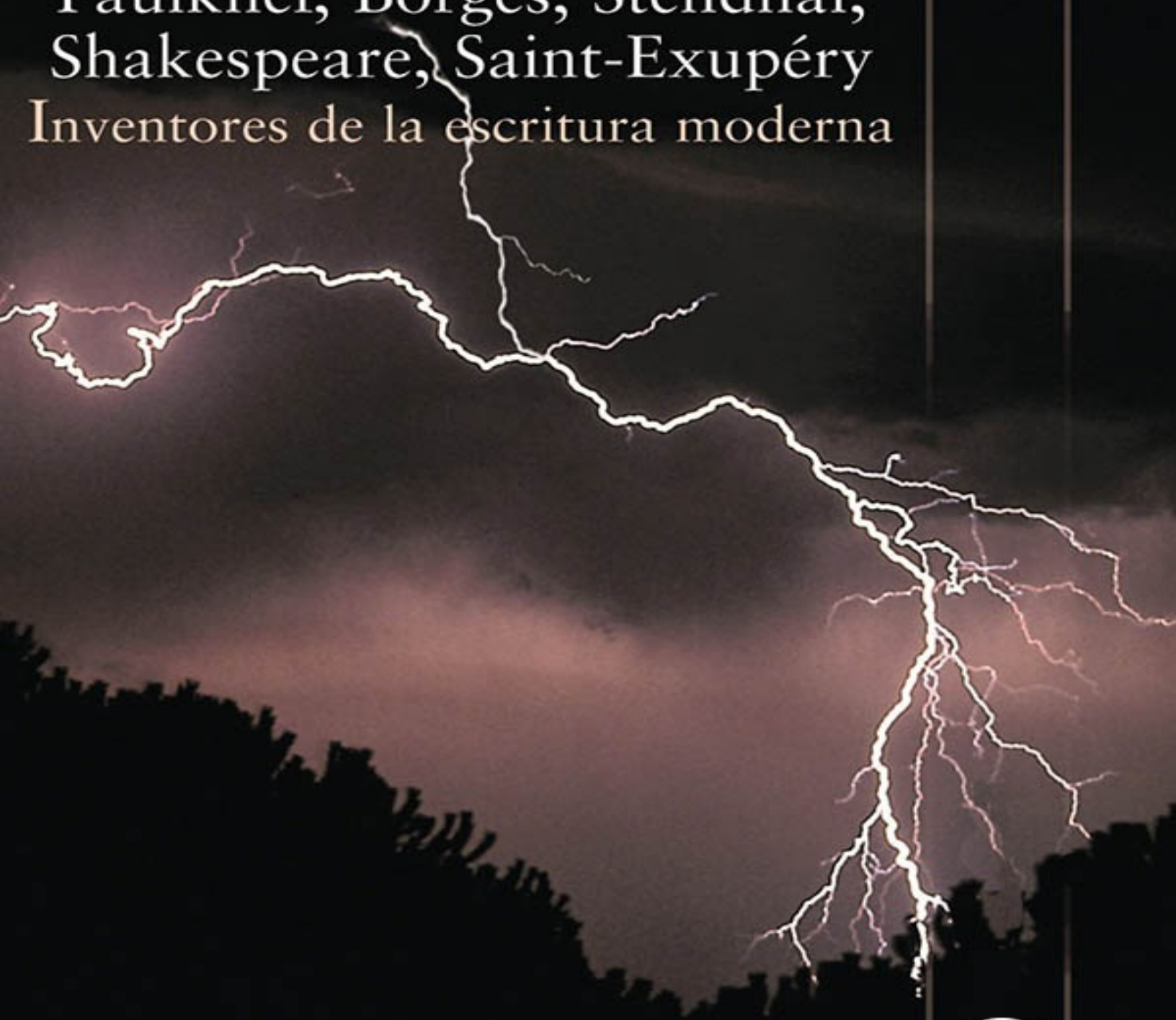


# Pedro Sorela

Dibujando la tormenta

Faulkner, Borges, Stendhal,  
Shakespeare, Saint-Exupéry  
Inventores de la escritura moderna



Dibujando la tormenta es un paseo a través de las vidas y obras de cinco «inventores de la escritura moderna»: Faulkner, Borges, Stendhal, Shakespeare y Saint-Exupéry. Un apasionado y estimulante canto a la lectura en el que Pedro Sorela, de forma amena y a la vez exhaustiva, nos descubre cómo Faulkner intuyó que toda novela es una forma de poesía, cómo Borges tuvo que sufrir una infección de la sangre para terminar aboliendo las fronteras internas de la literatura, cómo de Shakespeare no sabemos casi nada pero sí lo que importa, cómo Stendhal escribió para revivir su juventud heroica en Italia e intuir que la condición para escribir una obra maestra es haberla vivido antes, y cómo Saint-Exupéry encarnó un siglo después esa profecía y fundió vida y escritura en una sola obra. Toda selección tiende a ser injusta, pero no si se trata, como es el caso, de la propuesta de una serie de escritores que no pretende armar ninguna etiqueta, ni esculpir un canon, ni ordenar una clasificación o fácil comodín cultural para la academia, la crítica, el periodismo o cualquiera de las industrias de la posmodernidad. El único criterio seguido por Pedro Sorela para proponer a Faulkner, Borges, Stendhal, Shakespeare y Saint-Exupéry como algunos de los fundadores de la escritura moderna es una doble constatación: la de que el placer de su lectura aumenta con el tiempo y la de que nada fue lo mismo después de sus libros: la caligrafía de cada uno de ellos es reconocible en la escritura moderna. Todo ello es explicado a la luz de cinco intensas biografías, sin las cuales, en contra de lo que tiende a sostener la Academia, sus obras resultarían mucho más enigmáticas de lo que siempre es inherente al gran arte.

Pedro Sorela

---

## **Dibujando la tormenta**

Faulkner, Borges, Stendhal, Shakespeare, Saint-Exupéry

*Inventores de la escritura moderna*



Título original: *Dibujando la tormenta*  
Pedro Sorela, 2006

---

Revisión: 1.0  
08/03/2020

## *Escritura de tormenta*

Este libro debería pedir perdón por romper con algunas de las reglas del juego —la académica, la de la industria nacionalista, la de la corrección política y otras—, pero no lo va a hacer pues, como se intenta contar, si de algo han sido víctimas los por otra parte irreductibles autores de los que aquí se habla es justo de esas etiquetas.

Su selección no responde más que al gusto personal de su autor y al único criterio de que el placer de su lectura no defrauda y por el contrario aumenta, a la par que sus enseñanzas decisivas sobre la escritura de nuestro tiempo. Y ello además de la progresiva certeza de que estas enseñanzas no serían posibles sin el conocimiento de las vidas de los autores, incluso en el caso del misterioso Shakespeare, que debemos adivinar entre líneas y legajos. Lo que sin duda discute el vasto malentendido según el cual la literatura es un asfixiante sistema ordenado en función de los más variopintos, no siempre convincentes y en ocasiones bromistas criterios, desde la patria hasta el sexo, o de que la literatura es sólo *texto*. Más aún, texto cuya principal razón para existir es la de ser interpretado y la interpretación es lo que importa. Como decía Borges, las «universidades crédulas» no hablan de literatura sino de historia de la literatura. A Faulkner, a su vez, no le extrañaba nada que pudiesen hacer los académicos. Y sospecho que son muy pocos los creadores que tan siquiera se puedan reconocer en tal encierro, me refiero a los que no se resignan a su condición de engranajes de una *industria cultural* o subordinan su obra a cualquier militancia del momento.

En este libro podrían figurar otros autores con igual o mayor mérito, sin duda (aunque improbable), pero los elegidos son éstos, y en cualquier caso, los que están, son: su caligrafía es reconocible en la escritura moderna. Si a alguien le extraña la inclusión de Saint-Exupéry al lado de Shakespeare, confío en que terminará aceptando su «escritura con el propio cuerpo» como una de las más intensas y estimulantes del siglo pasado, o que comprenda que los altibajos en la vida del feo Stendhal configuran la *vida como obra maestra* que él propuso como condición necesaria para crear una. Y es posible que en la selección anide también un inconsciente deseo de subrayar la toxicidad del prejuicio según el cual la literatura viene a ser el espejo, más que de un lector, de un grupo. Esa escritura de espejo y grupo simplemente aplaza la literatura, a saber hasta cuándo.

Escribí estos ensayos después de abandonar el periodismo —la ineludible derrota en la persecución del tiempo pero también, yo así lo creo, los años de acción o de su amago con que quizá debiera empezar una vida de escritor—, y buscando en mi tradición algo a cuya sombra

podiera releer lo ya escrito y repensar qué es la escritura y a dónde lleva; y que a la vez me recordase lo que puede llegar a ser en un tiempo en el que, según algunos, se desvanece. Aunque no he logrado olvidar la idea de Faulkner de que toda obra de arte está condenada en última instancia al fracaso, me cuesta encontrar fracasos en los que disfrute y aprenda más que en los de Borges, Stendhal, el propio Faulkner, Shakespeare y Saint-Exupéry, todos escritores, por vocación, en la tormenta: la que cambia el paisaje. Entre sus ruinas vivo mejor. Y hasta donde he podido comprobar, los demás, cuando los conocen, también.

Creo que sobran otras explicaciones. Si algo reúne a los cinco escritores es el carácter indiscutible de su propuesta, al menos de momento y, precisamente, lo inabarcable de los estudios que hablan sobre ellos; sólo la llamada *Industria Shakespeare* produce sobre él unos 5.000 textos de cierto volumen... al año. Ni que decir tiene que ésa es una de las causas de que estos escritores permanezcan en cierto modo secuestrados por los especialistas —también víctimas de ese circuito secreto—, lo cual resulta en extremo injusto pues, de nuevo, si algo compartieron en vida fueron los intentos de escapar, en todo momento, a su conversión en mausoleos. Acaso esa libertad, esa *vida*, es en efecto inherente a todo gran arte. En el uso de la mía yo me he centrado en la lectura gozosa y prioritaria de sus obras, utilizando sin embargo algunos de los estudios biográficos canónicos sobre ellos —las cerca de 2.000 páginas en las que Blotner sigue a Faulkner poco menos que semana a semana a lo largo de su vida, por ejemplo, son difícilmente eludibles—, o inencontrables hoy por razones incomprensibles como el ensayo en que el polaco Jan Kott lee nuestro tiempo a la luz de Shakespeare.

Este libro nació, imagino, el día en que descubrí que ninguno de mis alumnos de escritura en la Universidad de Madrid sabía quién era Stendhal. No es que no le hubiesen leído; es que ni sabían quién era, y el único estudiante que se arriesgó a levantar la mano propuso que se trataba de un filósofo alemán. Profesor aún ingenuo, ese descubrimiento me impresionó de tal manera que tuve que salir del aula. Me preguntaba cómo era tal cosa posible y, también, si en una clase universitaria de escritura no podía dar por supuesto a Stendhal ¿qué podía dar por supuesto? ¿En qué idioma les podía hablar? A los pocos minutos regresé al aula y les dije a mis estudiantes: «Bueno, esto es lo que hay, y así tendremos que jugar la partida. Pero sabed al menos que os han engañado». He escrito pues pensando en esos jóvenes víctimas de un tiempo —ya lo anunció Saint-Exupéry— que no distingue entre Bach y la canción del verano, entre Shakespeare y la publicidad, y sobre todo en aquellos, estudiantes de la universidad o lectores de mis novelas, que a pesar de todo y con tenaz curiosidad de supervivientes, me han preguntado por libros, escritores y recursos que alguien les había birlado, y me han ido colocando una y otra vez ante los problemas esenciales de la escritura, que claro está no son sólo de la escritura.

No han pasado muchos años de aquella estupefacción que me dejó mudo y ahora sé que se podría llenar medio libro con anécdotas de la ignorancia masiva creada por el humor bárbaro (y cómplice) de la posmodernidad, y que por supuesto hace tiempo que no se limita a las aulas e impregna todo el paisaje, hasta las nubes, pero mi alarma ya no es tanto por las lagunas de ignorancia, ya casi mares, fomentados por pintorescos planes de estudio a cual más tecnocrático y reaccionario... por no hablar de lo que se anuncia. En verdad cuesta creer que en Europa y el Mediterráneo se proponga la investigación y el casi exclusivo manejo de las nuevas tecnologías como una revolución científica y educativa del siglo XXI, que es como si nos hubiesen preparado para el siglo XX enseñándonos sólo a conducir. Lo de verdad alarmante es la progresiva

comprobación de que los estudiantes —y no sólo ellos—, son cada vez más *ajenos* a la palabra. No es que universitarios españoles *de letras* no sepan quiénes fueron Stendhal, Azorín y María Zambrano, o como descubrí hace poco, los apátridas Lancelot du Lac y los caballeros de la Mesa Redonda, abuelos de Don Quijote, quizá porque no tienen una industria nacional para defenderlos. Es que por todas partes se detecta una progresiva y ya inocultable dificultad, en medio de una suicida indiferencia, para conectar con la letra, la palabra. Para imaginar y entender lo que dicen esos sistemas de signos.

En lo que asombrosamente nadie repara es que en la palabra, y sólo en ella, es donde residen la imaginación que cuenta y la abstracción, y que imaginación y abstracción son las condiciones mismas de la libertad.

P. S.

## *Faulkner*

*«... ese inmenso Sur, muerto desde 1865, poblado de fantasmas quejumbrosos, ofendidos, desconcertados...»*

*¡Absalón, Absalón!*

*«El pasado no está muerto.  
De hecho, no es ni siquiera pasado.»*

Hay algo secreto en Faulkner. Siempre. Algo que resiste su lectura, y la lectura de los testimonios sobre él. Algo que no es producto del azar sino deliberadamente buscado. De hecho, la impresión que queda es que es justo el primer plano de su retrato: la sombra. Esa sombra es también esencial para intuir, más que comprender, su literatura.

«No tengo mucha paciencia con los hechos», dijo en cierta ocasión a un grupo de estudiantes, ya al final de su vida, «y considero que cualquier escritor es de entrada un mentiroso congénito, o no escribiría. De modo que yo no podría contar la verdad ni siquiera acerca de la Historia. Esa es la razón por la cual nunca escribiré biografía. Estoy seguro de que no podría contar la verdad sobre Faulkner». Y en otra ocasión: «Los hechos y la verdad no tienen en realidad mucho que ver entre sí». Una actitud de la que se impregna toda su obra que, según Édouard Glissant, habla de una épica, la Pérdida por el Sur, sin encontrar razones que permitan sublimarla, como es habitual en todas las épicas: ésa es la novedad. Según Marc Saporta, uno de sus estudiosos, un fabuloso don para la mentira se encuentra en la base de Faulkner como narrador.

Si algo admite interpretación y discusión es la vida y la obra de William Faulkner (1897-1962), pero si algo no lo admite es que ambas pueden ser vistas como una larga partida de escondite con *los hechos*. Siempre los eludió —eludió *la información*, y en particular la que se refería a él—, al principio con esa impaciencia que unos atribuían a la soberbia y otros a la timidez, y después con el cansancio de quien fue considerado en vida, y desde bastante pronto,



como el principal escritor norteamericano de su tiempo. Al final tuvo que mandar instalar un gran muro en el jardín de su casa, harto de los turistas que le venían a ver como la encarnación misma del *Gran Novelista Americano en su Hábitat Natural*.

Una vez, consciente del perjuicio, o al menos no beneficio, que le podía causar a la difusión de uno de sus libros el que se siguiera negando a conceder un reportaje a una gran revista nacional, le ofreció a su editor indemnizarle con la suma que según sus cálculos equivaliese al valor publicitario de esa difusión. Cualquier cosa menos tener que recibir a un periodista en Rowan Oak, su casa, y admitir sus preguntas<sup>[1]</sup>. No le quedó más remedio que aceptarlas cuando le dieron el premio Nobel.

—¿Cuál considera usted el lado decadente de la vida americana de hoy? —le preguntó una reportera al hacer escala en Nueva York en su ruta hacia Estocolmo para recoger el premio.

—Eso que está usted haciendo, señorita. Correr tras la gente haciéndoles entrevistas y fotos sólo porque han hecho algo.

Aunque la visión *tangencial* de las cosas es tan característica de Faulkner como el tabaco para su pipa de 14 hebras distintas que le mezclaban especialmente (y que luego Dunhill sacó al mercado), lo cierto es que desde niño mostró pasión por los disfraces. Quizá el más famoso, a lo que contribuye uno de sus más divulgados retratos, es el de piloto de la RAF herido durante la Primera Guerra Mundial, que llevó incluso con cierto derecho durante algún tiempo pues en efecto estuvo alistado cinco meses en la RAF de Canadá. Por cierto que para conseguirlo se hizo pasar por inglés. Podía, más fácilmente, haberse hecho pasar por canadiense, por aquello del acento, pero se empeñó en imitar el inglés y lo consiguió: tenía —como es evidente en sus libros— un oído formidable.

Sin embargo la Gran Guerra no duró lo bastante para que él pudiera salir de los barracones de entrenamiento, y no está nada claro siquiera, pese a que él lo contaba con gracia, incluso en cartas a su madre, que fuese víctima de un accidente dentro del propio hangar.

—Nos precipitamos patas arriba a través del techo del hangar —le contaba años después a unos chicos que le hacían una entrevista... (para una revista escolar)—. Allí estábamos, colgando de nuestros cinturones, con las cabezas hacia abajo en el avión, estirando el cuello y mirando hacia abajo al suelo.

—Eso sería horrible —le dijo alguien—. Tendrían ustedes mucho miedo.

—No —dijo Faulkner—. Sólo había una cosa que nos preocupaba de la situación en que nos hallábamos colgando allá arriba, y era... ¿habéis tratado de beber *whisky* colgando patas arriba? Es una cosa bastante difícil de hacer, si se piensa, cuando el campo de aterrizaje del *whisky* está más alto que el conducto de entrada de uno. Nosotros apenas podíamos lograr que el *whisky* subiera. Esa era la dificultad. Y lo que más nos molestaba.

Menudo, enjuto, dueño de un bigote aristocrático y sobre todo de una mirada que atravesaba las piedras, Faulkner demostró siempre cierto talento escénico —pese a su leyenda de huraño, o quizá por eso—, empezando por un guardarropía del que no se arrojaba nada, nunca: quizá la prenda preferida de Faulkner en toda su vida fuese el chaquetón de piloto, que usó hasta que poco menos que se le deshizo sobre la espalda. Eso no impedía que, en la época de la universidad, su madre tuviera que vender un anillo de diamantes para pagar la cuenta de una tienda de ropa de Memphis.

Aunque sus retratos más conocidos le muestran como el clásico *gentleman farmer*, con

chaqueta de *tweed*, fusta, pipa en la mano, pañuelo en el bolsillo y *bridges* de montar, lo que no cuentan es que a menudo esos pantalones iban completamente manchados de pintura o de grasa y que olían a establo a distancia<sup>[2]</sup>, que el *gentleman* no se había afeitado esa mañana, o que la chaqueta de invierno podía ir acompañada de pantalones de algodón. Si se miran atentamente, esos múltiples disfraces se resumen en dos: los de campesino y aristócrata. Por cierto que la de campesino era la profesión que él ponía en los formularios. Esa ambigüedad quedaba reforzada por un modo de hablar «vago y evasivo» que no sólo se correspondía con el acento sureño, y que se prestaba a múltiples interpretaciones, y también, probablemente, al hecho de que se levantase al amanecer para trabajar y a menudo dormitara durante el día.

*Conde sin condado* (*Count no count*) le llamaron sus vecinos de Oxford, Misisipí, el mote quizá más persistente de toda su vida. Al parecer Faulkner no sólo se vestía de un modo peculiar, iba con frecuencia descalzo y *llevaba* los guantes en la mano en lugar de ponérselos, sino que no atendía a las reglas más comunes del trato y saludaba o no a sus amigos según le diera en ese momento. Para otros, en cambio, sólo se trataba de despistes de quien siempre demostró una formidable capacidad de concentración.

Algunos de los personajes de su carrera teatral quedaron fijados para siempre en su leyenda. Entre los más conocidos, el de hijo de una negra y un cocodrilo, como dijo en un famoso texto autobiográfico; el de *bootlegger* o traficante de alcohol durante la Prohibición, como afirmaba haber sido durante su juventud en Nueva Orleans, un tiempo en el que también se hacía pasar por heredero terrateniente que cada tanto tenía que volver a Misisipí para visitar a sus numerosos hijos naturales; o el de *escritor esforzado*, y dueño de plantación venido a menos, papeles que interpretó durante otra temprana época en el Village de Nueva York, cuando en realidad ejerció de (excelente) vendedor en una conocida librería de la 38 con 5ª: *Lord & Taylor's*. No sabía llevar muy bien las cuentas (después dijo coquetamente que le habían echado por robar), pero regañaba a los compradores: «No se lleve esa porquería», les decía, y les animaba a comprar buena y abundante literatura. Sus patrones, que le confiaban los clientes más difíciles, estaban encantados y lamentaron que regresara al Sur.

Años más tarde, cuando acudió a la ciudad para recibir el asombrado aplauso de la sociedad literaria por *El ruido y la furia*, Faulkner empleaba una táctica infalible para espantar a los pelmazos en los cócteles: se embarcaba en una historia sin principio ni fin, pero llena de direcciones y explicaciones inútiles, y calculaba con su mirada de cirujano cuánto tiempo podría el otro resistir.

Tenía sin duda un gran talento para reconocer el teatro, como demuestran no sólo las numerosas *escenas*, dentro de sus libros, y sus personajes, casi más teatrales que novelísticos. Una vez se incendió el teatro de Oxford, su pueblo, y los bomberos acudieron prestos a apagar el incendio. «Éste es el mejor espectáculo que han programado —dijo Faulkner— y ahí tienes a un montón de locos intentando estropearlo.» Con el tiempo se le calmó el ansia del disfraz —al menos hizo lo que pudo para extirpar de su biografía la leyenda del piloto heroico—, o mejor dicho se canalizó a través de sus libros.

Quizá una buena introducción a la obra de Faulkner consista en señalar simplemente que en realidad no se llamaba así, sino Faulkner, y que él recuperó una *u* que al parecer el nombre tuvo en alguno de sus numerosos avatares desde sus orígenes en Inverness, Escocia, en una familia emparentada con David Hume, y que ya en América devino en Falconer. Disfrazó pues su

apellido, y la razón por la que lo hizo nunca quedó clara. Pudo ser una simple cuestión estética, pero pudo también ser una forma de invocar un destino distinto en una familia que, como los Sartoris, los Sutpen y los Compson que pueblan sus libros, parecía abocada a la fatalidad. En su caso, la de la violencia y el alcoholismo.

Desde muy niño, cuando aún era más dibujante que novelista y le preguntaban qué iba a ser de mayor, Faulkner respondía que escritor como su bisabuelo. El coronel William Clark Faulkner es con toda probabilidad el más influyente coronel en la historia de la literatura moderna, y no sólo por sus repercusiones en la obra de Faulkner: hijo de un inmigrante escocés llegado a Misisipí en 1840, en él está inspirado claramente el coronel John Sartoris que protagoniza *Sartoris* (título que sustituyó el mejor de *Banderas sobre el polvo*), la novela fundacional de Yoknapatawpha, el lugar mítico «grande como un sello de correos» que unifica casi toda la obra de Faulkner y que ha inspirado los territorios míticos de no pocos escritores desde entonces. Yoknapatawpha parte de Yocona, el viejo nombre indígena del río que fluía al norte de Lafayette, el condado cuya capital era Oxford, llamado Jefferson en la obra. Según Jacques Pothier, la creación por la escritura de un territorio no sólo apócrifo sino disidente y al margen de la Historia es la obra de un sudista. «Revancha del sur sobre una Historia que le vio privado del dominio de su entorno y asistió a la llegada de hombres y valores extranjeros»<sup>[3]</sup>. Faulkner se autoproclamo «único señor propietario» de las 2.400 millas cuadradas de su condado.

Lo cierto es que no había que tomar mucho impulso para escribir literatura a partir del coronel William Clark Faulkner. Él mismo era pura literatura, y no sólo por haber escrito *La blanca rosa de Memphis*, una novela cuyo espíritu es el del título y que tuvo 36 ediciones en 30 años. Masón y al parecer racista (aunque esa aclaración es una obviedad en el Sur de su tiempo), el coronel Faulkner combatió en la guerra civil y al regreso se dedicó a escribir. Lo hacía hasta medianoche bebiendo *bourbon* mientras un esclavo le espantaba las moscas y le servía. Luego, antes de irse a dormir, jugaba a los bolos. Era un caballero de los de barba puntiaguda y largos bigotes a lo Buffalo Bill y no aceptaba tener una deuda más de un mes. Cuando mataron a su hijo por andar metiéndose en camas ajenas, el homicida cornudo le dijo: «Coronel, detesto decirle esto pero he tenido que matar a su hijo». El coronel guardó silencio. «Está bien —dijo al fin—. Me temo que yo hubiese tenido que terminar haciéndolo.»

Lo que no sabía es que él iba a terminar de un modo muy parecido: elegido por gran mayoría para la cámara legislativa del estado, un viejo enemigo y rival pensó que a partir de entonces el coronel le iba a hacer la vida realmente imposible y fue y le descerrajó un tiro que le destrozó la mandíbula. En un juicio con el jurado amañado, el asesino fue absuelto.

Ahí comienza la saga de los Faulkner, o al menos ahí comienza la historia familiar que inspira la obra del biznieto: un bisabuelo mítico, un abuelo gran señor, un padre camorrista (todos ellos alcohólicos) y un aya entrañable y comprensiva. Al igual que los Sartoris, los Faulkner parecían tener una clara vocación por defender causas perdidas y por la violencia: el padre del escritor, Murry, que no eludía las peleas y nunca le perdonó a la esposa con la que se había fugado para casarse que no le hubiera dejado seguir su vocación de vaquero, sobrevivió a un disparo en la espalda que hubiese matado a alguien más débil. El incidente se originó en una discusión por defender el honor de una dama. La bala estaba profundamente alojada y los médicos ya le daban por perdido cuando la madre tuvo la feliz ocurrencia de hacerle vomitar. Así expulsó Murry la bala.

El abuelo de William, otro coronel, vendió el ferrocarril de la familia pero fue propietario en cambio de un banco en el que William tuvo su primer empleo. De él sacó la idea, como le dijo más tarde a Estelle, su mujer, de que el dinero es algo demasiado despreciable para fundar en él un trabajo. También hay quien dice que por culpa del banco el escritor comenzó a beber.

Cuando enterraban al coronel Faulkner, William hizo notar a uno de sus hermanos que dos de los hombres que se alineaban para cumplir con el rito anglosajón de arrojar tierra a la tumba no eran gente que el coronel apreciara. «En vida no les hubiese saludado y ahora ellos le arrojan tierra a la cara»<sup>[4]</sup>. De esta época de la infancia es Estelle Oldham, una pequeña vecina de los Faulkner, con todos los blasones de la aristocracia sureña, que un día le dijo a su niñera: «Nolia, ¿ves a ese niño? Me casaré con él cuando crezca». «Cuidado con lo que dise, niña —le dijo el aya— que las niñas que anuncian sus matrimonios desde muy jóvenes se quedan solteras.» Soltera no quedó Estelle, aunque antes de casarse con Faulkner tuvo que divorciarse de un primer marido con el que había tenido dos hijos. Faulkner siempre los trató como a su propia hija, Jill. En la luna de miel, según Glissant, Estelle se intentó suicidar. Estelle Oldham no pudo o no quiso al principio casarse con el hombre que había profetizado había de ser su marido porque sus padres se opusieron. No mucha gente hubiese apostado gran cosa en Oxford por el futuro de Faulkner, un ser extravagante que a menudo iba descalzo, de vez en cuando seguía vistiéndose de piloto de la RAF y, sobre todo, no tenía un trabajo fijo<sup>[5]</sup>. Resulta difícil saber en qué medida ese primer desengaño afectó a Faulkner, pero eso fue lo que le condujo a intentar alistarse (sin conseguir entrar en combate) y hay quien le atribuye nada menos que la explosión y atomización del mundo que constituye una de las principales características de su obra: nada termina de ser *cierto* en la visión de Faulkner, y en consecuencia en su narración. Lo que hay son aproximaciones.

Así ocurre en tres de sus principales libros. En *El ruido y la furia*, cuatro miembros de la familia Compson van recomponiendo en sendos monólogos diversos episodios clave de la decadencia de la familia, con la particularidad de que el primero de esos monólogos es el de Benjy, un idiota. De ahí el título, tomado de un verso shakesperiano<sup>[6]</sup>. En *Mientras agonizo*, los miembros de la familia Bundren, sacudidos por «las peores catástrofes naturales posibles», en la intención del autor, como el fuego y la inundación, acompañan a Jefferson el cadáver de Addie, la madre y pilar de la familia, y alternan sus monólogos en 57 entregas que van componiendo la realidad... pero sólo para mostrar sus innumerables facetas en lo que se ha dado en llamar una *novela cubista*. La obra, que se inspira en el relato de Agamenón de su propia muerte perpetrada por Egisto mientras que su mujer mira, en la *Odisea*, supuso un avance en el desarrollo de los problemas del punto de vista, por cuanto Faulkner consigue, en un *tour de forcé* como él mismo lo llamó, la desaparición del narrador, y ángulos de visión inéditos hasta la fecha. Algunos procedían del cine, en un libro sólo en apariencia realista y sobre todo expresionista (Pothier). Se apreciaba una evidente influencia de los artistas que había visto en su estancia en París, como los *fauves* y el aplanamiento de los colores, los colores que desbordan los perfiles en el cubismo, o el hieratismo de las figuras negras e iberas que habían impresionado a Picasso y que ayudan a comprender cuadros como *Las señoritas de Avignon* y otras revoluciones plásticas de la época.

Y en *¡Absalón, Absalón!*, tercer libro de lo que algunos han considerado una suerte de trilogía pues los tres libros tratan de los mismos problemas de la certeza, la verdad narrativa, los diversos testimonios sobre la fundación de la dinastía Sutpen, a mediados de siglo, por un aventurero

traficante de esclavos, terminan con cualquier tipo de seguridad<sup>[7]</sup> Un primer testimonio arroja una versión más o menos probable de la historia, los siguientes siembran dudas progresivas, y al final ya no cabe certeza alguna. Es imposible, según Faulkner. Sólo caben las interpretaciones de los sucesivos lectores.

Entre las leyendas que se comenzaron a difundir después de la guerra circuló la idea —que él no desmintió— de que a consecuencia de sus heridas tenía una placa de platino en la cabeza, y que eran los sufrimientos causados por ella los que le llevaban a la bebida. «No puedes esperar mucho de Bill —decían algunos— a causa de esa placa y porque no es demasiado listo.» En esa época, en torno a los veinte años, se bebía en ayunas un vaso de *whisky* de centeno.

Aunque no se puede hablar propiamente de censura, existe un previsible pudor en torno a alcoholismo de Faulkner. Y también innumerables testimonios. Hasta el punto de que se termina por comprender que vida y obra están conectados en este terreno, no tanto en una relación de causalidad (aunque también), sino como una especie de puntuación.

Faulkner padeció desde muy joven un alcoholismo que periódicamente se agudizaba en crisis necesitadas de tratamiento médico, como la que siguió a la notificación del premio Nobel y la que, indirectamente, le terminó por llevar a una muerte algo temprana, a los sesenta y cinco años, en 1962. Fue un alcoholismo bastante aceptado, por razones personales y también culturales y hereditarias. Todos los hombres bebieron siempre en casa de Faulkner —y en muchas casas norteamericanas de esa época—, y una de las razones por las cuales Estelle, su mujer, no fue al comienzo bien aceptada por Maud, la madre, que odiaba el alcohol, es porque ella también bebía; según Glissant, «ambos se agarraban unas borracheras de muerte». Había como un acuerdo tácito, más tajante que en otras culturas, y es que los hombres bebían y las mujeres no. Aunque el padre de Faulkner, por ejemplo, se sacudía galopando a caballo las resacas de su juventud, al final de su vida tenía que recibir tratamiento. Como Faulkner, que al final preveía las crisis como si fuesen tormentas. «Cuando me veáis así», les decía a sus amigos al comienzo de una crisis, y les describía síntomas que conocía bien, «llevadme al hospital». Sin embargo, cuando murió su primera hija, Alabama, a los diez días de nacer, su mujer le dijo que se preparase una copa. «No: esta vez no lo voy a hacer», respondió<sup>[8]</sup>.

Sin embargo, igual que existen innumerables testimonios de Faulkner buscando alcohol, o compañía o motivos para beber (bebía de todas formas si necesitaba hacerlo), no existen demasiados testimonios de que se opusiese, de que luchara contra ello. Al doctor Gilbert, un médico que le trató en cierta ocasión y que se preguntaba por qué bebía un hombre con los dones de Faulkner, le contestó: «Nunca me pregunte por qué. No sé la respuesta. Si la supiese no bebería». En ocasiones sus crisis de alcohol se podían prolongar hasta mes y medio, y con el cuadro clínico habitual de temblores y alguna vez *delirium tremens*. Una vez en Nueva York, sus amigos, extrañados por su ausencia, acudieron a su habitación de hotel y le encontraron tendido en el suelo inconsciente, medio desnudo al lado de una botella vacía, y con una enorme quemadura en el costado producida por un tubo de la calefacción que tardó en curar más que la neumonía.

Sucede que, en la sociedad de Faulkner, el alcohol hacía parte del paisaje como los sauces llorones y los políticos corruptos y, como en otras sociedades desde Noé, a menudo al borracho se le trataba como un buen chiste: hay quien recuerda a Faulkner, mediadas ya las fiestas de juventud, bailando bien y recto como un caballero, pero también un tanto ladeado. «No hay tal cosa como un mal *whisky*», gustaba de decir el escritor, que según un amigo de juventud se podía



beber una botella como un biberón. «Simplemente, unos son mejores que otros.» Se cuenta por ejemplo la vez en que Faulkner le dijo a su acompañante que sólo se le pasaría una crisis de hipo característica si volaba en su avión boca abajo. Su amigo le dijo que le esperaría en el hotel. No —dijo Faulkner—: si volaba *en compañía* de alguien. Y sólo así se le pasó.

Era además uno de los bebedores más resistentes de la historia de la literatura. Y al comienzo, si al día siguiente alguien lo ponía en duda, le recitaba con puntos y comas *toda* la conversación de la noche, una proeza que ningún abstemio hubiese podido emular.

Sólo así se explica la convivencia de un alcohol muy exigente y una obra portentosa. Faulkner podía acostarse borracho, y tarde, y levantarse al amanecer para continuar su labor con la fuerza de un visionario y la disciplina de un cartujo<sup>[9]</sup>. Algunos estudiosos han clasificado sus crisis: bebía por cultura, herencia, horror a las multitudes (cuando tenía que padecer las sociedades literarias que le fueron buscando mientras crecía su importancia de escritor). Bebía cuando se sentía infeliz, o para aliviar la tensión después de terminar una novela, igual que Hemingway. Pero bebía, sobre todo, «sin saber por qué».

