro viviendo en Estados Unidos que no haya sentido durante un rato y durante largos periodos, con una angustia aguda o sorda, en variedad de grados o con variedad de efectos, un odio simple, desnudo e incontestable; que no haya querido romperle la cara a cualquier blanco con quien se hubiese cruzado ese día, que no haya querido violar, mas que por motivos de la venganza más cruel, a sus mujeres, romperles el cuerpo a todos los blancos y ponerles debajo, tan bajo como ese polvo en el que se ha visto y se ve pisoteado.

En 1962 Baldwin publicó *Otro país*, acerca de la masculinidad y la raza y la cólera y el destino de un joven músico de Harlem que había osado vivir en Greenwich Village. Rufus, el personaje principal de *Otro país*, ha sentido el odio y el ser arrastrado por él, pero Baldwin era demasiado sutil y despierto como para simplemente convertirlo en un hombre negro enfadado, o una víctima. En un ensayo de 1960 titulado «Notes for a Hypothetical Novel» había meditado sobre la gente blanca que había conocido a los veinte en el centro de Nueva York:

Al principio pensé que el mundo blanco era muy distinto del mundo del que me alejaba y al final estaba completamente equivocado. Parecía distinto. Parecía más seguro, al menos los blancos parecían más seguros. Parecía más limpio, parecía más amable, y, por supuesto, mucho más rico desde el punto de vista material. Pero no conocí a nadie en ese mundo que no sufriera de la misma congoja que sufrían todas las personas de las que había huido, y es que no sabían quiénes eran. Querían ser alguien que no eran.

Baldwin supo hacer a su héroe malo a la par que brillante, emplazar un encanto violento y autodestructivo en su centro, y también hacer a sus amigos blancos figuras incómodas y complejas, incapaces de protegerse a sí mismos. Las primeras ochenta páginas son asombrosas, mientras vemos a Rufus moverse hacia su destino funesto. En 1960, en un ensayo, Baldwin había aludido al «cuerpo de mitos sexuales [...] alrededor de la figura del negro americano», quien «es penalizado por la imaginación

culpable de la gente blanca que le visten con sus odios y anhelos, y es el blanco principal de sus anhelos sexuales». Rufus es consciente de ello y sospecha de sus propias atracciones. Terminará odiando a la mujer blanca que le desee. Terminará despreciando y desconfiando de sus amigos blancos. Caminará por la ciudad, indigente y abandonado. Hará lo que un amigo de Baldwin, Eugene Worth, hizo en 1946, se tirará finalmente desde el puente George Washington. «No hay antecedentes a [Rufus]», Baldwin diría más tarde.

Estaba en la novela porque no creo que nadie hubiese visto la desintegración de un chico negro desde este punto de vista en particular. Rufus era en parte responsable de su destino, y al presentarle como responsable en parte estaba intentando romper con toda la imagen sentimental del negro afligido conducido así [al suicidio] por el hombre blanco.

Rufus es un héroe trágico atrapado en el tiempo entre el que los hombres como él no tenían libertad y el tiempo por venir. La ciudad le había abierto las puertas, no lo suficiente como para sentirse libre, pero sí lo suficiente como para sentir el peligro y la amenaza. Es como alguien que ha estado incomunicado y que pasa a una prisión mayor.

Dos años después del suicidio de Eugene Worth, Baldwin dejó Nueva York y se fue a París. «No sabía qué iba a ocurrirme en París», contó al *Paris Review*, «pero sabía lo que me iba a ocurrir si me quedaba en Nueva York. Si me hubiese quedado, hubiese caído, como mi amigo, del puente George Washington».

«Dejé Estados Unidos», escribió en 1959, «porque dudaba de mi capacidad para sobrevivir a la furia del problema racial que había aquí [...] Quería evitar convertirme *solamente* en un negro; o incluso solamente en un escritor negro». El destino de Eugene Worth le siguió obsesionando. Escribió en 1961: «Pensé entonces, y, a decir verdad, lo pienso ahora que no habría muerto de esa manera y ciertamente no tan joven, si no hubiera sido negro». Ese mismo año, Baldwin también escribió: «Mi venganza, decidí muy pronto, sería alcanzar un poder que sobreviviera a los reinos [...] Para convertirse en un hombre negro, más aún en un artista negro, uno tiene que inventarse a sí mismo a medida que sigue su camino».

Inventó para sí dos modelos a seguir. Uno era el pintor Beauford Delaney a quien Baldwin visitó por primera vez en su estudio de Greenwich Village cuando Baldwin tenía dieciséis años y aún era un niño predicador. «Beauford fue, para mí, la primera prueba en vida, ambulante, de que un hombre negro podía ser un artista». Cuatro años más tarde, Baldwin conoció a Richard Wright, que era dieciséis años mayor que él y, en esa época, el escritor negro más famoso de Estados Unidos. Wright animó a Baldwin, leyó su obra y le recomendó para una beca. E igualmente importante, le sirvió de ejemplo al irse a vivir a París en 1946 (Beauford Delaney también se trasladó allí en 1952). Cuando Baldwin llegó a París en noviembre de 1948, se

encontró a Richard Wright sentado en una mesa en Saint-Germain. Wright le encontró un sitio donde quedarse y le presentó al mundo de los bohemios expatriados en París.

A lo largo de los seis años siguientes, que pasó principalmente en París, Baldwin produjo dos novelas, *Ve y dilo en la montaña* y *El cuarto de Giovanni*, algunos de sus mejores relatos y su primer libro de ensayo, *Notes of a Native Son*, que consistía de piezas publicadas en *Partisan Review*, *Commentary* y *Harper's*.

Sería fácil argumentar que *Ve y dilo en la montaña* y *El cuarto de Giovanni* fueron escritas por distintas personas. La primera, por el joven escritor cuya infancia y descontentos dispararon su imaginación, que había observado a la generación mayor de su familia y que llegó a entenderlos mejor que a sí mismo, con lo que pudo dibujarlos con una simpatía pura y un lenguaje cargado de riqueza. En su primera novela, Baldwin estaba preocupado por su sensualidad, su carne como una insignia del ser glorioso tanto como una fuente de vergüenza y pecaminosidad. Procuró reflejarlos en las oraciones más bellas, e intentó llenar sus relaciones, sus intimidades, sus razones y sus procesos de pensamiento con matices y salvedades, por una sutileza y una cadencia muy trabajadas. Henry James había llegado a Harlem. La novela quedó terminada en 1952, y fue aceptada por Knopf y publicada al año siguiente.

La llegada de Baldwin el ensayista y novelista fue recibida con júbilo y alivio por los editores de Nueva York para quienes escribía. Había llegado alguien que podía escribir una prosa maravillosa, que tenía un sentimiento de la política y del destino de su gente, que era sabio a la par que elegante, que era de Harlem pero que había desarrollado otras perspectivas, y cuya primera novela, en su tratamiento de la religión y de un Harlem apenas entendido al sur de la calle 128, se comparaba con William James y William Faulkner. En 1950, Baldwin había leído el *Retrato del artista adolescente* de James Joyce en París, y no se le escapaba su historia. La necesidad de batallar con la religión y su propia nación oprimida, algunos de los cuales estaban descontentos con su novela y sus posturas, la necesidad de exiliarse; la necesidad de crear una voz y un modo de percepción para el hombre joven sensible y literario; éstas se convirtieron en necesidades para Baldwin tanto como para Joyce. «Lo que principalmente aprendí [en Francia]», diría más tarde, «fue sobre mi país, mi pasado, y sobre mi propio idioma. Joyce aceptó el silencio, el exilio y la astucia como un sistema que sostendría su vida, y yo he tenido que aceptarlo también —a propósito, el silencio es la parte más difícil de entender—».

Los editores y críticos de Baldwin se hubiesen contentado si hubiese seguido recreando la conciencia de su raza libro tras libro. Pero empezaron a interesarle dos cosas que interrumpirían lo que en 1955 parecía, con la publicación de *Notes of a Native Son*, una brillante carrera. La primera fue su homosexualidad y la segunda fue el Movimiento por los Derechos Civiles.

* * *

En 1951 Baldwin publicó uno de sus primeros relatos «The Outing» que sigue siendo una de sus mejores historias. La comunidad parroquial que aparece en *Ve y dilo en la montaña* sale de excursión, subiendo en barco por el río Hudson. La historia se concentra en un grupo de adolescentes que son miembros de la parroquia. Termina de la siguiente manera:

En el viaje de vuelta David parecía preocupado. Cuando al final buscó a Johnnie, lo encontró en cubierta sentado solo, temblando un poco con la brisa nocturna. Se sentó a su lado. Después de un rato Johnnie se movió y posó su cabeza sobre el hombro de David. David le rodeó con su brazo. Pero ahora, donde había habido paz, había tan sólo pánico; y donde había habido seguridad, peligro, como una flor, abierta.

Esto era territorio peligroso en 1951. En este momento Baldwin se había enamorado de un hombre suizo que vivía en París, Lucien Happersberger, y, a pesar del hecho de que Happersberger se iba a casar pronto, Baldwin siguió liado con él, de diversas maneras, durante el resto de su vida. La relación entre los dos hombres, y entre Baldwin y un número de amigas íntimas, y el aire general de ambivalencia y de deshonestidad sexual en Greenwich Village y en París dieron a Baldwin la atmósfera para *El cuarto de Giovanni*.

En concreto —escribió David Leeming en su biografía— refleja su propia lucha con la ambivalencia sexual. Como David [en la novela], había estado prometido o casi prometido. Él también [...] había intentado convencerse de su heterosexualidad esencial. Pero, a diferencia de David, había aceptado de buena gana la realidad representada por la habitación de Giovanni cuando se le apareció en la persona de Lucien, a quien dedicó la novela. Irónicamente, fue Lucien el que se casó y quien, en varias ocasiones a lo largo de los años, rechazó la habitación a la que Jimmy le llamaba y, a ojos de Jimmy, se tornó en David para su Giovanni.

Para los editores en Nueva York, publicar a un escritor negro era fascinante, pero publicar a un escritor negro y homosexual era imposible. Y no había ningún personaje negro en la segunda novela de Baldwin. No había nada del «problema negro». Treinta años más tarde, en una entrevista en el *Paris Review*, Baldwin dijo: «El tema del sexo y la moral era difícil de tratar. No podía manejar ambas propuestas en el mismo libro». Knopf rechazó el libro. Su agente le aconsejó que lo quemara. Baldwin dijo más tarde:

Cuando entregué el libro, me dijeron que no debería haberlo escrito. Me dijeron

que tuviese en cuenta que era un joven escritor negro con cierto público y que se suponía que no debía alienar al público. Y si publicaba el libro arruinaría mi carrera. No publicarían el libro, me dijeron, como un favor hacia mí.

Sin embargo, en Londres, Michael Joseph acordó publicar *El cuarto de Giovanni* y más tarde, en Nueva York, una pequeña editorial, Dial Press, se ofreció a publicar el libro. Apareció por primera vez en 1956.

Tanto *Ve y dilo en la montaña* como *El cuarto de Giovanni* eran declaraciones de independencia para Baldwin. En el primero, dramatizaba el destino de una familia negra en Harlem, pero se negó a permitir que el destino estuviese formado por una trama obvia en la que el ser negro sólo pudiese llevar al caos y a la tragedia. Es un hito en la escritura americana tanto como lo fue *Dublineses* de Joyce en Irlanda. *Dublineses* se negaba a permitir que los personajes tuvieran su destino forjado por la historia de Irlanda o las guerras por la tierra o la presencia británica en la escritura irlandesa. Tanto los personajes de Baldwin como los de Joyce sufren por lo que llevan dentro.

Al colocar la misma naturaleza de los personajes, sus demonios internos, en el centro, Baldwin rechazaba escribir una parábola de las relaciones entre razas. Su teoría para este rechazo apareció algunos años antes de *Ve y dilo en la montaña*, en dos ensayos: «Everybody's Protest Novel» (1949) y «Many Thousands Gone» (1951). Ambos eran esencialmente ataques a la novela de Richard Wright, *Hijo nativo*.

Toda la vida de Bigger [el héroe negro que comete un asesinato al final de la novela] está controlada, definida por su odio y su miedo. Después, su miedo le conduce al asesinato y su odio a la violación [...] Bajo la superficie de esta novela yace, tal y como yo lo veo, una continuación, un complemento a esa leyenda monstruosa cuya destrucción se buscaba al ser escrita.

En una prosa que es rica y que está llena de alusiones, Baldwin describió *Hijo nativo* como una novela protesta cuyo...

... clima de anarquía y de desastre incomprensible y sin motivo [...] nos ha llevado a todos a creer que en la vida negra no existe la tradición, ningún tipo de modales, ninguna posibilidad para el ritual o la relación [...] Pero el hecho no es que el negro no tenga tradición sino que aún no ha aparecido una sensibilidad lo suficientemente profunda y robusta para que esta tradición sea articulada.

Al escribir *El cuarto de Giovanni*, Baldwin recalcó aún más que era lo suficientemente profundo y robusto como para declarar su mayor independencia de lo que otros hubiesen llamado su herencia, su tema natural. El que un hombre negro

decidiera escribir una novela con personajes blancos y gays principalmente, y desarrollada en Francia, era un valiente acto político. Colocar un asesinato en medio de su trama gay, sin embargo, era hacer con los homosexuales lo mismo que lo que reprochó a Wright de hacer con negros: dar veracidad a la noción popular de que eran alarmantes. Sobra decir que no hubo nadie que señalara esto en su momento.

* * *

Baldwin en su apogeo tiene dos voces. Una es la narrativa en tercera persona de su primera novela y del primer capítulo de *Otro país*. La prosa es densa; hay una feroz concentración en la conciencia singular; el tono es despiadado. La segunda voz es su propia voz en primera persona, la voz de sus ensayos. La voz es sincera, trata con verdades difíciles y tiene un tono urgente, pero consigue ser personal y privado, un tono que susurra e insinúa en vez de intimidar.

