

GIORGIO
VAN STRATEN
HISTORIA DE
LOS LIBROS PERDIDOS



Lectulandia

El presente título no trata de libros que no se editaron o que hayan sido olvidados por el público. Tampoco de libros que se proyectaron y que nunca se llevaran a cabo. Ocho libros perdidos. Ocho enigmas de la literatura magistralmente relatados por el novelista, editor y ensayista italiano Giorgio Van Straten, actual presidente del Instituto Italiano de Cultura de Nueva York.

Estos ocho libros existieron y fueron leídos por unos pocos privilegiados, pero se destruyeron o desaparecieron y ya nunca más se supo de ellos. Nunca más se podrán leer. El último libro de Romano Bilenchi, las memorias de Lord Byron, la gran obra maestra desconocida de Gógol, joyas literarias perdidas de Bruno Schulz, Malcom Lowry, Sylvia Plath y Ernest Hemingway o el manuscrito perdido con la maleta de Walter Benjamin.

Un libro que nos recuerda la fragilidad del arte y la necesidad de preservarlo, y que nos descubre una nueva manera de explicar la historia de la literatura del siglo xx.

«Los libros perdidos son aquellos que existieron y ya no existen.

No son los libros olvidados que, como sucede a la mayoría de los hombres, desaparecen poco a poco del recuerdo de quien los ha leído, se evaporan de las historias de la literatura, se desvanecen a la vez que la vida de sus autores. [...]

Y tampoco son los que nunca nacieron; fueron pensados, ansiados y soñados, pero las circunstancias impidieron escribirlos. [...]

Yo entiendo por libros perdidos aquellos que el autor escribió, aunque en alguna ocasión no llegó a terminarlos; son libros que alguien vio, tal vez incluso leyó, y que luego fueron destruidos y nunca más se supo de ellos».

Giorgio Van Straten (del *Prólogo*).

Lectulandia

Giorgio Van Straten

Historia de los libros perdidos

ePub r1.0

Titivillus 01.09.2017

Título original: *Storie di Libri perduti*
Giorgio Van Straten, 2016
Traducción: Maria Pons
Retoque de cubierta: Titivillus

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

INTRODUCCIÓN

EL RIESGO DE UNA IMPOSIBILIDAD

Este es mi viaje tras las huellas de ocho libros perdidos, libros míticos como las minas en la fiebre del oro: todos los buscadores están seguros de que existen y de que serán ellos quienes las encuentren, pero en realidad nadie tiene pruebas fiables de su existencia ni caminos seguros para llegar a ellas. En mi caso, las señales también son débiles y las esperanzas de encontrar esas páginas, escasas. Pese a todo, el viaje vale la pena.

Los libros perdidos son aquellos que existieron y ya no existen.

No son los libros olvidados que, como sucede a la mayoría de los hombres, desaparecen poco a poco del recuerdo de quien los ha leído, se evaporan de las historias de la literatura, se desvanecen a la vez que la vida de sus autores. Esos libros es posible encontrarlos en algún fondo de biblioteca, y un editor curioso podría reimprimirlos. Puede que nadie sepa nada de ellos, pero todavía existen.

Y tampoco son los que nunca nacieron; fueron pensados, ansiados y soñados, pero las circunstancias impidieron escribirlos. También en este caso nos hallamos ante una carencia, ante un vacío que ya no se puede llenar. Pero esos libros nunca existieron.

Yo entiendo por libros perdidos aquellos que el autor escribió, aunque en alguna ocasión no llegó a terminarlos; son libros que alguien vio, tal vez incluso leyó, y que luego fueron destruidos y nunca más se supo de ellos.

Los motivos que causan la pérdida son muy diversos. Puede que estos textos hayan sido víctimas del hacha de la insatisfacción del autor, de su búsqueda de una perfección imposible de alcanzar. Cabe afirmar que, si no satisfacían a quien los había escrito, tal vez menos iban a satisfacer a nosotros, y que si la insatisfacción prendiera en algunos escritores contemporáneos todos saldríamos ganando. Aunque también leemos las obras que un valiente sustrajo a la voluntad destructiva del autor, como en el famosísimo caso de Kafka, y somos conscientes de la suerte que supone que no se respetara esta voluntad.

O bien fueron las circunstancias ambientales e históricas las que crearon el vacío; la Segunda Guerra Mundial, sobre todo, porque fue una guerra que se extendió por todas partes sin distinguir entre la línea del frente y las retaguardias, entre militares y civiles. Y los intentos de poner a buen recaudo lo que había sido escrito no siempre tuvieron éxito.

Otras veces intervino la censura, incluso la autocensura, porque los libros parecían escandalosos, peligrosos, y no solo en sentido figurado, si tenemos en cuenta que en el siglo XIX, e incluso en el XX, en algunos países europeos la homosexualidad todavía era un delito.

Se dio incluso la circunstancia de que un descuido o una negligencia provocaran un incendio, o un robo (aunque de escasa utilidad para el ladrón: ¿qué podía hacer con todo aquel papel?), destruyendo así años de trabajo y obligando al autor a empezar de nuevo, si es que se vio con ánimos de hacerlo.

Y luego está la voluntad de los herederos, en especial de los viudos y de las

viudas, y su deseo de protegerse a sí mismos y a sus familiares —la reputación del marido o de la mujer— de la deficiencia de sus obras, o bien proteger la vida de personas que aparecían en aquellas obras y eran reconocibles.

En los ocho casos que explicaré hay ejemplos de todas estas posibilidades. La conclusión siempre es la misma: el libro en cuestión parece perdido para siempre, aunque a veces sigue viva la hipótesis de que alguien, en alguna parte...

Cada vez que en mi vida me he encontrado con un libro perdido, he tenido la misma sensación que me invadía cuando de pequeño leía novelas que hablaban de jardines secretos, teleféricos misteriosos, castillos abandonados: la ocasión de una búsqueda, la fascinación de lo que se escabulle y la esperanza de ser el héroe capaz de resolver el misterio.

En aquellas novelas para niños, la solución llegaba al final del libro, sugerida obviamente por el autor, aunque a mí me parecía que era fruto de mi atención y de mi fantasía.

De estos ocho libros perdidos no he encontrado ninguno, al menos no en el sentido tradicional del término. Más bien, como se verá en el primer capítulo, lo que he hecho ha sido leer una novela antes de que se perdiera, pero no he logrado impedir su destrucción.

Tal vez sea justamente por ese fallo, por ese fracaso mío, por lo que decidí seguir las huellas de otros libros perdidos, contar sus historias, como si fuesen aventuras. Lo hice primero en una serie de programas radiofónicos, acompañado por unos amigos devotos admiradores de esos autores y de esos libros. Juntos recorrimos los caminos que habían conducido a su desaparición, consolados al menos parcialmente por las páginas que habían sobrevivido y que podíamos seguir leyendo.

Luego decidí volver a recorrer esos caminos yo solo, como ocurre a veces con los lugares donde hemos sido felices, esperando sentir de nuevo las mismas sensaciones, en este caso quizá también para comprobar si existía algún indicio, injustamente ignorado, que nos abriera una nueva rendija por donde vislumbrar qué había ocurrido realmente. Por supuesto, seguí buscando a tientas en la oscuridad, pero, como ocurre a veces viajando en soledad, descubrí cosas a las que, viajando en compañía, no había prestado atención.

Cada uno de esos libros perdidos tiene su historia que no se parece a las demás, excepto en algún detalle que establece curiosas relaciones, por ejemplo, entre Romano Bilenchi y Sylvia Plath (una novela inconclusa y el cónyuge que decide por ellos), entre Walter Benjamin y Bruno Schulz (nacidos el mismo año, ambos judíos y ambos desaparecidos durante la guerra junto a sus últimos libros) o entre Nikolái Gógol y Malcolm Lowry (ambos querían escribir la *Divina Comedia* a su manera y no lo consiguieron). No obstante, lo que se repite con inquietante frecuencia es el fuego. La mayoría de las páginas perdidas de las que hablamos fueron quemadas, y esto nos hace reflexionar sobre su fragilidad. Porque estamos hablando de unos tiempos (los dos últimos siglos) en que solo el papel permitía conservar las palabras

que los hombres escribían. Y, como es sabido, el papel arde con extraordinaria facilidad.

Podemos pensar que hoy en día es más complicado perder un libro, que los mil soportes en los que podemos conservarlo excluyen el riesgo de que algo se destruya para siempre. Sin embargo, tengo la impresión de que precisamente la inmaterialidad es en algunos casos tan frágil como el viejo papel, y que esos esquifes de palabras, que tenazmente intentamos conducir mar adentro para que alguien repare en ellos y los acoja en su puerto, pueden desaparecer en un espacio infinito, como astronaves a la deriva en el universo que se alejan de nosotros cada vez más rápidamente.

Estas pérdidas ¿son realmente solo y exclusivamente pérdidas?

Hace un tiempo, encontré un viejo cuaderno donde anotaba algunas frases que me habían conmovido. Había una, tomada de la *Recherche* de Proust, que decía así:

Pero para desatar esa tristeza, ese sentimiento de lo irreparable y esas angustias que sirven de preparación al amor, es menester que exista el riesgo de una imposibilidad (y acaso tal riesgo y no la persona amada es el objeto que la pasión quiere señorear).

¿Y si la pasión que me embarga, que nos embarga, frente a estos libros perdidos tuviese los mismos orígenes que la pasión amorosa descrita por Proust? ¿Y si fuese justamente el riesgo de una imposibilidad lo que justifica esa mezcla de impulso y melancolía, de curiosidad y fascinación, que crece al pensar en algo que ha existido, pero que ya no podemos tener entre nuestras manos? ¿Y si fuese el vacío lo que nos fascina, porque podemos llenarlo con la idea de que lo que nos falta es la pieza decisiva, perfecta, inigualable?

Además, esos libros se convierten en desafíos a la imaginación, a otros escritos, al desarrollo de pasiones alimentadas por su propia inaccesibilidad. No es casual que muchas de esas páginas perdidas hayan acabado originando la escritura de nuevos libros.

Pero no es solo esto, hay algo más.

En una novela de finales del siglo pasado, una escritora canadiense, Anne Michaels, escribió:

No hay verdadera ausencia si queda al menos el recuerdo de la ausencia (...) Si uno ha perdido la tierra pero conserva el recuerdo de la tierra, siempre podrá dibujar un mapa.

Así es; este libro es mi mapa personal entre los recuerdos de libros ausentes que, excepto uno, no he podido leer. Y, por tratarse de un mapa, cuando me pregunté en qué orden iba a contar estas historias —si recurriendo a un criterio cronológico, o alfabético, o bien a analogías que nos trasladaran de un caso a otro, etc.— al final opté por la geografía: una vuelta al mundo en ocho volúmenes, en vez de en ochenta días. Así que empecé por el libro que no conseguí salvar, por mi casa, porque mi casa, como la de Romano Bilenchi, está en Florencia, aunque luego me trasladé a Londres y a Londres he regresado, como Phileas Fogg, tras haber realizado un

recorrido circular, pasando por Francia, Polonia, Rusia, Canadá y España.

Y al final del viaje me he dado cuenta de que los libros perdidos tienen algo que todos los demás no poseen: nos dejan a nosotros, los lectores, la posibilidad de imaginarlos, de contarlos, de reinventarlos.

Y si bien por un lado siguen huyendo de nosotros, alejándose tanto más cuanto más tratamos de asirlos, por el otro cobran nueva vida en nuestro interior y, al final, como el tiempo proustiano, podemos decir que los hemos hallado de nuevo.

FLORENCIA 2010

EL LIBRO QUE LEÍ (Y NO FOTOCOPIÉ)



Romano Bilenchi (1909-1989)

Esta es la historia del libro perdido del que puedo dar testimonio directo, porque soy una de las cuatro o cinco personas que lo leyeron antes de que fuese destruido.

Desgraciadamente, nadie podrá ya hacerlo, e incluso a los pocos que tuvieron esa fortuna no les queda más que el recuerdo que, como todos los recuerdos, se irá desvaneciendo lentamente en el tiempo.

Pero hay que explicar la historia desde el principio.

Hace más de veinticinco años, a finales de 1989, murió Romano Bilenchi, uno de los grandes escritores italianos del siglo xx, aunque desgraciadamente son muy pocos hoy en día los que lo saben. Yo le conocía y le quería: le conocí a principios de los años ochenta, cuando yo trabajaba en la compilación de unas memorias sobre la Resistencia para el Instituto Gramsci. Bilenchi me había dado un relato inédito para aquel volumen, y a partir de entonces seguí viéndole. Incluso le di a leer mis primeros esarceos narrativos, y él fue quien logró que mi primer relato se publicara en la revista *Linea d'ombra*.

Si explico todo esto es solo para que se entienda el motivo que impulsó a su viuda, Maria Ferrara, a llamarme unos meses después de la muerte de Bilenchi para que fuera a ver lo que había encontrado dentro de un cajón, cuando tuvo fuerzas suficientes para empezar a ordenar los papeles de su marido.

Era el manuscrito incompleto de una novela. Se titulaba *Il viale*. Más que incompleto, abandonado en una fase intermedia entre una primera y una segunda redacción, que en parte se sobreponían y en otros aspectos se contradecían, porque en el paso de la una a la otra la historia había sufrido modificaciones. Maria quería que lo leyera, quería saber qué opinaba.

Conozco a otros dos amigos que lo leyeron, aproximadamente en aquella misma época, y sé que se entregó una fotocopia al centro Manoscritti dell'Università di Pavia, o mejor a Maria Corti, que había reunido en aquella institución muchos originales y cartas de escritores del siglo pasado.

Aquella lectura fue una de las mayores emociones de mi vida. En primer lugar, porque encontraba palabras nuevas de un escritor querido y que en vida había escrito poco; las palabras de un amigo y de un maestro por el que sentía una gran añoranza. Pero había además otros motivos, menos personales, que hicieron inolvidable aquella lectura.

Romano Bilenchi no publicó prácticamente nada entre 1941, fecha de edición de una de sus obras maestras, *La siccità*, y 1972, cuando entregó a la imprenta una novela, *Il bottone di Stalingrado*. Treinta años de silencio, motivados al parecer no solo por su dedicación a la labor periodística (hasta 1956 fue director de un diario, *Il Nuovo Corriere*, y luego responsable de las páginas culturales de *La Nazione* de Florencia), sino probablemente también por la contradicción entre su idea de literatura —tan fuertemente ligada a la memoria y a las dinámicas psicológicas de las

relaciones personales y, especialmente, del paso de la niñez a la vida adulta— y la concepción neorrealista que propugnaba el Partido Comunista, al que siguió afiliado hasta 1956. Aquel año devolvió el carnet por su desacuerdo con la clausura del periódico que dirigía, motivada oficialmente por razones económicas, aunque la causa real era la independencia que el periódico siempre había demostrado y que había quedado claramente de manifiesto cuando aquel verano las tropas del Pacto de Varsovia reprimieron de forma sangrienta las manifestaciones de los obreros húngaros. Bilenchi escribió un editorial en el que se declaraba a favor de aquellas luchas y en contra de la intervención soviética, y esto le costó la vida al *Nuovo Corriere*.

En cualquier caso, ya fuese por su compromiso con el periodismo o por sus diferencias en la concepción de la literatura respecto a las orientaciones dominantes entonces en la izquierda, parecía cierto que durante treinta años Bilenchi no había escrito ninguna obra nueva, aunque sí había seguido escribiendo, ya que en este período revisó varias veces algunas obras antiguas (*Anna e Bruno*, *Conservatorio di Santa Teresa*), de las que rehízo partes enteras de una forma casi obsesiva. Ahora bien, no hubo ninguna constancia pública de todo este trabajo, excepto algún breve escrito aparecido en revistas o libros para los amigos.

Era como si su anhelo de escribir narrativa pura y su pasión política no hubieran logrado conciliarse, no hubieran conseguido hallar un momento de conjunción que le dejara del todo satisfecho, y Bilenchi tenía una idea tan alta y absoluta de la literatura que no podía ni pensar en escribir algo que no le convenciera plena y totalmente.

Para justificar ese silencio, Bilenchi aludió varias veces a borradores de sus trabajos perdidos durante la guerra, y especialmente a una novela casi acabada, cuya desaparición le ocasionó un prolongado bloqueo. Aquella novela llevaba por título *L'innocenza di Teresa*, y en su descripción tenía muchos elementos en común con *Il viale*, aunque yo, obviamente, entonces no lo sabía.

Romano Bilenchi era un escritor sobrio, con un lenguaje maravilloso y escueto, que nunca utilizaba un adjetivo de más. En cambio, como fabulador era extraordinariamente elocuente, y las historias que narraba se modificaban a menudo con el tiempo, se embellecían y se convertían en literatura. De modo que resulta difícil tomar por bueno todo lo que decía e incluso muchas de las cosas que escribía en sus cartas repletas de imágenes poéticas; pero cuando hablaba de esa novela perdida, tal vez estaba pensando en el manuscrito que yacía, ignorado por nosotros, sus amigos y discípulos, en el fondo del cajón de un escritorio en aquella misma casa donde él hablaba y nosotros escuchábamos.

Este es el primer motivo que convertía la existencia de aquella novela en un hecho muy importante: porque al haber sido escrita en 1956-57 —la fecha aparecía en la última página— se situaba casi en el centro de aquellos treinta años de silencio, y explicaba en cierto modo un período que todos habíamos creído estéril en cuanto a la escritura de nuevas obras.

Y además Romano Bilenchi narraba una historia de amor, cosa que no había hecho en ninguna obra anterior, ni haría en las posteriores; la trasposición de un hecho real, oculto, su relación con Maria, secretaria de redacción del *Nuevo Corriere*, que había empezado cuando la primera mujer de Bilenchi todavía vivía. Y tal vez por esto la novela había permanecido en el fondo de un cajón en vez de ser publicada.