En cualquier caso, el simple dato del alcohol contribuye a iluminar una escritura tangencial, esquínada, oscura y al tiempo poderosa como es la de Faulkner, y ayuda a explicar no pocos de sus personajes y tramas, como por ejemplo *Santuario*, una versión del infierno que no se concibe sin él, no sólo antes del crimen —es la inconsciencia alcohólica del acompañante de la chica la que permite el crimen—, sino también después: el símbolo de la degradación de Temple Drake, la víctima, es precisamente que termina anteponiendo el vaso a cualquier otra cosa. De hecho, en el fragor del escándalo causado por *Santuario*, la historia de una muchacha violada por un impotente con una tuza de mazorca, alguien le preguntó: «¿Imaginas ese material cuando te emborrachas?». «Cuando me emborracho», dijo él, «obtengo mucho de ese material».

Faulkner cursaba cuarto curso de la escuela elemental cuando una profesora un tanto neurótica le pidió a su madre que dejara de hacerle a su hijo los deberes escolares. Enseñado a leer por su abuelo y su madre —una mujer sensible y culta que con el tiempo devino en una de sus principales lectoras—, Faulkner se saltó los primeros cursos y enseñó a su vez a sus hermanos a leer. A los catorce años se entusiasmaba con *Moby Dick*, cuando todavía no era un clásico, y también devoraba las tiras cómicas de los periódicos, lo que a juicio de Pothier está en el origen de algunos de sus experimentos. De ser un niño callado pero con un gran vocabulario, y con buenas notas, pasó a ser «el chico más vago que he conocido», según un testimonio. Como en una imagen de postal, el muchacho recostaba una silla de cocina contra la pared, en el porche de su casa, y allí permanecía durante horas, mirando. Sólo detenía esa intensa actividad para escribir historias... e ilustrarlas con dibujos.

Porque el escritor fue un excelente dibujante (un habilidoso en realidad con todo tipo de trabajos manuales y frecuente lector de *Popular Mechanics*), y de hecho durante un tiempo se pensó que iba a salir por ahí. Hasta bastante tarde en la juventud destacó más como dibujante que como escritor. Varios de sus dibujos en blanco y negro, muy en la línea de las elegantes caricaturas mundanas de la época (mujeres de piernas delgadas sujetándose el sombrero y la falda bajo el viento, orquestas de músicos negros tocando el *jazz* de Nueva Orleans), se publicaron con gran placer de los editores en la revista de la universidad de Misisipí, *Ole Miss*<sup>[10]</sup> en la que su padre desempeñaba un alto cargo administrativo.

Y él, el de jefe de correos, el único empleo más o menos estable que llegó a tener en su

juventud, junto con el de librero en Nueva York, y, exceptuados ciertos trabajos para el cine, el último. Hasta ese momento Faulkner no había destacado más que como un joven quieto, observador y vago que de vez en cuando pintaba alguna valla o quitaba las hojas secas en el campo de golf del vecindario. No había terminado ningún tipo de estudios, ni siquiera el bachillerato, y si entró en la universidad fue como un favor a su padre (estudió letras e idiomas), y en calidad de *estudiante especial*. De todas formas las notas le importaban una higa y no concurría a los exámenes. En cierta ocasión le pusieron un sobresaliente en inglés y se lo atribuyeron a su hermano Jack. Él se negó a corregirlo. «Todo lo de ese examen lo tengo aquí», le dijo a su padre, y le señaló la cabeza. «Dejémoslo como está. A lo mejor a Jack le gusta.» Hasta que los espacios de tiempo en que no asistía a clase se hicieron uno solo y continuado<sup>[11]</sup>.

Finalmente —ya estaba casado con Estelle, y ella aportaba dos niños— en diciembre de 1921 aceptó un trabajo ya rechazado antes: jefe de correos de la universidad. Y para convertirse, como dijo quien le consiguió el trabajo, en «el peor cartero que el mundo ha conocido». Lo cierto es que, según y cómo, era un jefe de correos ideal: en las traseras de la oficina Faulkner había instalado una *sala de lectura*, donde sus amigos y él podían leer las revistas y periódicos antes que los suscriptores, y a la vez tomar el té, y también ponía gustosamente los servicios postales y su asesoramiento técnico a disposición de las urgencias epistolares amorosas de los estudiantes.

A cambio, Faulkner, que sólo distribuía el correo cuando alcanzaba cierto volumen, no antes, se sentaba durante horas en una mecedora con un pequeño pupitre, y no atendía a los clientes hasta que éstos reclamaban sus derechos golpeando con una moneda en el mostrador. Cuando al fin lo echaron, comentó: «Seguramente dependeré toda mi vida de tipos con dinero, pero gracias a Dios ya no dependeré de cada hijo de perra que disponga de dos céntimos para pagar un sello»<sup>[12]</sup>. Un perfil que acabara aquí daría de Faulkner una impresión equivocada. Porque lo cierto es que desde niño Faulkner siempre estuvo culturalmente por delante de sus contemporáneos, y cuando llegó a la universidad ya tenía un notable equipaje de lecturas para su época, no digamos para la que vino después. Él era consciente de ello: en alguna ocasión se le recuerda de muy joven diciendo «soy un genio» (en lo que no se diferencia de la mayor parte de los artistas), y en otra, cuando las tertulias en la *sala de lectura* de la oficina de correos, interrumpiendo la conversación para decir con laconismo que él también podía escribir un *Hamlet*.

Su formación se debe en buena parte a Phil Stone, un íntimo amigo y cómplice literario de la primera época<sup>[13]</sup>, que le animó a escribir y le guió en la lectura de los clásicos —Swimburne y Keats a los catorce años—, y que compartía con él la idea de que Balzac era el más grande novelista de la historia, principalmente por haber sabido ver más hondo en las motivaciones del ser humano, y por contarlas de forma directa. La influencia de Balzac (aunque hay quien se lo atribuye a Thomas Beer) es también evidente en la idea de repetir personajes de una novela a otra. Malcolm Cowley, el crítico que le *descubrió*, tituló un artículo en el *New York Times Book Review* «William Faulkner's Human Comedy».

Sin embargo, la principal enseñanza de Stone —que durante los primeros años hizo para él de entusiasta agente— fue la de infundirle el deseo de ser autocrítico, y la convicción de que el único camino hacia el éxito literario estriba en el trabajo duro, acompañado de paciencia e inteligencia. De aquella semilla saldría después, en la entrevista a *The Paris Review*, la famosa receta de Faulkner para todo aprendiz de escritor: para ser grande hace falta 99 por ciento de talento, 99 por

ciento de disciplina y 99 por ciento de trabajo. El novelista no debe estar nunca satisfecho con lo que escribe pues nunca es tan bueno como podría. Siempre hay que soñar con apuntar más alto y no preocuparse de ser mejor que sus contemporáneos o predecesores: intentar ser mejor que sí mismo. Un artista es un ser llevado por los demonios. Es completamente amoral a la hora de sustraer, tomar prestado, mendigar o robar a cada uno y a todos para escribir lo que quiere escribir. Lo que por otra parte coincide con una frase que Faulkner solía recordar de André Gide, y es que éste decía admirar «sólo aquellos libros cuyos autores casi habían muerto escribiéndolos»<sup>[14]</sup>. En efecto: cuando Faulkner leyó *À la recherche du temps perdu*, dijo «This is it» («Esto es»), y quiso haberla escrito. Y cuando muchos años después le preguntaron qué libro le hubiese gustado escribir dijo *Moby Dick* («por su simplicidad griega»). Lo que reúne ambas obras es evidente: sus autores *casi habían muerto escribiéndolas*. Su estilo era reflejo de semejante concepción. Aunque de enorme flexibilidad, como veremos: «Yo intento decir todo en una sola frase entre la mayúscula y el punto final —le escribía a Malcolm Cowley en 1944—. Siempre intento meterlo todo en una cabeza de alfiler. No sé cómo hacerlo. Todo lo que sé hacer es intentarlo sin cesar y siempre de un modo nuevo».

Al parecer leía *Moby Dick*, *El negro del Narcissus* (de Conrad) y *Don Quijote* una vez al año (un busto del personaje se encuentra todavía en Rowan Oak). Alguna vez consideró a Shakespeare, Conrad y la Biblia sus principales influencias.

La Academia ha rastreado también las de Hawthorne, Twain, Defoe, Henry James, Dickens, Fielding, Thackeray, Flaubert, Chéjov y Gógol. Cuando le acusaron de imitar a Joyce, en la primera época, él lo negó. Lo cierto es que podía recitarle de memoria. En la luna de miel Estelle quiso leer el *Ulises* y pronto se desanimó, al no poder comprenderlo. «Vuelve a intentarlo», se limitó a decirle su marido.

De nuevo el juego del escondite con *los hechos*, que tenía un reflejo más profundo en su reserva, sus silencios, su enigma permanente. Fiay algo esencial en Faulkner, y es el silencio. Algo que tenía que ver con su carácter pero también con su poder de concentración, su mundo interior, al parecer autosuficiente, y su profunda desconfianza hacia lo moderno: Cuando hacia el final de su vida decidió mudarse de Oxford a Charlottesville, en Virginia (donde vivía su hija con su marido y el nieto), argumentó que en un radio de 50 millas alrededor de su casa ya no era posible encontrar un restaurante sin *jukebox*, un aparato que odiaba. En el restaurante de Oxford de toda la vida quitaban sistemáticamente la música nada más entraba él, al igual que en la farmacia<sup>[15]</sup>.

—Aston, ¿tiene que tener esa radio encendida? —dijo la primera vez.

—Bueno, no, señor Bill. Supongo que está muy alta. La apagaré.

—Aston, parece que toda la gente de este mundo tiene que tener mucho ruido en torno para no pensar en todo lo que tendrían que recordar<sup>[16]</sup>.

Si se escucha con atención, se verá que su fobia al ruido era algo más que una manía. Una vez, en una de las fiestas campestres que organizaba en Rowan Oak, su casa, alguien pidió excusas porque no se podía expresar muy bien debido a que no tenía sus dientes puestos. «Yo no me preocuparía —le dijo Faulkner (que tenía el don de saber recibir)—: yo tengo mi boca llena de dientes y no me puedo expresar mejor que usted.»

Las historias de cómo Faulkner hacía todo lo posible para *no tener que expresarse* pueden



ocupar fácilmente la mitad de su anecdotario. En una entrevista con Loïc Bouvard, en 1952 señaló: «Personalmente encuentro imposible comunicarme con el mundo exterior. Quizá termine en algún tipo de propia comunión —un silencio— enfrentado a la certeza de que ya no puedo ser entendido. El artista debe crear su propio lenguaje. Ése no es sólo su derecho sino su deber. A veces pienso en hacer lo que hizo Rimbaud [optar por el silencio], aunque seguramente escribiré mientras viva». Y cuando al final de la Segunda Guerra Mundial el escritor soviético Ilya Ehreburg insistió en visitarle, Faulkner tronó: «Maldita sea: he pasado casi cincuenta años tratando de curarme del discurso humano, todo para nada». Y como su amigo Phil Stone intercediera, Faulkner respondió algo que con el tiempo se hizo célebre: «Demonios, Phil: quiere hablar de ideas. Y a mí no me interesan las ideas. Yo soy un escritor, no un literato».

No hay duda de que Faulkner consiguió crear su propio lenguaje, como era *no sólo su derecho sino su deber*. En ese idioma el silencio ocupa un no pequeño espacio precisamente. El silencio, o su pariente cercana, la ocultación. Todo *Santuario*, por ejemplo, es un permanente rodeo de la historia central de la novela. Asistimos a sus antecedentes: cómo se gesta el crimen; y sus consecuencias: qué pasa después. No vemos el crimen propiamente, y eso es lo que le da la fuerza.

Al tiempo, como es notorio en la obra de Faulkner, son los hechos los que revelan a los personajes, y no el narrador. Lo cual enlaza con el desprecio de Faulkner (como el de Poe, en su día) hacia los *literati* de Nueva York, *habladores* en lugar de *hacedores* como él. Cuando en 1950 se negó a ir a recoger un premio, lo hizo con el siguiente argumento: «Soy un granjero y ningún granjero de Misisipí, hasta que venda su cosecha, tiene tiempo ni dinero para viajar en esta época del año». Como quiera que tenía que pronunciar un discurso, dijo también: «No estoy seguro de saber algo de lo que merezca la pena hablar durante dos minutos». Por lo demás, como le escribía a un profesor, «cuando se tiene algo importante que decir, ese algo termina sabiendo mejor que yo cómo ha de ser dicho, y que es mejor decirlo mal que no decirlo en absoluto». Y ésa, apunta Pothier, la idea de que el fondo impone su forma, es la razón de que la escritura de Faulkner sea tan diversa.

Esa que podríamos llamar modestia del narrador, que casi nunca aparece, está presente en casi toda su obra, paradójicamente personal y subjetiva como pocas. Con frecuencia el escritor deja que los personajes se vayan presentando solos, por sus acciones, y que en sus diálogos describan a los otros personajes. Mucho se ha hablado de ese supuesto despego. El escocés Yalden Thomson dijo, con optimismo nacionalista, que venía del hecho de que Faulkner era un exiliado escocés en Misisipí.

Algo difícil de aceptar, sin embargo, por cuanto Faulkner estaba tan apegado a su tierra que cuando viajaba a Nueva York, siempre por razones de trabajo, compadecía a los neoyorkinos porque no vivían en Oxford, Misisipí. En una fiesta en esta ciudad preguntó una vez por qué en Nueva York hasta los perros parecen inhumanos.

De las poquísimas salidas que Faulkner realizó fuera de su casa —a Canadá cuando la guerra, a Nueva Orleans y París en la época bohemia, a Nueva York, a «las minas de sal» de Hollywood cuando no le quedaba más remedio que ganar dinero, a Estocolmo cuando el premio Nobel, y algunos viajes de Estado al final de su vida—, el único que parece haber disfrutado fue su etapa bohemia en Nueva Orleans, muy joven, donde al parecer descubrió su vocación literaria. El viaje de París duró seis meses, y aunque fue sin duda clave, pues ocurrió justo antes de decidir escribir,

poco se sabe de él. A diferencia del equivalente de Hemingway, que lo describió en *París era una fiesta*, y pese a ser en la misma época, Faulkner no tuvo contactos ni con artistas ni con los expatriados cultos del momento (Hemingway, Fitzgerald o Gertrude Stein, que los agrupó a todos en la seductora pero fácil etiqueta de *Generación Perdida*)<sup>[17]</sup> Es poco probable sin embargo que París, el París de ese momento, y menos para un hombre taciturno y observador como Faulkner, necesitase mensajeros. Lo que sí consta es que vio bastante arte. Todos los días de lluvia, que en París suelen ser más de la mitad.

Lo que queda de su paso por Nueva Orleans es su relación con el escritor Sherwood Anderson, a la sazón su *hermano mayor* en la escritura. De él se contagió, al menos visiblemente, la enfermedad de escribir, y de él tomó el ejemplo de suspender de pronto la jerga para hacerlo. Cuando Anderson se enteró de que Faulkner estaba escribiendo una novela, le envió un recado con su mujer: «Haré todo lo que sea por él, siempre y cuando no tenga que leer el manuscrito». Y así fue. Con la recomendación de Anderson, Faulkner no tuvo mayores dificultades para publicar, en Boni & Liveright, primero *La paga de los soldados* y después *Mosquitoes*, dos obras que por lo general se consideran menores.

Las tuvo en cambio para publicar la tercera, *Sartoris (Banderas sobre el polvo)*, que es donde comienza el mundo faulkneriano propiamente dicho y quizá la más adecuada para iniciarse en él. «A partir de *Sartoris*», decía en su entrevista a *The Paris Review*, descubrí que [...] elevando la realidad al nivel de lo apócrifo tendría entera libertad para emplear al máximo el talento que pudiese tener. Eso me abrió una mina de oro de personajes, o sea que creé un universo muy mío. Puedo hacer vivir esos personajes, no sólo en el espacio sino también en el tiempo...»

«Jesús, qué hermoso es el Sur, ¿verdad? Es mejor que el teatro, ¿verdad? Es mejor que Ben-Hur, ¿verdad? Con razón necesitáis salir de cuando en cuando, ¿verdad?» (*¡Absalón, Absalón!*)

Es lícito sospechar que la primera entrega del mundo faulkneriano trata de los Sartoris —la aristocracia blanca y patricia de Yoknapatawpha— porque era lo que Faulkner conocía mejor: pertenecía a ellos. Y no porque de joven sus vecinos le llamaran *el conde (sin condado)*, sino porque en su familia se reunían todos los clisés de lo que significa *el sur* en Estados Unidos, desde las pipas de tuzas de maíz hasta el culto de la cortesía, y desde la desconfianza por el yanqui y la estatua del soldado confederado mirando al sur en las plazas de los pueblos hasta la vieja ama negra en la cocina, que en la vida de Faulkner tuvo tanta importancia —se llamaba Callie Barr— que le dedicó su libro *Desciende Moisés*.

Y cuando faltaba un dato en el tapiz, Faulkner se esforzaba y hasta se empeñaba en completarlo. Como en el caso de Rowan Oak, su casa. Una mansión sureña de los tiempos anteriores a la guerra civil, que cuando Faulkner la compró, en 1930, no tenía ni luz ni agua corriente, pero que se parecía a la casa de los Sartoris como una prima hermana.

Lo verdaderamente significativo es que ninguna persona razonable se habría embarcado, en las condiciones de Faulkner, en una deuda de 6.000 dólares y con el compromiso de pagos mensuales de 75. Y en una época (como siempre por otra parte) en que lo único que tenía, además de una familia, era la perspectiva de vender cuentos. Mas tratándose de sus pasiones Faulkner era

cualquier cosa menos razonable. Y aunque no siempre pudo cumplir con los pagos puntualmente, siempre terminó poniéndose al día, en los vaivenes favorables de su emocionante economía doméstica. Por lo demás, quien le vendió la casa ya había visto en él no sólo a un caballero, sino a uno de los pocos habitantes de la comarca que sabrían apreciarla.

Una intuición acertada: para comprar la mansión y mantenerla, y mantener las tierras de la propiedad, que fue recuperando poco a poco, el escritor aceptó trabajos que difícilmente hubiese realizado por otro motivo, y su angustia es perceptible —y se puede rastrear en sus libros y sobre todo en su correspondencia, casi monotemática—, cuando la situación económica familiar amenazaba seriamente con obligarle a vender la casa o por lo menos parte de sus tierras. Aparte de que Rowan Oak supuso una suerte de exilio interior, un paisaje adecuado en el que el escritor se podía librar a su imaginación sin traba, no menor empeño en conservarla habría puesto cualquier aristócrata campesino con el nombre vinculado a un dominio en cualquier parte del mundo.

Ir a Hollywood, por ejemplo.

No es fácil con Faulkner saber cuándo era feliz y cuándo no, y cualquier versión optimista al respecto queda pronto desmentida por sus novelas, en su mayor parte habitadas por seres trágicos cuya existencia no ha de medirse con los habituales harems de felicidad e infelicidad. No en vano André Malraux dijo de *Santuario*, por ejemplo, que era una tragedia griega.

Lo que deja lugar a pocas dudas es lo desgraciado que se sentía en Hollywood, lugar al que se dirigió por primera vez cuando sus deudas amenazaban con hacerle perder Rowan Oak o las tierras aledañas —tuvo que firmar un contrato de esclavo con la Warner de la que su editorial consiguió liberarle en 1945—, y adonde volvió una media docena de veces, resignado sólo a medias, con la misma mentalidad de un minero a destajo en zonas de alto riesgo: el infierno unas cuantas semanas para poder llevar durante un tiempo la vida que prefería.

Pero lo odiaba. «Ésta es —dice en una carta a Joan, un amor semiplatónico de la edad madura— una agradable ciudad llena de gente de clase media muy rica que todavía no ha descubierto el cerebro o al menos el alma.» A su hermano Jack: «Nadie viviría aquí, excepto para conseguir dinero». Y a un amigo: «Nadie hace aquí nada. No hay nadie con raíces. Incluso las casas están construidas con barro. No sucede nada nunca, y al cabo de un tiempo caen un par de hojas de un árbol y entonces ha pasado otro año». Sin embargo, una carta a Howard Hawks *cuenta* muy bien qué le daba el cine: «Montones de cosas extrañas me suceden. Acabo de pilotar un avión. Estoy sentado en mi porche. Empieza a llover. Pero hay otro ruido de agua muy agradable de escuchar, el del agua corriente, la primera que jamás he tenido y que acabo de hacer instalar gracias a los guiones que usted me encarga. Se lo agradezco y por eso le escribo»<sup>[18]</sup> En 1942, por ejemplo, Faulkner sólo obtuvo 300 dólares en concepto de derechos de autor de Random House, la misma cifra que ganaba, a la semana, cuando escribía para la Warner.

El Hollywood que frecuentó periódicamente Faulkner durante un par de décadas es el bastante terrible descrito en algunos cuentos y la novela inconclusa de Scott Fitzgerald *El último magnate*, con un trabajo, en teoría creativo, tratado como una cadena de producción. En la Paramount, por ejemplo, Faulkner fue asignado a un equipo de 62 escritores a sueldo que ganaban un total de 40.000 dólares a la semana (alguno de ellos, 2.500). Víctima de una de sus crisis de infelicidad, Faulkner desapareció durante la primera.

Era además un trabajo ingrato como sólo puede serlo uno de muchas manos para el ser más

acostumbrado a trabajar en soledad y en silencio. Y no sólo resultaba poco visible —en tres años en la Warner, Faulkner participó en 5 o 6 guiones de los que sólo se filmaron dos—, sino que además lo explotaban: Jack Warner le pagaba menos de lo que merecía por culpa de un agente de la primera época que también le mantenía sujeto con un contrato leonino.

Igual que un minero, en las «minas de sal» de Hollywood Faulkner procuraba concentrarse en su trabajo y apenas salía de su hotel y de su despacho. Y con un esfuerzo de campesino: si el rendimiento normal diario de un escritor de cine eran cinco folios, él podía aparecer con 35. Y eso después de haberse levantado al alba para escribir su propia obra durante tres o cuatro horas antes de dirigirse al estudio<sup>[19]</sup>.

Quizá lo más lamentable fuera un paisaje humano que le infundía enormes ganas de regresar a Rowan Oak, lo que hacía cuando ya no podía más. En una reunión, por ejemplo, cuenta Blotner — amigo del escritor y sin duda el más documentado de sus biógrafos—, Clark Cable le preguntó cuáles eran los escritores más interesantes del momento. Y Faulkner enumeró: Hemingway, Willa Cather, Thomas Mann, Dos Passos y William Faulkner.

—Ah, usted escribe, —dijo Gable.

—Sí, señor Gable. ¿Y usted qué hace?

Para entonces Faulkner era considerado por muchos como el principal escritor de Norteamérica, pero ni siquiera algunos de sus colegas escritores lo sabían: como su trabajo en la película *Battle Cry* no iba del todo bien, le asignaron a otro escritor como compañero guionista: un tal Steve Fisher, que había tenido cierto éxito con algún trabajo anterior y que de cuando en cuando hacía bromas a costa de Faulkner con la optimista inconsciencia que suele padecer la espuma respecto a la cerveza. Howard Hawks, director del proyecto y quizá el único amigo de Faulkner en Hollywood, se cansó un día de las bromas y le preguntó a Fisher qué escritor le gustaba más.

—Hemingway —dijo Fisher sin vacilar.

—Bien —dijo Hawks—: Faulkner es el escritor favorito de Hemingway<sup>[20]</sup>. Y era cierto. Si no bastase la lectura de sus obras, distantes pero procedentes de una misma cultura narrativa, por declaraciones de ambos se sabe del aprecio que los dos escritores tenían el uno por el otro —y la honradez y generosidad de manifestarlo, algo nada frecuente en las sociedades literarias—, por más que Hemingway se refiriese en alguna ocasión al territorio mítico de Faulkner como *Anomatopeio County*, y a pesar de un incidente que mortificó mucho a ambos escritores:

Faulkner tenía la idea de que a un escritor se le debe juzgar por la ambición que se desprende de sus (inevitables) fracasos, y según ese orden de valores ponía muy alto, por ejemplo, la obra ambiciosa de Thomas Wolfe, de la que solía decir que era el más deslumbrante de toda su generación. En una semiconferencia<sup>[21]</sup> que Faulkner pensó sería privada y no trascendería lo que allí se dijese, a la consabida pregunta de cuáles eran los escritores de su generación, por una vez puso a Hemingway entre los últimos porque, explicó, «se quedó en lo que sabía. Lo hizo bien, pero no intentó lo imposible». También dijo que Hemingway y otros autores como Steinbeck (los otros dos premios Nobel estadounidenses de la época) no habían aceptado el riesgo, y no habían sido siquiera capaces de usar una palabra que no figurase en el diccionario.

Sus palabras, que naturalmente llegaron a oídos de Hemingway, le dolieron tanto a éste que le pidió a un militar amigo que testimoniara ante Faulkner su probado valor en situaciones límite. Es

de suponer que para Hemingway, la duda, si existía, amenazaba incluso algunos de los fundamentos de su literatura, que como es notorio tiene como uno de sus principales temas la lucha del hombre en la frontera de su valor y de sus límites. A su vez, la carta del militar-testigo molestó mucho a Faulkner, pues en modo alguno había querido minusvalorar la obra y persona de Hemingway<sup>[22]</sup>. Este incidente puede parecer una cuestión de detalle, pero es que la vida de Faulkner está repleta de incidentes de este tipo, más relacionados con el dinero que con la *fama*, de la que el escritor parecía prescindir bastante.

Ya hacia el final de su vida, una tormenta de granizo destruyó el viejo *jeep* en el que solía andar. Faulkner no hizo nada por cobrar el seguro, y cuando el agente de la casa de seguros apareció con el talón correspondiente, Faulkner se negó a aceptarlo indicando que el *jeep* ya estaba muy trajinado y no valía lo que le estaban pagando.

La relación de Faulkner con el dinero es compleja, agotadora pues casi siempre tuvo menos y hasta mucho menos que el que necesitaba, y al tiempo muy reveladora. Él lo dijo en una carta: «Siendo un escritor serio que intenta ser un artista, naturalmente no tengo dinero». Basta su abundante correspondencia para comprobar hasta qué punto la ausencia de dinero fue pintoresca y *bohemia*, durante su primera juventud, y grave y determinante después, en la larga época en que pretendió mantener Rowan Oak y una familia con el producto de sus novelas —justo en esa segunda época difícil eran las menos comerciales— y de sus cuentos, algo que sólo ahora deja asomar su profética lucidez.

Quien esté tentado de idealizar la vida del escritor profesional, que lea esa correspondencia. En su mayor parte es la de un hombre acosado por las deudas, que sin pausa le propone a sus amigos, agentes y editores nuevas combinaciones para obtener más dinero, que da cuenta de un récord de rechazos por parte de las revistas y pormenoriza todas las incomprensiones más bien miserables que el escritor tuvo que sufrir con una «aparente humildad» (Glissant), y que cuando ya no puede resistir más las deudas, se traslada a Hollywood, para ponerse al día mediante el trabajo mercenario que él más podía detestar: la escritura de guiones.

Así —y con independencia de su calidad—, se puede decir que la labor cuentística de Faulkner es casi exclusivamente *alimenticia*. En 1942, y al tener que revisar un cuento para *The Saturday Evening Post* después de dos rechazos (por lo general le reprochaban ser *demasiado difícil*), Faulkner se dio cuenta y reconoció explícitamente que el escribir por dinero condicionaba lo que escribía. *Desciende Moisés* fue subtítulo en su primera edición y *otras historias* por razones comerciales, cuando en realidad se trataba de una novela: los cuentos se vendían mejor. Por cierto que casi ningún crítico se dio cuenta. La estructura de *Los invictos* responde también a ese deseo de componer una novela con cuentos, algo que sólo ahora deja asomar su profética lucidez.

Lo curioso es que, de acuerdo con la mejor tradición aristocrática, la preocupación material no se le notaba. Era además un pésimo comerciante, y aunque se preciaba de conocer a los animales, era bastante fácil colocarle una mula ciega o un perro loco. Siempre creía ver en el animal una virtud que nadie le había visto. Nunca, salvo en los exilios de Hollywood —entonces cumplía condena sin moverse del hotel y su despacho en el estudio— permitió que la falta de dinero le impidiese llevar la vida de *gentleman farmer* que había elegido. Y aunque necesitó dinero hasta el final, pues siempre vivió *por encima* de sus posibilidades, en ocasiones fue espléndido. No vacilaba en adelantarle dinero a un empleado, sin preguntar, o en prestarle dinero

a un amigo, como la vez que liquidó su seguro de vida para sacar de un apuro a Phil Stone. Buena parte del dinero del premio Nobel fue destinado a becas.

Lo cierto es que Faulkner siempre necesitó dinero pero, a la vez que hizo lo que pudo para mantener la finca que había comprado de joven —y lo consiguió—, pareció al tiempo extrañamente inmune a los cantos de sirena de la gloria fácil y el dinero rápido. Y para ilustrarlo, nada mejor que el ejemplo de *El ruido y la furia*, que en cierto modo nació de esa indiferencia.

Gracias a Sherwood Anderson, Faulkner no había tenido dificultad en publicar su primera novela, *La paga de los soldados*, ni tampoco la segunda, *Mosquitos*. Pero sí la tuvo con la tercera, *Banderas sobre el polvo (Sartoris)*, novela con la que él esperaba hacer coincidir el apoyo crítico con el del público. Sin embargo su editor, Liveright, le escribió: «*La paga de los soldados* era un libro muy bueno y debiera haber tenido más éxito. Después *Mosquitos* no era tan bueno, mostraba poco desarrollo en su crecimiento espiritual y creo que ninguno en su escritura. Ahora viene *Banderas sobre el polvo* y, francamente, nos ha decepcionado mucho. Es difusa y no se integra en el desarrollo de ninguna trama o personajes. Creemos que carece de intriga, entidad y proyección. La historia no conduce realmente a ningún sitio y tiene mil cabos sueltos. Si el libro tuviera trama y estructura podríamos sugerir cortes y revisiones pero es tan difuso que no creo que eso fuera de ninguna utilidad. Mi objeción mayor es que usted no parece tener una historia que contar, y yo sostengo que una novela debe contar una historia y contarla bien».

«Mi primera reacción fue de protesta ciega —recordaría Faulkner un tiempo más tarde—; después me volví objetivo por un instante, como un padre a quien le dicen que su hijo es un ladrón, o un idiota, o un leproso; por un terrible momento contemplé el asunto consternado y desesperado; entonces, como el padre, me oculté la evidencia y la negué con furia. Me aferré a mi ilusión...»

La inmensa mayor parte de los escritores sobre la tierra habrían tomado nota del rechazo de su editor... y se hubiesen adaptado a él, ya fuera reformando ese manuscrito, ya fuese en el siguiente. Faulkner —en lo que es tal vez la esquina más reveladora de su vida creativa— pensó simplemente que a partir de entonces pasaba a ser un escritor sin editor... y se sentó a escribir, en un estado feliz que nunca más se volvería a repetir tan intenso, una novela que a nadie se le hubiese podido ocurrir, tampoco a Faulkner, que se podía publicar<sup>[23]</sup><sup>23</sup>.

La idea había nacido de la imagen, que Faulkner vio en «una especie de éxtasis» y «la única en mi literatura que me conmovería profundamente, de una niña subida a un árbol para mirar por la ventana de la casa el entierro de su abuela. «Había tres niños, y yo no sabía que uno de ellos era un idiota», dijo Faulkner a los estudiantes de la Universidad de Virginia en 1957. «La niña era la única lo suficientemente valiente para subir al árbol y mirar por la ventana prohibida lo que estaba ocurriendo... Era una imagen, una suerte de cuadro muy emocionante, cuyo símbolo eran las bragas sucias de *Caddie* que veían sus hermanos mirando desde abajo el manzano al que ella se había trepado. Y ese símbolo se convierte en el de *Caddie* perdida, que causó el suicidio de uno de los hermanos y cuyo dinero fue dilapidado por el otro cuando ella se lo enviaba para cuidar de su hija, a él encomendada. Era un cuento que podía ser contado en dos páginas, un millar de palabras. Pronto vi que era algo imposible. Terminé la primera versión, no era buena. Entonces la reescribí, y era Quentin. No era bueno. La reescribí de nuevo, y era Jason, y no era bueno; entonces intenté meter a Faulkner y siguió siendo malo.»

Era 1929 y Joyce y Virginia Woolf estaban intentando experiencias parecidas en el uso del



monólogo interior y el punto de vista —reflejos ambos de una época que descubría el inconsciente—, y el propio Faulkner las habría de repetir en toda su obra y en particular en *Mientras agonizo* y en *¡Absalón, Absalón!* Pero nada igualaba en audacia el empeño de *El ruido y la furia*, sucesión de cuatro monólogos sobre ciertos hechos cruciales en la vida de la familia Compson —y a través de ellos, del Sur—. El primero de ellos, de setenta y cinco páginas sin un punto y aparte, era el monólogo de Benjy: un idiota.

*El ruido y la furia* fue el libro que Faulkner escribió (y reescribió más veces) después de tomar la decisión de no preocuparse en adelante por los juicios de los editores sobre su obra. La compuso en un estado de gran felicidad y exaltación mientras asistía al rechazo de *Banderas sobre el polvo* (luego *Sartoris*) por doce editores distintos, y después de enviársela a un agente, Ben Wasson, para que la moviera porque él no podía pagar los sellos de tanto intento fracasado<sup>[24]</sup>.

Y entonces se produjo una serie de casualidades que apoyan la atrevida idea de que también en las editoriales suceden milagros. Mientras Harcourt aceptaba *Sartoris* (con la condición de que se redujeran sus cerca de 600 páginas), Faulkner también le pasaba a un editor de esta editorial el manuscrito de *El ruido y la furia* para que le diera una opinión. Pero el manuscrito fue leído por más gente, con una reacción unánime: era magnífico... e impublicable por invendible. Entonces sucedió el milagro: ese editor, Hal Smith, se marchó para fundar un nuevo sello, en unión del británico Jonathan Cape, y se llevó de Harcourt, como regalo de buena voluntad, el manuscrito impublicable.

Pese a las ineludibles (pero misteriosamente fascinantes) dificultades en la lectura —a Faulkner no le dejaron utilizar tintas distintas para separar y así aclarar los tiempos en que transcurre la acción, por ejemplo—, las críticas fueron excelentes. Mas el mundo vivía los primeros efectos del *Crack* del 29 y pasaron dos años antes de que se vendieran los 1.789 ejemplares de la primera edición.