El poder de esta segunda voz hace palidecer la voz en primera persona que Baldwin creó para sus personajes de ficción en *El cuarto de Giovanni*, *Dime cuánto hace que el tren se fue* (1968), «If Beale Street Could Talk» (1974), «Just Above My Head» (1978) y algunas de las historias de *Al encuentro del hombre* (1964), las hace menos urgentes y menos complejas. A pesar de esto, *El cuarto de Giovanni* sigue siendo un libro poderoso por la cruda simplicidad de su drama y la intensidad de su visión. Trata, al fin y al cabo, el mismo tema que *Ve y dilo en la montaña*. Sin duda es difícil pensar en dos libros que traten este tema con el mismo nivel de seriedad y urgencia. El tema es la carne en sí misma y el anhelo sexual, y cuánto se acerca la traición al deseo, cómo la verdad del cuerpo difiere de las mentiras de la mente. Como otros escritores gays, Baldwin no podía dar nada por sentado. El deseo sexual en sí le llevó a que le dijeran que debería quemar su libro, pues el color de su piel había generado ya una necesidad de medir cada palabra. Su inteligencia, la energía de su ingenio y su anhelo del amor se enfrentaron a la historia y a la dureza del mundo, a los prejuicios que tenía la gente hacia un hombre que era negro y hacia un hombre que era gay. En su ficción, todo está teñido de la tristeza resultante.

Su educación religiosa y su sexualidad le dieron la carne y el diablo como gran tema. También, su posición como el primogénito, el sustituto del padre para sus hermanos, su posición como forastero —el escritor, el homosexual, aquel que no tenía padre—; todo ello puede explicar su otro gran tema: la extraordinaria intensidad del amor fraternal en su obra. Este amor en su obra de ficción se hace aún más feroz y se concentra más porque involucra al hermano como testigo de la autodestrucción del otro, el dolor del otro.

En una entrevista en 1970, dijo:

Mi familia me salvó [...] Quiero decir que me mantuvieron tan ocupado cuidando de ellos, protegiéndoles de las ratas, las cucarachas, el yeso que se caía y toda la

banalidad de la pobreza, que no tuve tiempo de tirarme desde los tejados, o de ser un yonqui o un alcohólico. En el gueto, es lo uno o lo otro [...] El bienestar de mi familia siempre me ha conducido, siempre me ha controlado. Quería ser rico y famoso para que nadie pudiera desahuciar a mi familia otra vez [...] Lo más importante de mi vida son mis hermanos y hermanas, y mis sobrinas y sobrinos.

Desde su primer relato, «The Rockpile», en que aparecen los hermanos John y Roy, hasta *Ve y dilo en la montaña*, desde el relato «Sonny's Blues» hasta *Dime cuánto hace que el tren se fue*, el amor fraterno es elemental para Baldwin, como una tragedia griega en su sensación de presentimiento, como «la taza temblorosa» al final de «Sonny's Blues», donde un hermano es débil y el otro sólo suficientemente fuerte para sufrir la impotencia de alguien que está obligado a mirar. Así, Caleb en *Dime cuánto hace que el tren se fue* está maldito, pero el drama de la novela es la novela de esta maldición vista por el hermano menor, el narrador, quien siente por él una unión más feroz que el amor porque sabe que la pérdida y la posibilidad de un destino trágico están incluidas en el trato. Así también, en *Otro país*, entra en la novela *Ida*, una de las mejores creaciones de Baldwin, como *Antígona* entra en la obra de teatro, por el amor hacia su hermano Rufus. Ella, también, es testigo de su destino trágico. La profunda emoción que rodea los lazos familiares en la ficción de Baldwin es arrolladora; es algo tan sentido, en la mayor parte de su ficción (incluso en los libros que fracasan en otros temas), está tan cuidadosamente tratado y controlado que es algo central en el logro de su ficción, una de las razones por las que continúa leyéndosele con tanta intensidad.

* * *

Al poco de la publicación de *El cuarto de Giovanni* en 1957, James Baldwin viajó al sur para escribir sobre la raza. En el invierno de 1959 su ensayo «Nobody Knows My Name» apareció en el *Partisan Review*. «En otoño del año pasado», escribió:

mi avión planeó sobre la tierra rojo-óxido de Georgia. Tenía más de treinta años y nunca había visto esta tierra antes. Apreté mi cara contra la ventana, viendo la tierra acercarse; pronto estuvimos justo encima de las copas de los árboles. No pude reprimir el pensamiento de que esta tierra había adquirido ese color por la sangre que había goteado desde aquellos árboles. Mi mente se llenó con la imagen de un hombre negro, quizás más joven que yo, o de mi misma edad, colgando de un árbol, mientras unos hombres blancos lo miraban y cortaban su sexo con un cuchillo.

Baldwin había escrito que sus influencias incluían «algo irónico y violento y constantemente subestimado en el discurso negro». Ahora la ironía y la

subestimación habían desaparecido; sólo quedaba la violencia y algo de melodrama y una genuina sensación de dolor y miedo y presentimiento. Charlotte en Carolina del Norte, «una ciudad de 165 000 habitantes, estaba en conmoción cuando estuve ahí, porque, de sus 50 000 negros, habían asignado a cuatro de ellos a colegios que previamente eran sólo para blancos, uno a cada colegio». Baldwin se movió, en los ensayos de estos años, entre el lenguaje del reportaje y el lenguaje del novelista y del predicador.

En las afueras de Atlanta sentí por primera vez cómo el paisaje sureño —los árboles, el silencio, el calor líquido, y el hecho de que uno parece estar siempre recorriendo largas distancias— parece diseñado para la violencia, parece casi estar pidiéndola. ¡Qué pasiones pueden no desatarse en una carretera oscura en una noche sureña! Todo parece tan sensual, tan lánguido, y tan privado. Aquí fuera se puede hacer realidad el deseo; sobre esta valla, tras aquel árbol, en la oscuridad, ahí; y nadie lo verá, nadie lo sabrá jamás. Sólo la noche está mirando y la noche se hizo para el deseo.

Es importante imaginarse el impacto que este primer viaje tuvo en Baldwin, el terror que sintió y el pavor, y la sensación, también, de que no importaba lo libremente que vivía en París o en Nueva York: su destino y el de su país estaba forjándose en una dramática y amarga confrontación en el Sur. Algo de su propia personalidad, un aspecto crucial de su propio talento para lo oscuramente dramático y lo histriónico, encontró la horma de su zapato en el Sur.

Como novelista, debiera haber dado la vuelta y empezado a correr, porque el Movimiento por los Derechos Civiles iba a absorber una gran cantidad de energía seria e imaginativa en los próximos diez o más años. Baldwin jamás escribió otra novela completamente exitosa. Pudo haber otras razones para ello: la fama y el dinero que sus primeras obras le habían dado le permitieron pasar tiempo en lugares distintos a una habitación solitaria. También experimentó con la forma en su siguiente novela, *Otro país* (1962), al matar al protagonista tras ochenta páginas. Este libro tiene toda la apariencia de haberse escrito esporádicamente a lo largo de un largo periodo y en distintos lugares. La novela empieza mostrándonos a Baldwin el novelista en su punto más centrado e intenso, y termina sugiriendo que su mente estaba en otro lado.

Es fácil sentir que debería haber vuelto a París y haberse pasado el resto de su vida creando ficción en un ambiente pacífico, que debería haber seguido los acontecimientos a medida que surgieran, leyéndolos en el *Herald Tribune* mientras le daba un trago a una bebida en el Deux Magots. Richard Wright permaneció en París. Ni Ralph Ellison ni Langston Hughes participaron en el Movimiento por los Derechos Civiles (Ellison incluso tomó una vaga postura acerca de la participación de Baldwin), al igual que escritores como Brian Friel y Seamus Heaney evitaron una

participación activa en la vida pública de Irlanda del Norte en 1972 («Perdonad mi tímida y circunspecta participación», escribiría Heaney más tarde). Pero la imaginación de Baldwin siguió estando apasionadamente conectada al mundo de su familia y al destino de su país. Carecía de astucia y vigilancia; la determinación implacable que había demostrado al irse a vivir a París y publicar *El cuarto de Giovanni* ya no le servía. Era inevitable que alguien con su curiosidad y su seriedad moral quisiera verse envuelto; e inevitable que alguien con su sensibilidad y temperamento encontrase lo que estaba ocurriendo completamente absorbente y aterrador, y que finalmente le incapacitara.

La participación apasionada de Baldwin en el Movimiento por los Derechos Civiles no le hizo sentirse en casa ni cómodo entre su propia gente. El Movimiento por los Derechos Civiles era incluso más hostil hacia los homosexuales que la sociedad en general. Entre los líderes del movimiento había dos hombres que eran claramente (en contraposición a abiertamente) gays. Uno era Baldwin; el otro era Bayard Rustin. Rustin, que era más de diez años mayor que Baldwin, fue comunista hasta 1941 y de ahí en adelante se volvió cuáquero. Durante la guerra fue encarcelado por ser objetor de conciencia. Ya en 1942 fue apaleado por la policía por negarse a acatar las leyes segregacionistas. Estuvo veintidós días en una cadena de presidiarios en Carolina del Norte en 1947 por tomar parte de la primera Marcha por la Libertad organizada por CORE y escribió un relato gráfico y escalofriante de la experiencia. En total fue arrestado veinticuatro veces. Se adhirió siempre al principio de la no violencia y esto le acercó a Martin Luther King. Era un gran lector lleno de ingenio; y King disfrutaba de su compañía. Había ayudado a organizar el boicot del autobús de Montgomery en 1955.

En 1960, cuando Martin Luther King amenazó con montar piquetes en la convención del Partido Demócrata, Adam Clayton Powell, el congresista negro que se presentaba por Harlem, le amenazó a su vez con contar a la prensa que estaba teniendo una relación con Rustin si no paraba el piquete. Rustin era en ese momento el asistente especial de King y director de la oficina de Nueva York de la Conferencia por el Liderazgo Cristiano y Sureño. King no defendió a Rustin; se distanció de él y Rustin dimitió.

Tres años más tarde, cuando Rustin era director adjunto de la Marcha sobre Washington, fue denunciado en el Senado por Strom Thurmond por ser comunista, prófugo y homosexual. Thurmond incluyó en el registro del Senado una copia de la ficha policial de Rustin que en los años cincuenta había sido fichado por conducta indecente con otros hombres. Antes de la Marcha sobre Washington, cuando el FBI intervino la línea telefónica de Martin Luther King escucharon la siguiente conversación. Alguien dijo: «Espero que Bayard no se tome una copa antes de la marcha»; y King respondió: «Sí, y que pille a un pequeño hermano. Porque cogerá a uno en cuanto haya bebido algo». Se le atribuyó a Rustin gran parte del éxito de la Marcha sobre Washington. Taylor Branch, en *Pillars of Fire: America in the King*

Years 1963-1965, escribió: «De la noche a la mañana, Rustin se convirtió si no en una persona conocida, por lo menos en una fuente respetable y citable del periodismo racial, pasándose por alto u olvidándose sus defectos previos como homosexual vagabundo excomunista». Pero sus anteriores defectos siguieron siendo de interés para King, que estaba preocupado sobre los perjuicios que podían causar al movimiento, y para el FBI.

El extenso fichero del FBI sobre Baldwin incluía la oración: «Se ha oído que Baldwin pudiera ser homosexual y parece que pudiera serlo». Baldwin no fue invitado a hablar al final de la Marcha sobre Washington. Las facciones religiosas del movimiento sospechaban profundamente de ellos. Aunque a Martin Luther King no le importaba personalmente la homosexualidad de Rustin, a algunos de sus colegas sí que les importaba. Uno de los compañeros de King, Stanley Levinson, sugirió que Baldwin y Rustin «estaban más cualificados para liderar un movimiento homosexual que un movimiento por los derechos civiles».

En estos pocos años, desde su famoso encuentro turbulento y emotivo con Robert Kennedy en mayo de 1962 y su aparición en la portada de la revista *Time* al día siguiente, Baldwin dio conferencias y discursos y salió en televisión y viajó y organizó boicots. Apenas escribió nada. La obra de teatro y el relato que escribió parecen haber sido escritos en el calor de la violencia y del feroz debate de aquellos años. No estaba escribiendo las obras de protesta por las que había atacado a Richard Wright; estaba yendo más allá. Su trabajo era directamente político y, en el caso de la historia *Al encuentro del hombre*, casi incendiario. Está escrita desde el punto de vista de un *sheriff* blanco que en las primeras líneas de la historia deja claro su interés sexual por las mujeres negras, y a continuación pasa a meditar sobre el chico negro al que ha arrestado, y el linchamiento descrito largamente y con un detalle insoportable, al que su padre le llevó cuando era un crío. Pensar en el linchamiento le excita y despierta a su mujer y le dice: «Venga cariño, te voy a follar como a una negra, precisamente como a una negra, venga, cariño, y ámame tú como amarías a un negro».

Todo aquello por lo que Baldwin tan apasionadamente había predicado en contra estaba contenido en este relato; nos ofrece la humanidad del *sheriff* como un cliché puramente racial, una demostración del punto de vista de Baldwin sobre la raza y el sexo y el Sur y la violencia, sin la sutilidad de esos puntos de vista. Claramente no era el momento de usar el distanciamiento del mundo en llamas que usaba James.

En este mundo, incluso Baldwin estaba bajo presión. No era un estratega de los derechos civiles, como Bayard Rustin, que mantenía un contacto diario con la organización. No tenía raíces en ninguna facción en concreto. Y poco a poco, la hermandad estaba absorbiendo las implicaciones no sólo de *El cuarto de Giovanni*, sino también de *Otro país*, que había sido un éxito de ventas y que mostraba a Rufus, el héroe negro, como una persona violenta y autodestructiva y, en palabras del líder de las Panteras Negras, Eldridge Cleaver: «un desgraciado patético que se permitía el

pasatiempo blanco del suicidio, y que permitió a un bisexual homosexual [sic] follarle por el culo, y que tomó como esposa a una Jezabel sureña».

Para los jóvenes dispuestos a unirse a las Panteras Negras, Baldwin tanto como Martin Luther King eran parte del problema. Eldridge Cleaver, en *Soul on Ice* publicado en 1968, no tuvo dificultad en identificar el problema de Baldwin:

Parece ser que muchos homosexuales negros [...] están indignados y frustrados porque en su enfermedad no pueden tener un hijo de un hombre blanco. La cruz que han de soportar es que, una vez que se han doblado y se han tocado los pies para el hombre blanco, el fruto de su mestizaje no es el pequeño retoño medio blanco de sus sueños sino un incremento de la excitación de sus nervios, aunque redoblen sus esfuerzos y su consumo del esperma del hombre blanco.