Había también un tercer motivo de interés: la narrativa de Bilenchi, como ya he dicho, siempre había sido una narrativa de memoria, y así será también más tarde, con *Il bottone di Stalingrado*, una narrativa en la que un largo intervalo de años separaba el momento de la escritura y el de la época a la que se refería la historia. En este caso, en cambio, el relato era casi en directo, se correspondía con hechos que acababan de ocurrir o que estaban ocurriendo, aunque probablemente en la historia de los dos enamorados (creo que se llamaban *Sergio* y *Teresa*, pero no estoy seguro) confluía también parte del recuerdo de la novela perdida durante la guerra.

Era una novela maravillosa. Y el mero hecho de tenerla entre mis manos y de reconocer en aquellas hojas apergaminadas y amarillentas por la acción del tiempo la caligrafía de Romano me hacía sentir una emoción muy fuerte. Pensé en hacer fotocopias, en salvar aquellas páginas, pero se impuso la lealtad a Maria, que me había hecho prometer que se la devolvería sin haberla copiado a fin de conservar en su poder la única copia existente. Es la única vez en mi vida en que me he arrepentido de haber sido honesto.

«Si Romano no la terminó y no la publicó, hay que respetar su voluntad, mantener su reserva», me dijo Maria cuando fui a verla para devolverle el manuscrito. Y en esto llevaba razón. «Pero también es cierto», le respondí, «que Romano no se deshizo de ese manuscrito, no lo destruyó, decidió conservarlo. Y esto me parece igualmente significativo. Tal vez pensaba retomarlo cuando ya no quedara nadie que pudiera avergonzarse por sentirse aludido».

Aquel manuscrito lo leyeron, con la misma emoción, otro escritor, Claudio Piersanti, y Benedetta Centovalli, una estudiosa de la literatura y directora de una editorial, ambos amigos también de Romano y sometidos a la misma consigna de silencio y a la exigencia de no fotocopiarlo. Benedetta incluso lo leyó en casa de Maria. No sé si alguien más lo tuvo entre sus manos, tal vez el poeta Mario Luzi.

Los tres estábamos convencidos de que no se podía publicar como una novela acabada, pero también estábamos convencidos de que aquel texto representaba una pieza fundamental para la lectura crítica de Bilenchi. Por eso podía incluirse en una edición de sus obras completas o en todo caso ponerlo a disposición de los estudiosos que quisieran consultarlo.

Expusimos nuestra opinión a Maria y esta no planteó objeciones, pero tampoco nos dio la razón. Permaneció en silencio y aplazó su decisión. Acabamos por no hablar más de la obra. Durante casi veinte años me olvidé de ella. O mejor dicho, abandoné el recuerdo de aquella novela en un rincón de mi memoria, en espera de que llegara el momento en que se pudiese volver a hablar de ella incluso

públicamente.

Luego, Maria murió. Era la primavera de 2010. Pocos días después, se celebraba un congreso sobre Bilenchi en el Gabinetto Vieusseux de Florencia. Nos planteamos qué debíamos hacer ante aquel hecho luctuoso, y al final decidimos no anular el congreso y dedicárselo a ella.

En mi intervención, hablé extensamente sobre la fortísima relación entre Maria y Romano, definiéndola casi como una novela de amor vivida en vez de escrita, aunque —añadí— existía un texto inédito que, con la libertad que permite la literatura, había narrado ese amor.

Al final de mi intervención, Benedetta Centovalli me llevó aparte y me comunicó en voz baja que esa novela ya no existía.

—¿Cómo que no existe? —repliqué—. Maria la tenía en casa, estoy seguro de que está en algún sitio...

—No, antes de morir, Maria Bilenchi decidió quemar todas sus cartas y también el manuscrito de la novela.

—¿Y la fotocopia que estaba depositada en Pavía? —pregunté, confiando en que al menos aquella se hubiera salvado.

—Hace muchos años que Maria pidió a Maria Corti que se la devolviera. Así que tampoco existe.

Es difícil introducirse en la mente de los demás, e incluso juzgar qué es lo correcto y lo equivocado en determinadas situaciones. Es cierto que las cartas, así como los diarios, son cosas tan personales que un marido, una esposa o un hijo tienen todo el derecho a hacer con ellos lo que crean conveniente. ¿Pero una novela que el propio autor ha conservado, aunque sea encerrada en un cajón?

Maria Bilenchi consideraba, con razón, a su marido uno de los grandes escritores italianos del siglo pasado y siempre había respetado su voluntad, aun cuando no la compartiera: por ejemplo, nunca permitió que se reimprimiera en un volumen aparte *Vita di Pisto*, su primer libro, que a ella le gustaba pero que Bilenchi había repudiado. ¿Cómo pensar que hiciera algo que pudiera perjudicar a Romano y a la literatura?

No creo que su decisión de destruir *Il viale* se debiera exclusivamente a que la novela hablaba de hechos reales, de personas que habían existido. En el fondo, solo quien ha estado implicado puede reconocer en un texto literario las huellas de la vida real y sentirse herido. Y la única persona que habría podido sufrir por ello, la primera mujer de Bilenchi, hacía muchos años que había muerto.

Si el autor no se había deshecho de la novela, si no le había pedido a nadie que la destruyera, ¿por qué hacerla desaparecer para siempre e impedir así que alguien pudiera leerla en el futuro?

Es difícil —repito— saber lo que pasa en la mente de las personas.

Maria estuvo junto a Romano con afecto y admiración durante muchos años, los largos años que duró la enfermedad que al final acabaría con su vida y, tras su muerte, nunca adoptó el papel insoportable de la viuda que se arroga la función de definir la

verdad sobre su marido, lo que puede decirse de él y lo que no. Siempre se mantuvo silenciosa y reservada, nunca indiferente. Y sin embargo, al final había realizado un acto que impedía la posibilidad de leer una novela, aunque inconclusa, que Romano había decidido conservar.

¿Por qué tomó esa decisión?

Volví a hablar con Benedetta Centovalli, no para buscar responsabilidades, sino para tratar de entender el motivo de aquel gesto, aun sabiendo que, como en el caso de un suicidio, las explicaciones son casi siempre triviales, parciales e insuficientes. ¿A qué temía Maria si conservaba ese manuscrito? ¿Qué daño podía hacerle a Bilenchi?

Benedetta me habló de la llamada telefónica en la que Maria le comunicó que había destruido el manuscrito y las cartas, pocos meses antes de su muerte. «No te creo», le replicó Benedetta. Pero Maria insistió: «lo he destruido». Y Benedetta está convencida de que así fue.

En esta decisión, que fue tomada tras largos años de reflexión, Benedetta ve un gesto supremo de amor, motivado probablemente por el hecho de ser un texto incompleto, cosa sumamente importante para un escritor como Bilenchi, siempre en busca de la exactitud de la lengua, de la palabra justa, de la buena escritura. Probablemente para él un libro inacabado era un no libro. Yo le digo que entiendo a Maria, pero sigo pensando que no tenía derecho a destruirlo.

Podríamos seguir discutiendo largamente, pero en un punto sin duda estamos de acuerdo: todos nosotros, bilenchianos, sentimos la amargura por una novela que ya no existe y cuyo recuerdo se va desvaneciendo irremediabilmente en nuestra memoria.

LONDRES 1824

LAS «MEMORIAS» ESCANDALOSAS



George Gordon Noel Byron (1788-1824)

La historia que voy a contar es un caso de censura. Pero no de una censura ejercida por una instancia estatal para castigar al opositor a un régimen, o por una autoridad religiosa para salvaguardar la moral de una comunidad. Se trata de una intervención preventiva realizada por un grupo de amigos de la víctima para evitar, al menos en apariencia, el estallido de un escándalo y la ruina de una reputación. En cualquier caso, se trata de censura, de la censura más mezquina e insidiosa, que nace de la voluntad de ceder a las convenciones y al sentir de la comunidad.

Nos encontramos en Londres, en mayo de 1824, hace un mes que George Byron ha muerto en Missolongui, en Grecia, adonde había ido con la esperanza de añadir a su enorme fama de poeta la de héroe por la libertad de los pueblos.

Estamos en Albermale Street, en el despacho de su editor, John Murray I (hay que añadir «primero», porque al patriarca de la familia le seguirán, en una secuencia muy inglesa, otros John Murray hasta llegar al séptimo que, tras haber impuesto a sus hijos otros nombres, venderá en los años dos mil la casa editorial y el archivo). Además de Murray, están presentes John Cam Hobhouse, amigo de Byron de su época de estudiante en Cambridge, y su albacea, la hermanastra Augusta Leigh, pariente más próxima y también antigua amante, el amigo y poeta Thomas Moore y algunas personas más (al parecer, también un abogado que representaba los intereses de la esposa separada y madre de la única hija reconocida de Byron).

Cam Hobhouse y Augusta están convencidos de que es necesario quemar el manuscrito de las *Memorias* que Byron escribió unos años antes y que cedió al editor a cambio de un anticipo de dos mil libras. El texto llegó a manos de John Murray a través de Thomas Moore, y no fue un hecho casual, como veremos más adelante.

El editor tiene algunas dudas, luego cede: está dispuesto a destruir el manuscrito si se le devuelve el dinero que anticipó. Augusta Leigh saca el dinero necesario para comprar su silencio. Solo Thomas Moore se opone, convencido de que, si bien no es oportuno publicar las *Memorias* inmediatamente, es un error destruirlas y no conservar esas páginas escritas en el maravilloso inglés de Byron y que tanto nos dicen de él, de su vida y de sus pasiones. Días antes, las discusiones entre Moore y Cam Hobhouse sobre esta cuestión a punto estuvieron de acabar en una pelea.

Que la razón está de parte de Thomas Moore es indudable. Entre otras cosas porque, visto retrospectivamente, mientras buena parte de la obra poética de Byron, sobre todo los poemas, resulta difícil de digerir para un oído moderno, de su prosa — directa, espontánea y dotada de un ritmo extraordinario— puede gozar perfectamente el lector de hoy. Así que salvar las *Memoirs* (este era el título original) habría proporcionado un verdadero placer a las generaciones posteriores.

No obstante, excepto el pobre Moore, todos estuvieron de acuerdo en que aquellas páginas escandalosas y peligrosas debían desaparecer para siempre.

No creo que Lord George Gordon Noel Byron necesite ser presentado, en todo

caso se le puede definir como la persona que encarna el ideal del hombre romántico: precoz, tenebroso (cuando Thomas Love Peacock hizo una representación satírica del poeta, lo llamó Mr. Cyress, porque ¿hay algo más tenebroso que el clásico árbol de cementerio?), desbordante de talento y de energía vital, gran amante y derrochador de sí mismo, sentimental y heroico, decidido a dejar huella no solo en la cultura sino también en la historia de la humanidad. Un hombre cuya fascinación sedujo durante años a todos, mujeres y hombres sin distinción, aunque en el momento de su muerte, con tan solo treinta y seis años, había engordado, estaba casi calvo, con los dientes estropeados, y poco tenía ya que ver con el espléndido muchacho de los retratos que han llegado hasta nosotros.

¿Qué había en estas *Memorias* tan escandaloso que no bastaba esconderlas, sino que había que destruirlas, borrarlas de la faz de la tierra como si nunca hubieran sido escritas?

Tal vez la historia del breve y desgraciado matrimonio con Anne Isabella Milbanke, que le dio una hija, matrimonio fracasado apenas once meses después de su celebración, entre disputas y recriminaciones. Tal vez el tema del amor incestuoso con su hermanastra Augusta que, según noticias que circulaban por Londres (cuya fuente era, al parecer, el propio Byron), fue el verdadero motivo del final de su matrimonio.

Excelentes razones todas ellas, sobre todo la primera, porque no cuesta mucho imaginar con qué magistral maldad debió de lanzarse Byron contra una mujer tan poco amada y que había intentado vengarse de aquel abandono por todos los medios.

Sin embargo, parece que no fue este el verdadero motivo del escándalo. Porque la deshonra imperdonable que en aquellas páginas debía surgir de forma más o menos explícita era su homosexualidad, el vicio nefando, el delito inconfesable aunque ampliamente practicado en la Inglaterra de la época.

Cuesta imaginar hoy, pese a que la homofobia sigue manifestándose a menudo en los ambientes más diversos, cuál era la consideración en que se tenía en la Gran Bretaña del siglo XIX la relación entre dos personas del mismo sexo, adultas y de común acuerdo. El convicto era condenado primero a la picota y después a la horca, si es que la picota —que suponía no solo ser expuesto «al ludibrio público», sino también golpeado con cualquier objeto que los allí reunidos quisieran lanzar al rostro del condenado— no había producido ya un efecto definitivo. Y si bien la condena a muerte por este delito fue abolida en 1861, las penas, bastante severas, se mantuvieron durante mucho tiempo, como demuestra, ya en los umbrales del siglo XX, el trágico caso de Oscar Wilde.

El escándalo provocado por el descubrimiento de relaciones homosexuales provocaba suicidios, huidas al extranjero y, en el mejor de los casos, un apartamiento total y definitivo de la vida pública y de las relaciones sociales, con los culpables confinados en el campo consolándose con algún amorío campesino. Y el escándalo aumentaba cuanto más conocida era la figura del réprobo.

George Byron era entonces uno de los poetas más conocidos, queridos y mejor pagados de Inglaterra. Sobre todo después de la publicación del *Childe Harold's pilgrimage* (*La peregrinación de Childe Harold*) que confirmó su éxito imparable y su triunfo mundano. Pero paralelamente al crecimiento de su fama de poeta, se había extendido cada vez más el rumor de sus presuntas relaciones homosexuales. Precisamente por esto y aconsejado por su hermanastra Augusta, Byron se avino a un matrimonio de tapadera, que no solo no consiguió acallar los rumores que circulaban sobre él sino que, por el contrario, su fracaso temprano acabó alimentando esos mismos rumores, al parecer por culpa de una mujer abandonada y de una amante insatisfecha.

De modo que Byron se vio obligado finalmente a recurrir a algo que se parecía mucho a una huida: cuando se fue de Inglaterra en 1816, sabía ya que muy probablemente no regresaría nunca.

Tras un largo peregrinaje por Europa continental, Byron se detuvo en Venecia, donde halló un clima de tolerancia y de apertura, clima que solo era posible cuando no tenía que relacionarse con una comunidad inglesa significativa (motivo que le indujo a pasar poco tiempo en Roma y en Florencia). En Venecia, la producción poética de Byron fue intensa y también empezó a trabajar en sus *Memorias*, que precisamente fueron escritas en su estancia de 1817-18, y ampliadas posteriormente entre 1820 y 1821: y todo este trabajo en un hombre de pluma bastante fácil hace pensar que se trataba de una obra de considerable extensión.

En todas las obras de Byron encontramos huellas de su experiencia personal: viajes, pensamientos, amistades y encuentros; pero en el caso de las *Memoirs* lo que vertía directamente en el papel eran sus recuerdos personales, sus sentimientos desvelados como nunca había hecho antes. Porque lo que Byron *probablemente* había acabado revelando era justamente su homosexualidad.

Digo *probablemente* porque estoy hablando, como siempre en este libro, de una obra desaparecida; no obstante, los testimonios, aunque reticentes, coinciden finalmente en este punto.

La pregunta que cabe hacerse es por qué Byron decidió explicar esta parte de sí mismo y de su vida. Con toda seguridad era consciente de que en la Inglaterra de su época era difícil abordar semejante tema en una obra que se iba a publicar. Tal vez estaba pensando, si no en una edición *post mortem*, sí al menos diferida en el tiempo. Pero sin duda la publicación se contemplaba porque, de no ser así, ¿por qué envió el manuscrito a su editor y pidió un anticipo de dos mil libras?

Si bien es cierto que Byron andaba siempre necesitado de dinero pese a ganar muchísimo, y que por tanto estaba dispuesto a ceder cualquier escrito a cambio de dinero, dudo mucho que John Murray, que no creo que fuera un filántropo, estuviera dispuesto a pagar un suculento anticipo por una obra que no juzgara publicable.

¿Cómo se concilia la idea de un Byron homosexual con la de un hombre fascinante, imparable *tombeur de femmes*, que es la que nos ha sido transmitida?

Hay que decir que el poeta inglés era un amante infatigable, ya fueran mujeres — la lista de sus amantes femeninas es muy extensa— u hombres, mejor si eran muy jóvenes como sus antiguos compañeros de Cambridge. Desde la época de sus estudios y de sus viajes al extranjero, el primero realizado precisamente con Cam Hobhouse, la promiscuidad y la abundancia caracterizaron su relación con el sexo. De modo que sus gustos dominantes podían ocultarse tras sus calidoscópicas aventuras femeninas.

Cam Hobhouse también había sido uno de los amantes de Byron en su primera juventud, así como otro muchacho que siempre sería su preferido, aunque murió joven sin haber tenido la posibilidad de encontrarse de nuevo con el poeta: John Edlestone.

Se entiende ahora por qué, cuando la noticia de la muerte de Byron llegó a Londres a mediados de mayo de 1824, Cam Hobhouse se mostró tan preocupado por aquellas *Memorias* que estaban en poder del editor. No solo por la reputación del amigo, sino también por la suya. Sobre todo por la suya, habría que decir, teniendo en cuenta que poco después de la desaparición del poeta comenzó una carrera política.

Por otra parte, fue el propio Cam Hobhouse quien convenció a Byron, de regreso de su primer viaje al extranjero, de que destruyera parte de sus diarios por miedo a que alguien pudiera descubrirlos en la frontera inglesa. Precisamente aquellos días, en una redada efectuada en Hyde Park, había sido detenido John Edlestone, al que acabo de mencionar y que estaba muy presente en las notas del diario de Byron. El poeta se arrepintió mucho de haber destruido los diarios, y lo demuestra el hecho de que no confió a Cam Hobhouse, sino a Moore, la entrega de las *Memorias* al editor Murray: teniendo en cuenta los antecedentes, ya no podía fiarse.

Por otra parte, digamos que las *Memorias* ya habían sido parcialmente «depuradas» por el propio Byron, consciente de su delicado contenido, como cuenta en sus *Detached thoughts*. Sin embargo, es posible que esa intervención del autor no se considerara suficiente, y probablemente no lo era desde la perspectiva de Cam Hobhouse.

Autocensura, supresiones, censura previa: el espantajo de la picota y de la horca planeaba continuamente sobre sus cabezas.