Con *Sartoris* y *El ruido y la furia* Faulkner establecía las bases de su peculiar mundo que en alguna ocasión él llamó *un sello de correos*. En una entrevista hacia el fin de su vida, el escritor dijo: «Con *La paga de los soldados* y *Mosquitos*, había escrito por placer. Con *Sartoris* descubrí que el pequeño sello de correos de mi tierra natal merecía un libro y que no viviría jamás lo suficiente para agotarlo, y vi también que sublimando lo real en universal tendría la libertad de ejercer al máximo lo que pudiera tener de talento. Una mina de oro se abría ante mí, y así fue como creé un mundo propio».

Un mundo que pertenece tanto a la *narrativa* concebida al modo clásico como a la *poesía*. Él fue, de hecho, el padre de una idea repetida por escritores posteriores, como García Márquez, según la cual la prosa literaria no es sino una forma de poesía. Un pensamiento coherente para quien hasta bastante tarde había querido ser poeta (y dibujante). Pero como él mismo dijo, «cuando comprendí que la poesía no convenía a lo que tenía que decir, cambié de medio de expresión. Después de todo, ¿qué es la prosa, sino poesía?». Numerosos escritores formalistas de diversas escuelas lo habían sostenido antes que él. Lo que él hizo, a diferencia de la mayor parte de sus predecesores, fue redactar poesía en prosa sin renunciar a los tradicionales cometidos de ésta: trama, intriga, testimonio, movimiento... hasta el punto de que algunas páginas de sus libros pueden ser vistas como poemas en prosa, como él mismo le explica a su madre a propósito de una página que escribe en París (y que no se conserva) y que dará luz más tarde al final de *Santuario*:

«Acabo de escribir una cosa tan bella que estoy a punto de estallar: 2.000 palabras sobre los jardines de Luxemburgo y la muerte. Hay una vaga intriga: se trata de una mujer, pero es poesía aunque sea prosa. Trabajé en él durante dos días y cada palabra es perfecta» (6 de septiembre de 1925).

Existen pruebas de que esa fusión se produjo desde bastante pronto y algunas metáforas esenciales de su obra se encuentran en sus dos pequeños volúmenes de poesía.

Y en 1927, al reclamarle una deuda a una editorial (por un libro en prosa): «Nunca se me ocurrió que se podía robar a un poeta. Es como robarle a una puta o a un niño». Y qué es su reflexión sobre Flaubert y *Madame Bovary* mas que la admirada de un poeta —esto es, un escritor que elige cada una de sus palabras—: «... en *Madame Bovary* vi, o pensé que veía a un hombre que no desperdiciaba nada [...] un hombre que eligió hacer un libro perfecto».

Como con cualquier gran arte, en Faulkner hay que desconfiar de los géneros, una distinción académica, por otra parte, en la que el propio Faulkner no creía. Lector continuado de Balzac, Cervantes y Conrad, pero también de Verlaine, Keats y Shakespeare, Faulkner creía que la habilidad de escribir buena poesía es una excelente preparación para la prosa, y desconfiaba — pese a su admiración por Flaubert y Balzac— de la novela realista. Según él, el verdadero artista capta la *esencia* de su mundo y crea otro con él. De hecho, no se suele reparar en que el modelo de Balzac de repetir personajes de una novela a otra encuentra en Faulkner no sólo un eco sino una transformación: porque los personajes reaparecen... en claves distintas en el rico laboratorio de experimentaciones formales que es su obra.

Todo es poesía en Faulkner, y comprenderlo es de hecho la clave para acceder a él, pues con ella se ilumina: no sólo en su concepción épica del *sello de correos* de Yoknapatawpha, sino en la apretada sucesión de escenas y de imágenes que puntúan toda su obra y le dan una identidad inconfundible. En ocasiones es una imagen de gran fuerza, como la mujer blanca y grávida que camina descalza por una carretera al comienzo de *Luz de agosto* en busca del padre de su hijo, y en otras, sin respiro, es la agudeza de observación de un novelista que obtiene en la imagen y la metáfora su quizá principal recurso estilístico. Desde el principio, sobre escenarios y personajes reales, Faulkner cuenta historias con técnicas expresionistas —esto es, poéticas— con un gran poder de evocación simbólica. Y con pocos trazos: en la destilería clandestina de *Santuario*, bastan un atardecer, los ojos de botón de un asesino, la fragilidad de la heroína y la borrachera de su acompañante para convocar la angustia de una tragedia inminente.

En 1943 se publicó en *The New York Times Book Review* parte de un largo ensayo de Malcolm Cowley que había de prologar una antología, *The Portable Faulkner*, y que marca un punto de inflexión en la recepción del autor: en él comparaba a Faulkner con Balzac, por su ambición, y decía: «No puedo pensar en otro escritor (norte)americano vivo que escriba con la misma intensidad y nos lleve tan completamente a un mundo propio»<sup>[25]</sup>. Al tiempo hacía constar que la mayor parte de los libros de Faulkner estaban fuera de circulación. Y sin embargo, en Europa, Sartre ya había dicho: «Pour les jeunes, en France, Faulkner est un dieu»<sup>[26]</sup>.

Son muy escasos los artistas que no han conocido alguna variante del rechazo y la incompreensión antes del éxito y, eventualmente, la recepción genuflexa que toda época reserva a sus ídolos. El caso de Faulkner es peculiar por cuanto los dos extremos se dieron desde muy



pronto. Faulkner contaba desde joven con admiradores competentes e informados, como Phil Stone, y sin embargo cuando publicó su primera novela, *La paga de los soldados* (el título que él había puesto era *Mayday*), su madre opinó que debía exiliarse del país, y su padre ni siquiera abrió un ejemplar y siguió leyendo a Zane Grey arguyendo razones morales. La Universidad de Misisipí no quiso no ya comprar un ejemplar, sino aceptar uno de regalo. Y cuando publicó *¡Absalón, Absalón!*, la revista *The New Yorker* explicó que se trataba de «la novela más aburrida escrita por un autor conocido durante la última década».

Y sin embargo Faulkner siempre tuvo la suerte de encontrar, más tarde o más temprano, editores competentes que, aunque no siempre se arriesgaron, a menudo supieron ver el valor artístico de la obra de Faulkner y no anteponer de forma sistemática criterios crematísticos para editar sus libros. Es de preguntarse si hoy en día Faulkner u otros como él habrían podido tener ese mismo respaldo. Mucho más tarde, sus relaciones con la editorial Random House son un modelo de las que debe haber entre autores y editores. Cuando en 1940 Faulkner quiso marcharse a Viking, en busca de más dinero, el editor de Random —que no ganaba con Faulkner lo que este le pedía— le escribió: «Usted y Eugene O’Neill son los escritores clave de todo el catálogo de Random House y simplemente no nos podemos permitir el lujo de perderles».

*Mosquitoes*, la segunda novela de Faulkner, fue leída y recomendada con calor por la dramaturga Fillian Hellman. Hasta esa novela Faulkner aceptó cortes y recomendaciones. Luego sería mucho más intransigente. *Mosquitoes* estaba dedicada a *Helen* (Baird), un antiguo amor de Faulkner que entretanto se había casado. Cuando alguien le dijo que Bill había publicado una nueva novela, respondió: «No lo leas; es malo».

Algo parecido le sucedería a Saint-Exupéry con su primera novela, y algo parecido comentó Estelle, todavía no casada con él, cuando leyó *Santuario*: «Es horrible». «De eso se trata», dijo Faulkner, y añadió: «Se venderá». Y su editor, Hal Smith, después de leer varios informes, entusiastas pero alarmados, le escribió: «Buen Dios, no puedo publicar esto. Los dos iríamos a la cárcel». Faulkner pensó que estaba maldito.

Cansado de novelas que le habían reportado algún prestigio y muy poco dinero, y en un momento en que ya no se podía ganar la vida con trabajos de ocasión como pintar cercas o arreglar tejados, Faulkner pensó en «lo más horrible» que podía imaginar y escribió sobre ello. Primero lo hizo de una forma rápida y tosca, y cuando recibió luz verde para poderlo publicar, exigió el poder reelaborar las pruebas hasta el extremo que tuvo que poner 270 dólares que no tenía. Él decía que escribió *Santuario* en tres semanas. En realidad fueron cuatro meses. Sus editores se jugaron la cárcel, pero ellos también necesitaban un éxito.

Lo tuvieron. En tres semanas Faulkner vendió 3.500 ejemplares, tantos como *El ruido y la furia* y *Mientras agonizo* juntos<sup>[27]</sup>. Aunque el libro lo consagró, fue con una imagen terrible que se encuentra en la base de la reputación de violencia y también sexo que pesó sobre Faulkner durante mucho tiempo; a fin de cuentas se ha dicho que una de sus preocupaciones fue la distancia existente entre las palabras y las fuerzas que, según el psicoanálisis, dominan la existencia, la muerte y el sexo. Su padre tuvo la ocurrencia de proponer retirar la novela del mercado, si bien es dudoso que la leyera. En efecto, con independencia de su soberbio tratamiento, *Santuario*, la historia de una joven inocente violada por un impotente con una mazorca, era difícilmente tolerable. Aunque él había elegido una historia terrible, era también capaz de bromear sobre ella. A una señora que le preguntaba qué personaje le hubiese gustado ser en la novela, Faulkner le

respondió: «La mazorca».

Sin embargo, sólo una mente puritana habría podido imaginar una transgresión semejante. Él ya se lo había dicho a Phil Stone: «¿Sabes cuál es mi problema? Mi problema es que soy un puritano». En efecto, un crudo debate moral que no parte de teorías sino de hechos a modo de densas parábolas cargadas de evocación atraviesa toda su obra. Un puritanismo tradicional, precisa Monique Nathan, que en el Sur va emparejado con un hedonismo muy sensual.

Faulkner, como siempre haría después, escuchaba la tormenta con relativa indiferencia. Sólo para encontrarse, cuánto viajó a Nueva York en una concesión para *apoyar* el libro, con que se había convertido en el personaje central de las letras norteamericanas.

Pero esa sociedad literaria «donde todos hablan de lo que van a escribir y nadie escribe nada» le provocaba mucho más desasosiego que complacencia. Fue entonces cuando dijo que sentía pena por «todos esos millones de personas que no viven en Oxford». Se sentía tan deprimido que a veces cogía un tren de cercanías, se bajaba y se perdía en los bosques.

Y de nuevo la relación con los hechos. (*De una carta a Malcolm Cowley*): «... no me importan mucho los hechos, no me interesan, no puedes poner un hecho de pie, lo tienes que apuntalar, y cuando te mueves un poco a un lado y lo miras desde ese ángulo, no tiene suficiente grosor para enviar una sombra en esa dirección».

Si los hechos no le interesaban —entendiendo por *hechos* más o menos todo aquello que constituye la tradición de la novela como *espejo al borde del camino* (Stendhal)—, ¿qué le interesaba?

(*De una carta a su editor, en 1947, relativa a un trabajo en marcha*): «Era una tragedia de ideas y morales. Ahora (tras la corrección) comienza a ser una tragedia de gente». Eso es lo que le interesaba: el ser humano. El hombre, y el hombre despojado, enfrentado a sus límites: la muerte, el mal, la memoria... De ahí también la pasión por su *sello de correos*. Para un escritor, su tierra, su entorno, venía a ser una garantía de *verdad*. No tanto por criterios patrióticos o nacionalistas como por el hecho de que la tierra es el entorno más cierto de *la gente*. Como se ha dicho muchas veces, Faulkner creía que todo arte universal llegó a ser grande siendo primero provinciano. Pero la gente iba antes. Cuando le quisieron encargar un libro sobre el Misisipí, declinó: «Soy un novelista: la gente va primero; el lugar después». Pero su propia visión sobre su obra no se quedaba entre fronteras tan estrechas. En 1941 le escribía a un profesor: «He escrito siempre sobre el honor, la verdad, la piedad, la consideración, la capacidad de sobrellevar bien el dolor y la desgracia y la injusticia y luego soportarlo de nuevo...». Si a un autor se le conoce también por sus modelos, los suyos más constantes fueron el Viejo Testamento, Melville, Dostoievski y Conrad, si hemos de juzgar por lo que dijo en una escuela. Y la Biblia y Shakespeare si atendemos a una recomendación que le hizo a Joan Williams, una joven con la que mantuvo una relación al final de su vida, y que en un tiempo pareció querer escribir. Su comentario sobre el ejercicio de un primerizo podía ser: «No está mal, pero no tiene suficiente ambición». Sin embargo, según decía a los estudiantes, él no intentaba lo que no podía emprender<sup>[28]</sup>.

El escritor de su generación que más admiraba era Thomas Wolfe, justamente el autor de una obra cuya ambición raya en lo místico. Cuando le hablaba a los estudiantes de la Universidad de Virginia descalificó buena parte de la literatura contemporánea como basura, «llena de trueno y sangre pero sin alma». «Lo que uno escribe debe levantar el corazón, de lo contrario no es gran escritura», decía, y en ello coincidía con Stendhal. Él tuvo esa ambición desde el comienzo: hay

testimonios del escritor niño y muchacho dejando caer comentarios que revelaban una ambición desmedida. Y cuando en su época de bohemia de Nueva Orleans se encerró a escribir, su amigo Phil Stone le envió un cable: «Qué pasa. ¿Tienes una amante?». «Sí —respondió Faulkner—. Y tiene 30.000 palabras de largo».

Pero anglosajón a fin de cuentas, una cultura que tiende a penalizar las Grandes Rimbombancias, a menudo se reía de sus propias motivaciones. Un escritor dice en *Mosquitoes*: «Creo que cada palabra que un hombre escribe tiene la intención última de impresionar a alguna mujer a la que probablemente no le importa nada la literatura, como es la naturaleza de las mujeres». Y en otro momento: «No te suicidas cuando tienes una pena de amor. Escribes un libro»<sup>[29]</sup>.

Desconfiaba de las teorías, los teóricos y los críticos. Cuando en 1948 le dijeron que en Harvard iban a hacer un curso sobre él, respondió: «No sé nada de universidades y no me sorprende nada de lo que hagan». En cuanto a los críticos, siempre desconfió de su improvisación y de la ausencia de garantías: «Todo lo que se necesita para ser admitido en las filas de la crítica es una máquina de escribir». Solía decir que no leía los comentarios que se publicaban de sus libros porque estaba demasiado ocupado con la siguiente novela.

«El escritor sabe que tiene una vida corta —dijo en sus clases de Virginia, al final de su vida—; que vendrá el día en que tendrá que cruzar el muro del olvido, y quiere dejar una señal en ese muro que alguien vea cien, mil años después.»

Faulkner formuló muy pocas veces su ambición, y más a menudo pareció querer quitarle importancia. Mas si es verdad que un escritor decide qué tipo de escritor quiere ser en el mismo momento de sentarse a una mesa, él no se conformaba con menos que el más ambicioso de todos. De hecho creía que el arte no es nada menos que una manera de superar a la muerte, de llegar a la inmortalidad *posible*.

(*En una carta a Joan Williams, en una época en que sólo era una joven que se había interesado por él y que se preocupaba por lo lento de la escritura:*) «... te tienes que preocupar, es parte del asunto; el sufrimiento y el trabajo, sobre todo el trabajo, el estar deseando y dispuesto a sacrificarlo todo por ello —felicidad, paz, trabajo, dinero, deber también si tienes tan poca suerte. Sólo que a menudo, si realmente deseas sacrificarlo todo por ello, todo no será requerido, pedido por los dioses». Y en otro momento le decía: «... no es importante que escribas o no. Escribir es importante sólo cuando quieres hacerlo, y nada, nada más que escribir será suficiente, te dará la paz». Más aún: tenía la convicción de que, al tiempo que la tragedia del hombre es su imposibilidad de comunicarse —y de ahí los intentos de *El ruido y la furia* y *¡Absalón, Absalón!* —, «el arte es no sólo la suprema expresión humana. Es también la salvación de la humanidad».

A los estudiantes de Charlottesville les explicó que el escritor tiene tres fuentes: la imaginación, la observación y la experiencia, y que la imaginación, como todo músculo que trabaja, progresa y se desarrolla.

Con esas premisas, se comprende que Faulkner no consultara con nadie lo que escribía (salvo al comienzo, con Phil Stone), como dijo en una entrevista en 1955: «Si yo creía que estaba bien, entonces lo que pensarán los demás no tenía importancia».

Siempre mantuvo la prioridad de la escritura, aunque alguna vez anunciara que después de *La escapada* tenía la intención de *romper la pipa*. (Fue en efecto su última obra, y la más alegre, la que con su aire a lo Huckleberry Finn ofreció la oportunidad de entenderle plenamente sin

necesidad de esforzarse.) En 1944, cuando ya había escrito sus obras más importantes, se seguía levantando a las cuatro de la madrugada. «Ponga pasión —le aconsejó a un poeta negro que le había pedido consejo— pero siéntese en ella. No intente decirle al lector lo que quiere decir: haga que él lo diga por usted.» A fin de cuentas, había dicho en otra ocasión, «si perseveras en decir algo lo suficientemente fuerte y alto, terminará por salir».

Otro misterio de Faulkner es la elegancia con que llevaba semejante esfuerzo. Pues si escribía por las mañanas (no siempre), por las tardes arreglaba cercas, montaba a caballo o jugaba al golf (lo que hacía muy bien: como con el dibujo, también de joven pudo haber elegido ser un profesional)... Mientras tanto, la historia no dejaba de darle vueltas en la cabeza. Si es cierto que no leía a otros novelistas mientras escribía sus propias obras, habría que preguntarse cuándo los leía pues estaba escribiendo siempre: a mano, ya que «las palabras no se sienten bien saliendo de una máquina de escribir». Pronto las pasaba sin embargo a máquina porque en sus manuscritos parecía que «un tractor se hubiese caído en el tintero y luego andado por la página». No tenía el menor empacho en reutilizar materiales —como comprueba quien lee sus cuentos—, y en mover grandes secciones de lugar, en busca de un mejor efecto, lo que de por sí revela mucho sobre la elástica organización de sus tramas.

Aunque las grandes historias de Faulkner no se pueden reducir a una sola trama<sup>[30]</sup>. Son más bien árboles o *matroshkas*, las muñecas rusas: el tronco de la historia central va dejando libres al paso ocasionales cuentos que pueden ser poco o muy enrevesados, hasta el extremo de que en ciertos libros —*Mientras agonizo*, *El ruido y la furia*, *Luz de agosto*, entre otros— nuevas ramas van tomando el lugar del tronco central. Y hasta el extremo, como en *¡Absalón, Absalón!* más que en ningún otro, de que al final no se sabe cuál es la historia vertebral ni, menos aún, la verdad.

El sistema de ramificaciones es propio de muchos escritores. Lo que no es tan fácil de encontrar es la extrema frondosidad y riqueza de Faulkner, que generosa y constantemente ofrece múltiples historias en las que se reconoce tanto una potente imaginación como una sociedad entretejida y entretenida precisamente por las narraciones. Un ejemplo al azar: en *¡Absalón...!* se cuenta en 27 líneas la historia de una de las viejas tías del clan Sutpen que tiene que someterse a una operación a la que no cree vaya a sobrevivir. El problema es que su única parienta es una mujer de la cual está separada «por una de esas amargas e inexplicables (para nuestra mentalidad masculina) enemistades amistosas que suelen mediar entre mujeres de la misma estirpe». El temor de la tía es que la vayan a enterrar con el único vestido que odia, y que la otra mujer sabe que odia. De modo que manda quemar el vestido y, a costa de terribles dolores, incorporada en la cama vigila personalmente la operación desde la ventana. Finalmente no muere.

Esta técnica del *árbol* no es sólo tampoco un recurso para contar más historias. La simple existencia del árbol revela tanto, de hecho, como ellas. En libros como los tres mencionados con motivo del punto de vista, la propia estructura condiciona por completo la trama y es sin duda una de sus principales propuestas. Por cierto que Faulkner hablaba de esta técnica como *contrapunto*, un término cinematográfico. Al tiempo, la elasticidad del sistema (más que fórmula) permite una gran permeabilidad de los cambios dentro del tono elegido, de modo que un diálogo se puede convertir fácilmente en un monólogo interior (punteado por ocasionales contrarréplicas), y una narración al modo clásico puede derivar en *escenas* de alta temperatura dramática. El recurso para procurar esta elasticidad puede ser de una gran sencillez y eficacia, como en *Mosquitoes*, donde las escenas se suceden según las horas del día.

No se trata solamente de *árbol*. La yuxtaposición de escenas hasta permitirle crear dos libros paralelos entrelazados, cuyo parentesco difícilmente se adivina, como en *Palmeras salvajes* (traducido por la madre de Borges), convierte la estructura en Faulkner en una de sus principales propuestas narrativas. Así en *Mientras agonizo*, *El ruido y la furia* y *Desciende Moisés*, que comenzó titulándose también... y *otras historias*, como si fuese un conjunto de relatos, hasta suprimir la coletilla: ese conjunto de relatos podían ser concebidos como una sola novela.

De lo que inevitablemente se deriva otro aspecto de la prosa de Faulkner, y es el ritmo que se percibe hasta en las arduas traducciones de sus obras más difíciles<sup>[31]</sup>, esencial para percibir hasta qué punto están desarrollados sus poderes encantatorios. Véase simplemente esta alternancia de secuencias *cortas y largas*:

*«(...) Pero aguardó. Aguardó cuatro años, sin noticias de Bon, salvo alguna de Enrique en la cual le anunciaba escuetamente que él (Bon) vivía aún. Era la prueba, el intervalo, y los tres lo aceptaron; creo quejamos se exigió promesa alguna entre Bon y Enrique ¡Pero Judit..., que no podía saber qué había sucedido ni el por qué de ese cambio! ¡Has observado con cuánta frecuencia, cuando nos esforzamos por reconstruir las causas que han determinado las acciones de hombres y mujeres, nos encontramos de pronto, atónitos, reducidos a aceptar la tesis de que nacieron de una de las virtudes arcaicas! El ladrón que no roba por codicia, sino por amor; el asesino a quien no mueve la pasión sino la conmiseración. Judit, donde puso su amor puso implícitamente su confianza, y puso implícitamente su amor en la fuente de su vida y su orgullo: ese orgullo verdadero, no el ficticio que convierte lo que es incapaz de comprender en desprecio e injuria y da rienda suelta a su energía en rencillas y alfilerazos, mientras el verdadero orgullo es capaz de decirse sin rebajamiento: “Amo y no aceptaré sustituto; algo ha sucedido entre mi padre y él; si mi padre tiene razón, jamás lo volveré a ver; si no la tiene, él volverá a buscarme; si puedo ser feliz, lo seré; si es menester sufrir, no me he de arredrar”. Y esperó, no trató de cambiar las cosas; sus relaciones con su padre no sufrieron la menor alteración; quien los viera juntos diría que Bon no había existido jamás; los dos rostros tranquilos, impenetrables en el mismo carruaje, recorrieron la ciudad durante los meses*

*siguientes, cuando ya Elena se había recluido en el lecho, después de aquella Navidad y antes de que Sutpen se alejara con el regimiento que mandaba, junto con Sartoris.»*

*¡Absalón, Absalón!*<sup>[32]</sup>

En *Sartoris*, su tercera obra, la rechazada *por carecer de intriga y estructura*, Faulkner descubre que en sus tramas puede manejar no sólo personajes sino grupos sociales. Cuatro constituirán los pilares de Yoknapatawpha: los patricios fundadores, los blancos pobres de las colinas, los negros y los nuevos ricos. En su entrevista histórica con *The Paris Review*, Faulkner dijo: «A partir de *Sartoris* descubrí que, elevando la realidad al nivel de lo apócrifo, tendría toda la libertad para emplear el talento que pudiese tener. Eso me ofreció una mina de oro de personajes, y así pude crear un universo muy mío. Puedo hacer vivir a esos personajes, igual que si fuese Dios, no sólo en el espacio sino también en el tiempo».

Los cuatro naipes de los grupos humanos en el condado de Yoknapatawpha permiten muchísimas más combinaciones que las que indican las matemáticas, como demuestran sus libros, pues en cada uno de ellos y de cada personaje luchan, y en términos no menos legendarios que los bíblicos, las potencias del bien y del mal. Así Sutpen, el borroso héroe de *¡Absalón...!*

*«... fuente y origen del mal que sobrevivió a todas sus víctimas, que había engendrado dos hijos no sólo para que se destruyeran mutuamente y aniquilaran su propia estirpe sino también la mía: pues le prometí casarme con él».*

Como hábil narrador de cuentos para niños —de lo que hay numerosos testimonios—, esto es, sabio administrador de horrores y crudezas, Faulkner sabía que el truco consiste en creer absolutamente en lo que estaba contando... lo que por otra parte no le impedía administrarlo. Antítesis misma de la concepción periodística según la cual hay que entregar de inmediato lo más importante, Faulkner retiene la información, a veces de un modo indefinido, como en *¡Absalón...!* Además de por estrategia narrativa, por un profundo escepticismo de que sea posible contar *la verdad*. No es posible contar *una* historia. Sólo se pueden contar aproximaciones.

Toda la vida literaria de Faulkner es una permanente lucha entre la necesidad de ganar dinero escribiendo, y escribir una obra a la altura de una ambición muy alta. Así, cuando los editores decidieron que merecía la pena publicar *Santuario* pese al riesgo de ir a la cárcel, Faulkner exigió la devolución del manuscrito, para reescribirlo, pues la primera versión, ya aceptada, le parecía insatisfactoria. Todo indica en cambio que escribió muy cuidadosamente *El ruido y la furia* pese a su escepticismo de que se fuera a publicar alguna vez, y es sabido que reescribió hasta seis veces uno de los relatos vertebrales de *¡Absalón...!*, el de Rosa Coldfield con su sobrino.



Sólo después de *The Reivers (La escapada)*, declaró: «Demasiados escritores piensan que tienen que mostrar algo de forma permanente en las librerías. Yo esperaré hasta que el asunto esté maduro, hasta que tenga que seguirlo en lugar de conducirlo». No siempre había sido así: quizá el episodio más divulgado de la escritura de Faulkner fue el modo en que compuso, en 47 días, *Mientras agonizo*: la historia de una familia de campesinos pobres del norte de Misisipí que lleva en una carreta el cadáver de la madre, Addie Bundren, para ser enterrado en Jefferson. Ya sea en presente, ya en pasado, ya en lenguaje cotidiano o en uno poético, el medio centenar de ráfagas de monólogo interior de un puñado de personajes escritos con una gran brillantez formal evocan, como ha sido demostrado, determinados personajes y episodios de la Biblia. De hecho, el *motor* del libro es simplemente, como explicó el autor, «pensar en las peores catástrofes naturales (el fuego, el agua), y dejar que ocurrieran».

Según dijo Faulkner en más de una ocasión, escribió el libro en algo más de seis semanas sin cambiar una sola palabra<sup>[33]</sup>. Era su quinta novela. Publicada en 1930, venía después de *El ruido y la furia*, con la que se emparenta, y antes de *Santuario*. La leyenda añade que Faulkner la escribió sobre la espalda de una carretilla, a la luz de una linterna, mientras vigilaba la dínamo eléctrica de la universidad en la que estaba empleado, y que hacía un calor de sauna y un ruido infernal. La verdad es un poco, sólo un poco menos heroica, y lo esencial está ahí. Faulkner explicó así la fluidez en la redacción del libro: «A veces la técnica irrumpe y asume el mando del sueño antes de que el escritor mismo pueda ponerle las manos encima. Eso es un *tour de forcé* y la obra terminada es sólo un asunto de empastar limpiamente los ladrillos, ya que probablemente el escritor conozca hasta la última de las palabras antes de haber colocado la primera. Eso sucedió con *Mientras agonizo*. No fue fácil. Ningún trabajo honesto lo es. Fue sencillo en el sentido de que todo el material ya estaba a mi alcance. Me tomó más o menos seis semanas del tiempo libre que me dejaba un trabajo manual de doce horas al día».

Mucho más dura (y se nota) fue la escritura de *¡Absalón, Absalón!*, creada a la luz de una vela en noches de insomnio sobre la mesa del comedor de Rowan Oak en la estela de la muerte de Dean, el hermano de Faulkner que se estrelló en una avioneta regalada por él. También él le había pagado las lecciones para aprender a volar, y con ella, a su vez, Dean se ganaba la vida como profesor de vuelo. Para él fue una de las peores experiencias de su vida, entre otras cosas porque ayudó a reconstruir la cara del cadáver. Se sentía culpable pues creía haber propiciado esa muerte con la descripción de una semejante en *Sartoris*<sup>[34]</sup>. Esa experiencia de piloto, y con muerte incluida, es la que inspira de forma indirecta *Pylon*, una historia de pilotos al margen del universo de Yoknapatawpha en la que Faulkner, junto con la trilogía de los Snopes, expresa su más oscuro pesimismo sobre la modernidad.

Intimidados por su peso específico, los estudiosos de Faulkner suelen olvidar el papel que jugaba el azar en una obra que no se detenía nunca, y que, como la de Balzac, se alimentaba de todo lo que pudiera encontrar. Una vez estaba el escritor con Estelle en el porche, tomando una copa antes de cenar —el mejor momento del día, según él—, y su mujer comentó que la luz tenía algo especial en agosto. «Eso es», dijo él, y entró en su estudio. Tachó el título de lo que estaba escribiendo, *Dark House*, y escribió: *Light in August*<sup>[35]</sup>.

Por encima de etiquetas y análisis, eso es sobre todo lo que caracteriza a Faulkner: el ojo, el sentido poético que se mantiene en el texto. La capacidad de ver una gran historia en la imagen de

una campesina embarazada caminando descalza por la carretera o en una niña de bragas sucias encaramada en un árbol. La historia del título de *Luz de agosto* es reveladora, como explicaba Faulkner al final de su vida, de cómo sus narraciones partían de una anécdota, una imagen, y no de intrigas, como es más frecuente de la tradición anglosajona. Y no sólo la gran concepción sino también la *pequeña*: esa constante metáfora que teje la obra de Faulkner con una fabulosa y constante capacidad de sorpresa y también de humor: *Pronto llegaron los perros, silenciosos como el humo*, por ejemplo; o *la boca —la del negro— llena de sonora sonrisa y de dientes como lápidas* (ambas metáforas son de ¡Absalón...!).

También se suele olvidar el papel del humor en Faulkner, y está lleno de él, no sólo en sus obras oficialmente más risueñas, como *La escapada*, sino en las más dramáticas, como esos dos paletos de *Santuario* que salen en busca de un burdel sin darse cuenta de que ya están viviendo en uno. Ese humor puede ser a su vez un sofisticado recurso narrativo: quienes nos cuentan las barbaridades que hace Popeye con Temple Drake en el burdel donde la tiene sojuzgada, más que secuestrada, son las amigas de la dueña, en un parloteo de cotillas. Y es la alcahueta la que nos cuenta lo que vio la criada. Es posible que Popeye se inspirase en un gángster de Memphis, y que Miss Reba, una prostituta, en otra conocida por toda la ciudad, con lo que a lo mejor Faulkner no estaba contando sino aquello que tenía ante los ojos<sup>[36]</sup>.

En 1954, cuando salió *A Fable*, la revista *Time* quiso dedicar a Faulkner un reportaje de portada, y su editor, conociéndole, le escribió con el argumento de que ese reportaje podría incrementar considerablemente las ventas del libro. Él envió el siguiente telegrama: «Querido Bennet, déjeme escribir los libros y deje que quien la desee obtenga publicidad. Estoy en contra de la idea y nunca accederé a que mi foto salga en una portada. Estime cuánto le costará mi rechazo a Random House y yo lo pagaré». Su editor renunció al proyecto y él le envió otro telegrama indicando cuánto los quería.

Un casi chiste de Faulkner revela hasta qué extremo llegaba su misantropía. En cierta ocasión le dijo a un colaborador suyo en Hollywood:

—No te gusto porque crees que soy antisemita.

—Bueno: ¿y qué hay de cierto?

—Es cierto: no me gustan los judíos... pero tampoco me gustan los gentiles.

En 1953, en cambio, cuando el estado físico del escritor era lamentable y el de su mujer también, la revista *Life* consiguió publicar un reportaje sobre él en dos partes. «Suecia me dio el premio Nobel. Francia, la Legión de Honor. Y todo lo que hace mi país por mí es invadir mi vida privada»<sup>[37]</sup>.

Los últimos años de William Faulkner transcurrieron entre esa vieja tensión en busca del anonimato y el silencio creador, la considerable curiosidad que motivaba su creciente leyenda (aunque nada comparable a la curiosidad agresiva de los medios de nuestros días)<sup>[38]</sup>, y la ineludible aceptación de algunos viajes de Estado, tras el Nobel, que él consideraba deberes casi ciudadanos. También de algunas polémicas. Atrapado en la última época del racismo institucionalizado, Faulkner tomó partido en contra de la segregación racial en los colegios, por ejemplo, lo que le costó la antipatía de sus paisanos, pero no con la suficiente nitidez para los



demócratas del norte. Buen reflejo de la época, en lo más crudo de la Guerra Fría, en 1957 se negó a visitar la Unión Soviética en un viaje oficial, pues consideraba que ésta no sólo no tenía nada que ver con el país de Tolstoi y Dostoievski sino que además había hundido a sus herederos. En general llevó la vida de un gran patriarca de la literatura, con el agravante de que tuvo que preocuparse por el dinero hasta bastante tarde, y la dotación del premio Nobel no solventó la situación de una vez por todas porque él consideró que no podía utilizar ese dinero y, en parte, lo destinó a becas y proyectos sociales.

El premio Nobel fue motivo de una de las últimas rebeliones de Faulkner. O quizá sería mejor decir *intento de rebelión*. Y fracasada. El 10 de noviembre de 1949, día que se lo dieron en premio a la profundidad de su sicología y por ser «el mayor experimentalista del siglo XX», se le vio trabajar en las labores de su casa, más sucio que nunca, embebido y un poco atónito con la noticia (que por otra parte esperaba). De inmediato se fue a una cacería de ciervos con los viejos amigos con los que solía cazar, y regresó nueve días después, dos más de lo previsto, con una pulmonía y una crisis alcohólica importante.

Había aceptado el premio pero pretendía no ir a la ceremonia con el pretexto de que se lo daban a *una obra*, no a un autor. Se negó a comprar un chaqué y Estelle tuvo que alquilar uno a distancia en Nueva York, en donde paró antes de ir a Estocolmo acompañado de su hija Jill. Y el comienzo de su discurso de aceptación tuvo que dictarlo pues no estaba en condiciones de escribirlo. Es uno de los más bellos que se recuerdan, y dice así:

«Siento que este premio me ha sido otorgado, no a mí como persona, sino a mi trabajo; a una vida de trabajo en la agonía y el sudor del espíritu humano, no en procura de gloria y menos aún de dinero, sino de crear, a partir de los materiales del espíritu humano, algo que no existía antes. Por eso, no soy más que un guardián de este premio. A su parte representada en dinero no será difícil encontrarle un destino acorde con el propósito y el significado que le dan origen. Pero querría hacer lo mismo con el reconocimiento, usando este momento como un pináculo desde donde me escuchen los hombres y las mujeres jóvenes que ya están dedicados a las mismas angustias y tribulaciones que yo, entre quienes está aquel que algún día ocupará el mismo lugar que ocupó ahora.