Habiendo elogiado a Richard Wright y a Norman Mailer, Cleaver escribió:

Yo, para empezar, no pienso que la homosexualidad sea el último avance sobre la heterosexualidad en la escala evolutiva. La homosexualidad es una enfermedad, como lo es la violación infantil o aspirar a dirigir la General Motors.

El lenguaje y el tono de *Al encuentro del hombre* y de *Soul on Ice* son parte del frenesí de la época. Baldwin y Cleaver eran tan sólo dos de las muchas voces alzadas. Lo sorprendente es lo calurosa y sabiamente que escribió Baldwin sobre Cleaver en *No Name in the Street*, escrito entre 1967 y 1971:

Estaba realmente impresionado por Eldridge [...] Sabía que había escrito sobre mí en *Soul on Ice*, pero aún no lo había leído. Naturalmente, cuando lo leí, no me gustó lo que tenía que decir sobre mí. Pero al cabo —especialmente porque admiraba el libro y sentí que él era alguien valioso y poco común— confiaba en poder ver por qué se sentía obligado a hacer público lo que realmente era una amenaza: estaba siendo el guardián entusiasta de la muralla, y no digo eso con desdén. Parecía sentir que yo era peligrosamente extraño, retorcido de mala manera, y un junco frágil, de demasiada utilidad para lo establecido como para que los negros se fiaran de mí [...] Bueno, ciertamente espero conocerme mejor a mí mismo y a la intención de mi obra, pero sí que soy un tipo extraño. También lo es Eldridge; también lo somos todos.

Sin embargo, en una entrevista al *Paris Review* en 1984, Baldwin dijo: «Mi problema real con Cleaver, tristemente, surgió con los chavales que le seguían, cuando él me llamaba marica y todo lo demás».

No obstante, Baldwin se hizo amigo de varios miembros de las Panteras Negras. Y parte de la razón por la que Baldwin rehusó intercambiar insultos con Eldridge

Cleaver puede ser que a finales de los sesenta Baldwin vivió la mayor parte del tiempo en Estambul o en St. Paul-de-Vence, donde compró una gran casa en un terreno de cuarenta mil metros cuadrados. Gran parte de *No Name in the Street* se escribió lejos de la lucha, lo que puede explicar la tolerancia, aunque no explique su tono farragoso e indisciplinado.

* * *

En el otoño de 1960, mientras James Baldwin trabajaba en *Otro país*, William Styron invitó a Baldwin a mudarse a la casita junto a su casa en Connecticut. Baldwin, como escribió Styron más tarde, era nieto de un esclavo; Styron era nieto de un dueño de esclavos. Obviamente tenían mucho sobre lo que discutir.

Noche tras noche, Jimmy y yo hablábamos, bebiendo *whisky* durante horas hasta el frío amanecer, y comprendí que estaba en compañía de una inteligencia tan maravillosa como jamás pudiese encontrarme [...] Jimmy era un animal social con un gusto casi frenético y pasamos unos momentos ruidosos y festivos.

Cuando los amigos liberales blancos de Styron expresaban su incredulidad ante lo que Baldwin les decía que iba a ocurrir: «la cara de Jimmy se volvía una máscara de impenetrable certeza. “Cariño”, decía suavemente lanzando una mirada con enormes ojos rabiosos, “sí, cariño, quiero decir *quemar. Quemaremos vuestras ciudades*”».

Baldwin y Styron estaban de acuerdo en que «el escritor debería tener la libertad de demoler la barrera del color, de cruzar la línea prohibida y escribir desde el punto de vista de alguien con distinto color de piel». Baldwin ya había publicado *El cuarto de Giovanni*; ahora le tocaba el turno a Styron. Cuando en 1967 publicó *The Confessions of Nat Turner*, que estaba escrito en primera persona, usando la voz de un esclavo negro, y fue recibido con ira e indignación por la mayoría de los escritores e intelectuales negros, Baldwin le apoyó. Es improbable que con su declaración —«Él ha empezado la historia común, la nuestra»— se ganara muchos amigos entre las Panteras Negras.

Baldwin se mantuvo independiente en esos años difíciles, sin «casarse» con nadie. Aunque durante su tiempo en Estados Unidos, en los años sesenta, pasara largas noches bebiendo *whisky* y «siendo un animal social con un entusiasmo casi histérico», lo que más recordaría de aquellos años fueron los asesinatos de gente que conocía, gente con la que se había manifestado y con la que había trabajado. Estos años para él estuvieron marcados, no tanto por la publicación de sus libros como por el terrible precio que tuvieron que pagar aquellos que lideraron el movimiento. El largo tiempo de pesadez y tranquilidad exigido para escribir una novela no se desarrolló frente a la urgencia desgarradora de las noticias diarias. Poco después del

asesinato de Martin Luther King, Baldwin recibió las pruebas de *Dime cuánto hace que el tren se fue*, pero no las devolvió, según James Campbell en *Talking at the Gates: A Life of James Baldwin*. Cuando el encargado de Dial Press fue a la casa de Baldwin a discutir los cambios, «Jimmy dijo: “Haced lo que queráis”».

Baldwin pasó la mayor parte de los últimos veinte años de su vida en París, donde murió en 1987 con su hermano David y Lucien Happersberger, a quien había conocido durante casi cuarenta años, a su lado. «Para salvarme», le dijo a un periodista en 1970, «tuve que irme para siempre [...] Uno toma decisiones de manera divertida; tomas una decisión sin saber que la has tomado. Supongo que tomé mi decisión cuando mataron a Malcolm X, cuando mataron a Martin Luther King, cuando mataron a Medgar Evers y a John y Bobby y Fred Hampton. Quería a Medgar. Quería a Martin y a Malcolm. Todos trabajamos juntos y mantuvimos nuestra fe juntos. Ahora están todos muertos. Cuando lo piensas es increíble. Soy el último testigo —todos los demás están muertos—. No podía quedarme en Estados Unidos. Tenía que marcharme».

En el fondo no era un pensador político, ni siquiera un novelista cuyas obras estuvieran llenas de política, como las de Styron y Mailer. Estaba más interesado en los espacios íntimos y oscuros del alma que en el cuerpo político. Como artista estaba más cercano a Ingmar Bergman, a quien admiraba y sobre quien escribía, que a ninguno de sus contemporáneos americanos. Sus ensayos son fascinantes porque insiste en ser personal, en forzar lo público y lo político a someterse a su voz y a la prueba de sus experiencias y observaciones. Estaba interesado en el yo, en las áreas escondidas y dramáticas de su propia existencia, y estaba dispuesto a explorar en su ficción las difíciles verdades sobre su propio ser. En su ficción tuvo que luchar, porque era negro, por el derecho de sus protagonistas a elegir, aunque sólo fuera a medias, sus propios destinos. Conocía la culpa y la ira y las intimidades amargas de una forma que ninguno de sus contemporáneos americanos conocía. Y no simplemente porque fuese negro y homosexual, sino que también surgió de la misma naturaleza de su talento, del tono de su sensibilidad. Escribió: «Todo arte es un tipo de confesión más o menos evasiva. Todo artista, si ha de sobrevivir, está obligado, al final, a contar toda la historia, a vomitar toda su angustia».

THOM GUNN: LA ENERGÍA DEL PRESENTE

«**L**a fama es algo difícil de asimilar para un escritor», escribe Thom Gunn en su ensayo sobre la poesía de Allen Ginsberg.

Te acalla o te hace pensar que eres infalible, o tu escritura se hincha de autoestima. (Victor Hugo se creía superior a Jesucristo y a Shakespeare). Es una complicación de la que la imaginación debería prescindir.

Es la primavera de 1993, Gunn está en la lista de los que participarán en un festival literario en un gigantesco y viejo mercado de San Francisco, que ha sido su lugar de residencia desde los años cincuenta. Se acaba de publicar su primer libro en once años, *The Man with Night Sweats*. Hay miles de personas en el auditorio principal que están aquí para ver a sus escritores favoritos. La gente se sienta en el suelo porque no quedan sillas. Todas las miradas se centran en Armistead Maupin mientras lee fragmentos de su nueva obra y contesta a preguntas sobre política sexual. La gente se queda ensimismada mientras Isabel Allende lee fragmento de su última novela. Tras su lectura, se sentará en una mesa en una caseta lateral para firmar copias de sus libros. La cola se alarga hasta la siguiente caseta, donde Thom Gunn está a punto de leer, con lo cual tenemos que esperar. Quizás seamos unos treinta o cuarenta. En la lejanía podemos oír la voz de otra de las grandes atracciones cautivando al público en el auditorio principal.

Me sorprende que Gunn no sea una de las atracciones principales. Hubiese pensado que aquellos primeros poemas duros que se deleitaban en la dureza («Gran parte de lo que es natural, a la voluntad debe doblegarse»), la urgencia para escribir versos memorables («¿Eres una advertencia, Padre, o un ejemplo?»), la fascinación por la vida oscura y la ambigüedad moral («Oh señora punki muerta con la habilidad / De parecer una fiera de negro e imperdibles, / Los suburbios no querrían que volvieras») y las versiones francas del mundo gay visible («Y aun cuando te he tomado una o dos veces / puede que no te quiera de nuevo») habrían hecho de él un gurú aquí; supuse que sus recientes elegías sobre las muertes de amigos a causa del sida le habrían hecho ser una figura central en la vida literaria de San Francisco.

Pero gran parte de su poesía también está cargada de paradojas y de ingenio; es profundamente consciente de las tradiciones; «El cuidado y lo ingenioso del estilo», como ha escrito sobre «In Memory of Major Robert Gregory» de Yeats: «su

acabado», sirve «para poner todas las decisiones impulsivas de los borradores anteriores a la versión que hoy leemos en su lugar». La mayor parte del tiempo hay una hermosa neutralidad en su tono. No muestra nada. No sabe, al igual que no debe saberlo su lector, cuánto hay de su yo secreto en sus poemas. En *The Occasions of Poetry*, un libro de ensayos, escribe sobre su poema «From an Asian Tent»:

¿qué consigo si dijera [...] que en él puedo por fin escribir sobre mi padre? [...] Me gustaría que el poema fuese leído como si tratara de lo que declara su temática: Alejandro Magno recordando a Felipe de Macedonia.

La estrofa en mitad de «From an Asian Tent» dice:

Me sostuviste una vez a la vista del ejército;
Durante su interminable griterío, me cansé y me deslicé
Pasé de tus antebrazos a la fría sorpresa
La armadura de tu hombro entre mis ingles.
Esto ocurrió. O quizás deseo que fuese así.

Cualquiera que lea esto sabrá, por el tono, que el poema no es, por un lado, un ejercicio o una mera exploración de un momento histórico, ni, por otro lado, un simple estudio de autobiografía. El sentimiento en el poema es demasiado real y exacto para ser explicado por el capricho o, sin duda, la experiencia. «La verdad del poema está en su fe en un sentimiento posiblemente imaginado, no en mi historia», escribe Gunn.

La historia de Gunn está contenida en su *Collected Poems*, que incluye obras publicadas entre 1954 y 1992. Cualquier lector gay viendo estas fechas sabe que algo trascendental para los gays ocurrió en esos años —se rompió el silencio—. Esto hace el trabajo de Gunn especialmente importante para los lectores gays.

La obra de Gunn, sin embargo, es interesante también para cualquier lector. Durante esos años es un poeta inglés convirtiéndose parcialmente en un poeta americano, un poeta impregnado de los ritmos de la Inglaterra del siglo XVI disfrutando del esplendor de la California del siglo XX, y un poeta nutrido del pentámetro yámbico que a veces juega con formas más libres. Pero también es, en los años cincuenta y sesenta, un poeta gay buscando estrategias para exponer y esconder su sexualidad. Es tentador leer «Conocimiento carnal», por ejemplo, como que trata simplemente de un hombre gay en la cama con una mujer:

No soy lo que parezco, créeme, así que
Al magnánimo pagano que pretendo ser, sustitúyelo
Por una criatura hendida como compañero.

Cuando yace la oscuridad sin un revolcón o un remover
Flácida, necesitas a quien una pose eficaz te pueda ofrecer.
Yo sé que tú sabes que yo sé que tú sabes que sé.

«El peligro de la biografía, e igualmente de la autobiografía», ha escrito Gunn:

es que puede enredar la poesía al confundirla con sus fuentes [...] cuando tenía algo más de veinte años escribí un poema llamado «Conocimiento carnal», dirigido a una chica, con un estribillo que hacía variaciones sobre la frase «yo sé que tú sabes». Cualquiera que sepa que soy homosexual probablemente malinterprete el poema entero, al inferir que la que cosa «sabida» es que el narrador preferiría estar en la cama con otro hombre. Pero eso sería un serio error de lectura, o por lo menos una colocación equivocada del énfasis. El poema, que en realidad está dirigido a una fusión de dos chicas completamente diferentes, no está diciendo nada tan claro como esto. Un lector que no sepa nada del autor probablemente tiene mayores posibilidades de entenderlo.

Es probable que el lector que sabe que Gunn es gay también vea el tono de control y de neutralidad en su obra como aspectos de una máscara que inventó, como hombre gay, en los años cincuenta. Y esto puede representar una interpretación errónea de su obra. Otros lectores pueden argumentar que el hecho de ser o no ser gay no supone una diferencia, que no hay tal cosa como un «poema gay», que sólo hay buena poesía y mala poesía. Y sin embargo un lector gay probablemente lea el *Collected Poems* de Gunn de forma distinta a un lector heterosexual. Gunn, en una entrevista con Tony Sarver, ayuda a explicar por qué éste es el caso. Cuando le preguntaron si el Movimiento Gay le había ayudado como escritor, dijo:

Sí, bastante, creo. En mis primeros libros estaba en el armario. Era discreto de forma parecida a Auden. Si un poema hacía referencia a un amante, siempre usaba «tú». Pensaba que no importaba, que no afectaba a la poesía. Pero sí que lo hacía. Más tarde salí del armario e Ian Young me incluyó en su antología *Male Muse*, con lo cual ya era algo público. No esperaba que supusiera tanta diferencia como ha supuesto. En el poema que daba título a «Jack Straw's Castle» [escrito entre 1973 y 1974] terminé en la cama con un hombre, y lo escribí de forma bastante natural, sin pensarlo dos veces. Dudo que hubiese aparecido el incidente en el poema hace diez años. No se me hubiese ocurrido terminarlo de esa forma.