En Inglaterra, el ambiente sobre la cuestión de la homosexualidad era tal que todavía a mediados del siglo xx la estudiosa de Byron, Leslie Marchand, obtuvo de John Murray (no sé cuál de los siete) permiso para acceder a los archivos de la editorial, a condición de que no se aludiera para nada a este aspecto de la vida del poeta. Tan solo en su biografía de los años setenta, Marchand podrá referirse veladamente a las preferencias sexuales de Byron, gracias a que en 1967 (¡y solo entonces!) se despenalizó la homosexualidad en el Reino Unido.

Y a hemos dicho que el propio Byron siempre se había preocupado de cubrir con

algún amor lícito, o al menos heterosexual, el otro, el que no debía descubrirse. Incluso en el *Manfred*, la obra que tal vez trata de forma más directa la imposibilidad de vivir serenamente las propias pasiones, Byron recurre, para representar esta imposibilidad, a la metáfora del amor incestuoso (el mismo que practicó con su hermanastra Augusta y que utilizó para cubrir las verdaderas razones de la ruptura de su matrimonio).

Franco Buffoni, poeta y escritor, dedicó a la narración de la vida del autor del *Don Juan* una novela, *Il servo di Byron*, publicada hace unos años, en la que imagina que un criado cuenta la vida de su amo, llenando las lagunas que dejaron las *Memorias*. Aunque, como dice el protagonista en un momento dado:

(...) he leído íntegramente las *Memoirs* de mi amo, palabra por palabra: solo me arrepiento de no haberlas copiado a escondidas, salvándolas de la destrucción. Solo me quedan los recuerdos. Capaces de narrar los hechos, sin duda, pero ¡ay! no de restituir el estilo de *my Lord*. Y en literatura, ya se sabe, el estilo lo es todo.

Buffoni me explica, entre otras cosas, también la diferencia entre los distintos tipos de relaciones que Byron mantenía. Me dice que hoy tenemos el léxico para hacerlo, distinguiendo entre orientación sexual y comportamiento sexual. Su comportamiento era bisexual y muy promiscuo, repleto de aventuras donjuanescas (no es casual que escribiera el *Don Juan*, poema larguísimo e incompleto dedicado a este personaje mítico de amante infatigable): damas y plebeyas, de la Fornarina en Venecia a una condesa como Teresa Guiccioli Gamba (mientras él estaba secretamente enamorado del hermano), muchachos y prostitutas. Su comportamiento era el mismo dondequiera que fuese: tanto en el Imperio otomano (contra el que luego luchará en Grecia) como en Albania, Italia o Malta, siempre se presentaba la ocasión para ir acumulando compulsivamente toda clase de aventuras. Pero su orientación, sus amores verdaderos siempre eran por hombres muy jóvenes, de Edlestone al último muchacho que conoció durante la aventura helénica: Lukas Chalandritsanos, que delante del poeta moribundo escapará con el dinero destinado a pagar a los soldados reclutados para la campaña de Grecia.

Hoy que podemos leer, al menos en parte, su epistolario, parece evidente que siempre era una figura masculina la que suscitaba sus sentimientos más profundos. Pero es igualmente cierto que, al menos mientras permaneció en Inglaterra, la historia de Byron, como ya decía, no fue solo una historia de censura sino también de autocensura, como demuestran sus intervenciones en los periódicos y la astucia con que escribía sus cartas, recurriendo a juegos verbales hechos de remisiones al latín o al griego para confundir al posible lector que no fuese el destinatario.

Eso explica que, mientras se sentía seguro en Italia y su capacidad amatoria estaba al máximo, Byron pudo permitirse escribir con absoluta libertad sus *Memorias*: como si estuviese cerrando un período de su vida, tal vez el más feliz, aunque no puede decirse que poseyera

*A mind at peace with all below
A heart whose love is innocent*

(Un alma en paz con todo,
un corazón con inocente amor)

como la mujer enamorada en su espléndida poesía *She walks in beauty*.

Las pasiones amorosas que vivirá después del período veneciano ya no serán las mismas, la degradación física anulará la indiscutible capacidad de seducción, y su fuerza vital se orientará hacia la desafortunada y fracasada empresa de la lucha por la libertad del pueblo griego.

Pero volvamos al despacho del editor de Byron, en aquel mes de mayo de 1824, un mayo lluvioso y frío.

Thomas Moore todavía se resiste, trata de impedir que las páginas maravillosas de su gran amigo y colega sean arrojadas a las llamas: es como si le mataran por segunda vez. Pero se ha quedado solo en su defensa.

Me gustaría ponerme de su parte. Invitar a los allí reunidos a valorar una hipótesis distinta: imponed el secreto a ese texto, selladlo de tal modo que no pueda abrirse en un siglo, o dos incluso, pero no lo destruyáis. El derecho a proteger a las personas, que es sacrosanto, no puede ir en perjuicio de la literatura: son exigencias compatibles, si se quiere. Byron entregó esas *Memorias* al editor, y no creo que lo hiciera, como sostienen algunos, solo para fastidiar a su ex mujer. Quería que se publicasen: ¡respetad su voluntad!

Pero yo no estoy allí y los que sí estaban solo tienen que convencer a Moore.

Para conseguirlo, se comprometen a entregarle la primera biografía autorizada de Byron. Podrá hasta parafrasear parte de esas *Memorias*, citar incluso algunos pasajes (aunque cuando lo haga, algunos términos demasiado osé deberán ser sustituidos por asteriscos), siempre que excluya cualquier referencia, por vaga que sea, a sus relaciones homosexuales. Al final, Moore cede, se deja comprar, aunque no con dinero, como ha hecho Murray. Y la biografía saldrá en 1830.

Así que todas aquellas páginas acaban en la chimenea de su editor. Cuesta imaginar quién fue el que tuvo el valor de arrojarlas al fuego. No John Murray, que devolvió el manuscrito: es improbable que fuera el tembloroso Cam Hobhouse; hay que excluir que le correspondiera hacerlo a una mujer. Desde luego no habría aceptado hacerlo Thomas Moore, que quizá salió de la habitación para no verlo. Es posible que al final tuviera que hacerlo un sirviente, un gris e ignorante empleado de la casa, o bien el representante legal de la viuda, que sin duda se regocijaría en lo más íntimo.

Lo cierto, desgraciadamente, es que aquel mes de mayo de 1824 las *Memorias* de

Byron se perdieron para siempre.

PARÍS 1922

LA MEMORIA ES EL MEJOR CRÍTICO



Ernest Hemingway (1899-1961)

¿Debemos creer a un escritor cuando afirma que ha desaparecido una obra suya, que una novela o unos cuentos, acabados o casi acabados, se han perdido de una forma a menudo rocambolesca y ha habido que escribirlos de nuevo?

Son tantas las historias de este tipo, y tan parecidas entre sí, que dan ganas de desconfiar. Como un santo Tomás de la literatura, para creer necesito pruebas tangibles, o al menos testimonios que se remonten a la época de los hechos.

¿Y qué decir cuando la responsabilidad de la pérdida se atribuye a la esposa, nada menos que a la primera esposa a la que siguieron otras tres, y que precisamente por esto no vale la pena defenderla, es más, incluso resulta perfecta como chivo expiatorio?

Y si además el escritor tiene fama, no digo de fanfarrón, pero sí de alguien a quien siempre ha divertido dar una imagen de sí mismo algo excesiva, ocupado en guerras, amores y viajes, ¿no es una razón de más para tomar su relato con ciertas precauciones?

Bien, después de tantas preguntas, tal vez es mejor contar esta historia y ver qué es lo que resulta.

Estamos en París, a finales de 1922, y nos encontramos con una maleta. No será la única vez que aparezca este objeto en las historias que estoy explicando. Esta maleta se halla donde suelen hallarse las maletas cuando uno está a punto de emprender un viaje, es decir, en la red portaequipajes de un tren estacionado en la Gare de Lyon; solo que a la mujer le entra una sed tan repentina e irresistible que abandona el compartimento y se baja del tren para comprar una botellita de agua *Evian*. Y cuando la mujer sube de nuevo al tren, la maleta ha desaparecido.

Aquella maleta contenía los primeros experimentos narrativos de uno de los grandes escritores del siglo pasado, Ernest Hemingway, puede que incluso una novela entera, y la mujer a la que robaron por un exceso de sed era su primera esposa, Hadley Richardson.

El que nos cuenta la historia es el propio Hemingway, cuando escribe que *My Old Man* —el relato que Edward O'Brian había publicado en la antología *Best American Short Stories*, contraviniendo todas las reglas, porque se trataba de un relato inédito— era uno de los dos textos que conservaba, después de que a Hadley le robaran la maleta en la estación cuando se disponía a viajar a Lausana con los manuscritos, para darle una sorpresa y para que pudiera trabajar en ellos durante las vacaciones en la montaña. En aquella maleta, sigue diciendo Hemingway, su mujer había metido los manuscritos, los textos escritos a máquina e incluso las copias al carbón. *My Old Man* se había salvado porque se lo había enviado a un editor, que lo había rechazado y devuelto con una carta, de modo que permanecía en el buzón todavía cerrado que Hadley había dejado en París. El otro relato era *Up in Michigan*, que Hemingway dio a leer a Gertrude Stein y que había merecido de su parte un juicio muy negativo (es

inacrocachable, le había dicho, como si fuese un cuadro: no se puede colgar en ningún sitio). Por eso fue abandonado por el escritor en el fondo de algún cajón.

Cuando Hemingway pasó de Suiza a Italia, le mostró *My Old Man* a O'Brian, que entonces vivía en Rapallo. Pero dejemos que sea el propio Hemingway quien nos cuente esta escena:

Yo pasaba por una mala época y creía que nunca más volvería a ser capaz de escribir, y le mostré el cuento a O'Brian como una curiosidad, en un impulso como el que uno tiene cuando enseña, neciamente, la bitácora de un barco que ha perdido en un inverosímil naufragio, o cuando exhibe la bota y hace un chiste sobre el pie que tuvieron que amputarle de resultas de un accidente. Luego, cuando O'Brian leyó el cuento, vi que le dolía más que a mí. Yo nunca había visto que nadie sufriera por nada que no fuera una muerte o un dolor físico insoportable, excepto a Hadley cuando me dijo que le habían robado los manuscritos. Mi mujer lloraba y lloraba sin parar, y no se atrevía a decirme lo ocurrido. Yo le dije que por muy grave que fuera el desastre, no podría valer la pena de tanto llanto, y que dejara de preocuparse, que fuera lo que fuera ya se arreglaría. Entre los dos lo arreglaríamos. Al fin me lo dijo. Aunque me lo aseguró, no pude creer que se hubiera llevado también las copias. Entonces yo ganaba buen dinero de los periódicos. Pagué a un compañero para que hiciera mi reportaje, y tomé el tren para París. Sí que era verdad, y me acuerdo demasiado bien de lo que hice en la noche después de mi llegada al piso y de comprobar que era verdad. Pero cuando estábamos en Italia, todo aquello había quedado atrás, según Chink me había enseñado a no hacer nunca comentarios sobre las bajas de un combate; de modo que le dije a O'Brian que no se lo tomara tan a pecho. Probablemente me iba a resultar beneficiosa la pérdida de mis trabajos de aprendiz y, en fin, le serví la clase de majaderías con que se levanta el ánimo de una tropa. Dije que iba a ponerme en seguida a escribir otros cuentos. Y en el momento en que lo dije creyendo que era solo una mentira para que se animara, me di cuenta de que iba a ser verdad.^[1]

Así explica Hemingway esta historia muchos años más tarde, en una novela publicada tras su muerte y escrita al final de su vida, que lleva por título *París era una fiesta*. Y, por lo que explica, parece que fue sobre todo a Hadley y a ese señor O'Brian a quienes más dolió aquella pérdida, mucho más de lo que le dolió a él mismo. No obstante, esa referencia a la convicción de que nunca más lograría volver a escribir dice bien a las claras que también para Hemingway había sido un hecho terrible.

Hadley Richardson, una joven de Saint Louis, tenía veintiocho años cuando conoció a Hemingway, que apenas había sobrepasado la veintena. Ni siquiera era guapa: de rasgos duros y cabello pelirrojo. Sin embargo, cuando Hemingway la recuerda en esas páginas escritas al final de su vida, Hadley representa para él todo lo que fue perdiendo con el paso de los años y que ninguna de sus sucesivas esposas le permitió recuperar: algo que valía más que todas las páginas robadas. La historia que había decidido contar no era solo la de una maleta llena de manuscritos sustraída en una estación. Era el aprendizaje de un escritor: páginas y páginas desaparecidas en el espacio de unas pocas horas y ni la más mínima esperanza de recuperarlas. Pese a tener toda la vida por delante, es un hecho difícil de aceptar, porque cuando uno todavía no está seguro de su vocación, cualquier incidente es bueno para hacerte renunciar a ella.

He dicho que es correcto dudar de los recuerdos de los escritores cuando ha pasado mucho tiempo, pero es cierto que *París era una fiesta* nace de una serie de apuntes que Hemingway había abandonado junto con otras pertenencias en dos

maletas pequeñas, a finales de los años treinta, en el Hotel Ritz de París, y que recuperó en noviembre de 1956 porque precisamente el director del hotel le recordó su existencia (hay que decir que Hemingway tendía a perder o a olvidar muchas cosas...). De modo que podemos creer esta historia.

En aquella época, Hemingway estaba instalado en Lausana, enviado por el *Toronto Star* como corresponsal en Europa. Los textos que Hadley quería llevarle eran un intento de averiguar si, además de cómo periodista, podía tener un futuro como escritor.

Desde luego, de todas las historias de las que hablo en este libro el incidente de Hemingway es el que explico con una mayor despreocupación, porque las páginas perdidas no representan la destrucción irreparable de algo que ya no se puede escribir, sino simplemente un comienzo malogrado. Y a un comienzo malogrado siempre le puede seguir otro comienzo, que tal vez tenga éxito.

Sin embargo, en aquel momento para Hemingway también fue una tragedia que decretaba el fin de la juventud, la incertidumbre de lo que sucedería después. La esperanza de que Hadley hubiese seleccionado el material y de que en su casa de París estuviesen las copias al carbón demuestra lo dura que fue la situación. Pero Hadley, con las prisas del viaje, arrambló con todos los papeles sin hacer ninguna selección. Distinguir entre lo que servía y lo que no, era una tarea que correspondía al marido, una vez se hubiese reunido con él.

Parece que Hemingway incluso publicó un anuncio ofreciendo una recompensa a quien hubiera encontrado su maleta. Era evidente que a un ladrón todos aquellos papeles no le servían para nada, carecían de valor, en cambio para él representaban el trabajo de más de tres años. Pero fue en vano. Los ladrones, evidentemente, no leen los anuncios de los periódicos. La maleta no apareció nunca.

Aquellos primeros intentos de escritura evidentemente tenían defectos: un exceso de lirismo, según se desprende de las palabras del propio Hemingway, como veremos más adelante, y tal vez también de Gertrude Stein, vista su reacción a la lectura de *Up in Michigan*. Y si tenemos en cuenta que cualquier papel o papelito se convirtió, tras la muerte del escritor, en objeto de publicación, se me ocurre que algunas veces tal vez es mejor que ciertas cosas se pierdan. De lo que no hay duda es de que para Hemingway, en aquel momento, cuando ni siquiera sabía si algún día sería capaz de escribir, el robo de la maleta fue un hecho totalmente desestabilizador.

Que la pérdida fue real y que para Hemingway fue un trauma lo atestigua también una carta que escribió poco después, en enero de 1923, a Ezra Pound:

¿Has oído hablar de la pérdida de mis obras de juventud? (...) Seguro que tú dirías «Bien», etc., pero a mí no me lo digas. Todavía no poseo esa clase de humor. He trabajado en ellas tres años.

En efecto, Pound, en su respuesta, ignorando la petición de su amigo de no dar un significado positivo a lo que había sucedido, lo definía como un «acto divino», y le invitaba a recuperar los materiales que lo merecían de su memoria, que es «el mejor

crítico».

¿Realmente la memoria es el mejor crítico? ¿Realmente podemos recuperar de ella por entero algo que se ha escrito y de lo que ya no disponemos? Porque una cosa es recuperar una sensación, una idea, una frase, y otra son las páginas y páginas que uno ha escrito, quizá con esfuerzo. Corrigiendo, releendo, hasta conseguir por fin lo que se había propuesto. ¿Quién es capaz de recordar todo esto?

Y si, al menos según dice Hemingway en *París era una fiesta*, entre aquellas páginas que ya no tenía estaba también «mi única novela anterior», ¿cómo se podía apelar únicamente a la memoria?

Aquella novela todavía no era buena, esta es la cuestión, estaba imbuida de «la facultad lírica de la adolescencia» y, por tanto, «era una suerte haberla perdido». Esto, al menos, es lo que recordará Hemingway unos decenios más tarde, reconociendo que Pound tenía razón. Era otra la novela que tenía que escribir, aunque para ello necesitara más tiempo: será *Fiesta* y se publicará en 1926.

Si uno es un hombre fuerte, robusto, lleno de vida, aunque a menudo hambriento por falta de dinero como era Hemingway en aquellos años, se puede hacer todo, se puede recuperar todo y, si no se recupera, se puede inventar de nuevo.

Es probable que el trauma fuera mayor para Hadley, que no podía saber, no podía estar segura de que su marido volvería a escribir, aunque fue precisamente ella la que en aquellos años confió ciegamente en su talento y le animó a perseverar en su aprendizaje. No era Hadley la que tenía esa fuerza en su interior, la que sentía que todo podría empezar de nuevo y ser mejor que antes.

Y tal vez Hemingway pensaba en esto cuando tuvo en sus manos las viejas cartas remitidas por el director del Ritz de París y, al leerlas, probablemente recuperó el sabor de aquellos años, de aquella juventud perdida para siempre, y de aquella mujer, de la que hacía decenios que se había separado, que ahora le parecía el eslabón débil, la culpable, pero más aún la víctima de aquellos sucesos.