Nuestra tragedia de hoy es un miedo físico general y universal tan largamente padecido que a duras penas lo podemos soportar. Ya no quedan problemas del espíritu; tan sólo una pregunta: ¿cuándo seré aniquilado? Es por eso que el hombre o la mujer joven que escribe actualmente ha olvidado los problemas del corazón humano en conflicto consigo mismo, que solos bastarían para producir buena escritura porque son lo único sobre lo cual vale la pena escribir, lo único que justifica la agonía y el sudor. Debe aprenderlos de nuevo. Debe enseñarse a sí mismo que lo más despreciable de todo es tener miedo; y una vez aprendido, olvidarlo para siempre sin dejar espacio en su taller para nada distinto de las verdades y certezas del corazón, de las verdades universales sin las cuales cualquier relato es efímero y fatal: el amor, el honor, la piedad, el orgullo, la compasión, el sacrificio. Mientras no lo haga, su trabajo está maldito. No escribe sobre amor sino sobre lujuria, sobre derrotas en las que nadie pierde nada valioso, sobre victorias sin esperanza y, lo peor de todo, sin piedad ni compasión. Su dolor no llora sobre fibras universales y no deja huella. No escribe con el corazón; escribe con las glándulas.

Mientras no aprenda estas cosas, escribiré como si estuviera viendo el final del hombre e inmerso en él. Me rehúso a aceptar el fin del hombre. Es demasiado fácil decir que el hombre es inmortal simplemente porque permanecerá; que cuando repique y se desvanezca el último campanazo del Apocalipsis con la última piedra insignificante que cuelgue inmóvil en la agonía del fulgor del último anochecer, que incluso entonces se oirá un sonido: el de su voz débil e inagotable, que seguirá hablando. Creo que el hombre no sólo perdurará; prevalecerá. Es inmortal, no por ser el único entre todas las criaturas que posee una voz inagotable, sino porque tiene un alma, un espíritu capaz de compasión y sacrificio y fortaleza. El deber del poeta, del escritor, es escribir sobre estas cosas. Tiene el privilegio de ayudar al hombre a resistir aligerándole el corazón, recordándole el coraje, el honor, la esperanza, el orgullo, la compasión, la piedad y el sacrificio que han enaltecido su pasado. La voz del poeta no debe ser solamente el recuerdo del hombre; también puede ser su sostén, el pilar que lo ayude a resistir y a prevalecer.»<sup>[39]</sup>

La última rebelión fue seguramente cuando el presidente Kennedy le invitó a comer en la Casa Blanca en una recepción destinada a todos los premios Nobel de Estados Unidos. Él declinó y dijo: «A mi edad soy demasiado mayor para ir tan lejos a comer con desconocidos».

Faulkner murió a la una y media de la madrugada del 6 de julio de 1962 (día del cumpleaños del viejo coronel), solo en la clínica, mientras dormía, fulminado por una trombosis. Un par de días antes había sufrido una aparatosa caída del caballo, que regresó solo a su establo y alarmó a las mujeres de la casa. Él, jinete hasta el final, quería volverse a montar. Las tiendas de Oxford cerraron de 2 a 2.15 de la tarde, mientras pasaba el cortejo del conde sin condado. Está enterrado en una esquina de un cementerio que mantiene una cierta altura para evitar que las inundaciones desentierren a los muertos. Como él dijo, «no hay pasado. De hecho, ni siquiera es pasado».

Faulkner vivió siempre como quiso. Más que a la muerte, temía el muro de olvido que los artistas han de cruzar.

## PRINCIPAL BIBLIOGRAFÍA DE APOYO UTILIZADA

- Blotner, Joseph, *Faulkner. A biography*. Random House, Nueva York, 1974. Dos volúmenes. 1.846 páginas.
- William Faulkner. Cartas Escogidas*. Edición a cargo de Joseph Blotner. Seix Barral, Barcelona, 1983.
- Glissant, Edouard, *Faulkner, Mississippi*. Traducción de Matilde París. Turner/Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2002.
- Millgate, Michael, *William Faulkner*. Barral Editores, Barcelona, 1972.
- Nathan, Monique *Faulkner, Ecrivains de toujours*. Seuil, París, 1963.
- Pothier, Jacques, *William Faulkner*, Belin, París, 2003.
- William Faulkner de Oxford*. Testimonios compilados por James W. Webb y Wigfall Green. Editorial Diana, México, 1967.
- Dossier Faulkner, Le Magazine Littéraire*, diciembre de 1989. París.
- Maisons d'écrivains*. Francesca Premoli-Droulers (textos); Erica Lennard (fotografías). Editions du Chêne (Hachette). París, 1994.

## ***Borges***

*Triste y glacial inmortalidad la que otorgan las efemérides, los diccionarios y las estatuas; íntima y cálida la de quienes perduran en las memorias, en el comercio humano, protagonistas de anécdotas cariñosas y frases felices.*

*(Prólogo a Retorno a Don Quijote,  
de Alberto Gerchunoff)*

*Ahora que padecemos ese mal: la historia, las fechas, las escuelas, la cronología. Todo eso son pequeñas miserias. Lo importante es la poesía, no la historia de la poesía.*

*(Conversaciones con Antonio Carrizo)*

De niño Borges quería ser el *hombre invisible* creado por H.G. Wells, uno de los escritores que siempre admiró. Y estuvo a punto de conseguirlo durante un buen tercio de su vida, pero fatalmente los más lúcidos comenzaron a fijarse en su talento, que hasta el momento había sido para disfrute de unos cuantos amigos y los pocos lectores de sus libros: 37 habían comprado *Historia de la eternidad* (1936)<sup>[40]</sup>.

Tres años antes, Pierre Drieu La Rochelle, invitado a Buenos Aires por Victoria Ocampo, la millonaria fundadora de *Sur*, escribió a su regreso un artículo titulado *Borges vaut le voyage*. Lo que ratificó con las primeras traducciones en 1941 Robert Caillois, exiliado en Buenos Aires, cuando París era todavía la puerta del reconocimiento mundial, y de quien Borges decía que había sido su «inventor». En los años sesenta, aunque todavía no conocido, Borges era ya objeto de

culto entre iniciados. Entonces le dieron junto a Samuel Beckett el premio internacional Formentor, uno de los primeros grandes inventos de la cultura-espectáculo del final del milenio, y en los setenta, años de la Junta Militar argentina, se transformó en una especie de personaje de la escena internacional, coleccionista de premios y de doctorados *honoris causa* cuya lista fatigaría esta página, por utilizar uno de sus verbos: once viajes a España y Estados Unidos, siete a París y cinco a Ginebra, entre otros. «¡Qué extraña es la realidad!», comentó por esos años en diálogos con Roberto Alifano: «A mí jamás me interesó la promoción y en este momento soy un hombre abrumadoramente promocionado». Y en otro sitio precisaba: «Que me admiren muchos miles de personas es un hecho meramente estadístico, no un criterio».

Para entonces hacía cuatro décadas que había escrito las obras que influyeron decisivamente en la escritura de la segunda parte del siglo y, sobre todo, nuestra percepción de las fronteras internas de la literatura. Aunque no todo el mundo lo sospechara: en 1942 no había quedado ni siquiera entre los tres nombres ya olvidados que ganaron en Argentina el Premio Nacional de Literatura. Y él había publicado *El jardín de los senderos que se bifurcan*, primera versión de *Ficciones*, con *El Aleph* su libro de mayor trascendencia. (Sus amigos, escandalizados, le dieron un banquete de desagravio.) *Felices los valientes, los que aceptan con ánimo parejo la derrota o las palmas*, dice en su poema *Fragmentos de un evangelio apócrifo*.

Cuando murió a los ochenta y seis años —tenía la misma edad que el siglo—, un cierto estilo, una cierta sensibilidad que podríamos llamar *borgismo* a falta de otra palabra mejor (él la hubiese detestado) se podía rastrear hasta en citas suyas famosas, y en ocasiones apócrifas, estampadas en camisetas de adolescente, junto a otras del Che, la paz o la resistencia antinuclear: una paradoja para el maestro de la síntesis que más odiaba las ideas hechas; según decía, lo que más agradecía a su amigo Rafael Cansinos Assens era que le hubiese enseñado a leer por su cuenta, a contracorriente, al margen de las modas. Al final del siglo su presencia es rastreable en innumerables obras —«cuando escribo, trato de no parecerme a Borges porque ya hay mucha gente que lo hace mejor que yo»— y en muchas sus autores dirían honradamente que jamás lo han leído. Con eso en cambio hubiese sido feliz: consideraba que la gloria es precisamente haber creado una página, una frase integrada al idioma y cuyo origen se desconoce: «Hay que llegar a ser anónimo. Si uno no es anónimo, es en vano todo lo que uno escribe», dijo a sus ochenta años<sup>[41]</sup>. Él creía además que el éxito es un atributo más propicio a los artistas sensibleros, y a aquellos que han sabido crear un personaje perdurable en la memoria de los hombres.

Ese hombre amable que casi siempre accedía a las entrevistas que le hacían visitantes del mundo entero<sup>[42]</sup> logró sortear muchas servidumbres de la fama mientras reivindicaba el hombre íntimo: «El éxito o el fracaso me parecen irrelevantes y nunca me preocupo por ellos. Lo que busco ahora es la paz, el placer del pensamiento y de la amistad, y, aunque sea demasiado ambicioso, una sensación de amar y ser amado». Para él la fama era «una forma de incomodidad», y también «esa ruidosa cosa que Shakespeare equiparó a una burbuja y que ahora comparten las marcas de cigarrillos y los políticos».

En cuanto al dinero, ambicionaba el suficiente para no tener que pensar en él, y temía la riqueza y el lujo, *una guarangada*, no sólo como síntoma de nuevo rico sino como fuente de tedio y de tristeza. Así, cuando ya no era necesario, siguió viviendo en el pequeño piso de dos dormitorios en la calle Maipú 994.

«¿Cuándo siente usted, Borges, que empieza a convertirse en un escritor de venta masiva?» —

le pregunta al final de su vida Antonio Carrizo en unos diálogos en la radio de Buenos Aires—. «¿Se da cuenta? ¿Le cambia algo la vida?»

Borges: ¡No, no! ¡Nada, nada, no!

Carrizo: ¿Su estilo, su pensamiento?

Borges: No tiene importancia, eso. A nadie le interesa eso... Salvo a quienes no son escritores, ¿no?»

Criado en una vieja familia argentina casi arruinada en el inapreciable viaje a Europa que él vivió de los 15 a los 21 años —un viaje hecho en principio para que su padre cuidase su dolencia en los ojos, y sin el cual el escritor tampoco es comprensible—, supo igualmente de la estrechez y la humillación del pequeño empleado. Cierta vez un burócrata neoliberal *avant la lettre* le llamó a su despacho en la universidad para preguntarle cuánto interés tenían *esas cosas alemanas e inglesas* que él enseñaba. Se refería a la asignatura que impartía. Y dijo que si no suscitaban suficiente interés podían cerrar el departamento. Ofuscado, Borges propuso con ironía que a lo mejor se le podía rebajar el sueldo a la mitad. Le tomaron la propuesta al pie de la letra.

Como Beckett, Nabokov, Ionesco, Semprún... a Borges se le suele atribuir lo que George Steiner ha llamado *unhousedness* o extraterritorialidad: el deseo de no limitarse a la propia cultura. En su caso quedó de manifiesto hasta en su decisión de morir fuera de su país, en la que había sido la ciudad de su adolescencia: Ginebra. Esta explícita vocación cosmopolita —«en el sentido que lo usaban los estoicos: ciudadano del mundo»— no es aún aceptada por los representantes de los múltiples campanarios en que se empobrece también la literatura, y es asombroso ver cómo muchos de sus lectores, que por otra parte aumentan en progresión geométrica, tienden a buscar en él apoyos, coartadas y militancias en múltiples banderas, no sólo argentinas. «La gloria es una incompreensión y quizá la peor», dice su personaje Pierre Menard a propósito de *El Quijote*.

«Si se me preguntara cuál ha sido el principal acontecimiento de mi vida, contestaría que lo fue la biblioteca de mi padre», dijo él en un breve texto autobiográfico escrito para presentar una edición en inglés de sus libros. «Una habitación grande, de techos muy altos, con estanterías protegidas con cristales, donde reposaban miles de volúmenes.» Allí pasó su infancia, según recuerdos de Norah, su hermana, siempre tirado boca abajo en la alfombra, leyendo. Y un lugar encantado, no sólo por ser el de la infancia: «Emerson dijo que una habitación es un gabinete mágico en el que hay muchos espíritus hechizados y despiertan cuando abrimos los libros. Yo sentí en esa biblioteca de mi padre el despertar de esos espíritus».

Por ejemplo el de Mark Twain en *Huckleberry Finn*, primer libro que terminó por su cuenta (o quizá fueran los cuentos de Grimm). Era también una biblioteca bien surtida en literatura inglesa (la más rica del mundo, en su opinión), entre otras cosas porque inglesa era su abuela paterna, Frances Aslam, que le hizo conocer muy pronto la Biblia presbiteriana. De modo que, aunque su aproximación a los libros siempre fue asistemática, lo primero que leyó después de Twain fueron autores anglosajones como Dickens y Carroll, y algunos que le acompañarían toda la vida: H.G. Wells, Poe y sobre todo Stevenson, cuya prosa es uno de los dones que agradece a la vida en uno de sus poemas más célebres, y que junto con Kipling, Chesterton y De Quincey es uno de sus autores británicos decisivos. Y dos libros que también lo serán: *El Quijote* —que leyó por primera vez en inglés— y *Las mil y una noches*, en la traducción del explorador Richard Burton, epítome de los excéntricos Victorianos, que sembró en él su interés por lo fantástico<sup>[43]</sup>.

También los tigres, que tenía a mano, cerca de su casa. Recurrentes en su obra —su primera serie de palabras fue *tigre, león, papá, leopardo* y uno de sus últimos cuentos fue *Tigres azules*—, los tigres y en especial los de Bengala lo fascinaron desde niño hasta el punto de que era difícil arrancarle a su contemplación cuando lo llevaban al parque a dibujarlos. Sólo conseguían apaciguar sus rabietas y llevarlo de vuelta a casa amenazándole con quitarle los libros. En *El otro tigre*, también poema célebre de *El hacedor* —el libro mestizo que él prefería de su obra—, opone la perfección del tigre a la imperfección de la obra de arte:

*Cunde la tarde en mi alma y reflexiono  
que el tigre vocativo de mi verso  
es un tigre de símbolos y sombras,  
una serie de tropos literarios  
y de memorias de la enciclopedia  
y no el tigre fatal, la aciaga joya  
que, bajo el sol o la diversa luna,  
va cumpliendo en Sumatra o en Bengala  
su rutina de amor, de ocio y de muerte.*

Como su padre era un anarquista spenceriano, hasta los nueve años Borges no fue a la escuela, algo nada excepcional para la época, pero en su caso también influyeron ciertos prejuicios de sus padres respecto a los que habrían sido sus compañeros en la escuela del barrio, de modo que en lo esencial fue un autodidacta. «Siempre fue así para mí: durante toda mi vida llegué a las cosas después de haberlas transitado en los libros.» En una conferencia sobre ellos al final de su vida dirá: «De los diversos instrumentos del hombre el más asombroso es, sin duda, el libro», extensión de la imaginación. Pues a diferencia del periódico o el disco, que se leen y se oyen para el olvido, el libro se lee para la memoria. Con Mallarmé compartía la idea de que «el mundo existe para llegar a un libro», y con Homero, según la *Odisea*, la de que «los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar». «Que otros se jacten de las páginas que han escrito», dirá al final de su vida; «a mí me enorgullecen las que he leído».

Y no deja de ser revelador que sus libros preferidos fuesen las enciclopedias, no las nuevas, redactadas de una forma utilitaria y cuantitativa, sino las antiguas, con *textos*. La afición le vino de cuando acompañaba a su padre a la Biblioteca Nacional, que luego dirigiría, y era demasiado tímido para pedir libros. Entonces consultaba enciclopedias de libre acceso y descubría que en ellas se pueden encontrar relatos siempre novedosos e insospechados.

Al igual que Stevenson (que tenía en su casa de Edimburgo un jardín con un estanque y una isla en el medio), y como Saint-Exupéry, que la vivió en un castillo y la consideró su patria, también para Borges la infancia fue un lugar único. Su familia vivió en diversas casas del barrio de Palermo, en Buenos Aires, entonces un arrabal de casonas bajas sujeto a imprevistos, donde cohabitaban burgueses, tango y también cuchilleros, un personaje que alimentará su hambre de

aventura y heroísmo y le marcará. En *Juan Muraña (El informe de Brodie)*, él lo cuenta así: «Durante años he repetido que me he criado en Palermo. Se trata, ahora lo sé, de un mero alarde literario; el hecho es que me crié del otro lado de una larga verja de lanzas, en una casa con jardín y con la biblioteca de mi padre y de mis abuelos. El Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas»... En el espacio preservado de su casa, Norah y él se hacían acompañar por dos amigos imaginarios, Quilos y El Molino de Viento, y jugaban también con una institutriz inglesa, *Miss Tink*, de la que él no habló nunca pese a que la escuchaba hablar, arrobado, colgado de su cuello. Entre ella, la abuela y su padre le daban clases a partir de una especie de enciclopedia, en unas sesiones que llamó un día *leccionarios*, su primer neologismo. Con el tiempo, lo primero que haría con el dinero de un premio sería comprarse una edición de la Enciclopedia Británica.

Mas, junto con Bernard Shaw, «podría decir que mi educación fue interrumpida por mi formación escolar», según le dijo luego a María Esther Vázquez. No es de extrañar: a los diez años, su padre le había iniciado en la filosofía, el ajedrez y las matemáticas, y hablado de la paradoja de Zenón sobre la liebre y la tortuga y los problemas de la memoria: cómo un recuerdo sólo se puede referir al último recuerdo, el cual sale de otro previo, idea que se encuentra en el núcleo de su teoría de los libros en cadena. A la edad correspondiente le dieron a elegir, junto con su hermana, la posibilidad de hacer o no la primera comunión. Su hermana decidió hacerla y él no.

A los nueve años había entrado en la escuela estatal situada en la calle Thames y, como era de prever, sus gafas, sus balbuceos y su corbata estilo Eton motivaron las burlas y desafíos de sus compañeros. Tenía que pegarse con ellos. Y perdía.

Al igual que la biblioteca hechizada, el libro está habitado de espíritus: «¿Qué es un libro si lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez». Ésa es literalmente la propuesta de su relato *El libro de arena*, libro de madurez en el que finalmente sucede lo que temía de niño, y es que las letras de un libro se mezclen por la noche, y se pierdan. No es sólo una cuestión de magia: «En el libro —en todo libro — es necesario que haya una cosa más, que, en todos los casos, es siempre misteriosa. Cuando uno lee un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo transcurrido desde el tiempo en que fue escrito a nuestros días».

Aunque las alusiones a ella son constantes —«yo, que me figuraba el Paraíso / bajo la especie de una biblioteca...» (*Poema de los dones*), quizá su texto más famoso al respecto es *La biblioteca de Babel (Ficciones)*. Allí, según él, infinita y eterna, la biblioteca sólo puede ser obra de un Dios, en tanto que el hombre, «el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos». Más aún, dirá en su vejez, la biblioteca es la memoria de la humanidad, la imaginación y los sueños de la humanidad. «Pienso que a las letras [preservadas en la biblioteca] los hombres les debemos casi todo lo que somos y lo que hemos sido, y también lo que seremos [...] El libro es la gran memoria de los siglos. Si los libros desaparecieran, desaparecería la historia y, seguramente, también desaparecería el hombre»<sup>[44]</sup>.

Si la de su padre fue el principal acontecimiento de su vida, la siguiente fue el escenario de su purgatorio: era la biblioteca pública Miguel Cané, de Buenos Aires, en la que el escritor trabajó por un sueldo tan exiguo (210 pesos, 75 dólares) que para completarlo en ocasiones le daban un paquete de mate; mientras se dirigía al tranvía, a diez manzanas, con su mate bajo el brazo, se le llenaban a veces los ojos de lágrimas. Dos de sus amigas elegantes que lo visitaron un día no



gustaron del sitio —una mujer había sido incluso violada en los servicios—, y le hicieron prometer que ese mismo mes encontraría otro trabajo de por lo menos 300 pesos.

Duró sin embargo nueve años, de 1937 a 1946. Era en efecto una oficina siniestra, especie reconocible en el mundo entero, disfrazada en este caso de biblioteca. En ella trabajaban 50 personas cuando no eran necesarias más de media docena. Como el primer día se quiso ganar su sueldo y trabajó, sus compañeros le llamaron la atención: les iba a dejar en evidencia. De modo que aprendió a trabajar sólo una hora, y el resto de la jornada se refugiaba para leer o escribir en la azotea o el sótano. Una escapada necesaria toda vez que, como sucede en las oficinas siniestras, sus compañeros no sabían hablar de otra cosa que de fútbol y caballos, y contar chistes verdes, y un día uno de ellos se asombró de que un sujeto llamado como él, y con la misma fecha y lugar de nacimiento, apareciera en una enciclopedia. Borges se vengaría de esta época al contar que Carlos Argentino Daneri, un ridículo personaje que aparece en *El Aleph*, ejercía «no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario pero también es ineficaz».

En este humilde cargo en la biblioteca donde escribiría *Las ruinas circulares* o *La muerte y la brújula* (y donde hoy se conserva un sillón, un despacho y la enciclopedia que comentó su compañero), permaneció hasta que, con el ascenso del peronismo en 1946, le hicieron pagar su oposición nombrándole inspector de pollos en un mercado. Esa humillación le valió el que, cuando cayó el peronismo, le nombraran a su vez director de la Biblioteca Nacional, situada en la antigua sede de las Loterías del Estado. Un cargo con poca tarea práctica en el que había de durar 18 años y en el que, a diferencia de su tiempo en la Miguel Cañé, había de ser muy feliz: desde 1955 hasta el regreso de Perón, en 1973. Entonces dimitió.

Cuando le nombraron (su sillón había sido ocupado por José Mármol y Paul Groussac, dos escritores ciegos) ya había escrito *La biblioteca de Babel* y *La lotería en Babilonia*<sup>[45]</sup>, y estaba casi ciego aunque, según testimonios, era capaz de ver lo suficiente para encontrar un libro, abrirlo por la página adecuada y, sin necesidad de leer, recitar todo un pasaje.

Esa memoria literaria que rayaba en el prodigio —podía recitar de memoria cada uno de sus textos, incluso los que deseaba olvidar, dice Manguel, y se puede comprobar en la asombrada lectura de sus conferencias no leídas y sus clases— se explica en parte por otra circunstancia: aunque no le hubiese afectado a él, Borges no sería quien conocemos sin la ceguera de su padre, Jorge, a la que él siempre se supo destinado pues era hereditaria desde sus abuelos. Está claro que el padre, «muy inteligente y, como todos los hombres inteligentes, muy bondadoso», guió al escritor desde niño hacia la literatura. Abogado de profesión, se había tenido que retirar a los treinta y siete años porque ya no veía los documentos que firmaba. Hombre mujeriego y profesor de sicología, en inglés, en el Instituto de Lenguas Vivas, era también un literato semisecreto que escribió una novela y dejó implícita pero inútilmente a su hijo el encargo de reescribirla por él<sup>[46]</sup>. Su madre, inglesa, se había enamorado de su padre, el abuelo de Borges, al verlo desde la azotea de su casa luchar contra una rebelión de gauchos: el coronel Francisco Borges Lafinur (nacido en Portugal en 1782) combatía desde los quince años, y participó en la batalla que acabó con el dictador Juan Manuel de Rosas (su pariente), en una guerra que no tendría únicamente consecuencias en la poesía de Borges sino que se encuentra en la prehistoria de su pensamiento y comportamiento políticos.

Por parte de madre, los apellidos Acevedo, Laprida, Suárez pertenecen a los tiempos de la

Conquista y la colonia. Uno de los bisabuelos maternos, Manuel Isidoro Suárez, luchó junto a Simón Bolívar en Perú y Chile. Las gestas de todos estos héroes —cuya veneración le inculcó su madre y le mantuvo toda la vida— constituyen un tema recurrente en su poesía y, sobre todo, tienen una importancia decisiva en la gestación de sus ideas sobre la épica: según él, un deber de todo escritor. «Yo nunca he llorado leyendo textos sentimentales», dirá a los ochenta años. «En cambio he llorado leyendo textos épicos.»

La enfermedad de los ojos del padre y el proyecto de hacerse tratar por un oftalmólogo suizo embarcó al escritor en una experiencia igualmente decisiva, tras la biblioteca de su padre: el viaje a Europa. Tampoco era sólo la enfermedad. A juicio de la familia, el muchacho necesitaba disciplina tras una infancia un poco muelle, la vida en Ginebra costaba menos que en Buenos Aires, y el largo viaje a Europa —un rito en las familias suramericanas pudientes de la época— constituía una excelente ocasión para ampliar estudios. Y así fue. Sólo que el estallido de la Primera Guerra Mundial convirtió el viaje en exilio, y la familia quedó encerrada en Ginebra, un escenario un poco melancólico que él recordaría con una compleja lealtad —allí eligió morir— y un no menos complejo lamento: «Cuando pienso en mi adolescencia —diría en *La inmortalidad* (1976)— no me resigno a la que tuve; hubiera preferido ser otro».

Su gratitud hacia Suiza y, sobre todo, Ginebra, que después dijo conocer mejor que Buenos Aires «pues no hay dos esquinas iguales», y a la que dedicó uno de sus últimos libros, sólo vino con el tiempo. De joven le tenía manía a los suizos, demasiado orgullosos, decía, de saber hablar por teléfono, de la democracia y del estado de sus carreteras. En Ginebra entró a estudiar en el Calvino, un colegio fundado por éste y a unos pasos de cuya tumba, por cierto, está enterrado en el sobrio cementerio de Plein-Palais. En el colegio la mitad de los alumnos eran extranjeros (un dato que no parece irrelevante), se estudiaba en francés y la asignatura más importante era el latín.

Durante el primer año suspendió en francés y sus compañeros pidieron que se le aprobara, visto que no era su lengua y había aprobado todo lo demás. Les hicieron caso. Él se hizo amigo de dos muchachos judíos de origen polaco, Simón Jichlinski y Maurice Abramovich, con quienes reanudaría lazos muchos años después: fue el hijo de Jichlinski, médico, quien le atendió en sus últimos días en Ginebra en 1986.

Tenía quince años y, desde los seis, la idea de ser escritor. Le mostró algunos textos a su padre, y éste, que más tarde le permitiría no trabajar para dedicarse a la literatura, le dijo que buscara su propio estilo y no pidiera consejos.

Se los dio en cambio en otro campo, y parece ser que con ello marcó a su hijo para toda la vida.

*El Aleph*, el cuento quizá más célebre, está dedicado a Estela Canto, a quien también le regaló el manuscrito<sup>[47]</sup>. No está claro sin embargo que fuera ella quien inspirase el personaje de Beatriz Viterbo, por sus circunstancias, ya que no por su físico más parecida a Elvira de Alvear, una de las refinadas amigas que con el tiempo fue perdiendo la fortuna y la cabeza —*Todas las cosas tuvo y todas le abandonaron (Elvira de Alvear)*— mientras escribía un libro de caligrafía progresivamente enigmática<sup>[48]</sup>. Con admirable lealtad, Borges la visitaba todas las nochebuenas y presenciaba cómo Elvira tocaba la campanilla y se quejaba de que los sirvientes no acudían. (En *El Aleph*, la visita se hace todos los 30 de abril<sup>[49]</sup>.)

Tenía cuarenta y cinco años cuando conoció a Estela Canto, que tenía veintiocho y era, a

juzgar por las fotos, una mujer guapa, sensible y de un aire más desenfadado que otras mujeres de su círculo. Fue en casa de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, donde el escritor cenó durante muchos años, incluidas las tranquilas Nocheviejas<sup>[50]</sup>. Estela Canto, que con el tiempo escribiría un libro sobre su relación entre ambos y la sexualidad de Borges, pertenecía a una familia uruguaya venida a menos y trabajaba desde los veinte años.

Como seguían coincidiendo en lo de los Bioy, un día salieron juntos y caminaron siete kilómetros hasta la casa de ella. Luego repitieron. A veces ella iba ebria, y de ahí los chistes de Bioy sobre dos ciegos caminando a tientas por la ciudad. Una noche, Borges le pidió que se casara con él. Estaban sentados en un banco de Adrogué, un lugar de veraneo cerca de Buenos Aires y frecuentado por los Borges. «Lo haría, Georgie» —dijo Estela Canto— «pero no debes olvidar que soy una discípula de Bernard Shaw. No podemos casarnos si antes no nos hemos acostado». En realidad no pensaba casarse con él ni con esa condición, pero así lo dijo.

En *Borges a contraluz*, el libro de Estela Canto<sup>[51]</sup> se relata cómo estando con ella —desde los cuarenta y cinco a los cincuenta y dos años del escritor—, él se decidió al fin a consultar con un siquiatra los problemas sexuales que le aquejaban desde la adolescencia, y que el doctor Cohen-Miller definió como *inhibición*. Una inhibición del mismo tipo que la que le impidió hablar en público hasta que tuvo que ganarse la vida dando conferencias, y que en este caso el médico pudo curar. En cuanto a la sexual, para el siquiatra estaba lejos de ser impotencia y era el resultado de una sensibilidad aguda, temor al sexo y sentimiento de culpa, con probable curación mediante el matrimonio. Al parecer se debía a que intentaba y no podía cumplir con un mandato de su padre de la época de Ginebra.

Mujeriego hasta el punto de galantear un día en la calle con una atractiva silueta vuelta de espaldas que resultó ser su esposa, Jorge Borges era un hombre de su tiempo y circunstancia, y llegado el momento, y vista la timidez de su hijo, se preocupó de que éste conociera mujer. Y no se le ocurrió nada mejor que concertarle una cita con una que, pensó Borges de inmediato, era la amante de su propio padre. Al parecer —en este campo sólo existe el testimonio indirecto del siquiatra narrado por Estela Canto— este hecho humillante, agravado por el fracaso, se incrustó toda la vida en su sexualidad, hasta el punto de que alude a él en su último cuento, *La memoria de Shakespeare*: «Recordaría a Anne Hathaway como recuerdo a aquella mujer, ya madura, que me enseñó el amor en un departamento de Lübeck, hace ya tantos años. (Traté de recordarlo y sólo pude recordar el empapelado, que era amarillo, y la claridad que venía de la ventana. Este primer fracaso hubiera debido anticiparme los otros)»<sup>[52]</sup>. Y en una entrevista de la última época, alude a Ginebra como un escenario de *exaltación y humillación*. Sin embargo, en una carta «de juventud» a su amigo de Ginebra Maurice Abramovich, y que Zito menciona para dar el hecho como cierto, Borges decía: «Después en la ruleta disfruté de una suerte inaudita: 60 pesetas con un capital de una peseta, lo cual me permitió disfrutar tres noches seguidas en el burdel».

Para Estela Canto, «la actitud de Borges hacia el sexo era de terror pánico, como si temiera la revelación que en él podía hallar. Sin embargo, toda su vida fue una lucha por alcanzar esa revelación».

Sólo a veces pudo remontar aquel incidente. Según le dijo Borges a Estela Canto, había logrado mantener una relación sexual con una bailarina a quien dedicó *El inmortal*, una mujer al parecer no intelectual ni perteneciente al círculo elegante de sus amigas. Alguna otra alusión

sexual se puede leer en *El congreso* —«Oh noches, oh compartida y tibia tiniebla, oh el amor que fluye en la sombra como un río secreto...»— y *Ulrica (El libro de arena)*, quizá el único cuento *de amor* que escribió, y que fue presuntamente inspirado por Ulrika von Küllhmann, una bella walkiria nórdica de la que se enamoró en los años cincuenta. María Kodama dice que lo inspiró la relación que mantuvo con ella. Poco más. Borges es uno de los escritores menos sexuales, o menos explícitos, de nuestro tiempo. «El amor me preocupa demasiado en la vida real», dijo una vez. «Por eso no aparece en mis cuentos: no quiero pensar en él cuando escribo. Los argentinos estamos mejor dotados para la amistad que para el amor o el parentesco.»

Y sin embargo pocos son los momentos de su vida en que no estuviera enamorado o creyera estarlo. Siempre hay mujeres en la vida de Borges, como se puede ver hasta en su bibliografía, punteada no sólo por poemas, dedicatorias y prólogos significativos, sino también por las obras escritas en colaboración entre las que figuran hasta ocho mujeres, ayudantes suyas del momento: entre otras, Margarita Guerrero, María Esther Vázquez (acompañante de viajes en una época y autora de varios estudios sobre él) y María Kodama, su viuda, con quien escribió (ella hizo las fotos) su único libro *de viajes: Atlas*. «Con cierta tristeza descubro que toda la vida me la pasé pensando en una u otra mujer», comentó al final. «Creí ver países, ciudades, pero siempre hubo una mujer para hacer de pantalla entre los objetos y yo».

Borges «ama a las mujeres hermosas, especialmente si son feas porque así puede inventar más libremente sus rostros», dijo Silvina Ocampo, esposa de Bioy Casares (y la mejor cuentista argentina, según Borges), y cuya sutil propensión a la crueldad constató alguna vez el escritor como lo hacía siempre: con gran cortesía y en este caso admiración por su talento literario. Pero Silvina, hermana de Victoria, estaba en lo cierto. Desde Concepción Guerrero, una muchacha de dieciséis años, morena de ascendencia andaluza, a la que en 1922 veía en casa de Haydée Lange (también a ella le habría de proponer matrimonio), siempre tuvo mujeres a su alrededor, sobre todo a partir de su ceguera<sup>[53]</sup>. Según corroboran los testigos, siempre estuvo enamorado. Con cierta regularidad, de mujeres refinadas, mundanas, elegantes, que previsiblemente no le seguían, como expresó inolvidablemente en su poema *Le regret d'Héraclite*:

*Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca  
aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach<sup>[54]</sup>.*

Quizá celosos, ciertos amigos sugirieron que algunas se aprovechaban de él... con su consentimiento. Siempre era mejor eso que la soledad.

Pero qué duda cabe que la mujer que ocupa un lugar central en su vida es su madre, y hay quien cree que hasta el extremo de excluir a las demás. Aunque sólo sea por una cuestión de cronología, ya que doña Leonor Acevedo vivió hasta los noventa y nueve años, coherente con la longevidad familiar: «Caramba, Georgie, se me fue la mano», dijo cuando iba por los noventa y cinco. Todos los días se acostaba pidiéndole a Dios que se la llevara, y al despertar, lloraba. «... Si a alguien hay que agradecer la carrera de Borges es a su madre», dice María Kodama, viuda de Borges y dedicatoria de algunos de sus libros. «Su madre le leía y estaba dispuesta a copiar lo que él le dictara a las dos o las tres de la madrugada. Ella siempre tuvo una enorme fe en su hijo

[...] Creo que Borges es la persona más libre que yo he conocido: jamás se plegaba a nadie y nadie le obligó a hacer o a decir algo en contra de su voluntad» (Cañete).