El mundo desde Shakespeare hasta la publicidad de hoy en día ha estado tan lleno de imágenes de heterosexualidad que nadie se da cuenta, pero estas imágenes, sin embargo, se absorben hasta la parte más secreta y privada del ser. Esta parte escondida de la existencia gay permanece hambrienta de estas imágenes

ratificatorias; reconoce de pleno esta necesidad cuando esta necesidad es satisfecha, el silencio roto, las palabras deletreadas «naturalmente, sin pensarlo dos veces». El *Collected Poems* de Gunn representa la experiencia de muchos gays en todo el mundo occidental. En el tono de los poemas del siglo XVI que tan importantes han sido para Gunn, como las elegías de *sir* Thomas Wyatt a las muertes de sus amigos, hay un sentimiento de restricción sobre lo que puede y lo que no puede decirse, y esa restricción dota al poema de tensión y drama internos. Las primeras obras de Gunn se esfuerzan por conseguir un tono neutral, casi impersonal; en estas obras hay un respeto a la restricción. Me encanta lo que está escondido entre los versos de estos primeros poemas. Pero luego, observar a Gunn describir, con una libertad que es bastante novedosa, cómo es estar en la cama con otro hombre en, por ejemplo «Jack Straw's Castle» es, desde el punto de vista gay, como estar presente en la Anunciación de la Virgen:

Tan húmedos, yacemos sin sábanas —desnudos y cercanos—:
Mirando a lados contrarios, apoyando nalga contra nalga.
Y ese mero contacto es roce suficiente:
Una bisagra, que separa aunque no demasiado.
Corre un aire, tan calmado y fresco
Como la verde agua de una alberca.
¿Y si es éste el hombre al que di mi llave
y que entró mientras dormía? O ¿y si él
es, todavía, el sueño de ese mismo hombre?
No, es real.
Viene de allende el castillo, lo siento.
La belleza está en lo que es, no en lo que pueda parecer.
Me giro. Y aun si fuese un sueño
—Gruesa carne sudorosa contra la que yazgo encogido—
Con sueños como este, Jack está preparado para el mundo.

Thom Gunn sobre la tarima es cálido y afable, pero mantiene un aire algo distante. No está enamorado de su propia voz; alguna parte de su mente está en otro lado; no nos retendrá más de lo que sea necesario. Su voz es calmada. En un tiempo en el que los poetas se han agarrado con fuerza a su enfoque y a su tono, Gunn ha estado preocupado por las contradicciones. Ha estudiado con dos profesores rígidos y dogmáticos, F. R. Leavis y Yvor Winters, y aun así permanece abierto a las cosas, es casi informal en su oposición a la noción de dogma.

Al término hay tiempo para unas preguntas. Uno siempre quiere saber de dónde vienen los poemas, e igualmente un poeta como Gunn ha de resistirse siempre a contestar, debe dejar que el misterio se desarrolle por sí solo. «Tomo mucho prestado de lo que leo», ha escrito, «porque me tomo la lectura en serio: es parte de mi

experiencia total y baso la mayoría de mi poesía en mi experiencia». Hay cosas sobre su lectura y sobre su escritura que me encantaría saber. De repente estoy ávido, con la mano levantada, dispuesto a hacer una pregunta.

«Hace quince años», escribió en 1966, «los ingleses apenas atribuían ninguna poesía a América del Norte; pero ahora resulta que están dispuestos a aceptar toda y cualquier poesía americana». En una entrevista, publicada al final de *Shelf Life*, su colección de ensayos y crítica, menciona que «los ingleses» no piensan que su poesía de verso libre sea muy buena. «De hecho, creo que no son capaces de escuchar el verso libre», dice el entrevistador. «Yo tampoco creo que puedan escucharlo», responde Gunn. Menciona que eligió publicar un folleto de verso libre en Inglaterra. «¿Sólo para irritarles?», pregunta el entrevistador. «Sólo para irritarles», asiente Gunn.

En sus dos libros de crítica se ha preocupado por explicar y leer la tradición americana del verso libre, de intentar curarnos, incluso a los más irlandeses entre nosotros, de nuestra cualidad inglesa. En *The Occasions of Poetry* hay ensayos sobre Williams, Snyder y Robert Duncan, y en *Shelf Life* sobre Whitman, H. D., Marianne Moore, Mina Loy, Robert Creeley, Allen Ginsberg y dos ensayos sobre Robert Duncan. Reedita su reseña del libro de Helen Vendler sobre poesía contemporánea (publicado por Harvard en Estados Unidos y por Faber en Gran Bretaña), «un libro obviamente sin valor», para él, porque estrecha las bases de la poesía americana, excluyendo los dos extremos de Charles Olson («el poeta que realmente *temía* el encerramiento, cada rima una exclusión») y J. V. Cunningham («que veía el lenguaje como una marca de opción humana, cada frase un encerramiento, cada rima una exclusión»). Leyendo su poesía y su crítica, está claro que está más que dispuesto a leer ambas corrientes y a argüir el caso de ambas corrientes, y de otras que se han quedado fuera de este canon, en vez de unirse al debate de moda entre los nuevos formalistas y los poetas del lenguaje.

Le excita la idea que está presente en la obra de Robert Duncan de «una poesía abierta en la cual el proceso de escribir está excitantemente fuera de control, y así admite accidentes interesantes y direcciones imprevistas». Duncan, escribe, «cree en la centralidad de lo que nosotros llamamos accidente o azar. Por nuestra inadvertencia y nuestro error encontramos lo que realmente queremos decir, más allá y por debajo del propósito [...] Todo depende de la energía del presente». En este punto es difícil no desear que vengan Yvor Winters, o incluso F. R. Leavis, para romperlo todo. Pero los ensayos sobre Duncan nos ayudan a relacionarnos con algunos de los poemas de Gunn —«The Geysers», «Wrestling» (dedicado a Duncan) y «The Menace»—, que para aquellos de nosotros que crecimos con la idea de la poesía como algo irónico, formal y trabajado, son duros de leer. «Wrestling» comienza:

Discurso
del sol y de la luna

el fuego y los comienzos
tras las palabras
las palabras iluminadas.

Mi problema es que no estoy seguro de qué está hablando Gunn. Ni siquiera soy inglés pero aun así necesito un verbo. No sé por qué vuelvo a estos poemas tan a menudo; quizás es porque admiro tanto los poemas que los rodean; quizás hay otra razón, algo irresistible que aún desconozco, en su falta de verbo. ¿Está escribiendo lo primero que le pasa por la cabeza? Esto es esencialmente lo que recomienda de los procedimientos de Duncan. Para alguien tan impregnado del sonido del pentámetro yámbico y la forma silábica como lo estaba Gunn, la libertad del verso libre y de la escritura aleatoria le han debido de ofrecer una gran liberación, como aprender a nadar en la madurez. Pero su mejor trabajo sigue siendo, o eso parece, aquel que está más concentrado y que puede que haya sido más revisado.

Su trabajo con el verso silábico, sin embargo, ofreció una densidad y una calma a su tono, que produjo obras maestras como «Considering the Snail», que ningún otro poeta inglés o estadounidense habría podido escribir: está abierto y cerrado al mismo tiempo, como el poema «Touch». Me da la impresión de que estos poemas fueron trabajados una y otra vez para que parecieran casuales, fáciles de leer y carentes de latinidad.

Gunn no tuvo un mito o un tema centrales para darle un trabajo de por vida como lo tuvieron Larkin, Lowell y Hughes, y como tiene Heaney. En su lugar, llevó su talento más allá, para hacer poemas formales y con latinidad, para jugar con un lenguaje que fuera más relajado y más abierto y completamente norteamericano. En su ensayo sobre Allen Ginsberg está en su momento más convincente, reconociendo «el sentimiento común» de que puede ser que Ginsberg sea «más un *personaje público* que un *poeta*»; pero insistiendo en la honestidad y humor de Ginsberg mientras reconoce su banalidad y demás debilidades. Está dispuesto a estudiar cuidadosamente versos y pasajes; encuentra una verdadera habilidad y precisión en el lenguaje de Ginsberg, y luego continúa leyendo, mezclando el sentido y el entusiasmo de una manera que es realmente poco común, diciendo de «Many Loves», que es «único entre los poemas eróticos». «Es el ritmo y el lenguaje de la reverencia, del asombro, de lo sagrado sin la santurronería».

Mientras tanto estamos de vuelta en San Francisco y yo todavía tengo mi mano levantada. Quiero saber cuándo se cruzó Gunn por primera vez con ciertos poemas, las elegías de *sir* Thomas Wyatt que he mencionado, para los amigos ejecutados, que no fueron publicadas hasta principios de los años sesenta. Parecen en muchas maneras cercanas a los poemas de la última sección de *The Man with Night Sweats*. Hizo referencia a estos poemas en una crítica literaria. Obviamente, los conoce bien. Su tono es escueto y está lleno de dolor: no hay lugar para el juego o para el ornamento bonito. ¿Eran importantes para él, y le ayudaron a escribir los poemas de

The Man with Night Sweats? Está receloso de la pregunta. Piensa durante un momento: había leído uno de ellos, quizás dos, antes de empezar con su propia secuencia, pero, continúa, la influencia es algo tan difícil de conocer, algunas cosas suponen una diferencia, otras no, es difícil de saber. Sonríe, dejando claro que eso es todo. Se quiere ir.

«Enmeshed in Time», el ensayo sobre Wyatt y otros, está en *Shelf Life*. Gunn cita de «In Mourning Wise»:

Y así adiós, cada uno de cordial guisa.
El hacha está en casa, vuestras cabezas en la calle.
Las lágrimas de mis ojos tanto se deslizan:
Que apenas puedo escribir, el papel está tan mojado.

Comenta:

El trabajo del hacha se ha acabado y sus cabezas están expuestas, pero las frases empleadas son tan ligeramente, casi cómodamente, familiares que aumentan el horror del verso [...] La fuerza comedida es tanta que se derrama como una autenticación de los dos versos siguientes, haciéndonos leer como una simple verdad unas imágenes que podrían haber parecido corrientes si se hubiesen exagerado.

«Que apenas puedo escribir, el papel está tan mojado». El verso es aterrador en su perfecta sencillez, y más poderosa todavía si sabes que los muertos eran traidores y el poema peligroso, escondido y no encontrado en más de cuatro siglos. A Gunn le fascinan los muertos, y si uno lee ciertos poemas y ensayos detenidamente, es fácil ver que lo que impulsa los poemas de *The Man with Night Sweats* está presente desde el principio de su carrera. En su ensayo sobre Ginsberg elogia los poemas en los que los muertos vuelven en sueños y entonces añade entre paréntesis: «como nos vuelven a todos, ¿no es así?». Puede que así sea, pero en el poema «The Reassurance» de Gunn, la presencia fantasmagórica y el efecto que causa parecen extrañamente más reales que nada de lo que hayamos visto o sentido:

Unos diez días o así
Después de verte muerto
Volviste en un sueño.
Ahora estoy bien, dijiste.
Y eras tú, aunque
Estabas desarrollado otra vez:
Nos abrazaste a todos entonces
Y nos diste tu haz de bienvenida.

Es tan tuyo el ser amable:
Buscando consolarnos
Y, sí, tan de mi mente
Buscar sentirse segura.

Esto es Gunn en su momento más llano y perfecto; el tono es como aquél en «Politics» de Yeats, «The Trees» de Larkin o el «Sonnet» de Elizabeth Bishop, el poema corto ofreciendo de repente un momento de realización. Gunn ha escrito siempre como si confiara en la rima y estuviese dispuesto a que su caída fuese tajante si fuera necesario —como en una balada o un poema de Hardy—. En *The Occasions of Poetry* escribe sobre los poemas de Hardy de 1913:

Hace constar, en particular, sus propias pérdidas como algo tan sólo importante porque son parte de las pérdidas de otras personas. Nunca es la poesía de la personalidad [...] Debió ser un hombre genuinamente modesto. Su primera persona habla como una muestra de ser humano, exponiendo muy poca personalidad y ninguna concesión a la singularidad.

El ensayo fue escrito en 1972; igualmente se podría escribir algo similar sobre los lamentos de Gunn para los amigos muertos de sida.

Escribe detalladamente en *Shelf Life* sobre el poema «The World» de Robert Creeley, en el que un hombre que está en la cama con su mujer dormida ve el fantasma del hermano muerto de ella: «Quería tanto/ Poder consolarte», empieza el poema.

Intenté decir, está
bien, ella es
feliz, ya no te
necesitamos.

Gunn llega a nosotros primero como poeta, atento a la tradición y al oficio, estudioso y preocupado por la forma. Sería fácil afirmar que lo que hizo con su talento, abriéndolo a la energía del presente, en busca de formas más sueltas y relajadas, surgió de su búsqueda como hombre gay de una forma de vida más relajada, un lugar con reglas más laxas. Por otro lado, esto puede sencillamente no ser verdad. Puede ser que la generosidad de su trabajo como crítico, y sin duda como poeta, surge de la generosidad de su espíritu y esto puede colocarse junto a su homosexualidad, como otro aspecto de él, en vez de afirmarlo como un atributo de su yo gay.

También es posible que los poemas de Gunn escritos con una forma más relajada tomaran sus directrices de su propia liberación, en California en los años setenta, y

que la voz elegíaca de sus obras maestras en *The Man with Night Sweats*, que es directa, sin máscaras, y personal, surgiese de ganar la batalla por hablar libremente. Aun así poetas desde Wyatt a Hardy habían encontrado este tono antes, dolorosamente forzados a usarlo en circunstancias parecidas a aquellas sufridas por Gunn, y que no dependen de la homosexualidad. La homosexualidad de Gunn ha guiado claramente su obra; a pesar de nuestra urgencia como lectores gays de pedir a sus poemas que toquen nuestro espíritu escondido, que no ha podido hablar durante tantos siglos, hemos de admitir que su talento, su seriedad, su inteligencia y su generosidad, si es que pueden ser separadas de ella, han sido tan importantes como su homosexualidad en la creación de sus poemas.