París era una fiesta tenía en realidad otro título posible, me dice Lorenzo Pavolini, un amigo mío escritor con el que he comentado este hecho y del que he obtenido informaciones muy valiosas. Porque Hemingway barajaba siempre muchos títulos antes de elegir el definitivo. En este caso, en su lista aparece también *Qué distinto cuando estabas tú*. Sí, qué distinto era todo. Sin embargo, fue precisamente entonces, parece decirnos, en aquel mundo lejano y olvidado, cuando se convirtió en escritor.

Habría sido estupendo poder echar un vistazo, a medio camino entre la literatura y el cotilleo, a aquellos papeles, y descubrir los orígenes de un narrador, tal vez entre errores y horrores. Es como visitar un laboratorio justo antes de que alguien dé con la fórmula exacta, pero cuando ya se sabe que está a punto de ser descubierta. Porque puede que sea cierto que muchas veces un escritor se hace famoso de la noche a la mañana, pero es igualmente cierto que casi siempre ha llegado a ser *ese* escritor tras un proceso muy lento y fatigoso.

En abril de 1961, tres semanas antes de un intento de suicidio fallido y poco antes del definitivo, Hemingway anotaba:

Incluso en la escritura hay muchos secretos. Nada está nunca perdido sin importar lo que parezca en el momento, y lo que se deja fuera siempre se verá y dará fuerza a lo que queda dentro.

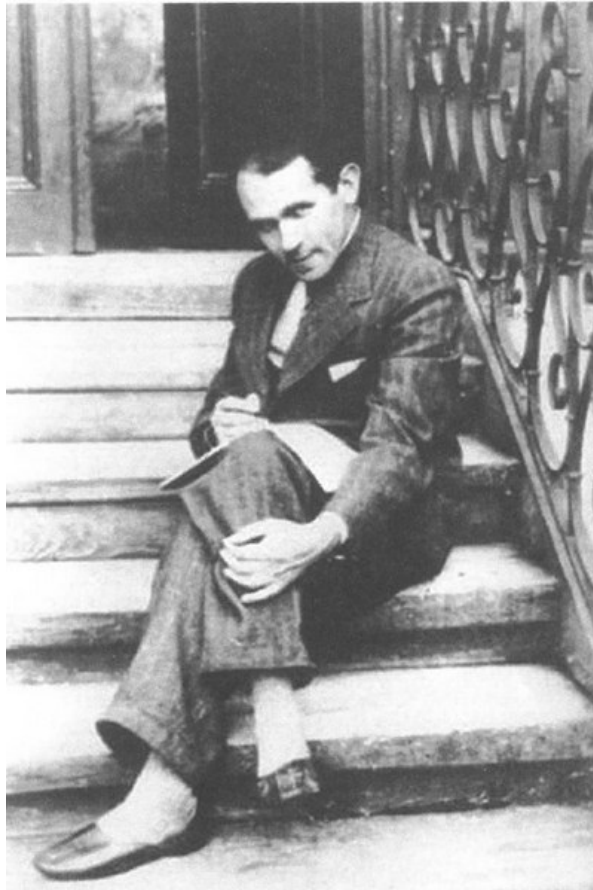
Alguien dice que al escribir no posees nada hasta que lo has regalado o, si tienes prisa, tal vez lo has tenido que tirar. En tiempos muy posteriores a estas historias de París, podías incluso no poseerlo hasta que lo expresabas en un relato, y luego tal vez tenías que tirarlo o sería robado otra vez.

¿Será casual el uso de la palabra «robado»? O quizá, al escribirla, Hemingway pensaría en aquel compartimento, en la sed de Hadley, en el ladrón que escapa con una maleta de la que acabará deshaciéndose al ver su inútil contenido. En el viaje a París que solo sirvió para descubrir que ni siquiera quedaban las copias al carbón.

Pensaría de nuevo en su primera mujer y en aquel aprendizaje del que ya nunca podremos saber nada más.

POLONIA 1942

EL MESÍAS HA LLEGADO A SAMBOR



Bruno Schulz (1892-1942)

Un hombre mata al esclavo de otro por despecho.

No estamos al pie de las Pirámides, ni en la antigua Roma, ni en una plantación de Luisiana antes de la Guerra de Secesión. Estamos en Europa, en el año 1942, y en una pequeña ciudad polaca de nombre casi ilegible, Drohobycz (lo escribo así, tal como se escribe en polaco, porque en la época de los hechos que narro estaba en Polonia, mientras que ahora forma parte de Ucrania y se escribirá de otro modo). Los hombres son dos oficiales nazis: uno se llama Félix Landau, el otro Karl Gunther. Han discutido, y Gunther para vengarse del otro le mata al esclavo o, mejor dicho, al protegido, un judío polaco bajito al que Landau brinda su protección porque le gusta cómo dibuja y le ha encargado un mural para decorar las habitaciones de sus hijos.

Ese judío bajito que dibujaba tan bien era en realidad uno de los escritores más importantes del siglo xx, no solo polacos sino europeos, y se llamaba Bruno Schulz.

Había nacido exactamente cincuenta años antes, en 1892, en aquella misma ciudad, de la que apenas se había movido —excepto los tres años pasados en Viena— y en la que había publicado dos libros de relatos: *Las tiendas de canela fina* y *El sanatorio bajo la clepsidra*, en los que describía los hechos cotidianos de la pequeña ciudad donde vivía, Drohobycz, las mil figuras que componían su mundo mediocre, sugestivo, banal y mágico, explicado en un tono fabuloso y onírico, aunque también ansiogénico y angustiante.

En resumen, una vida a medio camino entre Marc Chagall y Franz Kafka.

«Un gnomo minúsculo, macrocefálico, demasiado timorato para osar existir, había sido expulsado de la vida, se desarrollaba al margen»: así le describía su amigo (¿es que se trata así a los amigos?) y colega Witold Gombrowicz. Y sin embargo, este hombre minúsculo y solitario era un escritor extraordinario.

Desde la segunda mitad de los años treinta, Schulz se había dedicado a escribir una novela que llevaba por título *El Mesías*, novela que consideraba la obra decisiva de su vida y que desapareció con él aquel mes de noviembre de 1942, en el corazón de Polonia, a consecuencia de una estúpida venganza entre oficiales alemanes.

La gente supo que me interesaba por Bruno y me envió informaciones al respecto. Te sorprendería saber la cantidad de obras que se han escrito sobre él. Sobre todo en polaco, pero también en otras lenguas. Y hay también numerosas teorías sobre el contenido de *El Mesías*, que desapareció sin que nadie lo viera. Hay quienes defienden que, en esa novela perdida, Bruno trató de conjurar al Mesías para que descendiera al gueto de Drohobycz por la fuerza mágica de su prosa, para que pudiera ser una especie de Joseph dalla Riña. Otros están seguros de que, en el manuscrito desaparecido, escribía sobre el Holocausto y sus últimos años bajo la ocupación nazi. Pero nosotros dos sabemos que no es así. Que lo que le interesaba era la vida. La vida normal y sencilla. La vida cotidiana; para él, el Holocausto era solamente una enloquecida experiencia científica, que había multiplicado por cien la rapidez y energía de todos los procesos humanos...^[2]

Esto es lo que escribió David Grossman en la que a mi entender es su obra maestra, *Véase: amor*. Una parte de esta novela está dedicada a Bruno Schulz, que en la ficción narrativa no está muerto sino que se ha convertido en un pez, un salmón para ser precisos, que remonta el mar y los ríos.

Por otra parte, Bruno Schulz, su vida y su libro desaparecido han inspirado a

muchos escritores. Además de a Grossman, a Cynthia Ozick, que escribió una novela justamente sobre *El Mesías* y sobre su misteriosa reaparición en Estocolmo —y veremos más adelante cómo la narrativa a veces anticipa la realidad—, y también a un escritor italiano, Ugo Ricciarelli, en su obra *Un uomo che forse si chiamava Schulz*. Ocurre a veces que los libros desaparecidos son capaces de evocar otros nuevos, de empujar a otros escritores a escribir, a llenar los vacíos que se han creado. Pero el oficio del escritor, como afirmó en cierta ocasión Vargas Llosa, consiste en «mentir con conocimiento de causa». Y no solo cuando transforman a Bruno Schulz en un pez.

Por ejemplo, ¿estamos completamente seguros de que, como escribe Grossman, *El Mesías* desapareció sin que nadie lo hubiera visto nunca?

Entretanto, tratemos de averiguar si ese libro existió realmente.

Bruno Schulz informa de que está trabajando en él en una serie de cartas escritas entre 1934 y 1939. De estas cartas se desprende también cuán importante era para él, qué importante era *la* Novela, con ene mayúscula, una obra que surgía tras un período muy difícil, agravado por la ruptura de su noviazgo con Józefina Szelińska, que no había logrado convencerlo de que abandonara su ciudad natal y se fuera a vivir con ella a Varsovia. Esta relación, además, le había hecho dudar de su judaísmo, hasta el punto de pensar en convertirse al catolicismo (¡sin saber que su novia también se había convertido!). Probablemente fue el fin de esta relación lo que provocó una nueva aproximación a la cultura de los padres, a la cultura judía, en la que la figura del Mesías que está aún por llegar es central.

Hay otro elemento que nos confirma que la novela existía y estaba casi acabada: Arthur Sandauer, un importante crítico e intelectual polaco que fue amigo de Bruno Schulz, declaró que en 1936, durante unas vacaciones, el escritor le leyó el comienzo del *Mesías*, que rezaba más o menos así:

Sabes, me dijo una mañana mi madre, ha llegado el Mesías, y está ya en el pueblo de Sambor.

Sambor era un pueblo muy próximo a Drohobycz.

De modo que la novela existía y, si hubiera necesidad de pruebas, tenemos otras. Ante todo, podemos leer dos capítulos, *El libro* y *La época genial* que, tal vez porque estaban acabados y eran del gusto del autor o porque habían sido eliminados de la novela, Bruno Schulz los incluyó como relatos autónomos en el volumen *El sanatorio bajo la clepsidra*. Estos dos capítulos nos permiten hacernos una idea de la dimensión visionaria que debía de tener la novela, siguiendo además las características propias de su narrativa anterior.

Además, están los dibujos, porque esta novela tenía que ser ilustrada por el mismo Schulz que, como ya dijimos al principio, era un excelente pintor. En realidad, decir «ilustrar» es parcial y restrictivo, porque dibujo y texto debían sostenerse mutuamente como partes integrantes del relato. Una especie de novela gráfica *ante litteram*. Y algunos de estos dibujos han llegado hasta nosotros como testimonio de

su trabajo en el *Mesías*.

Que escribir y dibujar eran para Schulz dos aspectos de la misma necesidad expresiva lo había declarado en una entrevista a un amigo escritor, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, en 1935:

A la pregunta de si en mis dibujos se expresan los mismos temas de mi prosa responderé afirmativamente, se trata de aspectos distintos de una misma realidad (...), la técnica del dibujo impone límites más estrechos que la prosa, por esto creo que me expreso más plenamente en la escritura.

Y son precisamente esos dibujos los que nos permiten entender el mundo de Schulz, un mundo judío y arcaico, pobre e inmóvil, muy distante del mundo de los judíos de Europa occidental, un mundo que la invasión nazi se había llevado por delante, como el propio Schulz parecía presagiar ya en 1938 en su último cuento publicado, *El cometa*:

Un día mi hermano, de regreso de la escuela, trajo la noticia improbable y sin embargo cierta del próximo fin del mundo. Le rogamos que repitiera lo que había dicho, creyendo que lo habíamos entendido mal. Pero no.

[3]

Así que *El Mesías* existía, sobre esto no hay dudas, y estaba acabada, o casi acabada, cuando llegó la noticia «improbable y sin embargo cierta» de que había estallado la guerra y Polonia fue borrada de la geografía política de Europa, dividida en dos a consecuencia del pacto Molotov-Ribbentrop: una parte se unió a la Unión Soviética y la otra a Alemania. Drohobycz quedó en la parte rusa de la división.

Durante el período de la ocupación soviética, Schulz, que al parecer en 1939 ya había dejado de escribir, puso a salvo muchas cosas entregándoselas concretamente a su amigo y colega Kazimierz Truchanowski; hay quien piensa que también le confió el manuscrito del *Mesías*, pero él siempre lo negó.

Luego, con la invasión de la Rusia soviética por parte de Alemania, en agosto de 1941, Drohobycz acabó bajo el dominio nazi. A partir de aquel momento, las teorías sobre lo que hizo Schulz con su novela son innumerables: unos sostienen que el texto mecanografiado fue enterrado en un jardín, otros que fue escondido en una pared, y otros incluso que fue introducido bajo las baldosas de un pavimento, porque fueron muchos los escritores judíos que escondieron sus obras en un intento de salvarlas. Al menos uno de esos manuscritos fue recuperado y, si se me permite desviarme de mi camino, vale la pena explicar la historia.

En 1978, dos obreros que estaban reformando una vivienda en Radom, en Polonia, descubrieron en el interior de una pared que acababan de derribar una botella que contenía una serie de tiras de papel escritas en yiddish. El autor se llamaba Simha Guterman y no sobrevivió a la persecución. Había escrito una novela inspirada directamente en la vida de los judíos polacos bajo el nazismo y había ido escondiendo las distintas partes en diferentes lugares, informando de ellos a su hijo Yakov para que los recordase. El hijo sobrevivió y emigró a Israel, pero cuando regresó a Polonia

no consiguió encontrar los escondites del padre: un problema de memoria, desde luego, pero también de un país en gran parte destruido y reconstruido. Sin embargo, una parte reapareció, más de treinta años después, gracias a dos obreros que, al encontrar la botella, decidieron no tirarla a la basura. Y al menos esa parte de la novela podemos leerla hoy.

El *Mesías*, en cambio, no apareció cuando se hicieron trabajos de reconstrucción en Drohobycz, y es un hecho cierto que entre todos los materiales de Bruno Schulz que Jerzy Ficowski, poeta e investigador polaco, ha estado reuniendo pacientemente durante años (cartas, dibujos, apuntes que tanto influyeron en el redescubrimiento del escritor en la posguerra) no se encuentra su única novela.

Muchas de las cosas que he escrito hasta ahora las sé gracias a Francesco Cataluccio, que es un apasionado y buen conocedor de la cultura polaca, como demuestra su libro *Vado a vedere se di là è meglio*, y me ha confiado todo lo que con los años ha llegado a saber de Bruno Schulz. Pero la historia más increíble es la que me explicó al final de nuestra conversación.

Como mencionaba al principio, entre los libros dedicados al escritor polaco y a su novela perdida, está el de Cynthia Ozick, cuyo título es *El Mesías de Estocolmo*. En esta novela de 1987, la escritora estadounidense imagina que un hombre, que cree ser hijo natural de Bruno Schulz, entra en contacto en una librería de viejo de Estocolmo con un extraño personaje, una mujer que afirma tener el manuscrito de *El Mesías*. El manuscrito acabará desapareciendo de nuevo (para ser exactos, lo quemará la persona que lo considera falso), pero el protagonista seguirá preguntándose si realmente era *aquel* libro.

Pues bien, pocos años después de la caída del imperio soviético, a principios de los años noventa, Bronislaw Geremek, historiador y ministro de Exteriores polaco, le explicó a Francesco Cataluccio que poco tiempo antes había entrado en contacto con un diplomático sueco. Este diplomático había sido abordado a su vez en Kiev (Drohobycz, como he dicho, ahora forma parte de Ucrania) por un ex agente del KGB, o al menos por una persona que se presentaba como tal, que sostenía que en los archivos de la policía política estaba el texto mecanografiado del *Mesías* de Bruno Schulz y que, si el gobierno estaba interesado o podía hacer de mediador con el gobierno polaco, él estaría dispuesto a venderlo. Geremek consiguió que le dieran una página de este manuscrito para someterlo al juicio de expertos que valoraran su autenticidad, y entre esos expertos se encontraba Jerzy Ficowski. El veredicto fue que efectivamente podía tratarse del *Mesías*. Se le entregó el dinero al diplomático sueco para rescatar el texto y este marchó a Ucrania con la suma exigida.

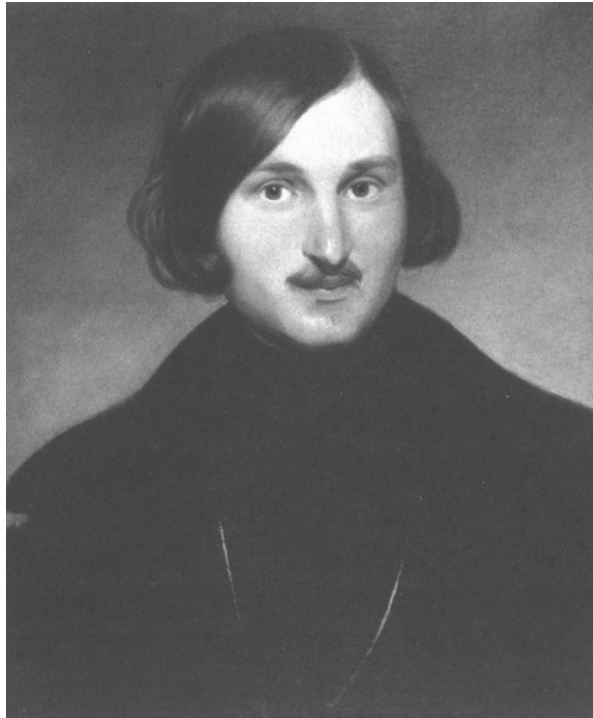
Puede que recogiera el manuscrito y puede que no. No lo sabremos, porque en el viaje de regreso tuvo un accidente de automóvil, el coche se incendió y murieron tanto él como el chófer.

No podemos saber cuáles fueron las circunstancias del accidente, si se trató de una muerte provocada o accidental. Tampoco podemos saber si el texto estaba en el coche y, como en la novela de Ozick, acabó quemado, o si el diplomático volvía con las manos vacías y el manuscrito está todavía en alguna parte. A menos que todo fuera un montaje para conseguir, en aquellos años confusos y terribles, una buena suma de dinero en dólares americanos.

Desde entonces, son muchas las personas que han afirmado estar en posesión del texto de la novela, ya sea dirigiéndose a Ficowski o contactando con el heredero de Bruno Schulz, el hijo de su hermano, que vive en Suiza: ninguno de estos contactos ha aportado nunca nada.