Murió en 1975. Hasta esa fecha el escritor vivió con ella toda su vida, salvo tres años, y existen innumerables testimonios de su estrecha relación, también intelectual, y de la energía que ella desplegó para mantener a su hijo en el esfuerzo: hasta los ochenta y cinco años lo acompañó incluso en sus viajes de conferenciante y *honoris causa* casi profesional. La mayor parte de ese tiempo vivieron en la calle Maipú, a unos pocos pasos de la señorial Plaza de San Martín. Allí Borges habría de residir cuarenta y un años. El apartamento no era grande, tenía arañas de cristal en el salón y una decoración en general burguesa y nostálgica, con retratos de marcos ovalados y recuerdos de un tiempo ido. Dos dormitorios: el de la madre y el de Borges (ganado al salón-comedor con un tabique), muy sobrio, con una cama estrecha, un par de pequeñas bibliotecas y en las paredes grabados de madera con los escudos de los cantones suizos, unas acuarelas de Xul Solar y una reproducción del grabado de Durero *El Caballero, la Muerte y el Diablo*, otra copia del cual, por cierto, sólo que auténtica, vi detrás del despacho de Leonardo Sciascia en Palermo. Cuando doña Leonor falleció, Borges conservó su habitación como estaba, y la mostraba a los visitantes. Y cuando volvía de la calle, decía en voz alta: «Madre, estoy de vuelta» (Zito). Tampoco cuando comenzó a ganar dinero cambió su estilo sobrio de vida, muy distinto del más espectacular y dado al boato de los escritores latinoamericanos que por entonces comenzaron a tener una reputación internacional.

En teoría distante de lo criollo, pero por criolla —«¿Cómo se te ocurre leer esa sarta de guarangadas!»—, le dijo a su hijo cuando lo sorprendió leyendo el *Martín Fierro*—, era una mujer sin duda preparada. Ayudó a su hijo en algunas traducciones, y mantuvo encendido el fuego de su pasión por algunos temas, como Dickens, a quien leía todos los días, y el odio hacia el antiguo dictador, Rosas, y el nuevo, Perón.

Salvo en entrevistas, las alusiones directas a su madre no son frecuentes. Queda una extensa y sentida dedicatoria del primer poemario, *Fervor de Buenos Aires*: «Me has dado tantas cosas y son tantos los años y los recuerdos. Padre, Norah, los abuelos, tu memoria y en ella la memoria de los mayores —los patios, los esclavos, el aguatero, la carga de los húsares del Perú y el oprobio de Rosas—, tu prisión valerosa, cuando tantos hombres callábamos...». Estela Canto, quien no oculta su antipatía por ella y relata cómo, a los cuarenta y cinco años, Borges tenía que mantenerla informada de sus trayectos por la ciudad como si fuera un muchacho, da a entender que doña Leonor mantuvo con su hijo una relación castradora e hizo de él un desdichado como ser humano. Y con femenina confianza en el poder de la maternidad y argentina fe en el psicoanálisis, señala: «Él nunca habría podido ser el Jorge Luis Borges que conoce el mundo sin la rudeza, la crueldad, la devoción, la atención total, la inquebrantable sed de poder de su madre».

Un día de 1970, a los setenta y un años, Borges detuvo de pronto su trabajo con Norman Di Giovanni, un traductor de la época, y dijo: «He cometido lo que me parece ahora un error inexplicable, un enorme error. Un error completamente inexplicable y misterioso».

Unos días después, el 7 de julio de 1970, cuando salió para trabajar en la Biblioteca Nacional

de la que era director, su esposa le preguntó qué quería para comer y él le dijo: «Puchero». Cuando a la una de la tarde sonó el timbre, ella acudió a abrir pensando que era su marido. Se encontró en cambio con cinco hombres: dos abogados y tres empleados de una casa de mudanzas que venían a retirar los enseres de Borges, y notoriamente una biblioteca de 500 volúmenes. Entretanto él huía a Córdoba, donde tenía que dar una conferencia. Después regresó a vivir con su madre, en el pequeño piso de la calle Maipú.

En 1967 Borges se había comprometido en matrimonio con Elsa Astete Millán, a quien no veía desde 1944 entre otras cosas porque desde entonces ella se había casado, tenido un hijo y enviudado, en 1964, circunstancia esta de la que avisó al pretendiente su amigo Manuel Peyrou. Hubo boda civil y religiosa, y los novios se alojaron en un pequeño y algo mezquino apartamento de la calle Belgrano, y poco a poco, y sobre todo a partir de un viaje a la Universidad de Harvard, Borges se dio cuenta de que tenía muy poco que ver con ella. Algún testimonio cuenta la consternación de un grupo de americanos que, invitados a una velada con Borges, tuvieron que aguantar cómo su señora sacaba la guitarra y se ponía a cantar extensamente y sin mayor talento canciones que ni siquiera entendían.

Ese era el error del que había hablado a Di Giovanni: su matrimonio. Muchos hombres así juzgan los suyos pero no todos se dan a la fuga, y menos aún sin dar ninguna explicación. Llevado por un pánico inglés a una *escena*, él no le dio nunca ninguna a quien había sido su mujer, quien por otra parte, tras obtener el piso y una indemnización, jamás hizo una declaración pública.

Siempre estuvo enamorado, según él mismo decía, aunque no escribió casi nunca de ello. Meses antes de morir se casó con María Kodama, antigua discípula suya a quien conocía desde 1958, cuando él era profesor de la Universidad de Buenos Aires<sup>[55]</sup>. Ella comenzó a asistir a sus clases cuando tenía veintiún años, luego se integró en el grupo que junto con el escritor estudiaba el idioma anglosajón, y en 1971 le acompañó a Islandia, en el primero de los numerosos viajes que hicieron juntos los siguientes quince años.

El matrimonio entre ambos se produjo en un ambiente *de fuga* casi tan dramático como el que protagonizó Tolstoi en sus últimos días. La boda se realizó el 24 de abril de 1986, y al no poder él obtener el divorcio de su matrimonio anterior, se hizo por poderes en la ciudad paraguaya de Rojas Silva, en una forma que parecía improvisada, circunstancia esta que fue utilizada luego por los familiares (los hijos de Norah y de Guillermo de Torre) para impugnar su testamento<sup>[56]</sup>. Los aliados de la familia, entre quienes figuraban muchos de sus amigos de siempre, y Fani, la empleada del hogar que le había cuidado durante años, también arremetieron contra su viuda, además de algunos periodistas argentinos que no comprendían esa decisión de exilio. Los tribunales terminaron dándole a ella la razón.

María Kodama acompañó a Borges en lo que, con el tiempo, se ve como una decisión madurada durante años, y gestada quizá desde su juventud. En un largo viaje casi agónico —él sufría de enfisema y cáncer de hígado—, la pareja terminó instalándose en Ginebra, donde recibió tratamiento médico en un hospital y luego en el discreto hotel de L'Arbalette, en el número 3 de la rue Tour Maîtresse. Después en un apartamento cercano porque Borges quería ahorrar a sus patrones del hotel las molestias producidas por su muerte. En los últimos días Borges grabó horas de conversación sobre su vida con Jean Pierre Bernés, responsable de su obra completa en La Pléiade. El último libro que le fue leído, por una enfermera, fue el *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, que ya conoció en su juventud en esa misma ciudad. Finalmente, tras una noche de

agonía, murió en la mañana del sábado 14 de junio de 1986, después de recibir la absolución de un sacerdote católico, y fue enterrado días después en el *cimetiere des rois* de Plain-Palais, tras una ceremonia oficiada en la catedral de Saint Pierre por un sacerdote católico y un pastor protestante, y en la cual pude ver, guardando el anonimato entre un público no escaso, a Marguerite Yourcenar. Al parecer, días antes la escritora había cumplido con la petición de Borges de que fuese a visitar el antiguo piso de su familia y se lo describiese en su estado actual. Y ella, según Manguel, cumplió con el encargo pero no mencionó que en la entrada un inmenso espejo reflejaba al visitante.

Una de las múltiples coronas enviadas el día de su entierro decía, «A Borges, forjador de sueños». La lápida de su sencilla tumba, y elegida por María Kodama, lleva la inscripción «... And ne forhtedon na...» que en anglosajón quiere decir «y no deberías temer». Otros dos versos en la parte posterior indican en antiguo escandinavo: «Él tomó su espada Gram y colocó el metal desnudo entre los dos», que es el epígrafe que encabeza el cuento *Ulrica*, de *El libro de arena*. Y una dedicatoria: *De Ulrica a Javier Otálora*.

La agonía y muerte en la ciudad elegida de Ginebra no es obviamente una casualidad. 70 años antes, encerrado en esa misma ciudad sitiada por la Primera Guerra Mundial, Borges descubrió en su colegio la cultura francesa y se autoenseñó el alemán con un diccionario y un ejemplar de *La crítica de la razón pura*, de Kant, con el objeto de leer *El mundo como voluntad y como representación*, de Schopenhauer, en su idioma original. Llegaría a saber esta obra casi de memoria.

Es difícil que algún día sepamos las razones que le llevaron a refugiarse allí, como un viejo elefante, para morir. Consta que no fueron entendidas ni por algunos de sus allegados, y eso motivó, en torno a la muerte, críticas de medios argentinos de los que creen que la tumba de un escritor (igual que el escritor) es patrimonio nacional. A un periodista que le preguntaba por teléfono desde Buenos Aires si no creía que su ausencia privaba a su país de un patrimonio cultural —el típico chantaje patriótico, apunta Canto—, el escritor le respondió: «Soy un hombre libre». En alguna otra ocasión, y en frase que aplicó en el cuento *Ulrica* a los colombianos, había dicho: «Ser argentino es un acto de fe». En *Atlas* había escrito por esas mismas fechas: «De todas las ciudades del planeta [...] Ginebra me parece la más propicia a la felicidad». Y más adelante: «Sé que volveré siempre a Ginebra, quizás después de la muerte del cuerpo».

Existen sin embargo algunas razones objetivas: distanciado ya de su hermana por la avidez de sus sobrinos, incómodo en la Argentina de esos años, primero dictatorial y luego peronista, que no se había cuidado de criticar, en los últimos tiempos el escritor procuraba pasar fuera el mayor tiempo posible. O quizá su elección se deba sencillamente a lo que dijo el escritor suizo-hispano-mexicano Max Aub: uno es de donde hizo el bachillerato.

En cualquier caso es posible interpretar ese último exilio como el último de sus *tachones o arrepentimientos*. Porque quizá la muletilla más frecuente de sus comentarios sobre su propia obra es el arrepentimiento por haber *cometido* ciertos textos, comentario, por otra parte, muy propio del círculo porteño en el que se movía. Cierta despego de la propia obra era allí un signo casi obligado de elegancia: su padre le aconsejaba no publicar, o hacerlo lo más tarde posible, su amigo Manuel Peyrou apenas publicaba, y su admirado Macedonio Fernández no lo hizo en absoluto, y no porque no escribiera, que lo hacía bastante, sino porque parte de su peculiar pensamiento era no darle a su propia obra la menor importancia: cuando se mudaba de casa, cosa



que hacía regularmente, dejaba detrás lo que allí había escrito<sup>[57]</sup>.

Pero la reiteración de sus arrepentimientos llega a trascender la moda retórica y aún la muletilla, y más todavía si se piensa que el escritor *tachó*, literalmente, por lo menos tres de sus libros de juventud. Quiere decirse que desde muy pronto se arrepintió de haberlos publicado — otros dos ni siquiera los publicó— y luego se pasó la vida buscándolos en las librerías de lance de Buenos Aires para hacerlos desaparecer. Estos libros eran *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*. «En mis libros de aquellos años —evocó después— parece que cometí la mayoría de los pecados capitales literarios: escritura preciosista, color local, busca de lo inesperado, estilo del siglo XVII. Hoy ya no me siento culpable de esos excesos. Esos libros fueron escritos por otro». «¿Será un buen crítico de sí mismo?», le preguntó María Esther Gilio. «No sé, pero soy el único crítico de que dispongo»<sup>[58]</sup>.

Quizá el más repudiado era *El tamaño de mi esperanza*. En cierta ocasión un estudioso le preguntó por él, en Oxford, y él repitió una vez más que ese libro ya no existía. Al día siguiente recibió una llamada entusiasta del erudito diciéndole que estuviese tranquilo porque había localizado un ejemplar en la circular Bodleian Library de la universidad. «¡Qué voy a hacer, María! ¡Estoy perdido!», dice María Kodama que dijo Borges. Y que *sonreía*.

Esa sonrisa parece justificar la decisión de María Kodama de autorizar la reedición de estas obras proscritas, por considerar más justo que estén a disposición de todo el mundo y no sean objeto de las interpretaciones incontrastables de unos cuantos *iniciados*. Por otra parte, sí existe un indicio del pensamiento del escritor al respecto: al prologar *La metamorfosis*, de Kafka, recuerda cómo Max Brod, su testafarro, desobedeció sus instrucciones y no destruyó los inéditos que éste había dejado, y que eran casi toda su obra. Igual sucedió con los amigos de Virgilio y la *Eneida*. «En ambos casos acataron la voluntad secreta del muerto —escribe Borges—. Si ése hubiera querido destruir su obra, lo habría hecho personalmente; encargó a otros que lo hicieran para desligarse de una responsabilidad, no para que ejecutaran su orden»<sup>[59]</sup>. Bien es verdad que en el caso de sus libros no se trataba de manuscritos sino de libros ya editados.

«Publicamos los libros para no pasarnos la vida corrigiendo», aprendió Borges de su amigo el polígrafo mexicano Alfonso Reyes. Pese a todo, él siguió corrigiendo aun después de publicar. Sus Obras Completas recogen, por ejemplo, la versión definitiva de su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires*, corregido después de que su padre le dijera que no buscara opiniones ajenas. Sin embargo, él encontró un ejemplar lleno de tachaduras realizadas por su padre, que tuvo muy en cuenta en las reediciones. Buena parte de su obra fue expurgada y corregida a lo largo de su vida. Como dijo más de una vez, «felizmente estoy defendido por el olvido». Pues Borges es, más que los demás, una sofisticada combinación de memoria y olvido, que constituyen dos de sus temas.

Los *libros condenados*, si así los podemos llamar, son efectivamente su *prehistoria* y a veces el contrario del escritor conocido, aunque esto no debería sorprender en alguien tan alerta siempre a las simetrías. Podemos encontrar a un Borges ¡barroco!, como en *Inquisiciones*: «Ya una anchurosa gloria de escritor era suya, gloria no atestiguada en fraternidad de colegas o

rendimiento de discípulos, pero sí luciente y sonora en los doblones que le granjeaba su pluma» (*Torres Villarroel*). O un teórico que, para condenar el verso rimado, se une a Milton y Schopenhauer que «motejó de *alta traición al entendimiento* a la costumbre de violentar la expresión pura y precisa de una idea para aconsonarla con otra» (*Milton y su condenación de la rima*); una campaña que parece una broma del destino para quien, ya ciego, escribiría versos con rima para burlar más fácilmente la ceguera. Cada uno de los tres libros tiene caprichos lingüísticos propios de la época.

Aunque en los *libros condenados* se puede ver a un autor con un dominio técnico menor que el que seguirá, a veces estos ensayos hacen el efecto de una reveladora obra inconclusa. En los tres se encuentran dispersos estudios de estilo —sobre la adjetivación, la metáfora y otros— con una transparencia, una ingenuidad luego muy difícil de encontrar.

*Inquisiciones* es el más español de sus libros, con estudios sobre Unamuno, Cansinos Assens, Quevedo, Gómez de la Sema... (y el *Ulysses* de Joyce, ¡en 1925!). En cambio *El tamaño de mi esperanza*, tal vez el más maldito entre los condenados, rebosa de argentinismos y antojos ortográficos (*dudá, realidá, zonzera...*) y lleva una dedicatoria que es probable avergonzara a su autor con el tiempo: «*A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es esta, de nostálgicos de lo lejano y lo ajeno: ellos son los gringos de veras, autorícelo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma [...]*» La dedicatoria puede ser interpretada, sin embargo, como la de quien quiere reconciliarse con su tierra después de una larga ausencia.

Siempre tuvo con España la ambigua relación característica de tantos intelectuales latinoamericanos: «La historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España». En lo que a él respecta, de las múltiples declaraciones que hizo sobre España quizá una de las que mejor reflejan su espíritu es la siguiente: «Creo que el español común es uno de los mejores hombres del mundo, sobre todo desde el punto de vista ético. Yo no he conocido un español cobarde; casi podría decir que no he conocido un español deshonesto. En cambio, los literatos españoles —con alguna excepción— no suscitan mi admiración».

En 1919, los Borges rompieron su aislamiento en Ginebra y viajaron a España, otro país europeo de presupuesto posible, donde recorrieron Mallorca, Sevilla y Madrid. «Madrid me pareció ya entonces una ciudad provinciana», dirá después el escritor. «Pero Sevilla... yo me sentía sevillano». Sin embargo de Sevilla apenas quedan rastros, y en todo caso de arqueología literaria<sup>[60]</sup>. En Madrid, «la enredada ciudad», aprende un «generoso estilo de vida oral» que luego influirá en sus tertulias de café en Buenos Aires, y, en un segundo viaje, lo lleva a lo más cerca que estuvo nunca de una vida mínimamente mundana (o sea, bastante lejos). «Cuando llegué a España después de la Primera Guerra Mundial», evocó después, «me sorprendí muchísimo al encontrarme con escritores que ignoraban el francés, que para mí era como si no hubieran aprendido a leer y escribir».

Españolas son algunas de sus antipatías más recurrentes, como Ortega y Gasset y García

Lorca, hacia quienes siempre manifiesta un discreto desdén (nada discreto en privado), y Góngora, uno respetuoso. *Un andaluz profesional*, dice de Lorca: «Desde luego los versos de Lorca me gustan, pero no me parecen muy importantes. Es una poesía visual, decorativa, hecha un poco en broma; es como un juego barroco». Y de Ortega —«una superstición» que profesaba Victoria Ocampo y que él «nunca llegó a compartir»—, le pone en duda hasta la gramática: No es *Revista de Occidente*, según él, sino *del occidente*. En *El duelo (El informe de Brodie)* sugiere que la lengua de Ortega (y de Lugones) «es menos apta para la expresión del pensamiento o de las pasiones que para la vanidad palabrera». En la reseña de un libro sobre Américo Castro aclara que no es que los españoles hablen mejor; es que lo hacen con voz más alta e ignorando la duda. Sostiene también la idea de que, en los dos últimos siglos, «nuestra literatura (argentina) ha ejercido influencia sobre la española, que no la ha ejercido sobre la nuestra».

Pero españolas son también dos de sus grandes pasiones, que son tres: *Don Quijote*, que leyó desde muy niño y por primera vez en inglés, y cuyo genio, sin embargo, sólo acepta plenamente en la madurez; la obra de Quevedo —se asombra desde joven de que no se le reconozca entre los más grandes y de viejo confiesa que raro es el día en que no recuerda uno de sus poemas, de notable influencia en los suyos—, y Rafael Cansinos Assens, el amigo andaluz que decidió ser judío y de quien se reclamó siempre discípulo.

Téngase en cuenta que entonces vivía en una Argentina en la que, más que en otros países americanos, los ancestros españoles (pronto *gallegos*) estaban sólo antes que los italianos en la escala social y mucho después que los ingleses, y que eran representantes de un imperio no tan lejano: la abuela materna de Borges, la criolla, detestaba a los españoles y aún los llamaba *godos*. Algunos escritores hacían verdaderos esfuerzos por distinguirse lo más posible del castellano mesetario. Al regresar, Borges fue uno de ellos.

Siempre ha habido celos (mutuos, como veremos) pero es que además ciertos incidentes ayudan. En 1927, en pleno fervor literario de la II República Española, al español Guillermo de Torre, futuro marido de Norah, no se le ocurrió escribir otra cosa en *La Gaceta Literaria* que el meridiano de la literatura en español pasaba por Madrid. Se armó tal escándalo que tuvo que retractarse. Más que la torpeza de un solo individuo —una de esas soberbias que desde siempre los americanos no le perdonan a España—, era un síntoma más de la tradicional ceguera de la metrópoli respecto a Latinoamérica<sup>[61]</sup>. Unos años después sería Buenos Aires, sin duda, en todo caso más que Madrid, el epicentro de la literatura en castellano, a lo que ayudó decisivamente un exilio republicano que en Argentina fundó nada menos que las editoriales Suramericana, Austral (Espasa Calpe), Losada y, en parte, Emecé.

El recelo hacia lo español, y en particular la blasfemia en aquellos años de situar a Quevedo por encima de Góngora, cuyo culto había agrupado a la Generación del 27 (aunque sobre éste escribe también un ensayo), le terminaron costando caro. En 1951, el Wellesley College, una de las mejores universidades pequeñas de la costa este norteamericana, quiso interesarle en un curso de literatura española. En ese momento ese curso le hubiera venido muy bien, arrinconado y en paro por culpa del peronismo. Pero se interpuso Amado Alonso, que le describió como *un enemigo profesional de la literatura española* (sic), y consiguió que la cátedra fuese adjudicada a José María Valverde, su propio recomendado. Así lo contaba en una carta Pedro Salinas a Jorge

Guillén, y en un tono de comprensión más que de reproche<sup>[62]</sup>.

Con la concesión del premio internacional Formentor, en los años sesenta, Borges saltó a una fama internacional que tuvo en España uno de sus principales apoyos. En 1977 acudió a Madrid a presentar un libro, *Rosa y Azul*, publicado por Ediciones Sedmay, que recogía dos de sus últimos cuentos: *El oro de los tigres* y el excepcional *La rosa de Paracelso*, cuyo comienzo figurará un día en una antología de comienzos<sup>[63]</sup>.

Yo estaba en el multitudinario cóctel de presentación en una casa de la calle López de Hoyos y recuerdo que me llamó la atención el extraño título y lo fea y pretenciosa que era la edición del libro, indigna de Borges. Este no parecía a sus anchas, como no lo estaba nunca en sociedades numerosas. Lo que no trascendió fue lo que, en pleno entusiasmo, le propuso José Mayá, el editor: ¿Por qué no escribía el guión para un cómic que contara la conquista de América? Cortés hasta lo inverosímil, cuenta Barnatán, Borges se excusó aludiendo a su ceguera, y al regresar a su hotel comentó que hay gente que destaca por su vasta ignorancia<sup>[64]</sup>. La anécdota es menos irrelevante de lo que pudiera parecer. En realidad, refleja un poco de la miopía con la que se ha llegado a recibir a América en España, y mucho en todo caso del Madrid de aquellos años: los de *la movida madrileña*.

Pero quizá donde mejor estén expresados sus sentimientos por España sea en su poema *España*, en donde, *más allá de los símbolos*, enumera la muy diversa procedencia que teje esa palabra, incluyendo a árabes y judíos, habla de la *España de la hombría de bien y de la caudalosa amistad*, y dice:

*podemos profesar otros amores,  
podemos olvidarte  
como olvidamos nuestro propio pasado,  
porque inseparablemente estás en nosotros,  
en los íntimos hábitos de la sangre...*

En 1966 el escritor regresó a España por primera vez desde los años veinte y pidió de inmediato que lo llevaran a ver a Rafael Cansinos Assens, que vivía muy modestamente su exilio interior en un piso tan abarrotado de libros, organizados en librerías y en columnas, que parecía una especie de laberinto.

Cansinos Assens fue, en los dos años que vivieron en España, de 1919 a 1921, el primero de los grandes interlocutores de la media docena que tuvo el escritor a lo largo de su vida. Polígrafo, traductor inaudito (había traducido la obra completa de Dostoievski y buena parte de la de Balzac, entre otras muchas), políglota excepcional, hombre de una curiosidad intelectual extraordinaria que nunca salió de España ni conoció el mar, y poseedor del don de ver lo extraordinario que tanto valoraban los griegos —«Oh, Señor, ¡que no haya tanta belleza!», decía un verso suyo—, Cansinos Assens era entonces un renombrado jefe de filas de un café literario que rivalizaba con el célebre *Pombo*, de Gómez de la Serna. Con la diferencia de que en el de Cansinos Assens se practicaba una extravagancia única en los anales de la literatura mundial: se podía hablar mal de

los escritores muertos pero nunca de los vivos.

Tenía, en efecto, una cortesía exquisita de buen andaluz. Al autor que no había merecido su aprobación en la lectura de algunos poemas, y que se excusaba diciéndole que había elegido justamente los peores para leer, Cansinos le decía: «Realmente, no he sido muy afortunado». Autor de una vasta obra que Borges recordó y defendió durante toda su vida, Cansinos, crítico literario él mismo y escritor de periódicos, le enseñó el placer de la conversación literaria y a leer al margen de las modas y con criterio propio, algo por lo cual Borges le estuvo siempre agradecido<sup>[65]</sup>.

Cansinos fue también el inventor de la palabra *ultraísmo* con que se pretendía designar una versión hispana del futurismo, según James Woodall. Ésa fue tal vez la única militancia del escritor en una corriente literaria. Ideado también bajo la influencia de Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire y Max Jacob, poetas que les acababa de descubrir el chileno Vicente Huidobro a su paso por Madrid, el ultraísmo proclamaba la primacía de la metáfora y la supresión de las transiciones y de los adjetivos decorativos.

Los ultraístas —movimiento del que luego se arrepintió y abominó— buscaban la poesía esencial, más allá del aquí y ahora, eludiendo el color local y las circunstancias. Según explicaría Borges, el ultraísmo era «un abuso de la teoría de Lugones», según el cual el verso moderno tenía dos elementos: la rima, ya desfasada, y la metáfora. Y él opinaba que para desmentir esta teoría bastaba un buen verso sin metáfora<sup>[66]</sup>.

El ultraísmo pudo atraerle por ser un arte deliberado frente al espejismo realista: «El realismo es una de las formas de la literatura fantástica». Ya entonces, en un artículo en *Baleares*, hablaba de la inferior estética pasiva de los espejos (realismo) frente a la activa del prisma: es decir, la literatura deliberada que reconstruye la realidad en lugar de copiarla. Pero el ultraísmo no era exactamente a lo que se refería. Aún tardaría en saberlo.

«Yo vivo en la compañía de cinco o seis personas a quienes quiero mucho. Lo demás no me toca», dice en sus conversaciones con Alifano, ya hacia el final. Y es cierto: si hay una imagen que resuma su vida, ésa es la de una larga conversación sobre literatura con un amigo.

Y el que sustituyó a Cansinos Assens a partir de 1921, cuando los Borges regresaron a Buenos Aires tras siete años de ausencia, fue Macedonio Fernández. Literalmente: condiscípulo de su padre en la facultad de Derecho, él era uno de los amigos y familiares que acudieron a recibirlos al puerto cuando el barco atracó.

Hay quien dice que el escritor buscó en el placer de la conversación inteligente con un grupo de amigos el consuelo por un regreso que al comienzo, como suele suceder, fue duro. Aunque más tarde diría que «el momento» más importante de su vida había sido su primer regreso a Buenos Aires (Zito) (el «acontecimiento» más importante había sido la biblioteca de su padre), lo cierto es que ésa fue una idea posterior. Por entonces no encontraba mayor aliciente a Buenos Aires y a veces pasaba días sin salir de casa. Fue entonces cuando Macedonio Fernández sustituyó a Cansinos Assens como *maestro semanal* en la tertulia. Si Cansinos había sido la erudición, Macedonio era el pensamiento puro. Si el primero *la suma de tiempo*, el segundo *la joven*

*eternidad.*

Macedonio Fernández se parecía a Mark Twain y mantenía una tertulia en el café La Perla, de la plaza Once, que todavía existe<sup>[67]</sup>. Igual que Cansinos, era un hombre de amabilidad exquisita que procuraba no resultar demasiado aseverativo, un rasgo de cortesía del tipo británico, por lo demás muy propio de los amigos argentinos del escritor. Y cuando tenía una idea se la brindaba a su interlocutor atribuyéndole la iniciativa: «¿No le parece a usted que...?».

En un magnífico prólogo a la obra de Macedonio, Borges escribe: «En el decurso de una vida ya larga he conversado con personas famosas; ninguna me impresionó como él o siquiera de un modo análogo. Trataba de ocultar, no de exhibir, su inteligencia extraordinaria; hablaba como al margen del diálogo y, sin embargo, era su centro. Prefería el tono interrogativo, el tono de modesta consulta, a la afirmación magistral. Jamás pontificaba; su elocuencia era de pocas palabras y hasta de frases trucas. El tono habitual era de cautelosa perplejidad [...]».

Quien se acerque a los escritos de Macedonio puede tener, en efecto, un atisbo de una mente notable. Como una carta a Borges que reproduce Barnatán y en la que dice:

*[...] Tienes que disculparme el no haber ido anoche. Soy tan distraído que iba para allá y en el camino me acuerdo que me había quedado en casa. Estas distracciones frecuentes son una vergüenza y hasta me olvido de avergonzarme.*

*Estoy preocupado con la carta que ayer concluí y estampillé para vos; como te encontré antes de echarla al buzón tuve el aturdimiento de romperle el sobre y ponértela en el bolsillo: otra carta que por falta de dirección se habrá extraviado. Muchas de mis cartas no llegan porque omito el sobre o las señas o el texto. Esto me trae tan fastidiado que te rogaría que vinieras a leer ésta en casa. [...]*

En sus tertulias de La Perla, Borges, Macedonio y otros perpetraron la idea de escribir una novela que se iba a llamar *El hombre que será presidente*, y que iba a ser (llegaron a escribir dos capítulos) una especie de catálogo de frustraciones inventadas por una secta de millonarios neurasténicos que tenían el propósito de hacer elegir a Macedonio presidente de la república. Para ello pretendían conducir a la población a un elevado desquicie, para que el propósito se impusiera por la simple fuerza de las cosas. Entre los inventos catalogados para conseguir ese propósito figuraban el de los azucareros automáticos que, de hecho, impiden endulzar el café, las empinadas escaleras en las que no hay dos escalones de igual altura, la multiplicación de párrafos empastelados en las novelas policiales, y todo ello en un estilo progresivamente enrevesado y complejo hasta que al final Macedonio Fernández lograba ser presidente, pero en un mundo en el que ya casi nada significaba gran cosa.



Enlazando con los de Madrid, son los tiempos más atrevidos, aquellos que van a dar lugar a la publicación de sus libros *renegados*, y también a algunos experimentos como la publicación de *Proa*, un periódico mural —o sea que se pegaba en las paredes como el cartel de un mitin político— y en el que también colabora Norah, con ilustraciones. Es el tiempo también de amistades decisivas, como la del pintor Xul Solar (Alejandro Oscar Xul Solari), un *fundador de religiones e inventor de idiomas* en principio un tanto pintoresco pero que según Borges era uno de los tres hombres de genio del siglo argentino: los otros dos eran Domingo Faustino Sarmiento, el autor de *Facundo*, y el poeta Almafuerte y, según Rodríguez Monegal, tuvo una gran importancia en su concepción de mundos sin dimensiones.

De ascendencia lituana y argentina, Xul Solar era un artista a lo William Blake que había inventado el *Pan Juego*, una especie de ajedrez astrológico de doce casillas y con funciones complejas en las que la ficha que devora asume las propiedades de la devorada, y que no se pudo imponer porque siempre estaba cambiando las normas, y la *Pan Lengua*, una especie de español más neologismos, más palabras monosilábicas inglesas, menos ciertas letras con lo que se ahorra tiempo al hablar: llamaba *cuidra* a la cuidadora de su casa, y con ella se terminó casando. Y como regalo de bodas Xul Solar le regaló a su esposa el Este. Sí: el Este, como quien dice el Norte.

De la misma época es Néstor Ibarra, a quien conoce en 1928 y que sería el primero, en los años cuarenta, junto con Roger Caillois, en traducirlo al francés. Con Borges fueron inventando un idioma: *fanerogámicos* eran, por ejemplo, nadadores escasamente vestidos, e *hipoco* era la nueva palabra para el metro. Con él Borges caminaba por Buenos Aires, al igual que hizo durante tiempo con Carlos Mastronardi, un poeta melancólico, «parecido a la noche», con quien pateaba las afueras hasta el alba, y autor de un único gran poema, *Luz de provincia*. Cuando fue presentado a Victoria Ocampo, Mastronardi dijo: «Ya sabía yo que era usted muy superior a la otra señora». «¿A qué otra señora?», preguntó Victoria Ocampo. «A la de Samotracia.»

De esos años data también la amistad con Pedro Henríquez Ureña, uno de los grandes eruditos americanos del siglo, que se había tenido que fugar de Santo Domingo cuando el tirano Trujillo se fijó en su esposa, una belleza. Y con el polígrafo mexicano Alfonso Reyes, que quizá carece de una única obra identificable, como Quevedo, pero cuya sombra, como la de éste, cruza el siglo y el continente. Entre otras cosas porque, diplomático de su país durante años, fue dejando lazos, editoriales, libros y revistas en cada uno de sus destinos. Con Octavio Paz, Borges dice que la prosa de Reyes es una de las mejores del castellano, y argumenta haber aprendido de ella, junto con la de Paul Groussac, la sencillez y claridad y una manera directa de expresarse. Cuando en 1927 Reyes llegó de embajador de México a Buenos Aires para quedarse tres años, Borges ya conocía algunos de sus trabajos de estética y sus traducciones de Mallarmé, Stevenson y Chesterton; es decir que estaba explicando Europa a los latinoamericanos. Ambos tomaron la costumbre de cenar los domingos en la embajada.

De Chesterton era (excelente) discípulo Manuel Peyrou, un estudiante que descubrió un día, caminando juntos después de haber asistido a la misma reunión, que Borges era capaz no sólo de recitar los versos que a él le entusiasmaban de Jules Laforgue sino otros muchos. Esa noche se estuvieron acompañando tantas veces el uno al otro, declamando poemas a voz en cuello y no resignados a separarse, que terminaron llamando la atención de un guardia.

Peyrou, cuenta su sobrino Óscar, llegó a la escritura de un modo un tanto peculiar: una mujer a



la que había amado y que había muerto en una cirugía en principio sencilla había tenido una premonición y le había dejado algo de dinero con el encargo, o la misión, de escribir un libro. Fue *La espada dormida*, ganó un premio<sup>[68]</sup>. Con Bioy Casares, Peyrou fue uno de los íntimos amigos y a él está dedicado un poema citado a menudo:

*Suyo fue el ejercicio generoso  
de la amistad genial. Era el hermano  
a quien podemos, en la hora adversa,  
confiarle todo o, sin decirle nada,  
dejarle adivinar lo que no quiere  
confesar el orgullo [...]*

Fue Peyrou quien propuso la idea de un médico cuando los episodios de *inhibición* con Estela Canto.