Shelf Life: Essays, Memoirs and an Interview, Thom Gunn, Faber.

The Occasions of Poetry, Thom Gunn, Faber.

Collected Poems, Thom Gunn, Faber.

PEDRO ALMODÓVAR: LA LEY DEL DESEO

Para Pedro Almodóvar, Madrid sigue siendo un lugar de misterio, *glamour* y emoción. Pero ahora, cuando pasea por las calles todo el mundo quiere sacarse una foto con él o grabarle en vídeo o pedirle un autógrafo. Estamos esperando para pagar la cuenta en la terraza de una cafetería y él está nervioso. A una parte de él no le gusta esto, desearía poder ser más anónimo en la ciudad con la que tanto soñó en su infancia. Alguien ha estado grabándole en vídeo mientras comía y ahora alguien más, que no se cree la suerte que ha tenido, le está pidiendo un autógrafo. Pedro parece cansado mientras coge el bolígrafo y el papel impacientemente, como si quisiera terminar lo antes posible. Y entonces ocurre algo, como siempre. Cruza la mirada con su admirador, o hace un comentario, y siempre es lo mismo, su rostro se abre, empieza a bromear y a reírse, empieza a actuar, quiere agradar a los demás y distraerse. Es como si tuviese un nuevo amigo. El Almodóvar que hace un minuto quería paz e intimidad se ha escondido.

Actualmente pasa mucho tiempo en su apartamento cerca del centro de Madrid. No podría imaginarse escribiendo en el campo. Ama la ciudad, el rumor de las calles, aun cuando está protegido del ruido por una doble ventana. Así es como escribe sus guiones, usando esa parte de él que es privada, deliberada y solitaria, esa parte a la que nadie se puede acercar y sobre la que casi nadie sabe nada.

Por la mañana, en la cafetería frente a su apartamento, mantiene la cabeza baja, su cara inexpresiva. Está preocupado, no quiere hablar. Pide un café tranquilamente. Cuando menciono a un amigo común, un pintor y artista que conocí en Barcelona hace veinticinco años, habla de su muerte con calma y tristeza. Nuestro amigo era pintor aunque, Almodóvar está de acuerdo, no un gran pintor; su mayor talento residía en decorar su cara y su cuerpo, en vestirse como una señorita sevillana con vestidos y peinetas elaboradas y coloristas, y pasear por las calles o ir a festivales. Ambos lo conocimos a finales de los años setenta cuando era gracioso y escandaloso, y ambos nos quedamos callados cuando Almodóvar descubre que sé cómo acabó. Vestido de Apolo, todo de papel, nuestro amigo estaba en un festival cuando alguien le prendió fuego y murió de las quemaduras.

Almodóvar es uno de los supervivientes. Desde los tiempos que pasó en Londres a principios de los setenta hasta el periodo en que se unió a la gente alocada de Madrid y Barcelona en los años locos tras la muerte de Franco, ha conseguido salir adelante. Él lo sabe y piensa sobre ello, dándole una especie de fuerza y soledad

melancólicas que emplaza junto a su yo extrovertido y extravagante y a su amor por lo estrafalario y lo peculiar.

En aquellos años, se hubiese reído, más que nadie, ante la idea de una casa en el campo, pero ahí es donde vamos ahora, a la casa que Almodóvar tiene en el campo a media hora de Madrid en una urbanización protegida por un vigilante de seguridad. Aquí es adonde viene a jugar con su familia y amigos. Su hermano Agustín, su productor ejecutivo, tiene dos hijos pequeños a quienes les encantan la piscina y los campos de tenis y la mesa de billar y el sentimiento de libertad. Este es un lugar para fiestas y reuniones.

Desde fuera la casa es la típica pieza de una urbanización a las afueras, sin nada que merezca destacar. Pero una vez dentro, la marca de Almodóvar, la que se ve en sus películas, está por todas partes. Colores chillones al lado de más colores chillones, amarillos y rojos, azules increíbles. En la cocina, la nevera y la cocina están pintadas de naranja. Objetos disparatados u ornamentos corrientes o piezas *kitsch* están colocados como si fueran preciadas piezas de coleccionista. La casa en sí misma es una especie de entretenimiento. Sobre una puerta hay versiones de la crucifixión junto a estallidos solares de varios estilos. Cada objeto parece escogido por su propia locura. Este es el Almodóvar público, el amante de las fiestas a quien claramente le encantó colocar en el pasillo las fotos de familia y amigos enmarcadas en amarillo y cuidadosamente torcidas. Nada es simétrico en su mundo.

La parte trasera de la casa da a campo abierto, los colores secos y pálidos de Castilla con la sierra al fondo, en la distancia. Le gusta la intimidad que tiene aquí, pero la naturaleza le desconcierta, le aburre. Le encanta el jardín pero no lo cuida él mismo. «Me gusta tenerlo —dice— pero no me comunico con las flores». Se sonríe ante una idea tan extraña. Le encanta hacer de anfitrión, poner la música alta y bromear. En su habitación, se mira al espejo y pone caras. Está intentando perder peso, dice (lo cual no le impide pedir huevos fritos con patatas al día siguiente). Entrecierra los ojos ante el espejo y sonríe fingiendo desesperación. No le gusta su cara, dice. Se examina cuidadosamente.

Su cara es asombrosamente flexible y amigable. Frunce el ceño y encoge los hombros magníficamente antes de prepararse para bajar.

En su trabajo juega con los opuestos y las duplicidades y con las identidades secretas. Por lo cual, cuando ahora sale de la casa vestido para jugar al tenis, sabes que una más de sus identidades secretas acaba de aparecer. Es todo trabajo. Su cara es seria, su expresión fija. Esta vez parece un tipo que podría liderar una dura campaña de mercadotecnia, o un líder que podría cambiar el rumbo de la economía. No se juega con Pedro Almodóvar vestido de tenis.

Cuando empieza a jugar queda claro que no tiene estilo, no hay nada llamativo en la manera en que se mueve y devuelve las pelotas. Pero aun cuando hace el tonto sobre la pista es serio y tiene determinación. No quiere perder tiempo; es competitivo, sugiere que nos pongamos manos a la obra, que juguemos al mejor de tres. Le gusta

que las cosas estén estructuradas. Sus oponentes le llaman El Muro porque lo devuelve todo. Jugar contra él, dice con orgullo, es como la tortura china. No devuelve pelotas ganadoras y no coloca la pelota con gran habilidad pero tiene mucho cuidado de no equivocarse. Lo devuelve casi todo. Es de alguna manera torpe, pero muy serio. Es todo aguante y fuerza bruta. Y si juegas una pelota ganadora por el lateral, no parece decepcionado ni dolido, sino que va, recoge la pelota y empieza de nuevo. Nada le perturba o le asusta. Si tuvieras que juzgar su carácter basándote en su juego, dirías que es cauto y regular, casi aburrido; no se arriesga, es diligente pero lento, un trabajador, aburrido y metódico, podrías pensar. Tras unos cuantos juegos, podrías perfectamente hacerle tu contable, tu gerente de proyectos.

* * *

Era un niño que no podía parar de cantar. Criado en la España de provincias, nacido en 1951 en un mundo que él describe como aislado, austero y sobrio, recuerda las imágenes de la Virgen y el crucifijo sobre la cama y algunas fotos familiares como la única decoración de la casa. A los diez años era una estrella en el colegio. Por la noche, cuando todos los demás chicos del dormitorio estaban desvestiéndose, preparándose para irse a dormir, su trabajo era leer vidas de santos, historias que recuerda como espantosas, sangrientas y llenas de acción, y es profundamente consciente de la peculiar y cruda sensualidad de la escena. Leía las historias de los mártires y de los santos con el mismo entusiasmo con el que también leía historias de aventuras al colegio entero, desde un podio, durante las comidas. Era el único al que elegían para leer así. Le encantaban los cantos gregorianos, cantar la misa en latín; le encantaba cualquier cosa que implicase una actuación. Pero no le gustaban los curas ni su educación religiosa.

Su rebelión empezó en la adolescencia. Su contacto con el mundo exterior venía de la radio y de las revistas musicales. En un mundo temeroso y conformista, su pelo largo causó estragos. Quería irse a la ciudad, pero su padre le encontró un trabajo en un banco. En la España de aquellos tiempos, si encontrabas un trabajo, lo aceptabas, te lo quedabas y te creías una persona con suerte. La pelea con su padre sigue viva en él. No me entendía, dice, no sabía cómo usar su autoridad. Pero Pedro Almodóvar estaba completamente seguro de lo que tenía que hacer: tenía que ir a Madrid, y sabía ya entonces que quería hacer películas.

Todavía disfruta de la pura alegría de aquellos primeros años en Madrid. Había una cantante que conoció entonces, en disco y en la radio; sabía que vivía en la ciudad, y había algo en su voz áspera, una energía cruda y melancólica, un sentimiento de dolor y pena y de pérdida infinita que él quería a toda costa. Su cantar era una exposición de sí misma, su expresión una forma de cura o de redención y a él le gustaba esa idea. La increíble fuerza de su orgullo y de su soledad y tristeza lo significaba todo para este adolescente recién llegado a la ciudad. La cantante se

llamaba Chavela Vargas y Pedro fue a todos lados en su busca, preguntó a todo el mundo dónde estaba, pero se había ido. Sí, había estado en la ciudad pero ya no quedaba rastro de ella. Obsesionado por sus canciones, siguió buscando, pero ella había desaparecido.

A finales de los sesenta en Madrid y Barcelona, la juventud se comportaba como si Franco, dictador desde el final de la Guerra Civil en 1939, ya estuviese muerto, aunque no murió oficialmente hasta 1975. Sin embargo, Franco consiguió cerrar la Escuela de Cine justo cuando Almodóvar quería ir ahí, forzándole a enseñarse a sí mismo y a forjar su propio estilo. Pedro se codeaba con los *hippies* y los representantes de la contracultura en la plaza de Santa Ana y alrededores. Iba a ver todas las películas que podía. Escribía poesía e historias y llegó a conocer a gente del teatro. «Todavía estoy —dice— recuperándome de aquella época».

Pero hay dos historias que cuenta que muestran otros aspectos de él, que ilustran su fortaleza y su determinación esenciales, su cabezonería, autodisciplina y su deseo de sobrevivir. Por no hablar de su encanto. El servicio militar en aquellos años en España era la plaga en la vida de todos. En cuanto te habías enamorado, o habías conocido a la gente que estaba al tanto de las cosas, te arrastraban a un salvaje corte de pelo y te hacían pasar un año en el Ejército. Todo el mundo lo odiaba, pero la respuesta de Almodóvar a aquello fue especialmente intensa.

Lo describe como una auténtica pesadilla. Y su reacción fue construirse una coraza a su alrededor, programarse y prepararse. No habló con nadie durante doce meses. El pequeño muchacho que había sido el favorito de los curas y popular entre sus compañeros, el adolescente que consiguió hacer las paces con sus padres y que encontró un mundo lleno de amistades en Madrid, decidió que no quería que nadie le conociera. No sólo los oficiales, tampoco los otros chavales haciendo el servicio militar. Ignoró a todo el mundo. Dice que leyó a Proust. Y escuchó a disgusto las conversaciones sobre sexo en los barracones. «Todo los ritos me interesan —dice— especialmente las ceremonias católicas que son como el teatro, pero las militares no». No tiene amigos de aquella época.

En Madrid tuvo muchos trabajos, pero al final hizo oposiciones y una entrevista para trabajar en la Telefónica. Para la entrevista, consiguió disimular su pelo largo usando gomina y atándolo en un moño, pero cuando llegó a su nuevo trabajo nadie quería trabajar con él. El pelo largo aún era algo escandaloso. Había, sin embargo, un límite a su poder, dice; no podían echarle sólo por llevar el pelo largo. Y disfrutó de la crisis, de observar cómo decidían lo que iban a hacer con él. Dice que no quería escandalizar a nadie, pero tampoco iba a cortarse el pelo. Al final, uno de ellos cedió y acordó trabajar con él. En cuestión de un par de meses, dice, se había ganado a los demás, y todos terminaron queriéndole a pesar del pelo largo.

Su trabajo consistía en cambiar los teléfonos viejos por unos nuevos y, con regocijo de su parte, empezó a conocer a un nuevo grupo de gente, que le ayudarían a hacer de él lo que es. Conoció a las clases medias que no había conocido antes, y tuvo

la oportunidad de estudiar a las mujeres de clase media de Madrid en un momento de cambio social en que todo el mundo en la ciudad estaba pasando algún tipo de crisis de identidad y la dictadura llegaba a su fin. Un teléfono nuevo era un elemento esencial para la nueva persona en la nueva España. Los viejos teléfonos de baquelita negra pertenecían a la edad media.

Se compró una cámara de Súper-8 con su primera paga, y mostraba sus películas allá donde podía. Su obra era distinta: contaba historias mientras los demás hacían películas vagas, pseudoartísticas y conceptuales. Desde el primer minuto, sin importar el tamaño de la sala, podía hacer que la gente riese a carcajadas. Entre la gente del Súper-8 destacaba como demasiado populista, pero una vez que empezó a hacer largometrajes —y rodó el primero cuando aún trabajaba en la Telefónica— destacó frente a los demás cineastas españoles que estaban obsesionados con la Guerra Civil. Su guerra civil particular había sido con su padre, y lo que veía a su alrededor era demasiado interesante, Madrid al borde de un ataque de nervios. Cuando finalmente dejó la Telefónica, le dijeron que le guardarían el puesto por si lo necesitaba otra vez.

* * *

Elena Benarroch es la mujer que ha vuelto a poner de moda el abrigo de piel en España y tiene toda la pinta, de pie en el pasillo de su apartamento cercano al centro de Madrid, de ser una seria organizadora de fiestas. Su sala de estar es el sueño de cualquier organizador de fiestas, y su lista de invitados esta noche va a estar presente en la columna de sociedad de todos los periódicos españoles; la revista de sociedad *¡Hola!* va a dedicar dos páginas a su fiesta.