MOSCÚ 1852

UNA DIVINA COMEDIA DE LA ESTEPA



Nicolái Gógol (1809-1852)

En todos los casos que he expuesto hasta ahora, los libros perdidos nunca desaparecieron por culpa de quien los escribió, ni siquiera por el descuido o la involuntaria complicidad del autor, como ocurrirá con Malcolm Lowry.

En la historia que voy a explicar, en cambio, fue el afán de perfeccionismo del escritor, su deseo de entregar al mundo una obra que estuviera por encima de todo y de todos, indiscutible y maravillosamente inigualable, lo que determinó su inevitable destrucción: fue esta voluntad de producir algo que no tuviese defectos, una obra de arte que contuviera a la vez las razones de la literatura y de la moral la que precipitó su tragedia humana y creativa.

Estoy hablando de Nikolái Gógol, uno de los grandes de la literatura rusa del siglo XIX, autor de cuentos inolvidables como *El capote* o *La nariz*, pero sobre todo de una novela que lleva por título *Almas muertas*. Y esta novela es la víctima de la que voy a ocuparme a continuación.

En realidad, *Almas muertas* la podemos encontrar en todas las librerías, pero la novela que leemos es tan solo la primera parte de una obra que debería haber tenido dimensiones mucho mayores. A decir verdad, conservamos cinco capítulos de la segunda parte, que a menudo aparecen a modo de apéndice, pero se trata de un primer borrador que Gógol abandonó porque no le satisfacía. La idea del escritor ruso era que la novela tuviese tres partes, como una especie de *Divina Comedia* de la estepa, por tanto con infierno, purgatorio y paraíso.

En la primera parte, la que se publicó en vida del autor, el protagonista, Chíchikov, llega a una pequeña ciudad rusa con la intención de comprar almas muertas, esto es, los siervos de la gleba que han muerto pero que todavía aparecen en el censo estatal y por los que los propietarios tienen que seguir pagando los impuestos. ¿Qué hace con ellas? ¿Por qué las compra?, se preguntan todos. Pero en cualquier caso todos sacan provecho vendiéndoselas y, por tanto, ahorrándose impuestos. También Chíchikov obtiene un beneficio, porque hipoteca esas almas inexistentes y obtiene de ellas capital para invertir o gastar.

La historia estaba inspirada en un suceso explicado a Gógol por Pushkin, a quien al parecer irritó el hurto creativo de su amigo.

El primer volumen de *Almas muertas* (aunque al principio el título por motivos de censura fue *Las aventuras de Chíchikov o las almas muertas*; las almas por definición debían ser inmortales y, por tanto, era mejor que, si iban unidas a ese adjetivo, quedaran relegadas al subtítulo) fue publicado en 1842 con un éxito clamoroso. Un libro inclasificable, genial, irónico, grotesco, realista: todas esas cosas a la vez. Fue ensalzado y atacado, desacreditado por la crítica reaccionaria y admirado por el mundo literario ruso más innovador. Frente a tales elogios Gógol, que ya debía tener una elevada opinión de sí mismo, creyó que era el más grande: una especie de Mesías de las letras enviado a la tierra para mostrar el camino correcto al pueblo ruso. Y

quizá fue esto lo que le perdió.

Perfeccionista y autodestructivo: Gógol siempre fue así. Cuando solo tenía dieciocho años escribió una poesía y la publicó en una pequeña revista local, pero, ante las reacciones negativas suscitadas, compró todos los ejemplares de aquella gaceta y los quemó.

Ahora bien, en el caso de *Almas muertas*, no solo no hubo reacciones negativas por parte de las personas cuyo juicio realmente le importaba a Gógol, sino que se crearon incluso demasiadas expectativas y el escritor decidió tomarse un tiempo.

Empezó a viajar por Europa —Alemania e Italia, sobre todo— y entretanto escribía y desechaba, escribía y reescribía, como si todo lo que salía de su pluma no fuese nunca plenamente satisfactorio. De una maraña de borradores diversos, cuya reconstrucción a mí me resulta imposible y es difícil incluso para los estudiosos más atentos, se sacan los cinco capítulos que sobrevivieron —no se sabe muy bien cómo — a otra hoguera liberadora de Gógol, que debería situarse en torno a 1845 (aunque hay quien sostiene que esta hoguera nunca existió y que esos capítulos proceden de un borrador simplemente olvidado).

En cualquier caso, si bien el escritor ruso no estaba nunca contento de lo que escribía, sobre el hecho de que escribía no hay ninguna duda. Tenemos testigos, por ejemplo, de que en 1849, en casa de una tal Alexandra Smirnova, se leyeron muchos capítulos de una nueva redacción de la segunda parte de la novela (a la que Gógol llamaba poema, del mismo modo que Pushkin llamaba novela a *Eugenio Onegin*, que está escrito en verso: los rusos son gente rara).

En resumen, en medio de esta enorme confusión de diferentes redacciones y continuos viajes, a lo que hay que añadir la débil salud del escritor, tanto física como mental, lo único cierto es que el segundo volumen de *Almas muertas* desapareció.

Nos encontramos en Moscú, la noche del 11 al 12 de febrero de 1852 (del calendario ruso, que entonces difería del nuestro en más de diez días: la revolución de octubre según nuestro calendario estalló en noviembre), diez días antes de la muerte de Gógol. El escritor se hospeda en casa de un amigo, el conde Tolstói (no el escritor). El único testigo de los hechos es su criado, y si el utilizado por Franco Buffoni a propósito de Byron era una invención literaria, este es un criado de verdad: un jovencísimo muchacho de apenas trece años, llamado Semyon.

El relato del muchacho (si decidimos creerle) es patético: Gógol pide que le traigan una carpeta de la que saca un montón de hojas (se dice que al menos 500) sujetas por una cinta. Delante del muchacho abre el portillo de la estufa (¿o era una chimenea?) y arroja el paquete en su interior. Semyon grita: «¡Maestro! ¿Qué hace? ¡Deténgase!». Gógol le responde con sequedad: «No es algo que te incumba. ¡Más vale que reces!». Pero las hojas sujetas por la cinta no llegan a arder. Entonces Gógol las saca de la estufa (o de la chimenea), les quita la cinta y vuelve a arrojarlas al

fuego en pequeñas cantidades, haciéndolas arder con la ayuda de una vela. Ahora quemar con facilidad. Cuando todo ha acabado, Gógol se tiende sobre el lecho y rompe a llorar.

Serena Vitale, una gran estudiosa de la cultura rusa, que me ha proporcionado mucha información sobre este suceso, me dice a propósito de lo que sucedió en aquella habitación moscovita en febrero de 1852: «Es la primera de las muchas hogueras que por insatisfacción o miedo a la censura constelan la historia de la literatura rusa entre los siglos XIX y XX: Dostoievski (con la primera versión del *Idiota*), Pasternak, Bulgákov, Anna Ajmátova».

Y luego me cita un pasaje de Marina Tsvetáyeva, que nos ofrece una interpretación mucho más simbólica de ese fuego:

¿El poeta? Un durmiente. Uno que se ha despertado. El hombre de nariz aquilina y rostro de cera que en la chimenea de una casa de Šeremetev quemó un manuscrito. La segunda parte de *Almas muertas*. (...) Aquella media hora que pasó Gógol delante de una chimenea hizo más a favor del bien y en contra del mal que todos los años de predicación de Tolstói.

A favor del bien y en contra del mal (esto es, el arte): porque aquella hoguera tenía mucho que ver con la crisis mística y religiosa, muy parecida a una profunda neurosis, que trastornó a Gógol, y que era, junto con la insatisfacción literaria, la causa de esa actitud autopunitiva que se acompañaba de prácticas ascéticas y ayunos, bajo la guía de un severo clérigo, Matvéi Konstantinovski, uno de los muchos inspiradores de hombres poderosos y de artistas que abundan en la vida de Rusia, hasta el Rasputín del último zar.

Desde esta perspectiva, la situación resulta mucho más clara: los motivos de la decisión de Gógol de destruir la segunda parte de *Almas muertas* no son únicamente sus enormes expectativas artísticas, la idea de que aquel libro había de ser la obra maestra inmortal de la literatura rusa, sino también la voluntad de transmitir una enseñanza, de edificar una gran catedral dedicada a la reconstrucción moral del pueblo ruso.

Y ahora llegamos al meollo de la cuestión, porque si Gógol con su realismo grotesco podía describir a la perfección el infierno de la mediocridad, ¿cómo habría podido, con esas mismas armas literarias, construir el purgatorio y el paraíso de la estepa?

Por otra parte, parece ser que Konstantinovski le invitó varias veces a renunciar al arte, a ese mundo corrompido e imperfecto, a esa sublime enfermedad que es la antítesis de la salud plena de la fe. Y es posible que Gógol acabara aceptando su sugerencia.

En este giro fundamental también influyó el círculo de eslavófilos que rodeaba al escritor, y cuyo credo estaba constituido por una tríada: ortodoxia, zarismo y autocracia. Un círculo reaccionario de admiradores que le orientaban hacia un terreno —la política—, que desde luego no era el suyo y que le llevaba a escribir artículos

embarazosos.

De modo que la causa de la destrucción podría estar en su crisis mística y en su chifladura ideológica antioccidental (precisamente él, que tan bien se había encontrado en Roma).

No obstante, existen también otras teorías sobre la quema de la segunda parte de *Almas muertas*, como corresponde a una historia rusa como esta: por ejemplo, que hubiese quemado aquellas páginas por error, confundiéndolas —¡esto es lo que sucede cuando se acumulan tantos borradores!— con una versión anterior que quería eliminar. Hipótesis realmente improbable, aunque sus precarias condiciones de salud pudiesen incluso justificar semejante error. Se encuentra al final de su vida: tras el fuego de aquella noche, vivirá aún diez días, pero en una especie de agonía prolongada, sin querer comer, padeciendo los inútiles remedios de los médicos (baños fríos, aplicación de sanguijuelas, etc.), desesperado.

Otros afirman que no hubo ninguna quema porque no había ningún manuscrito y que el criado se lo inventó todo. Y otros incluso, siguiendo la tradición rusa que ve complots por todas partes, sostienen que el manuscrito fue robado por sus enemigos. ¿Qué enemigos? ¿Por qué? ¿Tal vez los reaccionarios esclavófilos que no querían que su conversión se viese enturbiada por un texto que la contradecía? ¿O fueron los pérfidos demócratas los que destruyeron aquel canto a la Rusia rural y ortodoxa, enemiga del Occidente secularizado?

Si así fuese (no es la primera vez que me encuentro con hipótesis semejantes sobre mis libros desaparecidos), tal vez el manuscrito podría conservarse todavía en algún sitio, escondido, pero con la posibilidad de salir a la luz en cualquier momento.

«No lo creo», me dice Serena Vítale, «pero si un día saliera a la luz», añade riendo, «aunque esté muerta, volveré del más allá para leerlo».

Una pregunta más: ¿estaba acabado o todavía no?

Es posible que con Gógol nada estuviera acabado: su perfeccionismo maniaco, sus continuas correcciones, las dudas acerca de lo que ya había escrito le obligaban a continuas revisiones. Y no es casual que los testimonios de lecturas públicas solo se refieran a los primeros capítulos, de los que evidentemente el escritor estaba ya bastante satisfecho. No obstante, me parece convincente la teoría de quienes sostienen que ese segundo volumen existía y estaba prácticamente acabado.

Y tal vez, más allá de las crisis místicas y de los complots políticos, el verdadero motivo, el que más concuerda con la naturaleza profunda de Gógol, es que lo destruyó porque no había encontrado la manera de redimir al simpático estafador Chíchikov, no conseguía otorgar realismo y veracidad a los personajes positivos. Tan extraordinariamente eficaz se mostraba su pluma cuando se trataba de dibujar las figuras de estafadores irredentos y de mediocres terratenientes de provincias, como débil era a la hora de introducirse en la senda del bien. Como si enmudeciera ante la tarea de describir ese bien al que sin embargo tanto aspiraba, del mismo modo que enmudecía Chíchikov frente al terrateniente sensato y capaz, representado en la

novela por Kostanzoglo.

¿Acaso no son las mismas dificultades a las que se enfrentará Dostoievski a la hora de describir figuras eficaces de hombres buenos junto a las figuras grandiosas de los pecadores, problema que ni siquiera la voluntad edificante del realismo socialista logrará superar?

Tal vez tenía razón Tolstói cuando, en su diario del 28 de agosto de 1857, escribía: «He leído la segunda parte de *Almas muertas*, pesada». Estaba hablando, por supuesto, de esos primeros cinco capítulos que han llegado hasta nosotros, el único intento que podemos valorar de cómo Gógol intentaba resolver el problema (aunque me permito disentir humildemente de esa opinión tan *tranchant* de Tolstói).

Hay que tener en cuenta que era un borrador que el propio escritor consideró superado, pese a ser el único que sobrevivió a su voluntad de perfeccionismo.

Si se me permite, intentaré resumir la situación en que se encontró Gógol: fueron sus ideales religiosos los que orientaron la obra según los cánones dantescos de la redención después de la caída, fue la fidelidad a su arte la que lo empujó a eliminar todo lo que no conseguía alcanzar la calidad que se exigía a sí mismo.

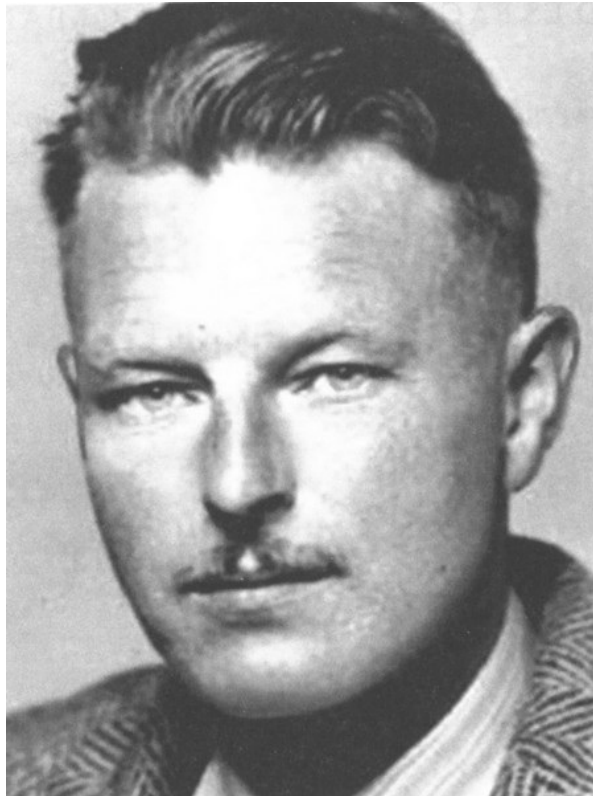
Se podría así tumbar la tesis de Tsvetáyeva: en la hoguera de las almas muertas quizá venció el arte. Aunque, conociendo la escritura de Gógol, es probable que en aquellas páginas perdidas encontráramos las huellas de un talento extraordinario.

Y concluye Tsvetáyeva:

Puede que la segunda parte de *Almas muertas* no nos hubiera seducido. Pero es seguro que nos habría alegrado.

COLUMBIA BRITÁNICA 1944

NO ES FÁCIL VIVIR EN UNA CABAÑA



Malcolm Lowry (1909-1957)

El paradigma del artista maldito es resistente. Mucha gente sigue pensando que una vida desordenada, plagada de excesos y aventuras, constituye la base sobre la que el talento puede construir cualquier maravilla. Basta pensar en los músicos —en los de jazz, sobre todo, pero también en los rockeros de los años sesenta y setenta—, que en muchos casos estaban convencidos de que la marginalidad era más interesante que la vida burguesa, que beber y drogarse tenían un efecto positivo sobre la creatividad, para luego darse cuenta de que era exactamente al revés, y que a los primeros momentos de euforia y aparente incremento de su inventiva les seguía la depresión, el aturdimiento, la disolución física. Cuántas historias de este tipo podrían contarse, de Bix Beiderbecke a Charlie Parker, de Janis Joplin a Jimi Hendrix.

Esto también vale para los escritores, porque a menudo la historia de su vida aventurera ha acabado por dominar su capacidad literaria, y hay autores que han alcanzado una fama que realmente no merecían.

Más allá de los lugares comunes, esas vidas desordenadas y absurdas han tenido con frecuencia consecuencias negativas en las obras de quien las realizaba, no solo por la dificultad de adoptar un ritmo de trabajo ordenado o de terminar lo que se había empezado, sino también porque, en medio de esa total confusión, perder o estropear los textos era relativamente fácil. Quien tiene tendencia a destruirse a sí mismo a menudo contribuye a destruir también sus propias cosas.

A esta categoría de artistas malditos parece que perteneció Malcolm Lowry, cuyo desmesurado consumo de alcohol es legendario y a veces se considera íntimamente unido a su propio estilo literario. Yo, en cambio, estoy convencido de que Lowry nunca creyó que la dependencia del alcohol sirviera para escribir mejor. Al contrario, la afición desmesurada a la bebida nacía de un sufrimiento existencial que arrastraba consigo desde la adolescencia (empezó a emborracharse a los catorce años), y escribir era la batalla cotidiana contra aquel terrible e irrepresible hábito. Ahora bien, no hay duda de que forma parte de su difícilísima existencia una tendencia destructiva, no solo de sí mismo sino también de su obra.

Malcolm Lowry publicó en vida dos libros: *Ultramarina* y *Bajo el volcán*, considerado unánimemente su mejor libro y una obra maestra absoluta. Póstumamente se publicaron otras obras utilizando materiales inconclusos, primeros borradores a los que debían seguir otros. Pero hay una novela, sobre la que se fantasea que había llegado a tener más de mil páginas y cuyo título era *In ballast to the White Sea*, que parece haberse perdido definitivamente (el «parece» lo explicaré al final de estas páginas).