También de Borges fue *el ejercicio generoso de la amistad genial*. Para comprobarlo basta consultar sus numerosas conversaciones, en donde, a la manera de Cansinos Assens, rara es la vez que habla mal de alguien, y difícilmente si está vivo. Todo lo más, abrevia la respuesta. Y en ocasiones también tuvo un comportamiento caballeroso como el que siempre le agradeció a Peyrou, de la vez que intercedió por él en una revista en la que escribía Borges y a la que se había quejado un poderoso. Luego él hizo lo mismo por José Bianco cuando éste participó de jurado en un premio de la cubana Casa de las Américas, una institución castrista, lo que le costó la expulsión de *Sur*. Borges, que estaba lejos de ser un castrista, se negó a aislar a Bianco y le buscó trabajo en otra publicación. Igual que había hecho Peyrou con él, restando importancia al hecho.

Pero no se puede hablar de los amigos sin dedicarle un capítulo a Adolfo Bioy Casares, no sólo el suyo durante cerca de sesenta años, sino su cómplice literario. Con resultados, además, conocidos.

Tuve la oportunidad de conocer a Bioy Casares con motivo de la concesión en Madrid del premio Cervantes, y entonces me contó una historia cuyo alcance comprendí sólo con el tiempo. Estaban un día al comienzo de su relación en la hacienda de Bioy —hijo de un ganadero potentado que tenía casi toda su biblioteca en francés— y durante la velada se estableció la discusión sobre si el naturalismo es superior a la literatura *deliberada*, tesis defendida por Bioy, o al revés. Como a menudo ocurre, ambos se mantuvieron en sus posiciones, y así se retiraron a dormir. «Y al despertar», me dijo Bioy con suave socarronería, «me encontré convertido a la religión de la literatura deliberada».

Muchas cosas, como veremos, se comprenden a partir de esta anécdota, y entre otras la naturaleza de la relación entre ambos: pues no se trata de un diálogo casi eterno (durante muchos años cenó casi diariamente en casa de los Bioy) sino también de una obra conjunta, que ocupa un pequeño lugar en la literatura. La del escritor *Byorges*.

La primera colaboración entre ambos data de 1937 (o sea que él tenía treinta y ocho años y Bioy, veintitrés), cuando un tío de éste le encargó que escribiera un folleto de apariencia científica sobre la leche cuajada y el yogur. El folleto iba destinado a La Martona, la poderosa industria lechera de los Casares (así llamada por Marta, la madre), estaba además bien pagado, y Bioy le propuso a su amigo que lo escribieran juntos. La experiencia fue grata —la experiencia junto a él equivalía a años de trabajo, diría Bioy después—, y con ideas de Borges continuaron con algún extraño soneto y el proyecto de un cuento policial en el que un doctor Pretorius, holandés delicado, se consagraba a torturar niños a base de hacerles jugar y, profética perversión, oír música a toda hora.

Así nació la obra de Bustos Domecq, el primero de varios seudónimos creados con la combinación de apellidos de ambos. Lo curioso es que, según dijeron, ni la obra ni el estilo de Bustos Domecq les gustaban. Sin embargo Byorges existe hasta el extremo de que cuenta incluso con un retrato: el creado por la fotógrafa Giselle Freund, refugiada de los nazis en Argentina por intercesión de Victoria Ocampo, y creado mediante la superposición de los retratos de ambos. La única manera de escribir un relato entre dos personas —le explicó Borges a María Esther Gilio— es «olvidar que son dos [...] Si uno tiene amistad con la otra persona, acepta la idea del otro cuando es mejor y no quiere imponer la propia por vanidad. Si usted me pregunta a mí cuál frase de los libros hechos con Bioy es mía o de él, yo no sé. Él tampoco sabe.»

La amistad no produjo sólo los relatos de Bustos Domecq. También sendas antologías de relatos policiales y fantásticos que compilaron en unión de Silvina Ocampo, esposa de Bioy, y una mutua influencia estilística, incuestionable aunque difícil de determinar pues ambos, con típicos modales de esos salones, atribuyen siempre al otro una importancia superlativa. Todos los testimonios dan cuenta sin embargo de lo bien que se lo pasaban ambos, con el fondo de celos de sus amigos cuando, en las reuniones, oían sus carcajadas en una habitación retirada. Extraña imagen la de esa alianza: un profesor torpón y un poco despistado y un hombre mucho más joven con aspecto de *dandy* deportista. Lo habitual era que el primero hablara y el otro riese.

Tampoco es comprensible la obra de Borges sin la figura de Victoria Ocampo y su revista *Sur*, que junto con la española *Revista de Occidente* y la cubana *Orígenes*, es una de las tres publicaciones culturales de mayor proyección internacional del castellano.

Victoria Ocampo era una de las seis herederas de una inmensa fortuna argentina, en un tiempo en que Argentina era casi una potencia, y había sido educada, como correspondía a su época y clase, en la veneración de Francia. Gran lectora, intuitiva más que culta, era también la heredera de los salones ilustrados franceses, y entre sus invitados podían figurar Huxley, Gandhi u Ortega y Gasset, muy amigo suyo y que lúe quien le propuso el título para *Sur*. Pese a que el anagrama incluía una determinista flecha hacia abajo, *Sur* se caracterizó desde el comienzo (1931) por una vocación internacionalista con acento en lo europeo.

Era una publicación para minorías: jamás llegó a reunir 100 suscriptores. Su primer número tenía 199 páginas en papel fabricado especialmente y costaba dos pesos (tres dólares): un lujo. Victoria Ocampo la sostuvo durante 40 años, y enterró en ella buena parte de su fortuna. Durante los diez primeros no pagó a sus colaboradores, algo por lo demás frecuente.

Quizá sobraría decir que fue mal recibida. Se le criticaba su exquisitez y altivez, y era atacada

como extranjerizante por los populistas y como conservadora por la izquierda. En una carta de los inicios, Victoria Ocampo dice: «Tengo la impresión dolorosa de haber pasado un año trabajando en el desierto para el desierto».

Fila y Borges se conocieron en casa de Ricardo Güiraldes cuando él tenía veinticinco años y ella treinta y cinco, y ella lo llamó al grupo fundador en el que se encontraban, entre otros, Eduardo Mallea, Oliverio Girondo y el español Ramón Gómez de la Serna. Borges ya había trabajado y colaborado con revistas culturales en España y Argentina y tenía una idea de *grupo*, *escuela*. Empresaria adelantada a su época, Victoria Ocampo pretendía una galería de estrellas, de nombres sonoros y, propietaria al fin y al cabo de la revista, fue la que finalmente se impuso.

En mérito suyo hay que decir que desde el comienzo escribieron en *Sur* autores de talla continental como Alfonso Reyes y Octavio Paz, y de talla entonces internacional como André Gide, Virginia Woolf, Henri Michaux, Waldo Franck... Aunque quizá su principal mérito —de su revista y de su casa— fuera el *poner en contacto* a los escritores de su tiempo. Fue en buena parte gracias a ella que intelectuales entonces decisivos como Drieu La Rochelle (luego colaboracionista en París durante la Segunda Guerra Mundial y suicida al término de ella) dieran en París la buena nueva: *Borges vaut le voyage*<sup>[69]</sup>

Es muy probable que Victoria Ocampo y *Sur* tuviesen una influencia decisiva en el giro europeísta dado por el escritor desde el número 4 de la revista. Porque a su regreso de Europa, y aunque poco antes no había mostrado mayor entusiasmo<sup>[70]</sup> se convirtió en un criollo militante, y de ahí salieron los libros que luego repudiaría, además de un curioso estudio sobre *Evaristo Carriego*, un poeta popular que había conocido de chico en el salón de sus padres (que se opusieron, por cierto, a ese tema *menor*). Y un poemario, *Fervor de Buenos Aires* (1923), que según dijo él mismo, contiene algunos de los temas que desarrollará toda su vida. El poema *Arrabal*, por ejemplo, en el que dice:

... y sentí Buenos Aires.  
*Esta ciudad que yo creí mi pasado*  
*es mi porvenir, mi presente;*  
*los años que he vivido en Europa son ilusorios,*  
*yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires*<sup>[71]</sup>.

El enfoque de *Sur*, según James Woodall, le hizo ver hasta qué punto era parroquiana su obra localista, y también le incitó a desarrollar su prosa. Con el tiempo, como veremos, tuvo también importancia en sus ideas políticas, pues *Sur* fue prácticamente la única revista cultural argentina en oponerse al fascismo, aunque luego, cuando la guerra fría, según Estela Canto fue «discreta pero efectivamente macartista y se fue liberando de sus colaboradores locales con tendencias de izquierda».

Pero además de servirle como tribuna internacional para la publicación de muchas de sus

creaciones, lo que no es poco, la importancia de *Sur* en su obra estriba en un pequeño detalle que casi pasa inadvertido: no tenía *secciones*. Ningún antetítulo agrupaba los textos en función de un supuesto género, ni advertía de su temática. A un cuento podía seguir un ensayo o un poema antes de otro cuento... Quizá involuntariamente, esa ausencia de fronteras, de convenciones estilísticas o de supersticiones periodísticas, si se prefiere, ayudó decisivamente a la revolución.

Es notorio que, salvo *El Quijote* y Conrad, Borges no leía habitualmente novela —consideraba que en trescientas páginas, muchas son inevitablemente de relleno—, y que, ya ciego, lo que le pedía a sus amigos que venían a su casa a leerle, a causa de su ceguera, eran fragmentos: rara vez *historias* terminadas<sup>[72]</sup> Y si se leen con atención sus textos críticos, conferencias, prólogos y, sobre todo, conversaciones, se verá que su aproximación a los textos es principalmente filosófica y poética, y en este último caso, con frecuencia lexicológica. Rara vez *narrativa*. A Roberto Alifano le dice (y aquí es irrelevante lo convencional que resulte esta idea): «En la novela no importa lo verbal. Lo que importa es lo que el autor nos cuenta, y es mejor olvidar las palabras y recordar lo que él refiere»<sup>[73]</sup>

Pero quizá el lugar donde mejor explicó sus ideas respecto a la poesía, la novela o narración y la ideal fusión entre ambas que en sus seis conferencias sobre aspectos de la escritura pronunciadas en Harvard en el curso 1967-1968. Entre otras cosas, en ellas Borges abogaba por la superioridad de la sugerencia de la metáfora respecto a las afirmaciones de la prosa —«quizá la mente humana tenga tendencia a negar las afirmaciones»—, y aunque opinaba que la novela tiende a recuperar «la dignidad de la épica» (el más alto listón, para Borges), «pienso —matizaba — que hay una diferencia mayor [...] Lo importante para la épica es el héroe: un hombre que es un modelo para todos los hombres. Mientras que [...] la esencia de la mayoría de las novelas radica en el fracaso de un hombre, en la degeneración del personaje». Y en otro momento: «[...] la gente está ansiosa de épica. Pienso que la épica es una de esas cosas que los hombres necesitan». La novela sería sospechosa, pues, de no dar a sus lectores lo que le dieron los antiguos, que «cuando hablaban de un poeta —un *hacedor*—, no lo consideraban como el emisor de esas elevadas notas líricas, sino también como narrador de historias». Y concluye: «Creo que el poeta volverá a ser otra vez un *hacedor*. Quiero decir que contará una historia y la cantará también. Y no consideraremos diferentes esas dos cosas, tal como no las consideramos diferentes en Homero o Virgilio»<sup>[74]</sup>.

En *Borges el memorioso*, el libro de conversaciones con Antonio Carrizo, se incluye un modo de colofón que relata una mínima entrevista del año 1955, y de la que forma parte este diálogo:

*Carrizo*. ¿Qué prefiere usted, la ficción o el ensayo?

*Borges*. Estoy prefiriendo la ficción. Además, en los últimos ensayos escritos he puesto algo de ficción; mejor dicho, he puesto siempre algo narrativo.

*Carrizo*. ¿Por qué no escribe usted novelas y cuál es la diferencia fundamental de éstas con el cuento?

*Borges*. No escribo novelas porque me juzgo indigno de escribirlas. Para mí, la novela

consiste esencialmente en mostrar personas, y el cuento, en referir fábulas. Me creo más capaz de inventar fábulas que personas.

En 1955, año de estas declaraciones, ya había escrito su obra *clásica*, tanto en ensayo como en narración, aunque faltaran las tres que según algunas versiones él decía preferir: *El hacedor* (1960); *El informe de Brodie* (1970); y *El libro de arena* (1975). Las tres son postergadas por la crítica más ortodoxa en favor de las célebres y más complejas *Ficciones* y *El Aleph*. La verdadera frontera entre ambos grupos no es sin embargo de complejidad sino de pureza. Nunca son puras las fronteras genéricas en Borges, pero menos que nunca al final. Hasta el punto de que, según las bibliografías, *El hacedor* se puede encontrar bajo el epígrafe de poesía o el de narración; en realidad, como veíamos, en su concepción el verdadero escritor no es el *novelista* o el *poeta*, el que describe o canta, sino *el hacedor*, el que hace ambas cosas al tiempo, como los antiguos.

En alguna otra ocasión señaló que, en realidad, la diferencia sustancial se encuentra en el ritmo de los textos, no en su supuesto género.

A mediodía del 24 de diciembre de 1938, cuando subía las escaleras de una casa, en un descansillo Jorge Luis Borges se golpeó en la cabeza con una ventana que se encontraba abierta para secarse, pues estaba recién pintada. El golpe fue violento y rompió los cristales, y algunos de ellos le hirieron en el cuero cabelludo. Los detalles del incidente difieren según las versiones — no se sabe si era o no su casa, o si estuvo o no inconsciente, por ejemplo—, pero al parecer el escritor tenía el propósito de almorzar ese día en su casa con su madre y una amiga chilena, Emma Risso Platero, que fue quien le abrió la puerta del piso al que se dirigía y puso cierta expresión de susto. Borges se pasó la mano por la cabeza, que sentía húmeda en el bochornoso diciembre de Buenos Aires, y la retiró llena de sangre. Así al menos lo cuenta él en su narración *El Sur*, de 1953 (su cuento preferido). Se le hizo una cura pero esa noche no pudo dormir, ni poco después hablar. Ya en el hospital se le diagnosticó una septicemia, o infección de la sangre. Tenía una fiebre muy alta, deliraba. Durante un mes estuvo entre la vida y la muerte.

Ya en la convalecencia, un día que su madre le estaba leyendo<sup>[75]</sup>, él rompió a llorar. Y cuando su madre le preguntó por qué, respondió: «Porque comprendo». Durante su enfermedad había temido volverse loco, o peor, imbecil. Pero como aún tenía dudas, para salir de ellas decidió escribir. Y como temía la confirmación de una eventual incapacidad en la redacción de algo en él más habitual: un poema, un ensayo, una reseña, decidió escribir algo que no hubiese intentado antes, y así un eventual fracaso le prepararía para la resignación. Intentó un cuento. Fue *Pierre Menard, autor de El Quijote*, y tras el comentario de José Bianco, secretario de la revista, de que nunca había leído nada parecido, abrió el siguiente número de *Sur*

No es del todo exacto decir que los textos inaugurados por *Pierre Menard*, que armarían *Ficciones*, fueron los primeros cuentos. En realidad en 1935 ya había publicado una *Historia universal de la infamia* en la que relataba las historias de conocidos criminales... con algunos datos ligeramente modificados. Él no lo sabía y probablemente se hubiese reído, pero con ello rozaba muy de cerca algunas de las técnicas narrativas con que periodistas asfixiados por la utópica entelequia de una *objetividad* científica iban a intentar romper con los corsés genéricos

unas décadas después. Naturalmente, las motivaciones del escritor eran mucho menos culturalistas. Según explicó más de una vez, escribió esos relatos infames *casi* históricos —«el irresponsable juego de un tímido»— porque quería escribir cuentos y no se terminaba de animar.

Al mismo tiempo publicaba un libro de *ensayos*, *Historia de la eternidad* (1936), en el que uno de ellos, *El acercamiento a Almotásim*, parecía un ensayo (aparecía en un apartado llamado *Dos notas*, como si fuesen críticas), pero era en realidad un cuento. Un cuento disfrazado de ensayo: la reseña de un supuesto libro, en realidad imaginario, con título, autor, editor en Londres y hasta prefacio: su eficacia era tal que Bioy pidió un ejemplar a Londres<sup>[76]</sup>. Con esa confusión de fronteras había sido creado uno de los géneros más perturbadores (e imitados) de la prosa del siglo: la ficción disfrazada de erudición, o lo que podríamos llamar también *erudición fantástica*: una de las semillas más fértiles del llamado *realismo mágico*, no ya el pintoresco, étnico y gastronómico en que se ha generalizado la fórmula, sino el de la mejor época. En sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino considera este episodio como «la última gran invención de un género literario a que hayamos asistido». Fue obra de «un maestro de la escritura breve»: «la invención de sí mismo como narrador»<sup>[77]</sup>.

No mucho después, en el epílogo a *Otras inquisiciones* (1937), el autor reconocía haber aprendido a valorar las ideas religiosas o filosóficas «por su valor estético y aún por lo que encierran de singular y maravilloso». Ese fue el libro que escribió con casi el mismo título de *Inquisiciones* para poder tapar y hacer olvidar aquél. En su mayor parte estas *otras inquisiciones* tratan de temas literarios: un excelente campo para comprobar hasta qué extremo se confunde en el autor creación y análisis, y de qué modo los cuentos son, por así decir, la cara narrativa de discusiones teóricas.

Una vez identificada esta propensión natural hacia el género disfrazado, el mestizaje, resulta asombrosamente fácil encontrar las pistas, datos, rastros de lo que termina convirtiéndose en un baile que sería de carnaval de no resultar la palabra demasiado fuerte: pues los disfraces son discretos, sutiles, jamás espectaculares. No es casual por ejemplo que el *género* de libro preferido, y desde la niñez, fuese la enciclopedia. Es el de mayor *capacidad de sorpresa*. Pues en un libro de género —novela, teatro, poesía, ensayo— se sabe más o menos lo que se encontrará. Al menos según él, en una enciclopedia no.

«Para qué establecer la diferencia entre la prosa y el verso, que es mínima y superficial», le dice a Alifano al comentar la obra de Joyce, a la que por cierto juzga atrevidamente como la más audaz y ambiciosa del siglo XX. Lo que resulta menos discutible es que sea la más ambiciosa... desde el lenguaje. «Yo no sé si Joyce es un novelista. Podríamos pensar que fue el máximo poeta, el máximo escritor barroco.»

A los ochenta años confiesa a Carrizo: «He dejado el ensayo ahora porque me he dado cuenta de que no sé hacerlo. En cambio creo poder escribir cuentos y poder escribir versos». También señala que el no tener ganas de releer sus ensayos «es un síntoma; un signo: que no me gustaron mucho, que son demasiado asertivos, escritos de un modo un poco pedantesco».

En realidad no dejó el ensayo. Simplemente lo transformó, y en la dirección de una mayor fluidez, sencillez, *narratividad*. Sus ensayos nunca habían sido *académico*<sup>[78]</sup> Dejaron de serlo por completo para convertirse en prólogos —«una especie lateral de la crítica» que él convierte en contundentes lecciones de síntesis—, conferencias y conversaciones. La prueba es que todo

ello ha sido recogido en volúmenes con vocación genérica, y basta leerlos para comprobar su peso conceptual —a menudo superior que el de muchos ensayos de nuestros días—, incluso cuando Borges habla de milongas y de tangos, como hace extensamente con Carrizo<sup>[79]</sup> De todas formas, una de las confusiones más frecuentes con Borges —comprensible si se piensa que la mitad de su selecta biblioteca la conformaban libros de filosofía— es considerar que él era un *escritor filosófico*, condición que él siempre rechazó. «[...] Es imposible encontrar algo en Borges que no respire literatura —explica Fernando Savater—; sus alusiones a problemas metafísicos, históricos o políticos son siempre y ante todo referencias que él convierte en literarias»<sup>[80]</sup>.

Tímido hasta un punto patológico en ciertos aspectos, el escritor había sido por completo incapaz de hablar en público —en alguna ocasión un amigo, el español Francisco Ayala, tuvo que leer sus palabras de agradecimiento por un homenaje—, hasta el momento en que no le quedó más remedio. Fue cuando el peronismo triunfante le echó de su trabajo de bibliotecario y tuvo que comenzar a ganarse la vida como profesor y conferenciante. Pudo escribir la primera de las conferencias. Como para la segunda no tuvo tiempo, se la recitó a su madre paseando por el balneario de Adrogué. Su madre consideró que era demasiado larga. «En ese caso estoy salvado», dijo él. Su temor era a quedarse en blanco.

En pocos meses se convirtió en un conferenciante célebre, que viajaba a lo largo y ancho de Argentina y Uruguay, con un público fervoroso que hacía cola para pagar su entrada —«la gente no iba a una conferencia, iba a misa» (Estela Canto)—, lo que mejoró mucho sus ingresos pues cobraba a porcentaje. Sus conferencias eran vigiladas por la policía.

Después de que Victoria Ocampo asistiera con su corte a una de las conferencias (él la esperaba junto a la taquilla), su reputación quedó consolidada. Según Rodríguez Monegal, en sus conferencias no miraba al público. Juntaba las manos o las movía discretamente, y hablaba en voz relativamente baja con lo que creaba una atmósfera de encantamiento un tanto litúrgica. Esa reputación trascendió y a eso se debe el que dictara cursos en varias universidades norteamericanas a lo largo de su vida.

Ese mestizaje de géneros no fue siempre deliberado, y vino también forzado por las circunstancias. Si Borges se decidió a escribir cuentos fue para demostrarse que no había quedado mal de la cabeza tras su accidente. Si dio conferencias fue porque un dictador le había dejado sin trabajo. Si al final de su vida escribió sonetos fue porque componer con rima es más fácil para un ciego. Esas circunstancias no fueron sin embargo decisivas: además del talento y erudición previas, era necesaria, como le dijo a Alifano, la convicción de que «un libro, todo libro, debe tener su propia clave».

Borges tenía, como es obvio, gustos muy hechos en literatura, y resulta ilustrativo que entre sus disgustos figurasen la literatura realista del siglo XIX y en concreto las novelas de autoras como Jane Austen, Charlotte Brontë y George Eliot, y también las de Virginia Woolf, a la que sin embargo tradujo<sup>[81]</sup>. Siempre tuvo la intuición de que el realismo es una forma de la literatura fantástica. Más aún: siempre pensó que la ficción era superior a la propia realidad, lo que quedaría por lo demás ilustrado por su única obra de pretensión histórica (*Evaristo Carriego*),



inferior a otras obras suyas que sin embargo condenó.

«A diferencia de nuestros ingenuos realistas, Shakespeare no ignoraba que el arte es siempre una ficción», dice en su prólogo a *Macbeth*. Para él, todo lo que se escribe tiene que ir más allá de la intención del autor. De ahí que la literatura sea un arte muy misterioso, y que no tenga sentido hablar de *literatura comprometida*: porque en definitiva el autor no sabe lo que escribe, una idea platónica, y viene a ser una especie de amanuense al que tal vez guíe el Espíritu Santo como sugiere San Juan: «El espíritu sopla donde quiere».

En cualquier caso de ninguna forma hay que confundirle con un escritor romántico a las órdenes de la musa y la inspiración. Por el contrario, consideraba que desde Poe la literatura es un hecho intelectual (y de ahí su interés teórico por el relato policial, artefacto de la inteligencia que también nace con Poe<sup>[82]</sup>), y de ahí que considerase a Flaubert, el primero que concibió una novela como un objeto casi científico y casi autosuficiente, «el primer Adán de una especie nueva: la del hombre de letras como sacerdote, como asceta y casi como mártir»<sup>[83]</sup>. Al ser el cuento policial «algo que mantiene el orden en el caos de nuestra época», venía a significar que la literatura deliberada constituye una especie de asidero. A la luz de todo ello cobra importancia el prólogo a *La invención de Morel*, de su amigo Bioy Casares, en donde propone la novela de aventuras, frente a las indefiniciones de otros géneros, no como «una transcripción de la realidad», sino como «un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada».

Tampoco hay que deducir de ahí la propuesta de una literatura ardua, elaborada y difícil. Elaborada, sin duda<sup>[84]</sup>, pero no difícil. Pues Borges se alineaba con Montaigne, que dejaba un libro si resultaba *difícil*, al estimar que «la lectura es también una forma de la alegría», y consideraba que un autor como Joyce había fracasado esencialmente al proponer una obra «que requiere un esfuerzo». Aunque desde 1932 emprendió la redacción de una obra explícitamente *deliberada*, lo cierto es que la fue depurando para hacerla *más fácil*. De ahí que sus libros preferidos fueran los últimos. *El hacedor*, *El informe de Brodie*, *El libro de arena* son de carácter tan deliberado como los anteriores, pero a la vez naturalistas al incorporar a *Borges* como narrador y como el más inolvidable de sus personajes. Ya lo había dicho de Flaubert: él mismo es lo más real de su obra.

Su vida se caracterizó por la falta de aventuras, al menos durante los primeros sesenta años. Luego, en sus últimos años, montó en globo, navegó en una embarcación vikinga y jugó con un tigre que le lamió mientras le ponía la zarpa encima: no tuvo miedo, sólo le chocó el olor a carne cruda en el aliento del animal. Él pensaba que la riqueza de la vida «consiste menos en las experiencias que en lo que uno piensa acerca de ellas o en lo que uno las convierte».

Siempre fue un trabajador. Salvo las cenas en la casa de Bioy Casares, las tertulias en el café Richmond, las idas al cine o los paseos larguísimos por el sur de la ciudad (de preferencia por los barrios de Barracas o La Boca), Borges trabajaba siempre, ya fuera en la biblioteca o en su casa.

No fumaba ni bebía, quizá esto último por la misma razón que le inhibía sexualmente: no quería *salirse de sí mismo*, algo que le daba pánico. En sus primeros tiempos de conferenciante sí

bebía una grapa o un licor de melocotón, para darse ánimos; en los bares bebía leche. Era en cambio un glotón, con cierta propensión a la gordura aunque al final de su vida se afiló como su madre, y sin demasiado paladar. Le gustaban la carne, las tortillas y el dulce de leche. En la época en que salía con Estela Canto, según cuenta ella, cenaba siempre lo mismo (y con propensión a engullir): sopa de arroz, un bife muy hecho, dulce de membrillo y queso, y mucha agua. El café con mucho azúcar. Según Manguel, su gusto por la conversación le hacía elegir «platos circunspectos» (arroz o pasta) que no le distrajesen de lo que se decía.

Clásico en sus gustos y un tanto desaliñado, hasta casi el final su madre le acompañó al sastre. Vestía como un caballero de los de entonces, con un pañuelo perfumado en agua de colonia asomando por el bolsillo. Detestaba el color verde. Lo último que vio era el amarillo, y ésa es la razón de que en una época usara una horrible corbata de ese color. María Kodama, su ayudante y luego esposa, cogió por entonces la costumbre de vestirse de blanco para que la pudiese ver. En pintura tenía como en lo demás una memoria extraordinaria, y al final de su vida, en Ginebra, fue capaz de reproducir con una mueca precisa, ante María Kodama, un cuadro de Durero que recordaba de cincuenta años antes. Otros testimonios indican que tenía un gusto de literato: le gustaban las láminas de los cuentos para niños y sus pintores favoritos eran William Blake (quizá admirase su famoso poema sobre el tigre) y los prerrafaelitas, cuya pintura es la *literaria* por excelencia y cuyas mujeres lánguidas y victorianas que parecen soñar con lejanos cruzados parecen coincidir con las diosas que le gustaban. Una vez dijo que Francisco Ayala era el hombre más *buen mozo* que había visto en su vida, probablemente porque los rasgos de Ayala —«tupido bigote y largas patillas españolas»— coincidían un poco, según Estela Canto, con los del gaucho y héroe popular que él tendía a admirar.

Era sociable, pero tímido. Prefería que vinieran a él, y de uno en uno. De manos pequeñas, daba la mano de forma pasiva. Ajeno a la vida literaria, la frecuentaba ocasionalmente para conocer señoras aunque no creía que de ahí pudiera surgir nada interesante. Tenía un muy elevado sentido de la cortesía, algo inherente a su círculo no tanto social como intelectual: recuérdese el sentido de la cortesía de un Macedonio Fernández que procuraba no exhibir su inteligencia y atribuía a los demás sus propuestas: «¿No le parece a usted que...?»<sup>[85]</sup>. Borges contaba con admiración una visita de algunos escritores jóvenes a Leopoldo Lugones, en la que éste había leído algunos versos de Borges y sus amigos, y dicho: «Bueno... veo que yo estoy bastante cerca de ustedes». (No *ustedes están bastante cerca de mí*.) De los uruguayos y mexicanos admiraba sus respectivas formas de eludir la vehemencia, como cuando en Uruguay, en lugar de decir *no*, se afirma: *usted lo dice*. Y después de ir a Japón: «He aprendido que se debe procurar que sea el interlocutor quien tenga la razón y no uno».

Revisaba periódicamente su obra y también cambiaba de actitud respecto a ella. Primero se consideró a sí mismo un lector, luego un poeta, después un escritor en prosa. A diferencia de Kipling, de quien decía que parecían bastarle sus propios libros, en un texto célebre se enorgullece, no de los libros que ha escrito, sino de los que ha leído, y elegidos siempre en función, no de escuelas y tendencias, que le impacientaban, sino de su placer: «Soy un lector hedónico», cita Manguel; «jamás consentí que mi sentimiento del deber interviniera en una afición tan personal como la adquisición de libros». Y también: «En la universidad no se estudia literatura. Se estudia historia de la literatura». O: «No hay mejor bibliografía que el propio texto». Sus manuscritos están inmaculadamente escritos, sin apenas tachaduras: cuando dictaba ya sabía

bien, si era prosa, lo que quería decir.

«No acumules oro en la tierra» —escribió en sus *Fragmentos de un evangelio apócrifo*— «porque el oro es padre del ocio, y éste, de la tristeza y del tedio». Y ahí queda resumida su actitud hacia el dinero y la posición social. Para él, el problema económico era el peor enemigo de la libertad. La importante era para él la clase media, pese a su error de querer parecerse a la alta. «El lujo es casi tan odioso como la indigencia. Para mí, el hecho de que hay lujo, palacios, es tan horrible como el hecho de que haya chozas o ranchos y miseria.» Y citaba una epístola sevillana del siglo XVII:

*Una mediana vida yo posea  
un estilo común y moderado  
que no lo note nadie que lo vea.*

En su evangelio apócrifo añadía significativamente: «Busca más el agrado de buscar, no de encontrar».

También él tiene su prehistoria revolucionaria. Hacia 1918 escribe versos (*Salmos rojos*) como los siguientes:

*Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres  
y el sol crucificado en los ponientes  
se pluraliza en la vocinglería de las torres del Kremlin  
(Rusia)*

Pero no son particularmente significativos, pues rara vez pensó en términos *políticos*, pese a que la política sí tuvo importancia en su vida e, indirectamente, en su obra. En política siempre se reclamó como un anarquista spenceriano, que era lo que había sido su padre, incluyendo el ideal de bondad: «No odies a tu enemigo, porque si lo haces, eres de algún modo su esclavo. Tu odio nunca será mejor que tu paz» (*Fragmentos...*) Sus autodescripciones como anarquista spenceriano son numerosas —«No me interesa la política. Soy un anarquista spenceriano individualista al que repugna la violencia, desde la piedra de Caín hasta el armamento nuclear» (1985)—, y por lo general alejándose de cualquier forma de poder, academicismo, iglesia o escuela literaria: sus pasiones llevan siempre nombre de persona. A los ochenta años, por ejemplo, decía en sus diálogos con Carrizo: «No soy un personaje oficial. Soy el menos oficial de los hombres y el más individual de los hombres, creo. Sigo siendo discípulo de Spencer: no digamos el individuo contra el Estado, pero el individuo sin el Estado, o con un mínimo de Estado».

Otra idea política —que se deduce de la anterior, aunque con acento, y que también ayuda a explicarle— es su antinacionalismo que, salvo en los años que siguen a su regreso de Europa, fue una constante de su pensamiento. «Hay en el mundo un error del que yo también he sido culpable —le dice a Alifano—: se llama nacionalismo, y es el causante de muchos males». Y en un acto

celebrado en Barcelona en 1980: «Descreo de las fronteras y también de los países, ese mito tan peligroso. Sé que existen y espero que desaparezcan las diferencias angustiosas en el reparto de las riquezas. Y espero que alguna vez haya un mundo sin fronteras y sin injusticias». Así, coincidía con Valéry en el ideal de una literatura sin (echas, nombres ni nacionalidades. Lo cual, y después de su propuesta en *Pierre Menard*... de que todo libro cambia con cada lector, «resulta imposible una noción de literatura como mera creación autoral», según Manguel.

El nacionalismo, «la menos perspicaz de las pasiones humanas», según dirá en otro momento, es también el causante de la mayor parte de las guerras. Con Ortega coincide excepcionalmente en que las otras dos grandes desgracias de nuestro tiempo enfermo son la pobreza, y la publicidad y el periodismo, o el ansia generalizada de notoriedad.

Su credo es sobre todo vital y literario. Al hablar en 1968 del joven que escribió el poemario *Fervor de Buenos Aires*, dice: «Los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas, los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman...».

Su único acto explícitamente *electoral* fue cuando en 1927 reunió al grupo de amigos de la revista *Martín Fierro* para promover el apoyo a Hipólito Yrigoyen, político radical que amenazaba el poder casi absoluto de los estancieros. Hacia 1960 se afilió al Partido Conservador «porque es el único», explicó, «que no puede suscitar fanatismos. Es una forma de escepticismo». Luego explicó que se había afiliado a ese partido porque iba a perder las elecciones. «Es de caballeros optar por las causas perdidas.»

Pero ni su pensamiento político ni su biografía son comprensibles sin la figura de Perón, fuente remota de los malentendidos respecto a su imagen pública al final de su vida. Porque para quien se tome el trabajo y el placer de leerle no existe ninguna duda respecto al pensamiento antitotalitario de Borges, y desde muy pronto, como por otra parte resultaría predecible en su escritura, donde la inteligencia convive con la historia de la cultura y la sutileza. Antes de la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, y en un país con grandes simpatías por el fascismo en ascenso en Europa, sus artículos atacan a los nazis a la vez que defienden la cultura alemana y a sus amigos judíos, que cita por su nombre. En 1937 escribía: «No sé si el mundo puede prescindir de la civilización alemana. Es bochornoso que la estén corrompiendo con enseñanzas de odio». Y en 1939: «Es indiscutible que una victoria [alemana] sería la ruina y la decadencia del mundo».