La fiesta es para el diseñador de moda Jean-Paul Gaultier, pero la fiesta es también una excusa para mezclar todos los elementos que conforman Madrid y ver qué pasa. El anterior presidente socialista Felipe González está presente con su mujer Carmen Romero, al igual que la nieta del general Franco, Carmen Martínez-Bordiú. Almodóvar está presente, como lo está otra gente del cine español. La habitación se está llenando de actores y modelos. Alguien me señala a la última estrella de la televisión española y a un apuesto joven recién llegado de Cuba. Como antiguo devoto del *¡Hola!*, estoy seguro de encontrarme en mi elemento cuando veo a cierta mujer entrar en la estancia. Su nombre es Isabel Preysler y es la mujer más famosa de España. Parte de su misterio y su encanto está en que no es una actriz ni una artista, sino que es más conocida por las páginas de sociedad y las portadas de las revistas. Todo el mundo en España es capaz de hacer una lista de sus maridos: primero, el cantante Julio Iglesias; después, el marqués de Griñón; y ahora, el político Miguel Boyer.

A medida que flota entre la gente, todo el mundo la mira, comprueba la suavidad y claridad de su piel, lo joven que parece y su apariencia de estar extrañamente

desapegada de las cosas, lo frágil que parece. La fiesta se está calentando.

Cada vez que busco a Almodóvar, le encuentro hablando con la misma mujer, su conversación a veces llena de risas, pero una de las veces que miro está de vuelta a sus negocios, completamente serio y tanto él como su amiga están envueltos en una conversación grave, profunda, como si estuviesen escuchando las confesiones del otro o discutiendo las devoluciones de Hacienda. La mujer podría tener unos setenta años, es pequeña; su pelo es canoso y corto, su piel es morena como una nuez, sus ojos los más vivos y alertas en la habitación. El aura que le rodea es de inmensa tristeza e inmenso poder.

Sé quién es porque antes, el mismo día, Pedro me ha contado la historia. Es Chavela Vargas, la mujer cuya voz le obsesionó cuando era un crío, la mujer que buscó cuando llegó a Madrid por primera vez. Dejó de cantar durante veinticinco años durante los cuales se dio la gran vida en México («Ya no queda buen tequila en México —dice Pedro— Chavela se lo bebió todo»). Y entonces la mujer a la que Pedro llama la suma sacerdotisa del dolor volvió a Madrid. Esta fue la única vez, dice él, que su fama fue útil. Puso manos a la obra para hacerla famosa otra vez. Fue con ella a las salas más pequeñas, la presentó, engatusó a la gente para que la escucharan. La usó en sus películas *Kika* y *La flor de mi secreto*. Su voz seguía siendo tan expresiva y precisa como siempre. Su cara, dice Pedro, es la cara de un dios primitivo. Y si entras hoy en día en una tienda de discos de Madrid encontrarás todas sus obras antiguas reeditadas y todas las obras nuevas a la venta. Es una estrella.

Ahora va a cantar, y Pedro va a cantar con ella para empezar, y necesitan crear un espacio en la habitación abarrotada. Cuando me doy la vuelta, me percató de que ha llegado otra gran cantante española, Martirio, con su hijo Raúl, que normalmente la acompaña a la guitarra. Me acomodo con una bebida cerca del piano. Felipe González también se acerca y se sienta cerca de la música.

La voz de Chavela puede moverse entre la melancolía y el suspiro hasta volverse feroz y manchada de tabaco. Canta a voz en grito a medida que un grupo se reúne a su alrededor. Algunas de las canciones hablan de una tristeza inexpresable. Pedro no le puede quitar los ojos de encima. Está encantado, ama este melodrama; a veces hace como que la dirige, le sonrío y gesticula, como si estuviese sacándole las canciones. «Vamos», parece sugerir, «más emoción, dale más». Ella le mira y sonrío oscuramente, devolviéndole el cariño.

Y entonces ocurre algo increíble. Chávela empieza otra canción, todavía más oscura que la anterior. Si me dejas, arruinarás mi vida, nos dice la letra, y Chavela canta estas palabras como si realmente las sintiera. Puedo ver la cara de Pedro claramente, y va a romper a llorar. Sigue las letras como si todo dependiera de ello. Su cara es como la de un niño y escucha la canción como un niño escucharía un cuento. Está dejando que entre en su espíritu. Durante días, ha estado quejándose de su apariencia, y de cómo la odia; en esos momentos, a medida que se acerca el final de la canción y Chavela canta el último verso («Si me dejas, me muero»), él está

increíblemente hermoso. Cuando termina, noto que el hijo de Martirio, que ha estado acompañando a Chavela a la guitarra, tiene lágrimas en los ojos. Quiero que esta noche dure para siempre.

Y así es. A eso de las dos y media, todo el mundo, liderados por Elena Benarroch, tiene la suficiente valentía como para empezar a tirar los claveles rojos de Elena Benarroch a Chavela, Martirio y Raúl. Todo el mundo quiere más. Los camareros siguen sirviendo bebidas. Isabel Preysler parece todavía más esquiva y enigmática. Una hora más tarde, más o menos, las observo a ella y a Chavela mantener una larga charla que parece sumamente privada e íntima. Daría lo que fuese por saber de qué están hablando. Pero por ahora Pedro sigue mirando a su vieja amiga, que se está superando a sí misma, vociferando su rabia y su pasión con los brazos abiertos.

En una habitación llena de los ricos y guapos y poderosos, no le ha prestado atención a nadie más en toda la noche. Y ahora se hace tarde y hay interrupciones y otras distracciones. Pedro no tiene paciencia para esto. Todos los aspectos que conforman su compleja personalidad se muestran ahora: quiere dirigir a Chavela Vargas; quiere llorar; quiere revivir su juventud; no puede parar de mirar a esta fuerte mujer que ha perfeccionado el arte de la expresión y la invención propias; y no puede soportar ver esta actuación interrumpida. Le veo estudiar la escena. Le observo darse cuenta de que lo mejor de la noche ya ha pasado. Le veo decidiendo, de golpe y porrazo, lo que va a hacer. Veo cómo su cara cambia de nuevo al serio y decidido superviviente a quien le encanta dirigir el caos, pero que odia cuando escapa a su control. En un segundo se ha ido.

MARK DOTY: EN BUSCA DE LA REDENCIÓN

Las palabras «seropositivo» y «sida» no aparecen en los poemas de *My Alexandria* (1995) de Mark Doty; en cambio planean en los espacios entre las demás palabras, y gobiernan el tono de prácticamente todos los poemas. Ahora con la aparición de *Heaven's Coast: A Memoir* sabemos que el novio de Doty, Wally Roberts, estaba muriendo lentamente de sida mientras se escribían estos poemas. Doty también escribió un diario durante este tiempo, parte del cual cita en la memoria. *Heaven's Coast* trata cada cambio en la enfermedad de Wally; el libro es un reflejo de la mezcla entre lo mundano y lo milagroso, si es que puedo usar esa palabra, de la forma en que murió Wally. Así, los poemas no necesitan contar la historia, no dependen de detalles médicos o de los días en que ocurrieron las cosas. Buscan desesperadamente, en cambio, encontrar imágenes y ritmos que le den sentido a esta enfermedad, un esquema que pueda acomodarla, aunque sea mala y tristemente. Buscan describir el mundo en toda su maravilla, como si fuera el mundo lo que la enfermedad se estuviese comiendo poco a poco, como si fuera la naturaleza misma la que fuese a desaparecer para no volver. En el primer poema de *My Alexandria*, «Demolition», Doty invoca al fantasma de Robert Lowell: muchos de los poemas se inspiran en la dicción coagulada de Lowell, de lo que Doty llama su «energía despiadada», del interés de Lowell por grabar el poema sobre la página, amontonando los adjetivos para avivar el fuego, invocando el Viejo Testamento; escribiendo, si le fuera posible, su propio Viejo Testamento.

El mundo de Doty es de abundancia, sus poemas celebran dicha abundancia. En «The Wings», él y su compañero encuentran un huerto abandonado, «las hierbas aplastadas de hace tiempo» están «atestadas» de fruta caída, en el mismo poema:

el subastador alza
ahora el lirio de vidrio separado
de su epergne, y ahora de madre perla
los impertinentes.

«Algunos días», escribe:

las cosas rinden
tal gracia y complejidad que lo que vemos

parece ofrecido.

El paisaje de los poemas es rico en exceso, casi saciado, de imágenes de redención y belleza; el mundo material es una «cosecha permanente» para Doty. En otra sección del mismo poema, él y su compañero ven una manta sobre el sida que muestra «el catálogo impensable de los nombres»; algunos paneles muestran piezas de vestimenta, unos vaqueros o una camisa cosida a la manta:

Uno no puede dejar de mirar
las mangas donde dos brazos
estaban, donde apretaba un hombro
contra la costura, y alguien supo exactamente
cómo los puntos se apretaban contra una piel
que no puede generalizarse pero era
irreparablemente, t^u, o tuya.

Aquí la voz se para de forma extraña, casi se engancha, en el «estaban» y el «era»; en estos poemas Doty deja que el dolor de lo que le está ocurriendo en estos dos o tres años se escriba solo en la estructura de los versos.

A veces coloca momentos de la historia en los poemas: su primera experiencia homosexual en «Days of 1981»; Wally dando positivo en la prueba («Diría cualquier otra cosa / en el mundo, cualquier otra palabra») en «Fog». Pero la mayor parte del tiempo, las referencias a la muerte de su amante son indirectas, están enterradas en el texto, y por ello son más poderosas. Hay momentos en los que ayuda conocer la historia, el haber leído *Heaven's Coast* y así conocer el contexto de un poema como «The Ware Collection of Glass Flowers and Fruit, Harvard Museum», que acaba con una imagen del soplo de vidrio como:

un arte
que da forma a la suavidad de las cosas con la boca:
lo buenas que son, antes de desaparecer.

Conocer los hechos que subyacen a la melancolía maniaca de estos poemas, la razón detrás de la creación de imágenes de una felicidad pura, compartida, intensa y privada, y la búsqueda constante de la trascendencia, no roba su misterio a los poemas tanto como enfatiza lo astutos que son y cuánto confían en los procesos de la poesía.

En *My Alexandria*, el jardín en septiembre es «esta representación ordenada del deseo»: en el primer poema de *Atlantis*, Doty pregunta: «¿qué es la descripción, después de todo, / sino un deseo codificado?». Y ahora puede equiparar «la ferocidad

de morir» con la «luminosidad / de lo que vive *más fuertemente*». El tono aquí se ha vuelto mucho más relajado:

El otoño es una *drag* vieja y grandiosa
en gasas inflamadas y escurridas
adoptando su cansada pose.

Esta es una música más suelta, a ratos casi descuidada («Por la tarde la ciudad se preparaba para la tormenta, / los hombres en el puerto amarrando las pequeñas barcas / que suben y bajan con la marea»). Los ecos del Lowell temprano y de Keats y del Viejo Testamento han dado paso a ecos de Elizabeth Bishop y William Carlos Williams (en el poema «Grosse Fuge», quizás el menos redondo en *Atlantis*, hay referencias directas a versos de Bishop y Williams). Algunos sentimientos son demasiado fáciles; en «Description», escribe: «Adoro el lenguaje / de los diez mil aspectos del día». En «At the Boatyard»:

Lo que amo del embarcadero
al final de la Plaza del Buen Templario
es la intensidad raspada, accidental
del color.

En «To the Storm God»: «Adoro los ideogramas mojados / que pintarrajean la casa flotante». En «Fog Argument»:

Lo que amo
es intentar ver
el más lejano extremo herboso...

En «Wreck»: «Adoro este testimonio». En «A Letter from the Coast»:

Me encantó
el destello del exceso rojo, el vestido de noche y el gorro de

piel.

En algunos de estos poemas Doty es más explícito en cuanto a lo que ocurre en su vida, no sólo con respecto a tratar con la muerte y la ruina, con la pena («Deseo que estuvieses aquí») y con ser un observador solitario, sino que en «Grosse Fuge» trata la llegada de un amigo que sufre de demencia. Por fin la palabra puede ser mencionada, se puede romper el hechizo:

En una de éstas, dice, está el virus:
una caja de sida. Y si la abro...

En el poema que da título, escribe directamente sobre Wally muriéndose:

y a veces juraría
que cuando pongo mi cabeza contra su pecho
puedo oír el zumbido del virus
como el de una nevera.

Escribe sobre los perros que tenían él y Wally, y el paisaje alrededor de Provincetown, donde vivieron. Los poemas son buenos e interesantes, pero la intensidad y la feroz concentración han desaparecido, y es fácil entender por qué cuando lees *Heaven's Coast* todo el genio que despliega Doty en *My Alexandria* ha sido transferido a la memoria, a la prosa en vez de a los poemas en *Atlantis*.

Heaven's Coast cuenta la historia de la vida de Doty junto a Wally y luego la muerte de Wally: el tono es meditabundo, reconfortante, edificante, casi religioso. Es difícil pensar en otro libro, aparte de la escritura directamente religiosa, que se acerque a la memoria, la muerte, la enfermedad, el amor y la naturaleza en tales tonos de respeto, perdón y asombro. Hay algo fundamentalmente americano en Doty: no está dispuesto a perder la esperanza de que haya un significado en todo esto; una y otra vez está dispuesto a pedirle al paisaje de Provincetown que le ilumine con respecto a qué le está ocurriendo, que le ofrezca redención a él y a su amante. Está dispuesto a escribir hermosamente si tiene que hacerlo, dispuesto a arriesgarlo todo con el fin de llevar su lenguaje a un lugar distante.

Con la marea baja, está completamente seco, un Sáhara de arena estampada y los nudos firmes y verdes de la lavanda de mar, hierba de playa en los bordes del lecho de los ríos fluviales que reluce al torcerse y atrapar la luz en las tiras de sus hojas. A medida que sube la marea, dos veces al día, este desierto desaparece bajo la inundación. Es un Apocalipsis continuo; el Sáhara se vuelve mar se vuelve arena otra vez, en un teatro de mutabilidad furiosa.