Malcolm Lowry nació en 1909, hijo de un rico comerciante de algodón. Su vida parece oscilar desde un principio entre el deseo de complacer a la familia (a los

quince años ganó el campeonato nacional júnior de golf, luego se matriculó en Cambridge como deseaba su madre, y tampoco se opuso al deseo del padre de que entrara a formar parte de la empresa) y un ansia de independencia y de distanciamiento que le llevó a embarcarse como simple marinero en un buque mercante. Fue en uno de esos viajes cuando conoció al poeta Nordhal Grieg, una extraña figura de estalinista noruego, que fue la fuente de inspiración para su primera novela *Ultramarina*. Hay quien sostiene que en realidad el libro fue un verdadero plagio de la obra poética de ese escritor, como admitió el propio Lowry en una carta a Grieg:

Buena parte de *Ultramarina* es una paráfrasis, un plagio, o una parodia de lo que tú has escrito.

Entre copa y copa, Lowry acabó perdiendo también aquella primera novela, o mejor dicho, se la robaron junto con una maleta arrojada en el asiento del descapotable de su editor delante de un bar. Por suerte un amigo, que le había pasado a máquina la última versión de la novela y que evidentemente sabía cómo era Lowry, le devolvió la copia al carbón que había recuperado de la basura de casa del escritor.

Tras haber regresado a Inglaterra y haber concluido los estudios universitarios en Cambridge, Lowry huyó de nuevo, esta vez al continente: en España conoció a la escritora Jan Gabriel, con la que se casó en París en 1934 y con la que vivió en México y en Estados Unidos (estos desplazamientos continuos son la enésima señal de su irrefrenable inquietud).

Malcolm y Jan se amaban muchísimo, pero al final ella decidió abandonarlo porque, como sostuvo años después, la vida con Lowry era imposible, a menos que fueras una mezcla de madre y enfermera, y Jan no se consideraba ninguna de las dos cosas. Una historia breve, la suya: en 1937 ya se había acabado. Sin embargo, Lowry no se recuperó nunca de aquella pérdida: como se deduce claramente de la lectura de *Bajo el volcán*, Jan era el verdadero amor de su vida.

En 1938 Lowry, que se había quedado solo después de que Jan se escapara con otro, abandonó México (para ser más exactos, fue expulsado) y marchó a Los Ángeles, escindido siempre entre la escritura y el alcoholismo. En aquella ciudad vivía en un hotel que el padre había empezado a pagar directamente cuando descubrió que su hijo gastaba en bebida todo el dinero que le enviaba. Fue en Los Ángeles donde conoció a su segunda mujer, Margerie Bonner, una aspirante a escritora que de niña había trabajado de actriz en algunas películas mudas, y que se ocupó de él el resto de su vida con la dedicación que Gabriel le había negado.

Desde Los Ángeles se trasladaron a Vancouver (donde Margerie se reunió con él para llevarle el texto mecanografiado de *Bajo el volcán* que Lowry, haciendo honor a su fama, había olvidado en California) y luego a un minúsculo pueblecito de la Columbia Británica: Dollarton, donde vivieron en una especie de cabaña, sin luz ni agua corriente, desde 1940 hasta 1954.

Será precisamente esa cabaña la que arderá en 1944 y en el incendio se quemará

la única copia existente de *In ballast to the White Sea*, novela en la que Lowry había trabajado durante nueve años: un esfuerzo y un compromiso tan enormes que el escritor nunca creyó poder escribirla de nuevo.

La idea en que había trabajado Lowry era la construcción de una especie de *Divina Comedia* ebria: *The voyage that never ends* (Viaje sin fin).

Si *Bajo el volcán* representaba el infierno (¿hay algo más infernal que la cima humeante del Popocatepetl?), *In ballast to the White Sea* era el paraíso, y el agua, contrapuesta al fuego, representaba el elemento de liberación y de purificación. El purgatorio había de ser una novela, publicada póstumamente en 1968 en una versión no definitiva, titulada *Lunar caustic* y en otra versión, publicada también recientemente, *Swinging the Maelstrom*.

El paraíso de Lowry era marino, como nos permite intuir el título. La traducción podría ser más o menos la siguiente: navegando (aunque *in ballast* es cuando la bodega no contiene más carga que el lastre necesario para estabilizar la embarcación) hacia el Mar Blanco. El Mar Blanco es un mar lateral del Océano Glacial Ártico, las tierras que lo circundan son rusas y a sus orillas se levanta la ciudad de Arjánguensk. Este hecho, junto con una serie de informaciones que nos llegan a través de cartas y de otras fuentes, nos hace pensar que aquella mitología político/existencial que ya le había fascinado en *Ultramarina* y en los contactos con Nordhal Grieg debía constituir también la base de esta novela.

Según algunos, la idea de Lowry habría sido unir el socialismo inglés de los intelectuales de Cambridge con la visión mítica y nórdica del poeta noruego: dos elementos probablemente incompatibles —y más teniendo en cuenta la reapropiación de los mitos arios por parte de los nazis que tanto asustaban al escritor inglés— pero que Lowry emparejaba con maestría y eficacia. Diríamos que un extraordinario batiburrillo digno del mejor Lowry.

En la página web de la Ottawa University Press (más adelante veremos por qué precisamente allí) se dice también que la novela hablaba de un estudiante de Cambridge que quiere ser escritor pero que se entera de que su libro y, en cierto modo, su vida ya han sido escritos por un novelista noruego (¡un buen vuelco de lo que le había hecho él al pobre Grieg con *Ultramarina*!).

Por otra parte, si la novela tenía mil páginas, debía de haber en ella realmente muchas cosas, acompañadas, como es habitual en Lowry, de las acrobáticas habilidades estilísticas que son el signo distintivo del escritor.

El problema es que después de nueve años la novela no estaba acabada, tal vez porque no debía ser fácil para un escritor luciferino como él escribir el propio paraíso (acabamos de ver que Gógol padecía el mismo problema), y esto explicaría el tiempo, los continuos replanteamientos y la acumulación de material. Más tarde, en 1944, la cabaña de Dollarton fue destruida por el fuego.

Hace unos años, dos amigos míos escritores, y además admiradores entusiastas de Lowry, viajaron hasta Dollarton. Sandro Veronesi, enviado por un periódico, y

Edoardo Nesi por su cuenta, por pura pasión. Fueron ellos los que me explicaron la historia de *In ballast to the White Sea*, y me animaron a incluirla en esta reseña de libros perdidos.

Sandro me habló de aquella expedición a un rincón perdido, donde solo quedaba de la presencia de Lowry un mojón en el lugar donde se levantaba la cabaña, cerca de Vancouver, en la bahía de Burrard. Allí vivió Lowry durante casi quince años, escribiendo, intentando beber menos, nadando en el océano helado. Árboles gigantescos, playas, agua: nada más. El punto más occidental del mundo, el más alejado posible del nazismo.

«Habíamos esperado encontrar alguna cosa», me dice Sandro, «pero cuando llegamos allí vimos que realmente no había nada: solo cabañas como las que hay en el Po para la pesca a la balanza, pero no casas donde vivir. Y sin embargo, Lowry había vivido allí un montón de años, atendido por aquella santa mujer, Margerie, en unas condiciones en las que incluso procurarse alcohol era sin duda harto más complicado que en Londres o en Nueva York».

La cabaña ardió en 1944. Y posteriormente fueron dañadas por el fuego, aunque no destruidas, otras dos cabañas construidas en el lugar de la primera. Las informaciones sobre estos incendios proceden de los relatos de Lowry y, por tanto, son imprecisas y contradictorias.

Por otra parte, hay muchas otras cosas que no encajan. Por ejemplo: ¿cómo es posible que trabajara nueve años si el texto mecanografiado se quema en 1944? ¿Acaso empezó a escribir el paraíso antes que el infierno? Y Margerie, que le conocía bien, que sabía lo que había ocurrido con sus textos anteriores, ¿no pensó en poner a salvo de algún modo una copia de la novela? Uno llega incluso a dudar de que el manuscrito hubiera existido realmente.

Sin embargo, tenemos algunos fragmentos de ese texto, conservados como santas reliquias en la Universidad de la British Columbia: pequeños pedazos de papel con los bordes quemados, como los mapas del tesoro de los piratas.

La última línea del fragmento que he visto en Internet dice:

Now he had hours, hours more...
(Ahora tenía más y más horas...)

Aunque lo que quizá le faltó fue precisamente el tiempo y la fuerza necesarios para volver a escribir una novela de más de mil páginas. Y se entiende que no se viera con fuerzas, porque además sus condiciones de vida fueron empeorando y el éxito obtenido con la publicación de *Bajo el volcán* fue incluso contraproducente, dado que le animó a viajar de nuevo, a abandonar Dollarton, y lo cierto es que Lowry había conseguido dar lo mejor de sí mismo cuando estaba arraigado en algún lugar, aunque fuera en la nada de la Columbia Británica, con poquísimo dinero, procedente exclusivamente de la pequeña renta que le pasaba su padre, cuidado, animado y

sostenido por Margerie.

Me cuenta también Sandro Veronesi que hace muchos años, cuando era jefe de redacción de *Nuovi Argomenti*, publicó un número de aquella revista con mucho material relacionado con Lowry: cartas y testimonios, especialmente. Uno de esos testimonios era el de su médico que, con la distancia propia del hombre de ciencia, describía las características de una persona enferma, minusválida, podríamos decir. Lowry dictaba sus obras, ya que no podía escribir debido al temblor de las manos; y lo hacía de pie, mientras restregaba los nudillos de los dedos sobre la mesa, en un gesto compulsivo que le hacía sangrar. Componer (utilizo este verbo, aunque habitualmente se refiere a la música) era para Lowry una tortura física y mental.

Pero también para quien describía los trastornos y el sufrimiento del escritor, también para su médico, aquel hombre desgraciado era un genio; sin duda, un genio.

Casi había terminado de escribir este libro cuando, navegando por Internet en mi búsqueda habitual de alguna pista posterior sobre mis obras perdidas (puedo llamarlas así, como si fueran niños y yo su Peter Pan), tropecé con la noticia más llamativa de este viaje: en una colección de la Ottawa University Press se anunciaba la publicación el otoño siguiente de *In ballast to the White Sea*.

Empecé a buscar en la red como un loco: ¡tal vez se había recuperado un libro perdido! Y descubrí que uno de los editores de esta obra viajaba por todo el mundo dando conferencias sobre la novela. Concretamente, estaba prevista una conferencia en Noruega, dedicada a los presupuestos teóricos de origen nórdico del libro.

Me pregunté si debía arrojar a la papelera este capítulo. Me sentía a la vez feliz y disgustado.

En realidad, este *In ballast to the White Sea* publicado en Canadá es un primer borrador hallado entre los papeles donados por la primera mujer Jan Gabriel a una universidad americana. Es el borrador que Jan y Malcolm entregaron a la madre de ella antes de irse a México. Aproximadamente, en 1936.

Así que no es nuestro libro, responde Edoardo Nesi al correo en que le remito todos los enlaces necesarios para estudiar la noticia.

Desde luego, no es nuestro libro. También existe una primera redacción de *Bajo el volcán* anterior a la publicada por Lowry en 1947. Este texto es el enésimo manuscrito inacabado que el escritor abandonó, voluntaria o involuntariamente. Y cabe preguntarse cómo es posible que se olvidara de él completamente y no se le ocurriera ir a buscarlo. No obstante, es el primer caso en este viaje mío en que algo de lo que se había perdido se ha recuperado. Es la prueba, más significativa que cualquier pedacito de papel quemado, de que el libro existía y de que, por tanto, es posible y hasta muy probable que un borrador posterior de más de mil páginas estuviera en la cabaña canadiense.

Y esto me hace pensar que quizá no haya nadie en el mundo, ni siquiera un hombre que goce de buena salud, que sea capaz de escribir la misma novela por tercera vez.

CATALUÑA 1940

UNA PESADA MALETA NEGRA



Walter Benjamin (1892-1940)

La vida de Walter Benjamin acaba el 26 de septiembre de 1940 en un pueblecito situado en la frontera entre Francia y España, Portbou. Y es él quien lo decide.

Resulta extraño pensar que uno de los intelectuales más importantes del siglo xx, un hombre de grandes países y grandes capitales, tenga que elegir, o mejor dicho sufrir su propio destino, en un lugar situado en la periferia de todo.

Cuando digo que es uno de los intelectuales más importantes del siglo xx sé que no exagero, y debería añadir aún otro adjetivo para definirlo: europeo. Porque si hubo un hombre que se considerara europeo, en aquellos años en que Europa no era más que una expresión geográfica, fue precisamente él, que se desplazó de una nación a otra empujado no solo por las circunstancias históricas y por la persecución de que era objeto por su condición de judío, sino también por sus intereses y su curiosidad.

Nacido en 1892 en Alemania, en Charlottenburg, tras la promulgación de las leyes de Núremberg se vio obligado a trasladarse a Francia, y París se convirtió en su segunda patria, el lugar de sus pasiones intelectuales, hasta el punto que una de sus obras fundamentales, aunque inacabada, *Passages*, está enteramente dedicada al París del siglo xix.

Creo que Benjamin es una figura absolutamente excepcional, porque me resulta difícil encontrar otra persona que haya unido a la erudición enciclopédica, a la enorme afición por la acumulación de materiales e informaciones, al refinamiento que coincide a menudo con el hecho de ser un epígono —no el que encabeza una corriente sino el que le pone fin— una gran capacidad de innovar, de interpretar el mundo bajo una luz distinta, captando los elementos, aunque solo iniciales, de las transformaciones históricas que nos aguardaban. Por lo general el que revoluciona no se preocupa del estilo, sino solo de romper, destruir, inventar sin prestar demasiada atención al lenguaje.

Benjamin, en cambio, fue un revolucionario refinadísimo.

Fue el primero, por ejemplo, en comprender que la posibilidad de reproducir la obra de arte, de poder verla sin estar físicamente en el lugar donde se conserva, vaciaría a esa misma obra de arte de su *aura*, de ese conjunto de distancia, unicidad y maravilla que marcaba la superioridad del artista respecto al mundo.

¿Qué hacía ese intelectual refinado y creativo, tan profundamente urbanita, en aquel pequeño pueblo fronterizo? Y, sobre todo, para introducirnos en el tema de mi investigación, ¿cuál fue el libro que perdió Benjamin? Porque ya se habrá entendido que si le he seguido hasta aquí, en las estribaciones que de los Pirineos descienden hasta Cataluña, es para descubrir qué ocurrió con el texto mecanografiado que llevaba consigo en una pesada maleta negra de la que no quería separarse nunca.

Retrocedamos unos meses. Como ya he dicho, en 1933 Walter Benjamin se instaló en París con su hermana Dora. Pero en mayo de 1940, tras un período de absoluta inmovilidad del frente entre Francia y Alemania, las tropas alemanas invadieron los territorios de dos países neutrales —Bélgica y Holanda— y penetraron en territorio enemigo sin hallar resistencia, precisamente porque nadie se esperaba un

ataque por aquel flanco. Entraron en París el 14 de junio de 1940 y el día antes, tan solo el día antes, Benjamin decidió abandonar aquella ciudad tan querida pero que se estaba convirtiendo para él en una trampa.

Antes de hacerlo, entregó a Georges Bataille, un intelectual como él, con un espíritu interesado y curioso, las fotocopias —digamos *ur*-fotocopias, fruto de los primeros intentos de reproducir fotográficamente los documentos— de su gran obra inconclusa sobre París, los *Passages*. Este hecho tiene importancia porque, aunque la maleta citada hubiese contenido el original de aquel trabajo, la certeza de que otra persona conservaba una copia difícilmente justificaría el apego morboso a aquella bolsa negra.

Cuando Benjamin huyó de París, tenía intención de dirigirse a Marsella y desde allí, provisto del permiso de emigración a Estados Unidos que sus amigos Theodor Adorno y Max Horkheimer le habían conseguido, llegar a Portugal y embarcar hacia América.

Walter Benjamin no era un hombre anciano, solo tenía cuarenta y ocho años, aunque entonces pesaban más que ahora. Pero era un hombre cansado y enfermo — los amigos le llamaban el viejo Benj, padecía asma y había tenido un infarto—, incapaz desde siempre de la más mínima actividad física y acostumbrado a pasar el tiempo leyendo o en conversaciones cultas. Cada traslado, cada esfuerzo físico representaban para él un trauma, aunque sus circunstancias personales le habían obligado a cambiar de dirección más de veintiocho veces. Y además era incapaz de enfrentarse a la cotidianidad de la existencia, al prosaísmo de la vida.

Hannah Arendt repitió a propósito de Benjamin lo que Jacques Rivière había dicho de Marcel Proust:

Ha muerto de la misma inexperiencia que le ha permitido escribir su obra. Ha muerto por ser extraño al mundo y por no saber cómo se enciende el fuego, cómo se abre una ventana.

Y luego añadió una nota propia:

Su falta de destreza le llevaba inevitablemente al encuentro con la mala suerte.

Y ese hombre inútil para las cosas de la vida diaria se veía obligado a trasladarse en plena guerra, en un país a la desbandada, en medio de una terrible confusión.

En cualquier caso, y milagrosamente, tras largas paradas forzosas y etapas recorridas con extrema dificultad, Benjamin consiguió llegar a Marsella a finales de agosto, a una ciudad que en aquel momento era la encrucijada de miles de prófugos y personas desesperadas que pretendían huir del destino que les perseguía. Y para sobrevivir, para poder salir de aquella ciudad, había que poseer documentos y más documentos: en primer lugar, el permiso de residencia en Francia, luego los visados para abandonar el país, para atravesar España y Portugal y, finalmente, el de entrada en Estados Unidos. Benjamin fue presa del desánimo.

Por otra parte, volviendo a la frase de Hannah Arendt sobre la mala suerte, Benjamin siempre había estado convencido de que le acechaba el infortunio, de que le perseguía el hombrecillo jorobado que en las canciones infantiles alemanas es la personificación del gafe. Y en su vida ya le había golpeado en muchas ocasiones la mala suerte: desde el fracaso en la oposición a cátedra en Alemania, donde había presentado una obra, *El origen del drama barroco alemán*, que nadie entendió, hasta el hecho de que para escapar de los bombardeos que le aterrorizaban huyera a la *banlieue* parisina y acabara en un pueblecito que fue el primero en ser destruido porque era un importante nudo ferroviario (y él obviamente no lo sabía).