En julio de 1945, en un discurso de agradecimiento por un premio de la sociedad de escritores, señala: «El nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres: la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre [...] No hay sin embargo que olvidar que una secta perversa ha contaminado esas antiguas e inocentes ternuras y que frecuentarlas, ahora, es consentir (o proponer) una complicidad. Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda fatuidad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permitiera esa confusión. Mi vida de hombre es una imperdonable serie de mezquindades; yo quiero que mi vida de escritor sea un poco más digna».

Borges heredó de su familia un odio al primer dictador argentino, Juan Manuel de Rosas —se recordará que uno de sus abuelos murió épicamente en la guerra contra él, que además era su pariente—, hasta el punto de que de chico tuvo que leer medio a escondidas de su madre el

*Martín Fierro* porque José Hernández, su autor, había hecho política junto al tirano.

Pues bien: Perón fue desde el primer momento un heredero de Rosas —reivindicado por el justicialismo—, y desde el primer momento el escritor y su familia desarrollaron hacia Perón una antipatía que pronto se convirtió en algo más: Perón y el peronismo fueron quizá lo único que lograba sacar a Borges de sus casillas: «Yo no puedo odiar a nadie. Salvo quizá a Rosas, y a algún otro Rosas... Pero fuera de ello no tengo ningún odio»<sup>[86]</sup>.

La antipatía era recíproca: Perón había accedido al poder hacía dos meses, en 1947, cuando nombraron al escritor, por entonces humilde funcionario en la biblioteca municipal Miguel Cané de Buenos Aires, inspector de pollos y conejos en un mercado metropolitano. El argumento era que durante la guerra había sido *aliadófilo*. Dimitió de inmediato pero gracias a esa humillación (lo de pollos y conejos tenía además una clara alusión de cobardía), a Borges no le quedó más remedio que intentar ganarse la vida como profesor y conferenciante, oficio en el que se hizo con una gran reputación.

En otra ocasión, pasaba por la calle Florida una manifestación peronista cuando la madre del escritor, la hermana y una amiga, Adela Grondona, se pusieron a lanzar gritos en contra. Un policía advirtió a las señoras de la imprudencia de esos gritos, y doña Leonor, la madre, le atizó en la cabeza con un paraguas mientras le llamaba *cosaco*. Fue obligada a permanecer un tiempo en reclusión domiciliaria, en atención a sus setenta y dos años, en tanto que Norah, la hermana, fue internada un mes en la cárcel del Buen Pastor, de prostitutas y ladronas a las que por otra parte dibujó y enseñó canciones en francés, y con las que rezó el *Padrenuestro*. Les ofrecieron escribir una carta a Evita —para que ésta pudiera cumplir con su rol de magnanimidad dentro del gran reparto peronista—, y se negaron. Borges nunca olvidaría la afrenta, aunque muchos años después, ya anciano, se encontró en la calle con una manifestación de peronistas que, al verlo, corearon: «Borges y Perón, un solo corazón». «Qué mundo tan loco —pensó—. Ni remotamente me hubiera imaginado que alguna vez oiría mi nombre junto al de Perón»<sup>[87]</sup>.

Cuando por esos años fue nombrado director de la NADE (una agrupación de escritores), se negó a colocar en la sede los retratos de Perón y de Evita. Pronto le enviaron a un policía para que le vigilara en sus conferencias. El primer agente, que aceptó una invitación del escritor a un vaso de vino, fue sustituido de inmediato<sup>[88]</sup>. Durante diez años el primer pensamiento de Borges al despertar era: «Perón está en el poder». Y no se callaba. En *Sur* escribió en esos años: «Las dictaduras fomentan la opresión, las dictaduras fomentan el servilismo, las dictaduras fomentan la crueldad; más abominable es el hecho de que fomenten la idiotez. Combatir esas tristes monotonías es uno de los muchos deberes del escritor».

No habría de quedar libre de su pesadilla: nombrado director de la Biblioteca Nacional nada más caer Perón, dimitió de este cargo meses antes del regreso del dictador desde su exilio. Tampoco entonces se calló: en *Newsweek* llegó a llamar «mujer de la calle» a Isabelita, la segunda mujer de Perón. Lo mismo había hecho con Evita. Se comenzaron a recibir amenazas en su domicilio. A un energúmeno que le anunciaba por teléfono que la iba a matar, doña Leonor le dijo que se diera prisa, pues ella ya tenía muchos años, y le dio la dirección. Una bomba fue instalada en el portal del edificio y no hizo explosión. «Vea qué cobardes son —comentó Borges

—. Mucho más fácil habría sido venir y atacarme directamente. Yo siempre tengo mi cuchillo ¿no es así?».

Con la primera caída de Perón el escritor se había enzarzado en algunas polémicas con intelectuales: Martínez Estrada, a quien acusó de peronismo tácito; Sábato, que le había acusado a él de simplista... Los militares encabezados por el general Jorge Videla que con un golpe de Estado provocaron la segunda caída del peronismo fueron saludados por Borges como «un gobierno de caballeros».

Durante años su desinformación fue notable, si no mayúscula, y ciertas declaraciones y actos, como prestarse a ser recibido por el dictador chileno Pinochet y aceptar una medalla suya, tienen difícil explicación. Según me dijo María Kodama, él aceptó la invitación de Pinochet precisamente porque alguien le había llamado para advertirle que no lo debía hacer si quería recibir el premio Nobel. Nadie le iba a decir lo que podía o no podía hacer, parece ser que fue su pensamiento. En efecto, no le dieron el premio Nobel, lo cual no tendría mayor importancia —fue la lista del Nobel la que se quedó sin Borges—, de no ser porque por lo visto a él sí le importaba: «La Academia Sueca antes premiaba a escritores que eran mundialmente conocidos. Ahora ha cambiado de *modus operandi*: se dedica a descubrir valores. No lo reprocho, me gustaría ser descubierto» (1984).

Sea como fuere, la experiencia peronista le llevaría a recelar de cualquier movimiento de masas y de algunas manifestaciones de la democracia —«ese curioso abuso de la estadística» (1976)—, lo que, junto con una veneración a veces apriorística por las culturas anglosajona e israelí, causaría ciertos malentendidos políticos en los años sesenta y setenta: en El Álamo elogió en 1961 el papel histórico de Estados Unidos, lo que provocó no poca frustración en México, uno de los primeros países en saludar su talento; en 1967 y 1969, en el conflicto israelo-palestino se alineó sin condiciones con Israel<sup>[89]</sup>.

Vistas las cosas con perspectiva, y a la vista de las alusiones políticas en los escritos de toda una vida, parece sin embargo indudable que su actitud política, si no su pensamiento puntual, fue genuinamente humanista. Como dice Estela Canto, Borges «rechazaba los hechos: sólo se interesaba en los símbolos». Esas manifestaciones polémicas de alguien que consideraba la política como *una variante del tedio, o la más miserable de las actividades humanas*, y que respecto a ella se dejaba influir por su entorno todo lo que no se dejaba en literatura, venían en última instancia causadas por su primigenia aversión a los dictadores y los absolutismos, encarnados en Rosas y Perón. Como él mismo dijo, nunca nadie podría acusarlo de haber estado a favor de Hitler o Perón y, según Manguel, terminó pidiendo excusas por su primera actitud respecto a Videla y firmando una petición a favor de los *desaparecidos*.

En 1971, en el curso de una gira ya prolongada de conferencias, fue interpelado en la Universidad de Columbia por un grupo de estudiantes, entre los que se encontraba el poeta chileno Nicanor Parra, por no comprometerse políticamente y en particular con Latinoamérica. Él respondió: «Creo en la revolución y estoy aguardando a que se produzca». Explicó que en la revolución no habrá líderes, ni propaganda, ni banderas, y que cuando le decían que determinada revolución sí tenía bandera, «sé que ésa no es mi revolución»<sup>[90]</sup>.

En ese mismo acto un estudiante portorriqueño —en esos días ese grupo protestaba por lo que

consideraba racismo en la universidad— le interpeló para llamarle hijo de puta y decirle que estaba muerto. Borges se levantó de su asiento enarbolando su bastón, y desafió al estudiante a salir a la calle. Costó calmarle.

Al final de su vida tuvo que soportar no pocas voces que le acusaban de, como mínimo, indiferencia ante hechos tan graves como los desaparecidos de la guerra sucia desencadenada por la dictadura, y la guerra de las Malvinas, declarada por los mismos militares con la más vieja de las coartadas *patrióticas*. Según Estela Canto, sólo aceptó las denuncias sobre las barbaridades de los militares en la *guerra sucia* cuando se las contó una señora conocida que además era *madre de la plaza de Mayo*. Entonces mostró una sincera estupefacción. A fin de cuentas, era una persona que hacía alarde de permanecer incomunicado: «No he leído un diario en toda mi vida, debido a mi interés por el inglés antiguo, el sánscrito y cosas parecidas».

«En los últimos años él hablaba con frecuencia en contra de los militares, pero lo hacía en privado», escribe Estela Canto. «Nunca hizo una declaración pública coherente y fundada en contra de ellos, a quienes había aceptado atolondradamente en un primer momento por el mero hecho de creer que eran antiperonistas. Lo más indulgente que puede decirse de esta actitud es que revelaba inmadurez y precipitación.»

También quiso tomar distancias con la guerra —«aquí en nuestro país un demagogo convocó a la gente a la Plaza de Mayo y declaró una guerra sin medir las consecuencias», le diría a Alifano —, en tanto que respecto a los desaparecidos todo parece indicar que simplemente no estaba informado de hasta dónde había llegado el *gobierno de caballeros*. Aunque hablaba en general, él mismo lo dijo: «Conozco cosas que casi nadie conoce, pero ignoro las que todo el mundo conoce». Su mundo, por difícil que resulte de comprender en una *aldea global* en la que casi todo se pretende explicar en clave política, era simplemente otro.

De todas formas él le dijo a Alifano, al final de su vida: «Yo nunca he permanecido ajeno a los problemas de convivencia de los argentinos». Y recordaba que su *poema conjetural* quiso ir contra el peronismo, así como su poema sobre el coronel Suárez, el abuelo que combatió a Rosas:

*Junin son dos civiles que en una esquina maldicen a un tirano  
o un hombre oscuro que se muere en una cárcel [...]  
La batalla es eterna y puede prescindir de la pompa  
de invisibles ejércitos con clarines*

En 1981 decía: «Las dictaduras podrían ser buenas, pero en general no lo son. Porque la dictadura ilustrada es una utopía y las dictaduras militares son las peores». A mi juicio es suficiente la declaración de quien dice: «Estoy contra el fascismo, el marxismo y el peronismo, porque esos movimientos son formas del fanatismo y la estupidez. Podemos entender el fascismo y el comunismo, porque tienen un sustento teórico, pero no podemos aceptar el peronismo, porque es la nada. Llenar los bolsillos es la única preocupación de los peronistas. Es un partido de



advenedizos»<sup>[91]</sup>.

Una de las varias razones por las cuales el escritor se acercó al estudio de la Cábala fue porque, intuía, los cabalistas no escribían para contar la verdad sino para sugerirla. Y ésa y no otra era su propia actitud. Además, pensaba, la obra de arte no puede ser dicha, *afirmada*, toda vez que está condenada de forma irremediable al fracaso.

Igual de ocioso resulta pretender definir en qué consiste la *entonación* de Borges, que para él era *lo más importante*: quizá sea ésa precisamente la línea limítrofe entre unos y otros escritores, que se pueda definir en qué consiste su magia. Pues no otra cosa es la entonación, donde —al mismo tiempo— hacía residir a la poesía. «Sospecho que [la poesía] está en la entonación, en cierta respiración de la frase» (*Macedonio Fernández*)<sup>[92]</sup>.

Hablando de Macedonio Fernández, aludía a «esa manera de pensar que se llama escribir», y esas, la *escritura de pensamiento* y la *conciencia de entonación*, podrían ser dos rasgos de su escritura o por lo menos de su ambición. Ya decía en *El tamaño de mi esperanza*, uno de los tres libros que quiso no haber escrito y fracasó en su intento de hacer desaparecer de las bibliotecas: «Lo que persigo es despertar a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas sí está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo. Toda consciente generación literaria lo ha comprendido así» (*El idioma infinito*).

Tres cuartos de siglo después de la formulación de ese programa, no muchos disientirán de que lo cumplió hasta extremos que ni él mismo se hubiese atrevido a esperar. Pues como ha dicho Vargas Llosa entre otros, en su sobriedad la prosa de Borges se opone a la natural tendencia hispana al barroquismo. En él, explica, hay siempre un nivel lógico y conceptual al que está subordinado lo demás. Y por mucho que esté poblado de ideas insólitas, aunque claras, su mundo está formulado en un idioma terso y directo, y también mesurado.

Lo asombroso es comprobar que esas mismas cualidades se encontraban *físicamente* en sus manuscritos. Cuando aún podía, escribía en papeles escolares con una letra muy pequeña —*letra de enano*, la llamó alguna vez— y, aunque inclinándose hacia abajo por el lado derecho de la página, en líneas rectas y con escasas correcciones. Al parecer eso mismo se correspondía con su proceso de invención: «Cuando escribo algo —dijo— tengo la sensación de que ese algo existe. Tengo más o menos claro el principio y el fin, luego descubro las partes intermedias. *Pero no tengo la sensación de inventarlas*».

Su estilo bebía en numerosas fuentes, como es obvio, entre las que destacan el idioma inglés y algunos de sus mejores escritores (Chesterton, Stevenson, De Quincey, Kipling, Hawthorne, Emerson, Whitman... la enumeración es imposible<sup>[93]</sup>); el polígrafo mexicano Alfonso Reyes (de quien Octavio Paz también se reclamaba discípulo); su propio padre y los amigos de su padre como Macedonio Fernández, y su cultivo de la cortesía y la alusión; y Cansinos Assens y el estilo arcaizante pero preciso de los tertulianos de principios de siglo a ambos lados del mar; de esta *escritura oral* tomó no poca de su propia entonación, como queda de manifiesto en sus conferencias, que apenas se distinguen de sus ensayos.

Toda su obra está cruzada de poesía, no sólo porque fue de las diferentes escrituras la que practicó más asiduamente (aunque durante largo tiempo en ello tuviera que ver la ceguera), sino

porque además las otras, el ensayo, el cuento, obtienen su principal característica en la laboriosa exigencia del poeta —la selección de las palabras una a una, hasta imposibilitar el resumen o la referencia—; en su capacidad de adjetivación o metáfora; y en su poder de condensación. Sin embargo, él no creía en la sentencia de Flaubert según la cual la máxima corrección en la expresión hace al texto invulnerable (*Discusión*). Por el contrario, la página perfecta que no puede tocarse sin daño es la más precaria, y sólo sería *perfecta* la que resiste los ataques de erratas, versiones e incomprensiones «sin dejarse el alma en la prueba», como *El Quijote*.

Si es cierto, como pensaba, que «lo importante es la poesía, no la historia de la poesía», en su caso lo es doblemente porque con él la tentación filológica es muy fuerte; propietario de una entonación, aunque inconfundible, clásica —sus célebres enumeraciones se remontan hasta las Escrituras—, la suya es una poética controlada, deliberada e *intelectual* en un sentido noble del término, de las que suelen preferir los exégetas para proponer teorías cuyo atrevimiento raya a veces en lo literario si no en lo paródico: Borges, que sonrió más de una vez a costa de las *universidades crédulas*, es en ellas un verdadero autor de éxito<sup>[94]</sup>.

Baste pues apuntar tan sólo que, mediante una selección muy rigurosa con frecuencia más relacionada con la resta que con la suma —su prosa es irresumible y ésa es quizá la circunstancia determinante de su estilo y la principal razón de que escribiese cuentos—; con la precisión más que con la narración; con la abstracción más que con los sentidos; con la ironía (una operación mental) más que con la risa... con el clasicismo más que con el naturalismo, Borges, poeta de ideas, depuró el castellano que había heredado, intoxicado de romanticismo, simbolismo y vanguardia (en ésta participó), y también de un realismo prolijo y ramplón, basta entregar un castellano limpio, sobrio y de una eficacia y capacidad de sugerencia inéditas desde los tiempos de Quevedo, de quien también se inspira. Su *entonación* se puede rastrear en no pocas escrituras contemporáneas, y no sólo en español. Como dice Sergio Pitol, «el lenguaje de Borges es el mayor milagro que le ha ocurrido en este siglo a nuestro idioma»<sup>[95]</sup>.

Reinventor contemporáneo del viejo baile entre lo real y lo imaginario, no es de extrañar que fuera él quien llevara hasta el virtuosismo la creación de un *Borges* personaje que —véase el cuento *Borges y yo*, en *El hacedor*: «al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas...»— se irá haciendo con su obra, su figura y su leyenda. Hasta el punto de que no se sabe si es una profecía o un deseo su declaración a Carrizo: «De todo escritor puede decirse que deja dos obras: una, la escrita; otra, la imagen que queda de él». Y en otra ocasión: «Toda mi obra es autobiográfica. No puedo crear personajes como hace Dickens. El único personaje soy yo»<sup>[96]</sup>.

Es posible que el juego de *Borges* empezara como uno más de sus habituales recursos —al fin y al cabo ya desde uno de sus primeros cuentos, *Tlón, Uqbar, Orbis, Tertius*, hace participar a personajes reales como Bioy, Drieu La Rochelle o Alfonso Reyes; en *Tres versiones de Judas* aparece Maurice Abramovich, su amigo de juventud en Ginebra—, y que luego terminará siendo una verdadera (y nada frecuente) estupefacción del artista que no se reconoce en la imagen que la industria del espectáculo cultural proyecta de él. Aunque eso sería bastante extraño en otros, puesto que la vanidad es casi la segunda piel del artista, y a menudo incluso la primera, en él esta humildad suena verosímil y basta probable. No sólo porque para la industria cultural la proyección de una imagen gruesa es casi inevitable —y Borges es la precisión y el matiz—, sino porque en él parece también genuina su convicción, con Faulkner, de que toda obra de arte está

abocada al fracaso. «... Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de disimular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie» (*Everything and nothing*, en *El hacedor*).

Sea como fuere, el «estoy harto de Borges» se va volviendo un lugar común en las entrevistas, que prodiga (y que se parecen), y en sus comparecencias públicas, la gran obra del final de su vida como supieron comprender quienes antologaron sus declaraciones y reconstruyeron sus clases en la universidad<sup>[97]</sup>, o como se evidencia en sus conferencias (*Arte poética y Siete noches*). Una contradicción puesto que, como él mismo dijo, toda su obra es autobiográfica. «Creo que precisamente por ser ciego», observa Savater con perspicacia, «Borges nunca distinguió entre lo que era hablar para unas cuantas personas de su círculo privado [...] Y de pronto, lo que se le había ocurrido con afán de provocar una sonrisa en alguien cercano, aparecía en primera página como una declaración siempre descontextualizada» (Cañeque).

Y sin embargo, «para mí sería espantoso pensar que voy a seguir siendo Borges» —dice en su conferencia luego titulada *La inmortalidad* en sus obras completas—. «Estoy harto de mí mismo, de mi nombre y de mi fama y quiero liberarme de todo eso.» Entre otras cosas «... porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje y la tradición» (*Borges y yo*), y porque, como dice en un poema, «la gloria / es una de las formas del olvido».

Cortés y sobrio, su Borges persigue un ideal imposible, como él mismo explica en el poema *La luna*, de *El hacedor*, con la parábola de un hombre que «concebía el desmesurado proyecto de cifrar el universo en un libro», y cuando al fin terminó se dio cuenta de que había dejado fuera la luna. Y dice:

*La historia que he narrado aunque fingida,  
bien puede figurar el maleficio  
de cuantos ejercemos el oficio  
de cambiar en palabras nuestra vida.*

*Siempre se pierde lo esencial. Es una  
ley de toda palabra sobre el numen.*

Ese irremediable fracaso no exime al escritor de la acción, y de la mejor posible: «Sabemos que toda nuestra obra es fugitiva, efímera, pero debemos tratar de hacerla bien. Aunque sepamos que su destino final será el olvido».

Borges contaba alguna vez esta historia:

Un pescador pone una pizarra en su establecimiento y otro le pregunta: «¿Qué vas a poner?»

—*Hoy vendo pescado fresco.*

—¿Por qué *hoy*? Ya se sabe que es hoy.

—Pondré *Vendo pescado fresco.*

—¿Por qué *vendo*? Es obvio.  
—Pondré *pescado fresco*.  
—Ya se sabe que es *fresco*.  
El pescatero pone *pescado*.  
—¿Por qué? —le pregunta el otro—: si está a la vista.  
De modo que no instala el letrero.

Si algo cruza la obra de Borges es un sentido de depuración. Si al principio tiene un «deseo romántico de sorprender», luego opta por «lo más clásico y sencillo». «Al principio todo escritor es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad». Y aunque él abandona, por barrocos, muchos de sus célebres juegos, como por ejemplo las citas apócrifas, advierte: «Uno no puede arrepentirse de todos los juegos porque se quedaría sin recursos».

El mérito de esa evolución se lo atribuye una vez más a otro, en este caso a Bioy Casares. Le dice a Carrizo: «Bioy me ha llevado a ser, ahora, un escritor —por lo menos aparentemente— sencillo. Yo tendía siempre a la pedantería, al arcaísmo, al neologismo, y él me curó de todo eso. Sin decirme una palabra. Simplemente dando por sentado que yo compartía esos juicios suyos». Y en efecto, su escritura en los últimos años se caracteriza por la ausencia de retórica.

También le suele atribuir a otro escritor o a una lectura el mérito de su imaginación. Y aunque decía no creer en ella esos modales antiguo régimen que le hacían decir que la literatura «se visita» o que un libro «es propuesto», —consideraba que *la invención* era «la más alta felicidad» que podía deparar la literatura. Mas de esa felicidad muchos, «cuyo nombre es legión», habrán de contentarse con simulacros. Lo mismo se aplica a sus invenciones *filosóficas*: «He utilizado a Berkeley y Schopenhauer por sus posibilidades literarias, no porque creyera en sus doctrinas. Mis cuentos no son fábulas para convencer a nadie». En cierto modo, se le puede aplicar a él lo que él decía de Juan Ramón Jiménez en 1957: «En su obra no hay ideas; Jiménez es demasiado inteligente para ignorar que las ideas son novelorías que se marchitan pronto y que la función del poeta es representar ciertas eternidades o constancias del alma humana».

Esa extrema dificultad de la invención viene entre otras cosas, como explica en el epílogo a *Otras Inquisiciones*, del hecho de que «el número de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado», si bien «esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el apóstol». En 1967 explicaba en Harvard que buena parte de las metáforas existentes derivan de las asociaciones esenciales: ojos y estrellas, mujeres y flores, ríos y tiempo, vida y sueño, la muerte y el dormir, batallas e incendios... y se explayaba con entusiasmo contagioso en primitivas metáforas de genial acierto como la vikinga que llama al mar «el camino de la ballena» o a la batalla «encuentro de hombres» o «red de hombres»<sup>[98]</sup>.

Pero la verdadera irradiación de Borges se produce no tanto en sus invenciones como en su talento para hacerlas aceptar con inaudita naturalidad, mediante nuevos recursos, por así decir. Porque Borges es un falsificador, no un mentiroso. Sus fabulaciones, por delirantes que sean, colindan con la realidad, utilizan elementos autobiográficos —siempre hay que poner elementos autobiográficos «para que suenen convincentes las cosas»— y sobre todo dominan los recursos de la verosimilitud: el prestigio erudito, la dispersión de datos verdaderos, el alarde de precisión

geográfica...

Lector, pero sobre todo cuidadoso lector de ciertos maestros —si bien esto se pueda aplicar a cualquier artista, difícilmente tanto como a él—, muchos de los hallazgos por los que Borges es célebre desarrollan propuestas realizadas por otros. Así los juegos con la identidad del narrador, propuestos por Henry James hasta el virtuosismo del narrador no fiable (un narrador que miente), y desarrollado por Borges, por ejemplo, en el famoso *La casa de Asterión*, donde sólo la revelación final da plena coherencia a un texto hasta ese momento fantástico: quien cuenta la historia es el minotauro del laberinto, en cierto modo el monstruo que Borges temía en el centro de todo laberinto.

Pero si de algo es maestro Borges es de la sugerencia, el *modo indirecto*, «que es el único modo de decir las cosas». Baste el ejemplo del final de *El sur*, que él consideraba el mejor de sus cuentos: «Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura». Y comenta Borges, años después: «No hace falta describir la muerte. Si sale a la llanura es para morir».

La vía indirecta, que colocaría la metáfora por encima de la narración, no es sino un recurso para *reordenar el mundo*. Al hacer decir a sus personajes justo lo contrario de lo que él piensa, atribuir a otros la paternidad de ideas suyas, trastocar géneros e inventarse bibliografías prestigiosas, Borges se ríe a carcajadas. ¿Acaso no hay en *La lotería en Babilonia (Ficciones)* una letrina sagrada llamada Qaphqa?<sup>[99]</sup> En todo ese juego de espejos cuesta a veces encontrar la realidad, de modo que cuando afirma, en un breve ensayo autobiográfico, que lo mejor de su obra son las crónicas de Bustos Domecq, escritas al alimón con Bioy, no se sabe si lo dice por modestia, falsa modestia, o humorada<sup>[100]</sup>.

Quizá un límite fuera su respeto por los verdaderamente clásicos. En cierta ocasión, un muchacho le pidió una traducción que, decía, él había hecho junto con Bioy de un texto de Shakespeare, y como el muchacho insistiera Borges le dijo: «Vea, me he pasado la vida modificando la realidad, pero tanto como modificar a Shakespeare... no me animo».

No es casual que considerase *El sur* el mejor de sus cuentos. En él plasma su concepción de la épica, hacia la que el escritor, en su opinión, (el hombre), tiene siempre *un deber*. Juan Dahlmann, el héroe, tiene algunos de sus propios rasgos y eso no es frecuente: una herida en la cabeza infectada por una septicemia, una ascendencia multicultural... El hecho de que cuando sale a pelear no se diga el desenlace —aunque salga a morir— es porque no tiene importancia. Lo único que la tiene es el valor. Incluso el valor sin objeto. Un personaje de *El jardín de los senderos que se bifurcan* precisa: «Yo le dije que a un *gentleman* sólo pueden interesarle causas perdidas». Y en ese mismo cuento: «Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir».

En *La forma de la espada*, el narrador descubre consternado que Moon, uno de los personajes, sufría una cobardía «irreparable». Y dice: «Me abochornaba ese hombre con miedo, como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon. Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres». En este cuento, el cobarde tiene que usurpar el lugar del narrador para poder

confesar su historia y que su oyente sepa hasta dónde llega su historia de traición e ignominia. Y para poder concluir: «Ahora desprécieme». Sin embargo, en textos como *Tema del traidor y del héroe*, no parece que lo que importe realmente sea el valor sino su apariencia, su fachada. Según Estela Canto y otros testimonios, Borges tenía una fijación con el valor, aunque no el real, el suyo por ejemplo al enfrentar serenamente la ceguera, sino el literario de los cuchilleros. «De niño había confundido el crimen con el valor y esta impresión infantil nunca fue corregida.»

Borges también compartía con Dahlmann un abuelo heroico, cuya memoria, de una u otra forma, es uno de los motivos más recurrentes de su poesía.

*Lo dejo en el caballo, en esa hora  
crepuscular en que buscó la muerte;  
que de todas las horas de su suerte  
ésta perdure, amarga y vencedora [...]*

*(Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges 1833-1874)*

El testigo de la épica no le fue transmitido sólo por las leyendas de sus ancestros ilustres y por Homero. También lo fue por los *cuchilleros*, los *guapos*, que en su infancia en el barrio de Palermo eran la versión porteña del bandido romántico, y con quienes está emparentado *Evaristo Carriego*, el poeta menor, amigo de sus padres, del que escribió la biografía en su juventud<sup>[101]</sup>. Entre esos cuchilleros destaca Nicolás Paredes, que le enseñó que un hombre no debe permitir nunca dos cosas: la una es amenazar. Y la otra es dejarse amenazar. Una enseñanza de apariencia un tanto grandilocuente que ayuda, sin embargo, a explicar alguna de sus reacciones.

Y «sólo hay una cosa en la vida de la que uno nunca se arrepiente» —le dirá tiempo más tarde a Barnatán—: «esa cosa es haber sido valiente». Como otros escritores antes, y seguramente después que él, Borges lamentará

*No haber caído,  
como otros de mi sangre,  
en la batalla.  
Ser en la vana noche  
el que cuenta las sílabas.  
(Tankas)*

En la biblioteca del padre había un libro de la casa Garnier que reproducía un laberinto. Y aunque miope, Borges creía que si miraba ese laberinto con una atenta lupa, más tarde o temprano



aparecería el minotauro. «Era además el símbolo de estar perdido en la vida», le dirá a Alifano. «Creo que todos, alguna vez, nos hemos sentido perdidos, y el símbolo de todo eso yo lo veía en el laberinto.»

En *Veinticinco de agosto, 1983* (día siguiente a su cumpleaños), uno de los últimos cuatro cuentos que escribió y que evoca una vez más el doble, el narrador le hace enumerar a uno de sus dos Borges la lista de obsesiones que pueblan sus libros: «... los laberintos, los cuchillos, el hombre que se cree una imagen, el reflejo que se cree verdadero, el tigre de las noches, las batallas que vuelven en la sangre, Juan Muraña ciego y fatal, la voz de Macedonio, la nave hecha con las uñas de los muertos, el inglés antiguo repetido en las tardes [...] los falsos recuerdos, el doble juego de los símbolos, las largas enumeraciones, el buen manejo del prosaísmo, las simetrías imperfectas que descubren con alborozo los críticos, las citas no siempre apócrifas [...] la humillación de la vejez, la convicción de haber vivido ya cada día...».

Y queda uno admirado de la fidelidad de un escritor a sus obsesiones —pese a que «mis cuentos me han ayudado a vivir; mis obsesiones me han dado muerte» (carta a Estela Canto)—, pues algunas de ellas remontan a la infancia. Los espejos, por ejemplo: «Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica» (*Los espejos velados*). Los espejos guardaban uno de sus más profundos temores, y es que un día no le reflejaran a él, sino a otro. De niño asociaba los espejos a la mentira y por eso él siempre decía la verdad.

[...]  
*infinitos los veo, elementales  
ejecutores de un antiguo pacto,  
multiplicar el mundo como el acto  
generativo, insomnes y fatales.*  
[...]  
*Prolongan este mundo incierto  
en su vertiginosa telaraña  
(Los espejos. El hacedor)*

O el tigre, lo primero que dibujó nunca y protagonista de uno de sus últimos relatos, *Tigres azules*: «esa forma que desde hace siglos habita la imaginación de los hombres». El amarillo del tigre fue simbólicamente el último color que vio, y ésa es la razón de que por entonces llevara corbatas de un amarillo subido<sup>[102]</sup>.

La vida terminó por recompensarle y le permitió conocer un laberinto en el balneario de Adrogué, un escenario importante en su vida y conectado con algunos de sus cuentos. El balneario —en uno de cuyos bancos le pidió a Estela Canto que se casara con él— tenía todas las imágenes del laberinto: patios, corredores, estatuas, verja, grandes salas desiertas, portón, puertas de entrada, cochera... y hasta un pequeño laberinto. Era el minucioso, detallado, exacto dibujo de Adrogué lo que le obsesionaba cuando en una época sufrió de insomnio: absorto en su detallada



reproducción en la memoria, no podía dormir.

En Borges, el insomnio está estrechamente ligado a la idea de suicidio, idea esta, por lo demás, que atraviesa toda su obra, según Woodall. «Soy el aborrecible centinela», dice en un verso desesperado. Y tiempo después recordará: «Un insomne sólo puede salvarse del suicidio si no está obligado a trabajar. Yo me salvé del suicidio porque mis padres *financiaron* mi insomnio. Los que no han sufrido esa tragedia no la pueden comprender».

Impulsado por el insomnio pero también por una depresión, la muerte en 1928 de su amigo Francisco López Merino, la frustración de una historia amorosa con una mujer casada que luego disfrazó de inglesa, entre otras razones, Borges planeó suicidarse, en el viejo hotel de Adrogué, el del laberinto, al día siguiente de cumplir treinta y cuatro años. Llegó incluso a comprar el revólver.

De toda esta situación nació su relato *Funes el memorioso*, parábola del insomnio, que escribió, con éxito, para curarse.

Que se sepa, Borges nunca se desesperó en cambio con su ceguera: una profecía escrita en sus genes familiares —su abuela inglesa y su padre encguecieron en vida— y que terminó fatalmente por cumplirse: de 1927 a 1954 sufrió ocho operaciones de cirugía en los ojos, a medida que la niebla iba ocupando el derecho en tanto que por el izquierdo el mundo se iba tiñendo de amarillo hasta que finalmente ni eso.

Mas la pérdida de la vista no fue algo dramático, no sólo porque en su caso se produjo como *un lento atardecer* desde los treinta a los cincuenta años, sino porque a través de su abuela y de su padre ya se había ido haciendo a la idea (aunque según Vázquez el padre recobró la vista al final gracias a una operación). Alguien le ayudó, además: «a mí el amor me hizo comprender mi ceguera, hizo que no me acobardara».

«¿Qué es para usted la ceguera?», le preguntó Alifano.

Borges: «Ahora es un modo de vida, un modo de vida que no es enteramente desdichado. Un escritor y en general todo hombre debe pensar que cuanto le ocurre es un instrumento [...] Incluso las humillaciones, las desventuras, los bochornos, todo nos es dado como material, o como arcilla, para que modelemos nuestro arte». Así, como dijo en 1967, «la ceguera me ha enseñado a pensar más, a sentir más, a recordar más y a leer y escribir más».

Y en su célebre *Poema de los dones*, tal vez su alusión más conocida:

*Nadie rebaje a lágrima o reproche  
esta declaración de la maestría  
de Dios, que con magnífica ironía  
me dio a la vez los libros y la noche.*

[...]

*Groussac o Borges, miro este querido  
mundo que se deforma y que se apaga  
en una pálida ceniza vaga  
que se parece al sueño y al olvido.*

En realidad, pocos ciegos lo fueron menos. Como explicó más de una vez, jugaba a no ser ciego y seguía comprando libros y llenando su casa con ellos, e incluso era motivo de broma, como cuando alguien se extrañó de que su bastón no fuese blanco y él respondió: «¿Para qué? De todas formas yo no distingo los colores». Ésa era la razón de que su casa se mantuviese más bien en penumbra (y con la calefacción alta, según Manguel). En *Veinticinco de agosto, 1983*, concluye: «La ceguera no es la tiniebla; es una forma de la soledad» —lo mismo que la vejez, diría también—, lo que quizá ayude a comprender todas las iniciativas de viajes y libros conjuntos que, en unión de diferentes mujeres, tomó en los últimos años<sup>[103]</sup>.

También explica claramente su paso a la poesía, como reconoció en su autobiografía. Al quedarse ciego volvió a escribirla, y poco a poco se fue decantando por el soneto. «Es más fácil recordar el verso que la prosa y más fácil recordar la versificación regular que el verso libre», explicó. «El verso regular es, por así decirlo, transportable.»