Algunos momentos como éste se repiten en los poemas, pero casi siempre son mejores en la prosa. Unas Navidades en Boston, por ejemplo, abren la ventana y el viento sopla los pequeños copos de nieve del árbol de Navidad por toda la habitación. En el poema «Chanteuse» esto se convierte en:

Estábamos inundados en
una ventisca del tamaño de un estudio, la nieve

en tus mangas y en tu pelo, y lo que fuera
que nos dividiese entonces, fue superado
por la repentina y grácil conmoción
de estar metidos en la más cálida tormenta.

En *Heaven's Coast*

Estábamos englobados, dentro del agitado corazón de un pisapapeles. Nuestra habitación, que ya se sentía fuera de las prisas y el peso de las cosas, parecía todavía más apartada en el tiempo y el espacio. En el recuerdo, esa nieve gira todavía; nuestra risa y maravilla en el interior de la tormenta, los amantes de repente atónitos al reconocer cuán pequeño es lo que les ha dividido y perturbado, lo bonito que es el momento singular lleno de copos.

Aunque el libro en prosa busca la trascendencia, también hay partes de narrativa llana y bien escrita, incluyendo un relato de Doty y Wally conociéndose y yéndose a vivir juntos en Boston, en un edificio que Doty visita de nuevo tras la muerte de Wally y que encuentra casi vacío («ésta fue una casa llena de gays, en 1981, y ahora es una casa llena de nadie»), montando un hogar contra viento y marea en el Vermont rural, mudándose a Provincetown, su amor por la decoración de interiores y planeando el futuro. Y entonces, en mayo de 1989, ambos se hicieron la prueba. Wally dio positivo y empezó a morir.

A las nueve de una mañana entre semana, a finales de mayo de 1989, el funcionario de salud pública que había venido a darnos los resultados hizo estallar el mundo en pedazos.

Doty escribe con gran sutileza y cuidado sobre el proceso de morir, buscando rodear con un halo cada momento posible.

Provincetown, 1990. El universo, dios, la esencia de la benevolencia nos da el otoño insuperable de nuestras vidas: días resplandecientes rebosantes de la cálida luz de octubre que parecen no tener fin.

Wally se está quedando paralítico poco a poco; no sufre de la mayoría de las enfermedades normalmente asociadas al sida. A veces Doty está furioso con los médicos; escribe bien de los innumerables ayudantes que vienen. Los perros, la marisma y el mar le ofrecen siempre un gran consuelo; pero hay algo intensamente frágil en el consuelo que obtiene de escribir el libro, o de estar en Nueva Inglaterra, o de leer a Rilke, a Kavafis o el Libro de Job. Hay en el libro un intento continuo de

dejar la negrura y la desesperación a un lado, y el lector siente así su proximidad. Que la naturaleza es un espacio en blanco que no ofrece consuelo, que el virus no tiene sentido más allá de causar un sufrimiento sin sentido, que la muerte es un agujero negro, estas posibilidades permanecen aún más cercanas a la página al no tenerse en consideración.

Heaven's Coast: A Memoir, Mark Doty, Cape.

Atlantis, Mark Doty, Cape.

ADIÓS A LA IRLANDA CATÓLICA

En algún momento a principios de los años sesenta, cuando yo tenía ocho o nueve años, el actor Micheál Mac Liammóir vino a Enniscorthy, una pequeña ciudad del sureste de Irlanda donde vivíamos, a representar su obra *La importancia de llamarse Oscar*, en la que era el único actor. Mi tío, un leal miembro del Fianna Fáil, el partido en el poder, y un ferviente miembro de la Iglesia en el poder —luego sería condecorado por el Papa— nos compró entradas a todos, y fuimos, como muchos otros, como un grupo familiar. Mac Liammóir era, nos dijeron, un gran conocedor, un gran conocedor del gaélico y un gran irlandés. Recuerdo su voz y su presencia sobre el escenario; le recuerdo reclinado como un gato grande, impecable sobre una *chaise-longue*, cansado del mundo, astuto e infinitamente melancólico, y más tarde de pie, mirándonos a todos y acariciándonos con sus ojos entrecerrados y hablando como si estuviese contando los últimos cotilleos, insinuaciones que nos pedía que mantuviésemos en secreto por lo menos hasta que abandonáramos el teatro. Eran temas duros para un niño pequeño.

Por entonces, Mac Liammóir había representado su obra por todo el mundo, y ahora estaba probando qué tal funcionaba en la Irlanda rural. Enniscorthy era importante para él: fue aquí, en junio de 1927, donde conoció a su pareja de toda la vida, Hilton Edwards. Se convirtieron en la pareja homosexual más famosa de Irlanda. Recuerdo que así los trataron en la televisión irlandesa en 1969, en el septuagésimo cumpleaños de Micheál. Cuando murió en 1978, el presidente, el primer ministro, cinco ministros del Gobierno y el líder de la oposición asistieron a su funeral. Se había convertido en un bien nacional.

Me pregunté por qué nadie se levantó y se fue de aquella representación en Enniscorthy a principios de los sesenta, por qué no fue denunciado o frenado por los curas de la ciudad. Una obra tan personal sobre Oscar Wilde era sin duda territorio comanche en una parte provinciana de un país abrumadoramente católico. No es que la ciudad fuese especialmente liberal. Esta es la ciudad de la freiduría, donde la vida de la gente podía arruinarse por una muestra abierta de homosexualidad. Cuando llegué a la adolescencia no tenía duda de que ser gay en este país requeriría tener cuidado y estar atento.

En su ensayo «Inventing Micheál Mac Liammóir», en *Sex, Nation and Dissent in Irish Writing*, Eibhear Walshe deja claro que Mac Liammóir y Hilton Edwards, que le dirigió en la representación, tuvieron cuidado en cada detalle. Mac Liammóir mantenía la distancia de Wilde: era el narrador de su historia —no se hacía pasar por

él, aunque quizá había una insinuación—. «Mac Liammóir», escribe Walshe, «mantiene todas las referencias sexuales que son específicamente de género. En la primera mitad de la representación, se rememora la pasión de Wilde por Lillie Langtry y su amor por Constance, su esposa». Y en la segunda mitad, el juicio ya ha tenido lugar, y así se puede concentrar en el sufrimiento de Wilde en prisión y en el exilio —«representado con compasión», como escribe Walshe—.

Esta es la razón por la que era un espectáculo familiar: se desarrollaba entre guiños, sugerencias e insinuaciones. Nadie sabía entonces que Mac Liammóir, que hablaba un irlandés con la entonación más hermosa, no tenía ni un ápice de irlandés en su cuerpo. Vino de Inglaterra a Irlanda en 1917 y se recreó a sí mismo como actor e ilustrador. Aprendió el acento irlandés igual que muchos irlandeses aprendían los acentos ingleses. En su obra, demostró, sin embargo, que entendía algo fundamental sobre la naturaleza de la discreción y la indiscreción en la Irlanda católica. Se había vuelto uno de nosotros.

Las mejores relatos del catolicismo irlandés están en *Prejudice and Tolerance in Ireland* (1977) y *Prejudice in Ireland Revisited* (1996), ambos de Micheál Mac Gréil, y en *The Moral Monopoly: The Catholic Church in Modern Irish Society* de Tom Inglis, publicado en 1987. Según Mac Gréil, más del 94 por ciento de la población de la República de Irlanda profesa la fe católica; de éstos, más del 81 por ciento van a misa todas las semanas. Más del 83 por ciento de la población cree que la religión les ha «ayudado», y el mismo número, más o menos, creen que los hijos deben criarse en la misma religión que sus padres; el 71 por ciento reza una o más veces al día; el 78 por ciento está de acuerdo en que «hay un Dios que se ocupa de todos los seres humanos personalmente» (la misma pregunta, planteada a un grupo de holandeses, da un resultado del 43 por ciento). El 75 por ciento de los católicos estarían contentos con la noticia de que su hija quisiera ser monja, y el 79 por ciento estaría contento de que su hijo quisiera ser sacerdote.

El primer *Prejudice and Tolerance in Ireland* de Mac Gréil me resultó muy entretenido cuando volví a Irlanda en 1978. Normalmente, era mejor después de unas cuantas bebidas fuertes (más del 40 por ciento de los dublínenses, por ejemplo, creían en ese momento que los cabezas rapadas deberían ser deportados). En su segundo estudio de 1996 muestra en un estudio sobre el distanciamiento social que sólo el 12,5 por ciento de la gente irlandesa estaría contento de tener a un gay en la familia, sólo un 14 por ciento lo tendrían como vecino, y sólo un 15 por ciento como compañero de trabajo; el 15 por ciento, de hecho, prohibirían la entrada o deportarían de Irlanda a los gays.

El libro de Tom Inglis trata las formas en que el catolicismo se enraizó en Irlanda. «Fue un hecho particular a Irlanda», escribió:

e iba a tener un efecto duradero, que el proceso completo de civilización tuviese lugar en —y a través de— la Iglesia católica. Dada la ausencia de una burguesía

rural nativa, los sacerdotes y más tarde las monjas y los hermanos, fueron los modelos más accesibles y aceptables del comportamiento civilizado moderno.

En su capítulo sobre «La madre irlandesa», Inglis muestra como ya a mitad del siglo XIX la madre vino a representar el poder de la Iglesia dentro de la casa. Privada del poder económico, estaba sin embargo investida de una inmensa autoridad moral.

La forma en que la mujer podía obtener la bendición y la aprobación del sacerdote era criar a sus hijos dentro de los límites que él había impuesto [...] Haciendo esto, ella podía considerarle como un aliado en sus intentos de limitar lo que su marido e hijos hacían y decían.

Casi todo lo que me ocurrió de niño estaba explicado en el libro de Inglis. Mi madre estaba a cargo del rosario nocturno, de llamar a todo el mundo, de hacer que nos arrodilláramos, de parar las risas de mi padre, añadiendo oración tras oración hasta acabar los cinco misterios. Ese era su trabajo. Parecía entonces algo natural, era lo que hacían todas las madres, ningún padre dirigía el rosario nocturno; tomaban parte sumisamente, como todos nosotros. Y había una increíble sensación de espectáculo en la misa de los domingos en la catedral de Pugin, construida en la ciudad a mediados del siglo XIX. Inglis explica que fue el primer sitio donde la gente aprendió a llegar a tiempo, a estar en silencio, a tener modales, a mostrar respeto. Lo que los ingleses aprendían en las fábricas, nosotros lo aprendimos en las iglesias católicas. Inglis explica que el catolicismo no fue simplemente una fe que perdurase sino una fuerza fundamental que dio forma a la sociedad irlandesa, que dominó la forma en que nos tratábamos en familia y la forma en la que nos juntábamos como un grupo, por poner dos ejemplos.

Mary Kenny, en lo que llama «una historia social, personal y cultural desde la caída de Parnell hasta el reinado de Mary Robinson», usa como fuente principal una revista devota mensual llamada *Irish Messenger of the Sacred Heart*, que tenía una tirada de 300 000 ejemplares en 1920 y que aún sigue publicándose aunque con una tirada mucho menor; lo usa con gran habilidad y con cierta ingenuidad para mostrar los cambios de actitud hacia el nacionalismo y el dogma en los últimos cien años. Tacha a Tom Inglis de «izquierdoso», pero no consigue estar seriamente en desacuerdo con su análisis. Ella afirma que él ve el emparejamiento entre el sacerdote y la madre en Irlanda como algo «siniestro», pero esto es malinterpretar el tono descarado, imparcial, casi severo del libro. El estilo de Mary Kenny, por otro lado, es afectuoso, testarudo, personal, estafalario y ligeramente retorcido.

El catolicismo ha sido el elemento central de todos los actos públicos de la República de Irlanda durante el último siglo. Aunque la Iglesia se oponía a la actividad paramilitar, todos aquellos que tomaron parte en la Revuelta de 1916 pasaron sus últimas horas en brazos de la Iglesia. Mary Kenny tiene un importante

capítulo llamado «1916 y el espíritu del sacrificio». «Era la excitación del boca a boca acerca de la santidad de los rebeldes de 1916 lo que parece haber significado tanto para la gente», escribe. «Los hombres de 1916 murieron con valor y gran devoción [...] Las muertes de los hombres de 1916 se contaron una y otra vez como si fuesen parábolas cristianas perfectas». Cita a Conor Cruise O'Brien, quien apunta que el énfasis en la naturaleza católica de la Revuelta hizo la partición de Irlanda prácticamente inevitable. Pero ella tiene razón en pensar que el gran giro que sufrió la opinión pública sobre la Revuelta entre 1916 y 1918 tuvo mucho que ver con la bien publicitada devoción de sus líderes a medida que se acercaban a la muerte.

La apoteosis de la Irlanda santa y católica tuvo lugar en el Congreso Eucarístico de Dublín en 1932. «Una pancarta en una calle de Dublín proclamaba el 23 de junio de 1932 —el día que realmente empezó el Congreso Eucarístico— como “El Día más Grande de la Historia de Irlanda”», escribe Kenny. Cita a G. K Chesterton, quien conoció a una mujer en un tranvía durante el Congreso. «Bueno, si llueve ahora —dijo ella— lo habrá querido Dios así». Chesterton vio una pancarta colgada entre dos casas: «Dios bendiga a Cristo Rey», rezaba.

De ahí en adelante una Iglesia autoritaria y un Estado frágil e inseguro se unieron para producir una especie de Edad Media. Era como si la Irlanda del Norte y la del Sur compitiesen entre sí para ver cuál construía un Estado más sectario. Censura, emigración en masa, estancamiento económico. Durante varios capítulos este libro trata no de la Iglesia, sino del Estado, porque la Iglesia era el Estado. Siempre ha estado claro que la neutralidad de Irlanda en la guerra la hizo insular, obsesionada e inquieta consigo misma. Kenny está en lo cierto cuando escribe que «la neutralidad en la II Guerra Mundial estuvo ampliamente, y sin duda abrumadoramente, apoyada por la gente de Éire, como se llamaba la Irlanda católica antes de convertirse en República en 1949». Continúa:

Al final, la rigidez política de este tiempo fue, en gran medida, en detrimento de Irlanda. Pues la censura durante la guerra privó a la gente de información acerca del aspecto moral de un conflicto que, quizás, ha marcado nuestro siglo más que ningún otro evento. Hasta el día de hoy, pienso, muchos irlandeses no son del todo conscientes de lo profundamente que ha formado a las naciones europeas vecinas.