En Marsella consiguió solucionar algunas cosas. Entregó a Hannah Arendt el texto de sus tesis *Sobre el concepto de historia* para que lo llevase a sus amigos Horkheimer y Adorno (por tanto, tampoco podía ser este el contenido de la maleta negra) y retiró el visado para Estados Unidos; pero le faltaba un documento fundamental: el permiso para salir de Francia, que no podía pedir en la comisaría porque se denunciaría automáticamente como apátrida y sería entregado de inmediato a la Gestapo.

No le quedaba más que una posibilidad: pasar a España clandestinamente a través de la ruta Lister, por el nombre del comandante de las tropas republicanas españolas que desde allí, recorriéndola en sentido inverso, había conseguido poner a salvo a una parte de sus brigadas al final de la guerra civil.

Fue una sugerencia de un viejo amigo que Benjamin encontró en Marsella: Hans Fittko. Su mujer Lisa, que estaba en Port Vendres, cerca de la frontera con España, se encargaba de pasar al otro lado a quienes se hallaban en su misma situación. Así que Benjamin emprendió la marcha, junto con una fotógrafa, Henny Gurland, y su hijo Joseph de dieciséis años: un grupo poco homogéneo y sin preparación alguna.

Llegaron a Port Vendres el 24 de septiembre. Y aquel mismo día, guiados por Lisa Fittko, recorrieron una primera parte del trayecto a modo de prueba. Pero cuando llegó el momento de regresar, Benjamin decidió no acompañarles. Les esperaría allí hasta la mañana siguiente, para reanudar juntos el camino: estaba muy cansado y prefería salir de allí al día siguiente para ahorrarse un poco de cansancio. «Allí» era un pinar. Destrozado físicamente y desmoralizado, Benjamin se quedó solo, y cuesta imaginar cómo pasaría aquella noche: si presa de sus inquietudes o cautivado por aquel silencio, por el cielo estrellado de un septiembre mediterráneo tan distinto del frío de un otoño alemán.

Poco después del amanecer, llegaron sus compañeros de viaje. El camino formaba una pendiente cada vez más pronunciada, a veces era casi imposible distinguirlo entre las rocas y los barrancos. Benjamin sentía cómo aumentaba el cansancio e ideó un sistema para resistir: caminar durante diez minutos y descansar uno, de forma regular, con la precisión de su reloj de bolsillo. Diez minutos de marcha y un minuto de reposo. Cuando el sendero se hizo más empinado, las dos mujeres y el muchacho tuvieron que ayudarlo, porque él solo no podía con la maleta negra que se negaba a

abandonar, afirmando que era más importante que llegase a América el manuscrito que había dentro que él mismo.

El cansancio fue extremo y el pequeño grupo a punto estuvo de rendirse, pero al final llegaron a la cresta y desde allí apareció el mar, inundado de luz, y un poco más allá el pueblecito de Portbou: lo habían conseguido.

Lisa Fittko se despidió de Benjamin, Henny Gurland y su hijo, y emprendió el camino de regreso. Los tres prosiguieron la marcha hacia el pueblo y se dirigieron al puesto de policía, convencidos de que, como había ocurrido a todos los que les habían precedido, obtendrían de la policía española el permiso para continuar el viaje. Pero las órdenes habían cambiado justamente el día antes: la persona que entraba ilegalmente era devuelta a Francia. Para Benjamin esto significaba ser entregado a los alemanes. La única concesión que obtuvieron, teniendo en cuenta el cansancio y la hora tardía, fue pasar la noche en Portbou: pudieron alojarse en el Hotel Franca, Benjamin en la habitación número 3. Se aplazó la expulsión hasta el día siguiente.

Pero el día siguiente no llegó nunca para Walter Benjamin: se mató durante la noche con las treinta y una pastillas de morfina que llevaba consigo por si reaparecían los problemas de corazón.

Aquella noche tal vez pensó que el hombrecillo jorobado que parecía perseguirle desde siempre había vuelto para atraparlo definitivamente. Sí hubiesen llegado el día antes, nadie habría puesto objeciones a su deseo de proseguir el viaje hacia Portugal; si, en cambio, hubiesen pospuesto el paso hasta el día siguiente, habrían tenido tiempo de enterarse de que las reglas habían cambiado. Habrían tenido la posibilidad de estudiar soluciones alternativas, y desde luego no se hubieran entregado a la policía española. Solo había un intervalo de tiempo que podía llevarles a la peor situación posible. Y precisamente ese fue el que les correspondió. La mala suerte había vencido y Walter Benjamin se rindió.

Durante muchos años no se supo nada más de él: cualquier rastro del intento de fuga parecía haberse perdido. Ni siquiera los muchos estudiosos de su obra que en los años setenta —cuando finalmente se reconoció todo el valor de su trabajo— fueron a Portbou, estimulados por los recuerdos de Lisa Fittko, que explicaba a todo el mundo que había sido ella la que había llevado a aquel hombre a España, consiguieron encontrar nada. Ni la maleta negra, ni la tumba. Parecía que a Walter Benjamin se lo había tragado la tierra.

Aún hoy, entre ese cúmulo de informaciones, a veces falsas, que es Internet, hay quien sigue dando crédito a esta versión de los hechos. De la maleta y de su contenido nunca se supo nada más.

Por suerte, además de Internet tengo amigos. Uno de estos, Bruno Arpaia, escribió hace unos años una buena novela sobre la historia de Walter Benjamin, que se llama *L'angelo della storia*. Y es él quien me explica cómo ocurrieron realmente

las cosas. Porque es cierto que durante muchos años nadie logró encontrar ningún rastro de la presencia de Benjamin en Portbou, pero luego se aclaró el misterio: los españoles creyeron que Benjamin era el nombre, puesto que como tal existe en español aunque con una pronunciación distinta, y Walter el apellido, de modo que registraron en los archivos municipales y luego depositaron en el tribunal de Figueres todos los documentos relacionados con el pensador en la letra W.

Se descubrió entonces que había sido enterrado en el cementerio católico y trasladado tiempo después a la fosa común, y que todas sus propiedades habían sido registradas con bastante precisión y, en parte, conservadas: una maleta de piel (sin especificar el color), un reloj de oro, una pipa, un pasaporte expedido por las autoridades estadounidenses de Marsella, seis fotografías de carnet, una radiografía, unas gafas, algunas revistas, cartas, unos papeles, un poco de dinero. No se habla de textos mecanografiados ni de manuscritos, aunque ¿qué querrá decir «unos papeles»?

Y, sobre todo, ¿qué era eso tan valioso que Benjamin llevaba consigo, qué texto que no fueran los *Passages* entregados a Georges Bataille o las tesis *Sobre el concepto de historia* confiadas a Hannah Arendt?

Nadie tiene una respuesta a esta pregunta, ni siquiera Bruno Arpaia que en su novela, en la ficción literaria, confía esas hojas a un joven partisano español con la promesa de que las pondrá a salvo, pero durante la noche, en los montes, presa del frío y de la desesperación, las utiliza para encender un fuego y salvar su vida.

El fuego, como ya he observado antes, aparece en muchos de los libros perdidos, porque, como es notorio, el papel arde fácilmente. Pero en nuestro caso real, en un pueblecito cercano a la frontera entre Francia y España, en la habitación número 3 de la modesta pensión de un pequeño pueblo, parece que no se encendieron fuegos.

Hay quien cree que la bolsa negra no contuvo nunca ningún manuscrito. Ahora bien, ¿qué motivo podía tener Benjamin para mentir a sus compañeros de infortunio, y para fatigarse hasta la extenuación trasladando aquella maleta si solo contenía cuatro efectos personales? Estoy convencido de que algo había en aquella bolsa. Tal vez las notas para continuar su trabajo sobre los *Passages*, tal vez una versión corregida del ensayo sobre Baudelaire. O quizás otra obra, la que nos falta y no sabemos ni siquiera si existió.

No, Bruno Arpaia no tiene la respuesta, pero al final de nuestra conversación me regala otra historia, porque Portbou sabe mucho de páginas perdidas.

Poco más de un año antes de que llegase Benjamin, entre las tropas en retirada de la república española —medio millón de personas que huyendo de las bombas de los aviones italianos y alemanes intentaban pasar la frontera en sentido inverso al de los prófugos que huían de Francia— se encontraba Antonio Machado, el gran poeta español, él sí realmente anciano. Y también Machado llevaba una maleta que contenía muchas poesías y que tuvo que abandonar en Portbou para conseguir expatriarse a Francia, a Colliure, donde murió pocos días después.

¿Dónde están aquellas poesías, tan comprometedoras entonces porque habían sido

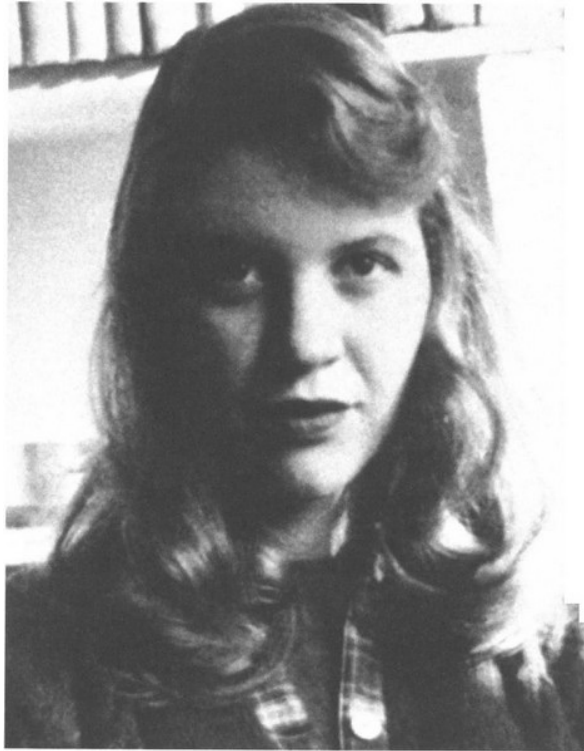
escritas por un poeta enemigo del régimen franquista? ¿Dónde están las páginas que Benjamin conservaba tan celosamente? ¿Todo destruido, todo perdido?

Tal vez en un armario o en un viejo baúl abandonado en el desván de una casa de Portbou se encuentran las hojas amarillentas y olvidadas: las poesías del anciano poeta derrotado y las notas del intelectual europeo precozmente envejecido conservadas juntas, ignoradas incluso por el propietario de ese armario o de ese baúl.

¿Es esperar demasiado que alguien, antes o después —por casualidad, erudición o pasión— encuentre sus páginas y nos permita finalmente leerlas?

LONDRES 1963

PODRÉIS DECIR QUE TENGO UNA VOCACIÓN



Sylvia Plath (1932-1963)

El 11 de febrero de 1963, en su apartamento del 23 de Fitzroy Road —que había alquilado entre otras cosas porque en él había vivido W. B. Yeats, y esto le había parecido una señal del destino—, Sylvia Plath se despierta muy temprano. Cuando está mal, siempre tiene problemas de insomnio, pero ha aprendido a sacar provecho de ellos, ya que por lo general es al amanecer cuando escribe sus poesías, antes de que se despierten sus hijos. La última que ha escrito pocos días antes lleva por título *Edge*, el límite, el que ya tiene decidido sobrepasar. Prepara el desayuno para Frieda y Nicholas (la niña tiene casi tres años, el niño poco más de uno), entra en su dormitorio, deposita sobre la mesita de noche dos vasos de leche y unas rebanadas de pan con mantequilla, abre la ventana aunque fuera hace frío, luego sale, precinta la habitación con cinta aislante y cubre con una toalla enrollada la parte inferior de la puerta. Regresa a la cocina, se encierra, la aísla por dentro como ha hecho con la habitación de sus hijos, abre la puerta del horno, pone un paño sobre la superficie para apoyar en él la cabeza y gira la llave del gas.

Así es como se suicida Sylvia Plath. Es la segunda vez que lo intenta —la primera diez años antes— y en esta ocasión lo consigue.

Tiene treinta años recién cumplidos, está casada con Ted Hughes, pero llevan unos meses separados porque él la ha engañado. Sylvia Plath no es famosa: ha publicado mucho en varias revistas, un libro de poesías, *The Colossus*, y una novela con seudónimo, *La campana de cristal*. La acogida ha sido tibia.

Deja una enorme cantidad de escritos inéditos: además de los papeles personales, las cartas y los diarios, una antología ya acabada, *Ariel*, muchas otras poesías y un centenar de páginas de una segunda novela, cuyo título provisional es *Double exposure*.

Aunque están separados, Ted Hughes sigue siendo legalmente el marido; a él le corresponderá, por tanto, la herencia literaria de Sylvia y a su juicio será sometido el destino de todos los textos inéditos.

Quien haya leído hasta aquí se habrá dado cuenta de que me encantan los chismes, entre otras cosas porque, como dijo en cierta ocasión Ian McEwan, la literatura no es más que una forma refinada de cotilleo. Sin embargo, en esta ocasión quiero ser lo menos cotilla posible. Durante años, se acusó a Hughes de ser el responsable de la muerte de Sylvia Plath, como si el suicidio de su esposa fuese la consecuencia inevitable de su comportamiento; muchos adujeron como prueba el hecho de que la mujer por la que abandonó a Plath también se suicidó. Solo cuando, unos decenios más tarde, poco antes de morir, Hughes publicó las poesías que había ido escribiendo a lo largo de los años así como las muchas cartas de cumpleaños a la esposa muerta, todo el mundo entendió que las cosas eran, como siempre son, mucho más complicadas. Y que tal vez en el fondo le fascinaban las mujeres perturbadas, difíciles, oscuras: ya lo eran antes de conocerle, no era él quien las había vuelto así.

Sin embargo, las decisiones de este hombre —tan importante en la vida de Sylvia Plath— sin duda han pesado mucho, para bien y para mal, incluso en su éxito póstumo, y han establecido una clara distinción entre lo que hemos podido leer y lo que ya no podremos leer, o al menos no hemos podido tener hasta ahora en nuestras manos.

Y esta es la última historia que quiero contarles:

*I have done it again.
One year in every ten
I manage it...
(...)
I am only thirty.
And like the cat I have nine times to die.
This is Number Three.*

(He vuelto a hacerlo.
Una vez por decenio
me las compongo...
(...)
No tengo más que treinta años.
Y, al igual que los gatos, siete ocasiones para morir.
Esta es la Número Tres.)^[4]

Así empieza *Lady Lazarus*, una de las últimas poesías escritas por Sylvia Plath, que desgraciadamente no tuvo la fortuna de los gatos y cuyo tercer intento fue el último (el primero en realidad no fue un intento de suicidio, sino un accidente que le ocurrió cuando tenía diez años).

A veces ocurre que, cuando una persona se suicida, su muerte acaba siendo el punto de partida para contar su vida. Se trata de una decisión arriesgada, que a menudo hace que cubramos el rostro de la persona real —la que ha vivido, pensado y escrito— con una máscara que aplasta su riqueza humana y artística y la convierte en un icono, en un retrato en dos dimensiones.

Que Sylvia Plath siempre cortejó la muerte es un hecho incontrovertible. Y este cortejo nacía sin duda de una fragilidad, la que emerge inequívocamente de los diarios, pero también de un desafío, una fuerza, una capacidad de luchar y una violencia como las que encontramos en la dureza de sus poesías.

Hay mucho de Plath en la protagonista de *La campana de cristal*, en el recorrido doloroso de la depresión al intento de suicidio, a la «cura» del electroshock. Y precisamente en estas páginas se percibe la maraña inextricable entre el dolor y la culpa que fue el eje de su vida y de su poesía, como si el dolor fuese fruto de la responsabilidad de quien lo sufre y a la vez el instrumento para llegar a la verdad de

la escritura, del ser poeta. Una delgada cresta por la que caminar, por donde transcurre toda su existencia.

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.
I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call.

(Morir
es un arte, como cualquier otra cosa.
Yo lo hago excepcionalmente bien.
Lo hago para sentirme hasta las heces.
Lo ejecuto para sentirlo real.
Podemos decir que poseo el don.)^[5]

Así sigue escribiendo en *Lady Lazarus*. Pero su verdadera vocación era escribir. Y de esto vale la pena ocuparse para entender lo que ocurre después de su muerte.

No obstante, antes debemos volver a su relación con Ted Hughes. Una relación muy fuerte, no solo amorosa, sino también una sociedad literaria, en la que Sylvia incitaba al marido a ser poeta hasta el fondo, a elegir la poesía como sentido de su vida, y a la vez buscaba en él un apoyo que le diese fuerzas para afrontar el dolor creativo que era la base de su idea de la literatura. Escribía en una carta a su madre: «Lucho por hallar la fuerza de reivindicar el derecho a la infelicidad junto al placer de la afirmación creativa», como si ambas cosas no pudieran darse por separado y la segunda solo pudiese nacer de la primera. Un dolor que Plath arrastraba consigo desde tiempo atrás, desde la muerte de su padre que la dejó huérfana a los diez años —víctima de sí mismo porque no se cuidó convencido de que tenía un cáncer, cuando en realidad se trataba de una diabetes que podría haber sido superada—; un dolor que nacía también de la relación difícil y conflictiva con la madre, de su desesperado deseo de ser amada.

Lo que Hughes era para ella se desprende claramente leyendo la carta que escribió a su madre en abril de 1956 (citada en la espléndida introducción de Nadia Fusini a las *Lettere di compleanno*, el libro que Hughes dedicó a Sylvia y al que ya he aludido):

Voy a contarte una cosa casi milagrosa, atronadora y aterradora, y en la cual quisiera que pensases y que la compartieses un poco conmigo. Se trata de ese hombre, ese poeta, ese Ted Hughes. Jamás había conocido nada igual. Por primera vez en mi vida puedo poner en juego a fondo *todo* mi saber y mi risa, mi energía y mis escritos, todo, ¡y me gustaría que le vieras, que le oyeras!...