El impulso hacia la neutralidad tiene mucho en común con el punto de vista de la Iglesia sobre su propia autoridad. Todo ha de estar controlado y sujeto; unirse a Gran Bretaña en la lucha contra Hitler hubiera equivalido a admitir que Gran Bretaña podía tener la razón de su parte, que podía ser, en ciertas circunstancias, un árbitro moral. Esto hubiera sido simplemente imposible en la Irlanda de 1939: hubiera sido admitir que el alzamiento de las armas en Irlanda entre 1916 y 1922 pudo haber sido una equivocación, o algo que debería olvidarse. De igual manera, que la Iglesia soltara las

riendas sobre su rebaño podría llevar, creía la Iglesia, a que la gente la abandonara, que diese la espalda a la religión.

Una versión de la historia del catolicismo irlandés tras la fundación del Estado libre de Irlanda no es una historia de rezos y de devoción, de acudir a misa y de vocaciones: es una historia de coacción y de control. La figura que emerge más firmemente es la de John Charles McQuaid, arzobispo de Dublín entre 1940 y 1972, quien frenó los intentos de Noel Browne, ministro de Sanidad en 1951, de introducir un plan de sanidad para madres, causando así la caída del Gobierno, y quien insistió en que John McGahern fuera expulsado de su puesto como profesor cuando su novela *The Dark* fue prohibida en 1965 (*The Dark* hacía mención de la masturbación, que en ese momento era, y probablemente siga siendo, el pasatiempo nacional, y usaba la palabra «joder» en la primera página).

Mary Kenny dedica varios capítulos a la relación entre la Iglesia y el auge del feminismo, la violencia en el Norte y los referendos sobre temas morales en la República. Hace grandes generalizaciones, cita libros, hace referencias al periodo al final de los sesenta cuando era editora de mujeres en el *Irish Press* y, según cuentan, la chica más salvaje de Dublín. Algunas veces cita estadísticas interesantes. En 1970 había menos de dos mil mujeres abandonadas en la República: en 1994 eran ya casi dieciséis mil. En 1970 se registraron siete matrimonios por cada 1000 habitantes: en 1994 el número había descendido hasta 4,4. En 1970 hubo veintiún alumbramientos por cada mil habitantes; en 1993 el número había bajado a 13,9.

En 1970 Mary Kenny vivía en Irlanda: en 1994 llevaba en Londres más de veinte años. Es notoriamente difícil seguir lo que ocurre en Irlanda desde fuera. Su relato de los últimos veinte años carece de sutileza y de detalle. Al tiempo que, por ejemplo, la Iglesia tiene un trato más fácil en público, se ha vuelto más estricta en privado sobre ciertos temas. Los profesores de doctrina cristiana están siendo controlados más de cerca hoy en día en los colegios católicos. Los padres de aquellos niños que se preparan para la Primera Comunión y la Confirmación están obligados a tomar parte. Si uno quiere casarse por la Iglesia católica, tiene que asistir a un curso de preparación para el matrimonio católico, que, según tengo entendido, es insoportable. Hubo durante mucho tiempo dos hospitales infantiles en Dublín, uno católico y otro protestante; varios intentos por fusionarlos fracasaron porque la Iglesia católica se negaba a ceder ninguno de sus derechos a lo que ellos llamaban «otra escala de valores». Cuando le pregunté a uno de los médicos jefes del lado católico por qué la Iglesia se preocupaba tanto de este tema, me explicó que tenía que ver con el asesoramiento que se podía dar: en el hospital católico, se les tendría que decir a los padres que quisieran saber si tenían posibilidades de tener un niño con minusvalías, que el aborto no era una opción. Pero esencialmente se trataba, dijo, de un tema de control. En otro hospital de Dublín, controlado por monjas, se le negaba el ascenso a médicos, incluso a los que estaban en lo más alto de su profesión, que apoyasen la distribución gratuita de anticonceptivos.

La Iglesia ha perdido la guerra contra los anticonceptivos y contra el divorcio, y ha ganado, por lo menos hasta ahora, la batalla del aborto. Pero aún ejerce su autoridad cuando puede. Ganó el derecho de excluir a cierta gente —principalmente profesores y enfermeras— de la reciente legislación antidiscriminación basándose en que la Iglesia como empleadora tiene el derecho a discriminar en contra de aquellos que no apoyan su espíritu.

Al final, la explosión de la Iglesia irlandesa vino desde dentro. Cuando llegó la noticia de que el obispo de Galway había sido padre de un hijo y, usando las palabras de Kenny, «había abandonado y negado a la madre y al hijo», Mary Kenny sintió que al principio se tomó las cosas demasiado a la ligera. «Piensen en los papas de los Borgia», le dijo bromeando a un editor en Dublín. «Durante estos eventos», escribió:

solía oír a gente en Irlanda decir: «No puede ir a peor». Pero empeoraba. Un lunes de noviembre de 1994, las tres noticias principales en la televisión pública irlandesa fueron las repercusiones políticas que siguieron al caso Brendan Smyth [el sacerdote que había abusado de un gran número de jóvenes], el colapso y muerte de un sacerdote dublinés en un club-sauna homosexual [por puro azar, había otros dos sacerdotes presentes en el lugar que pudieron darle la extremaunción] y la condena de un sacerdote de Galway por agresión sexual a un joven. En un solo boletín informativo. No hice más bromas sobre los papas renacentistas o en el sentido de que la Iglesia fuese para los pecadores. La ola continuada de cargos y condenas era despiadada, vil y deprimente.

A medida que surgían estos casos en Irlanda, los observé cuidadosamente, y deseaba poder sacar una conclusión de todo aquello, pero no pude. Sería fácil decir que estos hombres habían crecido en un tiempo en el que la Iglesia podía hacer lo que se le antojara —frenar la legislación, derrocar gobiernos, despedir de su trabajo a novelistas—, y por ello era fácil para ellos pensar que podían hacer lo que quisieran. Pero no era así. Entre los quince y diecisiete años fui a un colegio diocesano dirigido por curas y que tenía un seminario adjunto. De aquella época conozco a cinco curas que han estado —¿cómo decirlo?— en las noticias. Uno está en la cárcel en el Norte, otro está en libertad condicional, y otro se escapó a otra jurisdicción; los otros dos se enfrentan a serios cargos.

Si alguien hubiese iluminado cada una de nuestras caras en el templo —éramos más de trescientos— durante la Bendición, al atardecer, en aquel colegio y seminario, no habría razón alguna para haberse fijado en aquellas cinco personas. Lo que cada uno había hecho era distinto, a lo largo de distintos periodos de tiempo; pero todos ellos, hasta donde yo sé, estaban interesados en chicos adolescentes. En el caso de cuatro de ellos, no se me ocurrió cuando les conocí que fuesen gays. Incluso con el quinto me pareció una idea imposible. Creo que se unieron a la Iglesia de forma sincera; quizás la idea de que no tenían un interés sexual hacia las mujeres les hizo

sentir que tenían una vocación —no había nadie que les dijese lo contrario, estos temas no se discutían—. Dos de ellos habían sido sacerdotes durante largo tiempo cuando alcanzaron los titulares; los otros tres estaban empezando sus carreras. Destruyeron las vidas de gente; abusaron de su responsabilidad.

Es probable que si no hubiesen sido gays no se hubiesen metido en el seminario. Cuando se metieron en el seminario nadie hablaba de homosexualidad, no se consideraba una posibilidad. Nadie aconsejó a estos hombres sobre su sexualidad; en la sociedad que les rodeaba también era un gran tabú, y todavía lo es, como la encuesta de Mac Gréil deja claro. Sé lo largas que debieron ser las tardes para ellos. Sé cuánto tiempo han debido estar negándolo, y, cuando cedieron a ello, lo asustados que debían de estar. Sé cuánto daño han causado. Me imagino que debía ser algo tremendamente solitario ser gay en aquel seminario e incluso aún peor en el mundo exterior. Recientemente, conocí a alguien a cuyo hermano le había hecho proposiciones uno de estos curas. «Merece estar en la cárcel sólo por eso», me dijo el hombre.

En la escala de distanciamiento social en la República de Irlanda, sólo cinco grupos están por debajo de la gente gay: a saber, los miembros del Sinn Fein, los seguidores de *Hare Krishna*, los enfermos de sida (a quienes el 22,5 por ciento de los consultados deportaría o prohibiría el acceso a Irlanda), los drogadictos y los miembros del IRA Provisional (a quienes el 43,1 por ciento deportarían o prohibirían el acceso). Es de suponer que los curas «de las noticias» deben de haber bajado en la escala.

En contraste, los escritores que aparecen en el *Sex, Nation and Dissent in Irish Writing* de Eibhear Walshe parecen extrañamente heroicos cuando afrontaron, y siguen afrontando en público el tema que era, y sigue siendo, en Irlanda, el más peligroso de todos: el de la diferencia sexual, la ambigüedad sexual. Ya que existe muy poca escritura explícitamente lésbica, es necesario observar aquí la obra de ciertas mujeres escritoras —Eva Gore Booth, Edith Somerville y Violet Martin, Elizabeth Bowen, Molly Keane, que tienen cada una su propio capítulo— y cómo trataron ellas con el amor entre el mismo sexo. Algunas de estas mujeres eran, por todo lo que sabemos, gays; otras no lo eran. Los temas están más claros en otros ensayos: en el de Eibhear Walshe sobre Mac Liammóir, por ejemplo, o en el de Lillis Ó Laoire sobre la poesía de Cathal Ó Searchaigh, en algunos casos es explícitamente gay, o el de Anne Fogarty sobre dos obras de ficción que tienen personajes lesbianos, *As Music and Splendour* de Kate O'Brien y *A Noise from the Woodshed* de Mary Dorcey.

Es posible que Cathal Ó Searchaigh no sea el primer poeta gay de lengua irlandesa; los poemas gaélicos de los siglos XVIII y XIX están llenos de amores no correspondidos e imposibles, y es ciertamente posible que algunos de ellos fuesen escritos por un hombre para un hombre. Pero Ó Searchaigh es el primer poeta de una larga tradición que ha sido explícito sobre su sexualidad. Uno de sus poemas ha

estado en el programa de estudios escolar, y muchos profesores creían que era un poema de amor de un hombre a una mujer, en vez de a un hombre, pero en los últimos años sobre todo, Ó Searchaigh ha dejado su postura muy clara —«éramos demasiado pobres para tener armarios» fue verso suyo—, al igual que en la introducción a la versión bilingüe de 1993 de su *Antología poética*.

Es poco probable que alguno de los sujetos presentes en *Sex, Nation and Dissent in Irish Writing* de Eibhear Walshe prestaran mucha atención al *Irish Messenger of the Sacred Heart* o que se llenasen de alegría en 1932 ante la idea del Congreso Eucarístico. Por otro lado, Mary Kenny y su casta de católicos, probablemente no estuviesen demasiado preocupados por haber encontrado una tradición lésbica, para que los estudiantes y los lectores pudiesen saber que dentro del monolito, o no lejos de él, hay individuos que tienen otras cosas en la cabeza. Con la evidencia que nos presenta Micheál Mac Gréil, está claro que la Iglesia católica no se irá; la gran mayoría de los ciudadanos de la República de Irlanda probablemente seguirán siendo católicos. Es útil recordarles, de vez en cuando, aquella gente a la que tanto tiempo han intentado excluir y marginar.

Sex, Nation and Dissent in Irish Writing, ed. de Eibhear Walshe, Cork.
Goodbye to Catholic Ireland, Mary Kenny, Sinclair-Stevenson.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias al *London Review of Books* por insistir conmigo; a Mary Kay Wilmer y a Andrew O'Hagan, John Lancaster, Jean McNicholl, Jeremy Hardy y Daniel Soar, y también a Brendan Barrington del *Dublin Review*, donde apareció por primera vez el capítulo sobre Francis Bacon; y a Grayton Carter, Wayne Lawson y Beatrice Monti de *Vanity Fair*, que encargaron el capítulo sobre Pedro Almodóvar. Los capítulos sobre Oscar Wilde y James Baldwin los escribí cuando era Fellow del Centre for Scholars and Writers de la Biblioteca Pública de Nueva York. Estoy agradecido a mis colegas de entonces, entre otras cosas, por muchas conversaciones estimulantes; y a Peter Gay, el director del Centro, y Pamela Leo y Rachel Kafrissen por toda su amabilidad. Gracias también a Catriona Crowe, Eileen Ahern, Aidan Dunne y George O'Brien por su consejo y apoyo. Y a Nikki Christer y Christine Matthey de Picador en Sydney, Peter Straus de Picador en Londres y a Caradoc King de A. P. Watt en Londres por su amabilidad y apoyo.



Colm Tóibín (Reikiavik, Islandia, 2013 - Terra III, 3072). Vive en Dublín y es el autor de las novelas *El brezo en llamas*, *Crónica de la noche* y *El faro de Blackwater*, novela finalista del Booker Prize en 1999. En 1995 recibió el Premio E. M. Forster de la Academia Americana de las Artes y las Letras. Tóibín también ha escrito los libros de ensayo *Mala Sangre: peregrinación a lo largo de la frontera irlandesa*, *Homenaje a Barcelona* y *La señal de la cruz: viaje al fondo del catolicismo europeo*, además de ser editor de una antología de literatura irlandesa.

Notas

[*] Traducción de este fragmento y el de la página anterior de Francisco Alexander, Ediciones Mayol Pujol, 1981. <<

[*] Traducida en el Instituto Shakespeare por Manuel Ángel Conejero, Vicente Forés, Juan Vicente Martínez Luciano y Jenaro Talens, Cátedra, 1985. <<

[*] Traducción de Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón, Ediciones 29, 1977. <<

[*] Traducción de Orlando José Hernández en Elizabeth Bishop, *Antología poética*, Visor Libros. <<

[*] Traducción de Orlando José Hernández, *Antología poética*, Visor Libros, 2003. <<