Rebosa de salud, y es tan enorme.^[6]

Debió de haber sido bastante complicado para Hughes responder a estas expectativas, a este papel, a este amor. Y es probable que incluso se asustara ante la fuerza, ante la intensidad de esta idea de vida, tanto personal como artística. Una intensidad manifestada en la violencia de su primer encuentro, cuando Ted Hughes le arrancó la cinta del cabello y la besó en el cuello, y ella reaccionó mordiéndole una mejilla. Y que no se trata de una leyenda urbana nos lo confirma una de las poesías de Hughes, la que lleva por título *St. Botolph's*:

*(...) I remember
Little from the rest of that evening.
I slid away with my girl-friend. Nothing
Except her hissing rage in a doorway
And my stupefied interrogation
Of your blue headscarf from my pocket
And the swelling ring-moat of tooth-marks
That was to brand my face for the next month.
The me beneath it for good.*

(Recuerdo
poco del resto de la velada.
Me escabullí con mi novia.
Nada excepto su siseante furia en el umbral
y el pasmoso interrogatorio
sobre tu pañuelo azul en mi bolsillo
y el foso que se abría, un anillo con marcas de dientes
que señalaría mi cara un mes entero.
Y yo debajo ya para siempre).^[7]

Es «ese hombre, ese Ted Hughes», que en un momento determinado huye de los riesgos de una relación tan absorbente, el que tuvo que encargarse de los papeles que Sylvia había dejado y que poseían aquella misma fuerza, aquella misma violencia de la que Hughes había escapado.

Estaban los diarios, sobre todo los diarios de los últimos meses, que describían la situación, los sentimientos, el resentimiento, incluso, por su amor interrumpido (no acabado, nunca acabado, como leeremos en las poesías de Hughes unos decenios más tarde). Estaban las poesías, con ataques durísimos al padre, muerto mucho tiempo atrás, y que Sylvia había transformado en un símbolo de la violencia machista y hasta nazi (el padre era de origen alemán), en una amalgama inextricable entre la figura del padre y la del marido. Estaba una buena parte de una novela como *La campana de cristal*, que narraba la vida de Sylvia, pero no la de diez años antes, sino su vida mientras el marido la estaba engañando con una amiga suya, Assia Wevill (lo escribió

la propia Plath en una carta: se trataba de una historia «semiautobiográfica sobre una mujer cuyo marido resulta ser un traidor y un mujeriego»).

¿Qué hacer con todos estos papeles?

Hughes tomó decisiones, y fueron decisiones radicales, que marcarían el futuro de la obra de Sylvia Plath.

Lo primero que hizo fue destruir los últimos meses de su diario, porque, como se justificaría más tarde, no quería que sus hijos lo leyeran nunca, convencido de que les haría sufrir demasiado (lo que no impedirá que el hijo menor, Nicholas, también se suicide). Ya he dicho lo que pienso de la decisión de destruir los papeles no destinados a la publicación cuando implican profunda y dolorosamente a otras personas además de a quien los ha escrito. Es posible que no sea justo, pero creo que es un derecho de los herederos. Los diarios de los años anteriores, en cambio, se irán publicando espaciadamente, así como muchas de sus cartas.

Hughes se encargó luego de la edición de *Ariel*, el libro que confirmaría la fama de Sylvia Plath, su grandeza como poeta, modificando en parte la selección de las poesías respecto a las indicaciones de la propia autora. Con el paso de los años, Hughes siguió publicando otras poesías y también textos narrativos sueltos, aparecidos sobre todo en revistas, pero también inéditos.

¿Y qué se hizo de la novela iniciada e interrumpida, *Double exposure*?

También en este caso deberemos valernos de las palabras de Hughes. Ese texto de 130 páginas —escribe Hughes en la introducción a *Johnny Panic and The Bible of Dreams* (una selección de relatos y otros textos en prosa de Plath)— «se perdió en algún lugar en los años setenta». Bien mirado, es una afirmación algo extraña. ¿Qué quiere decir que se perdió? Teniendo en cuenta el amor y el cuidado con que Hughes conservó y seleccionó los textos de Sylvia, ¿cómo es posible que se perdieran 130 páginas de una novela, sin que él apenas se diera cuenta?

Cabría preguntarse si no es una manera de defenderse de la acusación de haberlo destruido, sin embargo en el caso de los diarios Hughes no tuvo ningún inconveniente en declararlo y asumir la responsabilidad. En este caso, en cambio, sostuvo diferentes versiones, porque anteriormente había atribuido a la madre de Sylvia —que ya estaba muerta en el momento de la acusación y por tanto no podía responder— la responsabilidad de haberlo hecho desaparecer, afirmando que por lo que él sabía era un texto a máquina de sesenta o setenta páginas (duplicadas, por tanto, más tarde).

Es evidente que Hughes mintió, y que, ante sus reticencias y contradicciones, resulta casi imposible saber lo que ocurrió realmente.

«Deberíamos dejar que los poetas hablen solo con la palabra», me dice Maria Grazia Calandrone, que también es poeta, cuando intento aclarar las ideas hablando con ella. La figura de Sylvia Plath tiene demasiadas incrustaciones. Su vida y su muerte acabaron por construir un personaje, y a sus palabras se han superpuesto las mil historias de quienes tal vez nunca la han leído, pero hablan de ella como si la hubiesen conocido.

Maria Grazia me lee una parte de la poesía que Frieda Hughes escribió en 1997 sobre este asunto:

*While their mothers lay in quiet graves
Squared out by those green cut pebbles
And flowers in a jam jar, they dug mine up.
Right down to the shells I scattered on her coffin.
They turned her over like meat on coals
To find the secrets of her whitered thighs
And shrunken breasts.
They scooped out her eyes to see how she saw,
And bit away her tongue in tiny mouthfuls
To speak whith her voice.
But each one tasted separate flesh,
Ate a different organ,
Touched other skin.
Insisted on being the one
Who knew best,
Who had the right recipe.
When she came out of the oven
They hadguttred, peeled
And garnished her.
They called her theirs.
All this time I had thought
She belonged to me most.*

(Mientras sus madres descansaban en tumbas,
recortadas con verdes guijarros, y flores
en un bote de mermelada, desenterraron a la mía.
Incluso las conchas que esparcí sobre su ataúd.
Le dieron vueltas como a carne
sobre el asador, buscando los secretos
de sus muslos marchitos, de sus pechos resecos.
Extirparon sus ojos para ver cómo miraban,
y trocearon su lengua en pequeños bocados
para hablar con su voz.
Pero cada uno probó solo un trozo
de su carne mutilada
saboreó un órgano diferente,
palpó otra piel.
Se jactaron de ser

quien más sabía,
quien poseía la receta verdadera.
Al salir del horno ya la habían destripado,
pelado y aderezado.
La llamaban suya.)^[8]

Es posible que yo también forme parte de esa multitud de caníbales, aunque he tratado de seguir sus huellas con la máxima delicadeza. No obstante, ahora me asaltan las dudas: si esa novela apareciese, ¿sería correcto publicarla? ¿Sería justo, teniendo en cuenta el perfeccionismo que perseguía Plath en sus poesías y en sus textos, con sus continuas revisiones y sus esfuerzos por conseguir las palabras exactas y definitivas? Publicar aquella novela ¿no sería una forma de cotilleo? ¿no acabaría concentrando la atención en la correspondencia entre la novela y la vida impidiendo que Sylvia Plath sea de nuevo ella misma, escape de la morbosa atención de sus lectores, del personaje que le han superpuesto, con riesgo de convertirla únicamente en lo que se ve desde la cocina de su muerte?

Maria Grazia me sonrío: las palabras de la novela también serían sus palabras, me dice, palabras de poeta.

Y luego me ofrece una esperanza. Entre los papeles que el enigmático Hughes donó a la Universidad de Georgia hay algunos que no pueden ser consultados antes del año 2022, sesenta años después de la muerte de Sylvia. No puede excluirse que entre esos materiales se encuentre también el texto perdido de *Double exposure*.

Yo también sonrío: estoy dispuesto a esperar.

LISTA RAZONADA DE LOS LIBROS CITADOS

Introducción

Los libros de aventuras para niños cuyos títulos menciono son *Il giardino segreto* de Francés Hodgson Burnett [ed. cast.: *El Jardín secreto*, Madrid, Siruela, 2002, traducción de Isabel del Río] del que existen numerosas ediciones (una de ellas, la de Giunti, es una traducción mía) y *La teleferica misteriosa* de Aldo Franco Pessina, publicado en 1937 en la «Biblioteca dei miei ragazzi», una colección de Salani, y del que existe una reimpresión idéntica también en Salani.

La cita de Marcel Proust está sacada de *All'ombra delle fanciulle in fiore*, en la edición de Mondadori, traducida por Franco Calamandrei y Nicoletta Neri: es la primera que leí y le sigo siendo fiel [ed. cast.: *En busca del tiempo perdido 2. A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, traducción de Pedro Salinas].

El libro de Anne Michaels, *In fuga*, está publicado por Giunti. La primera edición italiana es de 1998 [ed. cast.: *Piezas en fuga*, Madrid, Alfaguara, 1997, traducción de Eva Cruz].

ROMANO BILENCI, *Il viale*

Todas sus obras han sido publicadas por Rizzoli en edición económica: *Anna e Bruno e altri racconti*, *Conservatorio di Santa Teresa*, *Gli anni impossibili* (*La siccità*, *La miseria*, *Il gelo*), *Il bottone di Stalingrado*, *Amici*.

Vita di Pisto se publicó en apéndice a las *Opere complete*, editadas por Benedetta Centovalli en Rizzoli.

GEORGE BYRON, *Memoirs*

No son muchas las obras de lord Byron traducidas y de fácil adquisición en Italia. En Oscar Mondadori encontramos el *Manfred* (traducido por Franco Buffoni) y un volumen de *Opere scelte*. En la edición económica de Rizzoli se publicó el primer canto del *Don Juan*. Un pequeño editor, Kessinger, ha traducido *Il pellegrinaggio di Aroldo* [ed. cast.: *Caín; Manfredo / Lord Byrón* [sic], Barcelona, Dirección y Administración, Ronda de la Universidad, 12, 1889; *Las Peregrinaciones de Childe Harold*, *El corsario*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1983; *Obras escogidas*, Barcelona, Edicomunicación, 1999; *Don Juan*, Madrid, Cátedra, 1994, traducción de Pedro Ugalde].

Il servo di Byron de Franco Buffoni fue publicado por Fazi en 2012.

ERNEST HEMINGWAY, *Juvenilia*

Los dos cuentos que sobrevivieron (*Il mio vecchio* y *Su nel Michigan*) están incluidos en los *49 Racconti*, publicados por Mondadori [ed. cast.: *Cuarenta y nueve*

cuentos: *Otros cuentos*, Barcelona, Seix Barral, 1987, traducción de Carlos Pujol, Mary Rove y N. N.] y se pueden encontrar fácilmente, así como *Festa mobile*, *Fiesta* [ed. cast.: *París era una fiesta*, Barcelona, Seix Barral, 1964, traducción de Gabriel Ferrater; *Fiesta*, Barcelona, Bruguera, 1983, traducción de Joaquín Adsuar] y todas sus novelas. Las *Lettere*, en cambio, que también fueron publicadas por Mondadori hace muchos años, desgraciadamente están descatalogadas.

BRUNO SCHULZ, *El Mesías*

Sus relatos (*Le botteghe color cannella*, *Il sanatorio all'insegna della clessidra*, *La cometa*) fueron publicados por Einaudi en un solo volumen con el título de la primera colección [la edición castellana lleva por título *Madurar hacia la infancia*, Madrid, Siruela, 2008, traducción de Elzbieta Bortkiewicz, y contiene *Las tiendas de color canela*, *Sanatorio bajo la clepsidra* y *El cometa*, además de relatos inéditos y dibujos].

La novela de David Grossman, *Vedi alla voce: Amore*, fue publicada por primera vez por Mondadori en 1988 [ed. cast.: *Véase: amor*, Barcelona, Tusquets, 1993, traducción de Jimena García]. *Un uomo forte che si chiamava Schulz* de Ugo Riccarelli es de 1998 y fue publicada por Piemme. Actualmente ambas obras están editadas en Oscar Mondadori.

En cambio, *Il Messia di Stoccolma*, de Cynthia Ozick, tras haber sido publicada por Garzanti en 1991, fue reeditada posteriormente por Feltrinelli y actualmente está descatalogada [ed. cast.: *El Mesías de Estocolmo*, Mataró-Barcelona, Montesinos, 1989].

Il libro ritrovato, de Simha Guterman, fue publicado en Italia por Einaudi en 1994.

El libro de Francesco Cataluccio, *Vado a vedere se di là è meglio*, fue publicado por Sellerio en 2010.

NIKOLÁI GÓGOL, *Las almas muertas* (segunda parte)

Existen numerosas ediciones de sus obras, entre otras los dos volúmenes de Meridiani [ed. cast.: *Almas muertas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2015, traducción de Augusto Vidal]. Lo mismo cabe decir de las obras de Dostoievski y Pushkin citadas directa o indirectamente. De los *Diari* de Tolstói existe una selección editada por Garzanti [ed. cast.: *Diarios (1847–1894)*, Barcelona, Acantilado, 2002, traducción de Selma Ancira].

Las citas de Marina Tsvetáyeva están extraídas de Serena Vítale (ed.), *Il poeta e il tempo*, Adelphi, 1984.

MALCOLM LOWRY, *In ballast to the White Sea*

Solo se encuentran de este autor *Sotto il vulcano*, publicado por Feltrinelli [ed. cast.: *Bajo el volcán*, Barcelona, Bruguera, 1981, traducción de Raúl Ortiz] y, en la misma editorial, un volumen editado por Margerie Lowry, titulado *Salmi e Canti*, que contiene algunos relatos de Lowry, ensayos y recuerdos del escritor, y también *Caustico lunare* [ed. cast.: *Piedra infernal*, Barcelona, Tusquets, 2009, traducción de Juan de Sola].

Ultramarina, como otros libros suyos, están agotados desde hace tiempo [ed. cast.: *Ultramarina*, Barcelona, Tusquets, 2004, traducción de Jaime Zulaika].

In ballast to the White Sea fue publicado efectivamente por la Ottawa University Press y se puede adquirir también en versión e-book. Hasta ahora no se ha traducido en Italia. La publicación de la versión española está prevista para 2017 (Barcelona, Malpaso).

WALTER BENJAMIN, *Lo que había en la maleta negra*

Casi todas las obras de Benjamin desde *Il dramma barocco tedesco* a *I passages di Parigi*, de *Sul concetto di storia* a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità* han sido publicadas por Einaudi [ed. cast.: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, traducción de José Muñoz Millanes; *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005; «Sobre el concepto de historia», en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Arcis y Lon Ediciones, 1955, págs. 39-92; *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro, 2013]. El ensayo sobre Baudelaire, en cambio, lo publicó Neri Pozza [ed. cast.: *Baudelaire*, Madrid, Abada, 2014, traducción de los textos, Alfredo Brotons Muñoz, Jorge Navarro Pérez y Juan Barja; traducción de los poemas, Enrique López Castellón].

Hannah Arendt dedicó a Walter Benjamin un libro que lleva su nombre y que en Italia editó SE [ed. cast.: «Walter Benjamin», en *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 1989, traducción de Claudia Ferrari].

Para la obra de Antonio Machado, véase *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1983 y *Antología de su prosa*, Madrid, Edicusa, 1976.

La novela de Bruno Arpaia, *L'angelo della storia*, fue publicada por Guanda en 2001.

SYLVIA PLATH, *Double exposure*

Mondadori publicó en los Oscar *La campana di vetro* y un volumen que contiene toda su poesía [ed. cast., *La campana de cristal*, Edhasa, 1989, traducción de Elena

Rius; *Antología*, Plaza & Janés, 1974, edición de Jesús Pardo]. De sus obras se hizo también un Meridiano. Adelphi publicó, en cambio, una selección de los diarios.

Lettere di compleanno de Ted Hughes es un libro de Mondadori de 1999, descatalogado. Se puede encontrar el *Meridiani* que se le dedicó y que también contiene esas poesías [ed. cast.: *Cartas de cumpleaños*, Barcelona, Lumen, 1999, traducción de Luis Antonio de Villena].

La antología de Frieda Hughes, *Wooroloo*, publicada en Gran Bretaña por Bloodaxe Books, nunca se ha publicado en Italia [ed. cast.: *Wooroloo*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002, traducción de Teresa Shaw].



GIORGIO VAN STRATEN (Florencia, Italia, 6 de julio de 1955). Escritor, editor, ensayista y traductor italiano. Su libro *La memoria de mi nombre* (2000) ganó el año de su publicación cuatro premios literarios, entre ellos el prestigioso Viareggio, así como el Zerilli-Marimò de narrativa italiana.

Entre sus trabajos se encuentran traducciones del inglés al italiano de clásicos de la literatura como *El jardín secreto* de France Hodgson Burnett (1992), *La llamada de lo salvaje* de Jack London (1994), *El libro de la selva* de Rudyard Kipling (1995) y *El pabellón de las dunas* de Robert Louis Stevenson (1997).

A lo largo de su carrera ha sido presidente de la Orquesta Regional de la Toscana (desde 1985 y hasta 2003) y de la Asociación General Italiana del Espectáculo (AGIS, desde 1998 y hasta 2002), miembro del consejo director de la Biennale di Venezia (entre 1997 y 2002) y de la Radio Televisión Italiana (entre 2009 y 2012), así como director general del festival de ópera Maggio Musicale Fiorentino (desde 2005 y hasta 2008) y del Palacio de Exposiciones de Roma (de 2005 a 2008).

En la actualidad es uno de los directores de la revista literaria *Nuovi Argomenti* y dirige el Instituto Italiano di Cultura de Nueva York.

Notas

[1] Traducción de Gabriel Ferrater. <<

[2] Traducción de Jimena García. <<

[3] Traducción de Elzbieta Bortkiewicz. <<

[4] Traducción de Ramón Buenaventura. <<

[5] Traducción de Ramón Buenaventura. <<

[6] Traducción de Montserrat Abelló y Mireia Bofill. <<

[7] Traducción de Luis Antonio de Villena. <<

[8] Traducción de Teresa Shaw. <<