Le ayudaban amigos, discípulos, y principalmente sus secretarias en la Biblioteca Nacional. Con el índice de la mano derecha marcando una especie de compás sobre la izquierda, Borges dictaba en ráfagas de cuatro o cinco palabras, separadas por una o varias lecturas de lo ya leído. Una vez terminado, cuenta Manguel, guardaba el poema doblado en una billetera o entre las páginas de un libro, igual que los billetes, doblados en forma de tira. Y cuando necesitaba pagar algo, sacaba un libro de la biblioteca.

A Borges la poesía le fue revelada por el poeta Evaristo Carriego, que una noche, en casa de sus padres, declamó con gran aparato *El misionero*, de Almafuerte:

*Yo deliré de hambre muchos días  
y no dormí de frío muchas noches  
para salvar a Dios de los reproches,  
de su hambre humana y de sus noches fías.*

«Comprendí que las palabras no eran solamente un medio de comunicación, sino que encerraban una especie de magia», evocaría después.

Aunque al parecer prefería su poesía a su prosa, hablaba mucho menos de aquélla que de ésta. Según él, la poesía es algo tan íntimo y tan esencial que no puede ser definido sin diluirse. Así

enlazaba con Platón, que la definía como «esa cosa liviana, alada y sagrada». Sin embargo, no se trata sólo de un género: «la poesía es el hecho estético que se produce cuando el poeta escribe, cuando el lector lee». Igual que con la biblioteca, un lugar poblado de espíritus que sólo reviven cuando se abren los libros.

*Borges:*

La poesía es un hecho mágico, misterioso, inexplicable aunque no incomprendible. Si no se siente el hecho poético cuando se la lee, quiere decir que el poeta ha fracasado.

*Alifano:*

Bueno, también puede fracasar el lector, ¿no le parece?

*Borges:*

Ah, sí, eso sucede a menudo y es lo más común.

A diferencia de Lugones, que creía que lo esencial en la poesía es la metáfora, para él «lo importante es la entonación, la cadencia que se le da a la metáfora». Esa es, de hecho, la misión última del poeta: «Quizá la tarea del poeta sea ésa, dejar un acento. Un acento que sea identificable».

Pasa con Borges como con cualquiera de sus cuentos fantásticos: que a partir de un pequeño territorio —el zahir, por ejemplo, una pequeña moneda; o el aleph—, pronto se encuentra uno enfrentado a una versión de la inmensidad.

No parece probable que se vayan a descubrir nuevas obras suyas. Se sabe que escribió un libro de poemas ultraístas, *Ritmos rojos*, que destruyó antes de salir de España, y otro de ensayos de la misma escuela, *Los naipes del tahúr*, que destruyó igualmente, entre otras cosas porque no encontró editor (aunque luego utilizó el título para una de sus bibliografías imaginarias).

Según decía en sus conversaciones con Alifano, «en Francia los escritores escriben en función de la historia de la literatura. Un poeta empieza definiéndose y luego hace su obra». En su caso, lo *errático* de su obra, o su amplitud, permiten suponer que no hubo tan deliberado propósito si bien el resultado es el mismo: enfrentado a una literatura en crisis, o al menos en crisis las técnicas y géneros heredados de la escritura, Borges las estudió desde la raíz y las renovó como probablemente nadie durante su siglo y en su idioma.

Quizá pudo hacerlo por una portentosa apertura mental que tenía que ver con un genuino cosmopolitismo, mucho más infrecuente que lo que se suele proclamar; a su concepción de la creación literaria como una actividad *misteriosa*<sup>[104]</sup>; y a una vitalista creatividad que, en lugar de sucumbir de erudición (en ocasiones enfermedad mortal del artista), supo alimentarse de ella, traducirla en creación. Junto a todo ello le debemos también una fabulosa labor divulgadora, cuánto más notable que Borges es en sus ensayos también un creador: gracias a sus prólogos, conferencias, alusiones y bibliografías apócrifas, que excitan la imaginación y estimulan la curiosidad —y no pese a ellos como a veces se ha querido ver—, a él debemos la memoria de no pocos escritores que sin él probablemente permanecerían en un limbo más oscuro.

En algún momento él explicó que ningún escritor suramericano había *influido en todo el mundo*, y que en cambio una historia de la literatura universal no podría prescindir de Whitman, Poe o James. Tras la muerte de Borges eso ya no es cierto. Y creo que se debe en buena parte a que para él escribir fue «una felicidad», y porque, como el héroe de *La otra muerte*, «consiguió lo que anhelaba su corazón, y tardó mucho en conseguirlo, y acaso no hay mayores felicidades». Esa

gloria tardía le permitió una larga vida de creación alejado de las servidumbres de la celebridad.

## PRINCIPAL BIBLIOGRAFÍA DE APOYO UTILIZADA

- Alifano, Roberto. *Conversaciones con Borges*. Atlántica, Buenos Aires, 1984.
- Arias, Martín y Hadis, Martín. *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Emecé, Buenos Aires, 2000.
- Barnatán, Marcos Ricardo. *Borges. Biografía total*. Temas de Hoy, Madrid, 1995.
- Bernés, Jean Pierre. *Álbum Borges*. Iconografía elegida y comentada. 280 ilustraciones. Gallimard, París, 1999.
- Bravo, Pilar, Paoletti, Mario (comps.), *Borges verbal*. Emecé, Buenos Aires, 1999.
- Canto, Estela. *Borges a contraluz*. Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- Cañeque, Carlos. *Conversaciones sobre Borges*. Destino, Barcelona, 1995.
- Carrizo, Antonio. *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1982.
- Fernández Ferrer, Antonio (comp.) *Borges de la A a la Z*. La Biblioteca de Babel. Siruela, Madrid, 1988.
- Manguel, Alberto. *Con Borges*. Fotografías de Sara Fació. Traducción del francés de Eduardo Bertí. Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- Matamoro, Blas (comp.) *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*. Aitalena, Madrid, 1979.
- Ulla, Noemí. Aventuras de la imaginación. De la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares. Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemí Ulla. Corregidor, Buenos Aires, 1990.
- Vázquez, María Esther. *Borges. Esplendor y derrota*. Tusquets, Barcelona, 1996.
- Woodall, James. *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*. Gedisa, Barcelona, 1998.
- Zito, Carlos Alberto. *El Buenos Aires de Borges*. Aguilar, Buenos Aires, 1998.

## *Stendhal*

*Le seul malheur est de mener une vie ennuyeuse*<sup>[105]</sup>

Carta a Giulia Rinieri de' Rocchi  
Abril de 1833

Ni siquiera se sabe con certeza cuánta gente acudió al entierro de Stendhal, tras una afortunada embolia que lo mató en la calle el 23 de marzo de 1842: hay quien dice que fueron tres amigos, y hay quien, más verosímilmente, sube el cortejo hasta una docena. Lo que sí se sabe es que una tibia pobreza que no llegaba a dramática lo persiguió con tanta constancia que una de sus últimas preocupaciones fue no tener suficiente dinero para ser enterrado en el cementerio que prefería, y lo fue en el de Montmartre, en París, en una tumba sacudida durante años por las vibraciones del metro hasta que una sociedad de amigos consiguió el traslado de sus restos a un sitio mejor.

Según Consuelo Berges, traductora de Stendhal al español, «el escritor, entre los grandes, sobre el que menos se escribió mientras vivía, es probablemente el escritor sobre el que más se ha escrito a partir de unos años después de su muerte». En vida, no tuvo ni buena, ni mala prensa; simplemente no la tuvo, lo que ilustra de forma magnífica uno de sus ejemplares valores, y es el de haber escrito al margen de las modas. Sólo conoció la segunda edición de un libro suyo, y fue de *Roma, Nápoles y Florencia*. En 1850, su amigo Prosper Mérimée expresaba en *H.B.*, un libro escrito para recordarle, el deseo de que sus cartas fuesen publicadas un día. «Harían conocer y amar a un hombre cuyo espíritu y excelentes cualidades no viven más que en la memoria de un pequeño grupo de amigos.»

Sin pretender una virtuosa indiferencia, tampoco se puede decir que la del público le agobiara. Él fue quien utilizó por primera vez la dedicatoria que habría de evolucionar hasta la frase hecha, *to the happy few (a los felices pocos, o a la inmensa minoría* de Juan Ramón Jiménez), por cierto que muy poco apreciada o tan siquiera comprendida en nuestro tiempo. Viene de la obra *Enrique V*, de Shakespeare —junto con Mozart, Cimarosa e Italia, una de sus pasiones—, en donde Agincourt dice: «We few, we happy few, we band of brothers»<sup>[106]</sup>.

Dice Stendhal en su ensayo *De l'amour*: «No entra en mis deseos, y sin duda muy afortunadamente para mí, el tener muchos lectores. Me sería agradable gustarle a treinta o cuarenta personas de París a quienes no veré nunca, pero que me gustan mucho, sin conocerlas». Y a los cincuenta y dos años, en *Souvenirs d'égotisme*, su segundo y clarificador escrito autobiográfico: «Hoy que el azar me ha dado algunos galones, recibo cartas de libreros por mí desconocidos [...] que me ofrecen pagar al contado mis manuscritos [en lugar de comisiones según se vayan vendiendo]. No sospechaba este mecanismo de baja literatura. Me ha horrorizado y [en su momento] me habría asqueado de escribir»<sup>[107]</sup>.

Toda la obra de Stendhal está punteada de anotaciones al margen que, en conjunto, constituyen una de las más estimulantes reflexiones modernas sobre la escritura. En el margen de su ensayo *La comedia es imposible*, Stendhal escribió: «¿La novela es acaso una composición esencialmente efímera? Si deseáis gustar infinitamente hoy, hay que resolverse a resultar ridículo dentro de veinte años. Desde que la democracia llenó los teatros de gente grosera, incapaz de comprender sutilezas, miro la novela como la comedia del siglo XIX» (Berges). Y adelantado a su tiempo, más tarde es uno de los primeros en preguntarse: «¿Se puede escribir para dos clases, la gente *comme il faut* y los tenderos millonarios?». Y él, que reclamaba la escritura *de, sobre y para* su tiempo, termina escribiendo para la gente del futuro. Lo cual, según Claude Roy, le deja las manos muy libres. El resultado es una obra de insólita individualidad.

Henri Beyle *Stendhal* destaca igualmente por haber sufrido una deformación de su imagen, casi siempre en contra, superior a la sufrida por la mayor parte de los escritores. La imagen más extendida es la del escritor inteligente y feo «como un carnicero italiano» (la imagen es suya), que con dos novelas maestras, *Rojo y negro* y *La cartuja de Parma*, revolucionó el género (son maestras porque son poliédricas y se pueden leer de diferentes maneras, según Lampedusa, que considera a la segunda «acaso la más grande, en verdad la más grata de cuantas han sido escritas»); que combatió con Napoleón, sintió una verdadera pasión por Italia y por una docena de mujeres que no le correspondieron demasiado; y que pasó sus últimos años solo, en Civitavecchia, un destino diplomático de tercera.

La más tramposa de estas imágenes es la que resume su obra a sus dos más célebres novelas. Porque lo cierto es que Henri Beyle escribió (y leyó, con sistema e inteligencia) prácticamente todos los días a lo largo de cincuenta y tres años, y con su escritura cubrió casi todos los géneros literarios, salvedad hecha de la poesía.

«¿Habéis jamás visto, lector benévolo, un gusano de seda que haya comido suficientes hojas? La comparación no es noble ¡pero es tan justa! Ese feo animal no quiere comer más, sino que tiene necesidad de trepar y construirse su prisión de seda.

Así es el animal llamado escritor. Para quien ha disfrutado de la profunda ocupación de escribir, leer no es ya más que un placer secundario. Muchas veces creí que eran las dos, miraba mi reloj y veía que eran las seis y media. He ahí mi única excusa por haber ennegrecido tanto papel.»



Escribió crítica, viajes, periodismo, historia, biografía, autobiografía... sin embargo con él es preciso no fiarse jamás de la etiqueta, el género: ni siquiera cuando plagia es puro.

«On n'en finirait plus avec Stendhal —dijo el muy exigente Paul Valéry—. Je ne vois de plus grand louange<sup>[108]</sup>.»

Y Stendhal no consideraba la literatura la más noble actividad —creía que en su época lo mejor del hombre se manifestaba en el pensamiento político— ni porque la viese como una profesión: cuando tras la publicación de *Rojo y negro* un editor le abordó para pedirle algo, él declinó con el argumento de que, como representante del gobierno (era un minúsculo diplomático en Civitavecchia), debía no exponerse a las críticas de las camarillas que seguramente saltarían sobre él. «Yo no soy un charlatán —le dijo—, no puedo prometer a un editor ni un solo artículo de periódico...»

Para Stendhal la escritura era el ejercicio mismo de la libertad, la apertura del espíritu y la ausencia de rutina —esto es: lo contrario de una profesión<sup>[109]</sup>—, hasta el punto de que cuando había trabajado demasiado en su despacho (siempre fue un gestor competente), no se sentía con la libertad mental necesaria para escribir. Tampoco buscaba demasiado *la gloria*. Para él, la escritura no era más que un número en la lotería de la gloria, y con las mismas posibilidades que en un sorteo normal. «Nunca seré lo bastante vulgar como para agradar a siete personas de cada trece.»

Durante mucho tiempo el todavía Henri Beyle quiso ser dramaturgo y se esforzó en ello hasta el punto de aprender dicción, aunque en ello también influyó el querer perder su acento provinciano. Sin embargo todas sus obras teatrales, que ocupan varios volúmenes, permanecieron inconclusas.

Al parecer tenía dificultades con el verso alejandrino, que casi toda su vida consideró indispensable al teatro francés, y sus obras eran demasiado prolijas en la composición y en los detalles, una de las virtudes de sus novelas. Pero es muy posible que la razón de este fracaso fuera que no tenía talento para imaginar tramas propias y estaba siempre modificando y *personalizando* las ajenas, como en efecto se comprueba en las abundantísimas reflexiones teatrales de sus diarios.

Precisamente si se decidió a escribir novela —género que revolucionó— fue al convencerse de que ahí le esperaba el gran público. Así fue, y de qué manera, aunque con varias décadas de retraso, como él había predicho (dijo que sólo sería entendido hacia 1935) con una lucidez visionaria.

Siempre fue fiel a una sola máxima, que le explica más que volúmenes de teoría literaria: *Être soi-même* (Ser sí mismo): «Yo pensaba que para triunfar en París es preciso ante todo *ser como los demás*», cita Berges. «[...] Aunque mis obras hayan de ser siempre sagradas, como dice elegantemente M. Mongie [su editor], esto me parece menos humillante que la necesidad de ir a la redacción del *Constitutionnel* a solicitar un artículo. Bien sé que, siguiendo mi método, es casi imposible llegar a lo que aquí llaman gloria...».

Pocas épocas fueron tan cambiantes, estimulantes y al tiempo difíciles para un escritor. Nacido el 23 de enero de 1783, en Grenoble, bajo el Antiguo Régimen, le tocó vivir la Revolución; el ascenso, fulgor y caída de Napoleón; y el regreso de los Borbones. No era él quien cambiaba, era

la realidad. En el primer Napoleón, admiró al soldado que defendía la Revolución. Para cuando murió, en 1842, el gusto de los lectores había experimentado varios vuelcos buscando la identidad de los nuevos tiempos. Como dijo Alfred de Musset en *La confesión de un hijo del siglo*, «la enfermedad toda del presente siglo proviene de dos causas: el pueblo que ha pasado por el 93 y por 1815 lleva dos heridas en el corazón. Todo cuanto existía ya no existe, lo que existirá no ha pasado aún»<sup>[110]</sup>. A esa agitación cabría atribuir en parte sus numerosos inacabados y la rapidez con que escribió sus obras concluidas.

A los cuarenta y nueve años dijo que tenía temas para escribir durante diez vidas. Su obra fue comenzada a ser reivindicada hacia 1845, por la juventud del Segundo Imperio, que frente al Romanticismo oficial de Chateaubriand y Víctor Hugo, propenso a la elaboración y el misticismo, oponían su independencia y su odio por el oropel. Su posteridad ha gustado además de su desprecio por lo mezquino, lo pequeñoburgués, la hipocresía. Numerosas corrientes lo reclaman: los naturalistas y los realistas, con particular entusiasmo. A fin de cuentas Stendhal era un positivista que había leído con cuidado a Helvetius, Condillac y Destutt de Tracy, y, en contra de la tradición creadora más inmediata, que lo fiaba todo a los clásicos y al verso alejandrino, leía todas las mañanas el Código Civil para impregnarse de su estilo sobrio y suficiente, y promovía la observación directa y *los pequeños hechos ciertos* que arman sus escritos. Para su época era una revolución; quizá también para la nuestra. No son los ditirambos que se le aplican los que pesan en el ánimo del lector de Stendhal a comienzos del milenio, sino una progresiva —y a menudo compleja— sensación de contemporaneidad y verdad.

La razón es, quizá, tan sencilla que resulta difícil de ver. La obra de Stendhal está tan estrechamente unida a su vida que no se puede simplemente despachar con las habituales etiquetas académicas. Porque le quedan sistemáticamente estrechas. Su vida y su obra van juntas como pocas, y una y otra se autoexplican técnica, moral, estética y políticamente. Y ello por la convicción stendhaliana, e inolvidable lección, de que no hay otra forma de hacer una obra maestra que conseguir que la vida lo sea.

Los admiradores de Stendhal lo son con tanto fervor y lealtad que han terminado por configurar el beylismo, una especie de secta contradictoria en sí misma pues poco hay tan ajeno a la noción de secta que Henri Beyle. Quizá fuera eso a lo que se refería Bussiére, tras su muerte, cuando condenó al escritor a un solo lector hipotético, que sería «no sólo un lector, no sólo un admirador, sino un amante locamente enamorado, apasionado, celoso». El verdadero stendhalista, define Consuelo Berges, es «el que pasa por encima de la literatura y busca en el autor afinidades entrañables, valores esenciales, inteligencia y sensibilidad sin ganga, sinceridad ascética y esa ansia de verdad que, ante todo lo falso y convencional que nos asfixia en la vida social, política y artística, suscita el grito de Julien Sorel: «¡Canalla, canalla, canalla!».

Una de las pasiones que, como una señal masónica, suele traicionar a los beylistas, es el gusto por la *Vida de Henry Brulard*, uno de sus dos libros estrictamente autobiográficos<sup>[111]</sup>: en él cuenta su infancia y juventud en Grenoble, «capital de la mezquindad» y de la región del Dauphiné, una zona montañosa y fronteriza (lo que de ningún modo son simples detalles), en una de las relaciones más difíciles que se conocen de un escritor con su lugar de nacimiento, y que contradice como poco la idea de que el medio forma al hombre: «Todo lo bajo y pedestre del

género burgués me recuerda Grenoble —dice Stendhal en *Vida de Henry Brulard*— y todo lo que me recuerda Grenoble me produce horror. Horror es palabra demasiado noble: me da náuseas».

Berges advierte con razón contra «los biógrafos que con tanta petulancia seudocientífica —y con tan cómodo desembarazo— aplican los lugares comunes...», como por ejemplo el clásico de atribuir a Beyle un complejo de Edipo mal resuelto, pero es imposible no mencionar que la madre de Beyle, Henriette, murió de parto, a los treinta y dos años, cuando él tenía siete. Aunque sólo fuese por la añoranza que sintió toda la vida, está claro que ese hecho le marcó, lo mismo que el desagrado por su padre, por decirlo suavemente: «Acaso nunca reunió el azar dos seres tan profundamente incompatibles como mi padre y yo».

Chérubin Joseph Beyle, abogado, clerical, contrarrevolucionario —y aquí el revés de su hijo — descendía de una robusta familia de los Alpes cuyos rasgos son los del escritor. Aunque parte de la familia quiso creer en un pasado seminoble, su tatarabuelo fue probablemente un vendedor ambulante.

La manía que sintió el escritor por su padre sólo admite comparación con un odio indisimulado por su tía Séraphie Gagnon, de quien sospechaba, como un Hamlet napoleónico, que tenía una relación con el primero. Era una beata resabiada «furibunda», «jesuita hembra», «el genio malo de mi familia». Cuando murió a los treinta y seis años, Stendhal se hincó de rodillas y le dio gracias al cielo.

Más decisivo fue sin duda su abuelo, Henri Gagnon, un prestigioso médico acomodado que convirtió a su nieto en uno de los escritores con mejor educación y más selectas lecturas de su tiempo, y que Stendhal reivindicó como padre. También figuran en el reparto una tía abuela con un sentido de la dignidad *a la española*, un tío juerguista, un criado, Lambert, cómplice siempre recordado, y Marión, una vieja criada. Los curas Joubert y Raillane ocupan un lugar de privilegio en la extensa galería de preceptores siniestros de la literatura europea del XIX, y están en el origen del violento anticlericalismo de Stendhal, que a cambio aprecia y agradece toda su vida el magisterio del profesor Durand, que le educa con las *Metamorfosis* de Ovidio (igual que Shakespeare) en lugar de «los sombríos horrores del Antiguo Testamento».

El anticlericalismo y sobre todo antijesuitismo le dura a Stendhal toda su vida —como queda claro en sus escritos, que sin embargo incluyen varios viejos abates bondadosos y cristianos—, sobre todo por la inclinación de la Iglesia de su tiempo a alabar a los poderosos. No es sin embargo anticristiano, pues recuerda que fue el Cristianismo quien liberó a los esclavos, condenados al circo romano, y el que permitió a las mujeres hablar de igual a igual a los hombres.

Con su hermana Zenaide, *la acusica*, tendrá una relación distante, y muy cercana en cambio con Pauline. Las cartas llenas de consejos que le dirige a ésta cuando se marcha a París no tienen precio para conocer al joven Stendhal cuando ni siquiera existía el seudónimo.

La infancia transcurrió en una ciudad francesa de provincia en los comienzos del siglo XIX, con un formidable tedio agravado por una especie de complejo social por parte del padre, que impedía a Henri relacionarse con otros chicos.

El resultado fue un muchacho de extrema sensibilidad e inteligencia consagrado a la lectura, las matemáticas, el dibujo y, a distancia, la música (y ésta, de momento, por llevarle la contraria al padre). «Dos cosas me han hecho estudiar —le escribía a su hermana a los veinte años—: el miedo al aburrimiento y el amor a la gloria. El deseo de entretenerme y el miedo a aburrirme me han hecho amar la lectura desde los doce años»<sup>[112]</sup>.

De forma casi ineludible en su tiempo, Stendhal fue una víctima de Rousseau —«el hombre que ha tenido el alma más bella y el genio más grande» (1800), hasta el punto de que se llegó a saber de memoria *La nouvelle Héloïse*. Con el tiempo lucharía contra esa influencia, y conseguiría salir de ella.

Siempre amó y recordó *El Quijote*, al comienzo porque desagradaba a su padre, e igual que haría Mathilde de La Mole en *Rojo y negro*, él también fue robando de la biblioteca paterna los 40 tomos de la obra de Voltaire, autor por el que, junto con *Madame* de Staél, dice en sus *Souvenirs* sentir «una repugnancia insuperable», casi una blasfemia en su tiempo.

Formado con las *Vidas paralelas* de Plutarco —«el libro por excelencia; quien lo lee bien llega a la conclusión de que todos los demás no son más que copias»—, en torno a los veinte años leía asiduamente a Shakespeare, quizá la principal pasión literaria de toda su vida y autor que opuso a Racine en un ensayo, *Racine y Shakespeare*, que supuso el primer manifiesto romántico teórico en Francia, y a La Fontaine y Pascal, «los dos hombres que más amor me han inspirado»; Pascal, también crucial en Saint-Exupéry, era para él un antídoto contra la vulgaridad de los periódicos o el estilo elaborado de Chateaubriand. Leía además *La princesse de Cleves*, Montaigne y Corneille. En una inspección de espionaje que se hizo a su consulado en Italia, entre sus libros se encontraron, además, Montesquieu, Napoleón, Dickens y otros autores ingleses, Cervantes, Horacio, Virgilio... Pero, sólido lector desde niño, sus lealtades fueron pocas: Shakespeare, Moliere, Virgilio... poco más.

Fue al parecer la lectura de una novela semipornográfica, *Felicia ou mes fredaines*, atribuida al Chevalier de Nerciat, la que le decidió a escribir. También influyó *Les Liaisons dangereuses*, de Chordelos de Lacios.

La formación de Stendhal se desarrolló de forma paralela y no muy lejos de la revolución política que funda el mundo contemporáneo. Encerrado entre los criados y preceptores de su casa, el joven Beyle aplaude los hechos revolucionarios que van dando cuenta del Antiguo Régimen y los Borbones: mientras su padre los llora, en sus recuerdos Stendhal habla del «extremo desprecio» que sentía por ellos.

En su primera juventud, Stendhal es casi un jacobino revolucionario. Aunque luego se templará su espíritu, en toda su obra alienta de algún modo el espíritu revolucionario, como por ejemplo (entre otros mil posibles) en estas palabras sobre el honor de su tardía *La abadesa de Castro* (en las *Crónicas italianas*): «Ese prejuicio bastante ridículo que se llamaba el honor en los tiempos de *Madame* de Sévigné, y que consiste sobre todo en sacrificar su vida por servir al amo del que se ha nacido súbdito y para gustar a las damas».

Además de la educación con preceptor de los primeros años, armado de una notable facilidad para las matemáticas que le serviría para obtener el permiso de ir a estudiar a l'École Polytechnique, de París, Stendhal tuvo la suerte de asistir en Grenoble a l'École Centrale (hoy *Lycée Stendhal*), que ponía el acento en las ciencias y los idiomas y no lo fiaba todo, como antes, a la literatura clásica. No es casual que Stendhal subrayara, de la formación de Napoleón, el hecho de que en su juventud se distinguiera en matemáticas y letras. Diez años antes de su cierre por Napoleón, estas escuelas, en las que se estudiaba ópera y estaban prohibidos los castigos físicos, son un antecedente del formidable sistema educativo público francés que se mantiene

hasta hoy.

Está bastante claro que en los años de formación, en Grenoble, se forma el espíritu *anti* que constituye una de las claves de Stendhal. Porque la visión que se forma del hombre es pesimista: «Es preciso haber vivido mucho y sentir por los hombres casi tanto desprecio como merecen...», dice por ejemplo en uno de sus dos libros (inconclusos) sobre Napoleón.

Entre sus varios demonios destaca lo *conveniente*, que considera tedioso en grado sumo por vacío de calor, de imprevisto, de impulso. Según Berges, «para él, lo grosero es especialmente lo ramplón, lo pomposo, el tópico, el *esprit* aprendido como asignatura del trato social». Detesta los lechuguinos que Moliere ridiculizó en *Les précieuses ridicules*. Él lo hace en *Rojo y negro*: «No concibo un hombre sin un poco de *energía masculina*, constancia, profundidad en sus ideas, etc. Todas cosas tan escasas como el tono grosero e incluso *duro*».

Incluso en lo militar —y al mundo militar pertenece su edad *épica*— adopta una actitud *anti*. Y no sólo porque le caiga en suerte, como veremos, un lugar adecuado para mirar las cosas con lucidez, más que con distancia: «... estoy contento en una posición militar —ironiza en *Souvenirs*... —, admirablemente contento, sobre todo cuando estoy a 200 leguas de mi jefe, como hoy».

Sin embargo, será su época militar la que le permite descubrir y fomentar una fe en las pasiones y en la energía como norma de vida y felicidad. Junto con la belleza y su única pasión por la libertad, ésa será su moral.

Stendhal tuvo siempre dos obstáculos para relacionarse con el mundo: sólo le interesaban la inteligencia y la belleza, y en un mundo poblado por casi tantos tontos y feos como por ciegos que a menudo no sabían ver en él al hombre de genio, eso es un problema. Las citas al respeto son innumerables<sup>[113]</sup>, como por ejemplo cuando Stendhal escribía: «amo hasta la locura un vestido bien hecho, es para mí la voluptuosidad». O le decía a un amigo acerca de Rossini: «Todo considerado, prefiero los hombres extraordinarios a los ordinarios». O como dice Luden Leuwen, su héroe inédito en vida y en cierto modo su testamento: «No puedo vivir con hombres incapaces de ideas finas, por virtuosos que sean; preferiría cien veces las costumbres de una corte corrupta». Esa célebre soberbia irá aliviándose hasta que al final, en Civitavecchia, dirá humildemente: «Ocurre que de vez en cuando necesito una conversación inteligente».

En 1805, un año después de llegar a la conclusión de que «la filosofía es el arte de ser feliz», Stendhal descubrió los *Éléments d'idéologie*, de Antoine Destutt de Tracy (por cierto que escrito para distraer un año de cárcel), obra en la que, a la sombra de Condillac y Cabanis, se presentaban ciertas ideas morales y políticas en forma de ciencias exactas. Esta concepción, que según Keates es rastreable en la obra de Saint-Simon o de Karl Marx, es muy clarificadora de Stendhal, siempre a caballo entre sentimiento y razón, matemáticas y poesía.

Toda su vida sintió un amor desinteresado por las matemáticas, pues no admiten hipocresía, ni vaguedad, ni lo tópico, lo *a peu près*. «Las matemáticas —escribió en sus recuerdos— consideran solamente un pequeño rincón de los objetos (su cantidad), pero, sobre este punto, tienen la ventaja de decir sólo cosas seguras, sólo la verdad y casi toda la verdad [...] Mi cohabitación con las matemáticas me dejó un amor loco por las buenas definiciones, sin las cuales todo es sobre poco más o menos.»

Esa cohabitación fecundó en su espíritu, según Berges, los gérmenes de esa mezcla de racionalismo y hedonismo, exploración lógica y psicológica y meticulosa observación empírica que son su vida y su literatura. Al recomendarle a su hermana que las estudiara, le decía que, con ellas, al cabo de seis meses habría aprendido a razonar mejor que muchos hombres, y que le serían más útiles que «cuarenta años con tus monjas y cincuenta pares de medias». Y sobre todo, según explicaba en *Henry Brulard*, las matemáticas habían de ser para él «una cascada» que lo conduciría fuera de Grenoble, «la encarnación de la vida burguesa y la náusea».

Stendhal tenía diecisiete años cuando, con el proyecto de estudiar en l'École Polytechnique, viajó de Grenoble a París, donde le sorprendió la noticia de que Napoleón había disuelto el Directorio y se había constituido primer cónsul. Pese a que había obtenido un primer premio en matemáticas en l'École Centrale de su ciudad, lo que forzó el permiso de su padre para el viaje a París, el día del examen decidió que no se presentaba y que no quería estudiar matemáticas. Lo que quería era escribir comedias, como Moliere, y vivir con una actriz.

De momento se tuvo que quedar en casa de su pariente Pierre Daru, con quien no se llevaba bien pero que sin embargo sería su ángel guardián y en cierto modo su humillación, pues dependería en buena parte de él durante los siguientes catorce años, los que se podrían llamar *napoleónicos*. A cambio, Stendhal se convertiría en amante de la señora Daru, pronto condesa de la corte imperial.

Daru fue uno de los competentes lugartenientes organizadores de la gloria de Napoleón, y llevó consigo a Stendhal, primero al Ministerio de la Guerra, y después a los servicios de intendencia: Stendhal siguió a Napoleón —sólo en parte de sus campañas, principalmente Prusia, Austria, Italia y luego la terrible retirada de Rusia—, entre otros cargos como el de *inspector del mobiliario y de los edificios de la Corona*. Quiere decirse que llegaba a los lugares cuando ya la batalla había terminado y el campo estaba (no siempre) lleno de cadáveres: pocas posibilidades de gloria —pese a que a menudo acreditó un valor y una determinación excepcionales, como en Rusia—, pero fabulosas posibilidades de observación para un escritor. (A propósito de su valor, Mérimée cuenta su fórmula para los duelos: mientras el otro apunta, contar las hojas de un árbol.)

Había de permanecer en la guerra un total de ocho años, nunca en un arma de combate. Al comienzo escribió: «Lo que me atrae es el deseo de ver de cerca los grandes espectáculos de esos perros de corral llamados hombres». En 1803, tres años después, el programa había cambiado, pero sólo un poco: «¿Cuál es mi objetivo? Ser el más grande poeta posible. Para ello, conocer perfectamente al hombre. El estilo no es sino la segunda parte del poeta».

Stendhal propiamente *nace* con ocasión de la segunda campaña de Napoleón, que lo lleva a Italia. Él evocará en *Henry Brulard*: «En Rolle exactamente comenzó la época dichosa de mi vida... Todavía me palpita el corazón al escribir esto, pasados treinta y seis años».

En ese primer viaje a Italia, en 1801, subteniente de dragones de diecisiete años de edad, Stendhal recibe su bautismo de fuego y descubre el paisaje de la Lombardía, que en adelante será su paradigma de la belleza. A cambio, en su iniciación amorosa una prostituta le pega *el mal francés*: la sífilis que, aunque no le mata, como a tantos escritores europeos del siglo XIX, de una forma u otra le hará padecer durante toda su vida<sup>[114]</sup> la sífilis también debió de influir en su apoplejía final.

No hay que imaginar la participación de Stendhal en las guerras napoleónicas como un único asunto dramático: esa sensibilidad aún no había llegado. Lo cierto es que cuesta seguirle entre



permisos por enfermedad, dimisiones de su cargo de oficial, amores reales y simples cabezonerías, además de una intensa entrega a su preparación como dramaturgo en París durante varias temporadas, e incluso un viaje a Marsella, en 1805, siguiendo a uno de sus más sólidos amores, la actriz Mélanie Guilbert, *Louason*: por ella llegará a trabajar en un comercio de ultramarinos al por mayor. Durante la primera época, cuando trabajaba en el Ministerio de la Guerra, se le recuerda discutiendo en favor de Shakespeare en contra de Racine, en una especie de adelanto de su propio ensayo.

A partir de 1805 estuvo dos años destinado en Brunswick, Prusia, y no le gustó pese a que gozaba de una posición casi principesca frente a los no tan lejanos tiempos difíciles de París. De Alemania no le gustaron ni el clima, ni el olor a sudor de los edredones en las fondas, ni la tendencia de los cocheros a beber. Sí le gustaron las tradiciones navideñas (que luego invadieron el mundo), y las mujeres, las más bellas que había visto. El carácter de los alemanes se debía, pensó, a su dieta de pan negro, mantequilla, leche y cerveza.

La de Alemania fue por otra parte una ocupación suave, pero llegó a echar de menos el tiempo en que en París tenía hoyos en las suelas de sus botas, a veces carecía de fuego en invierno (que en París puede ser muy crudo), «y a menudo sin una vela». «[En París] estaba en un desierto en el que a cada rato encontraba primavera; ahora [en Alemania] estoy en una mesa bien servida, pero no tengo el menor apetito.»

Pocas imágenes reflejan mejor su relación con Napoleón como el hecho de que en dos ocasiones emprendiera sendos libros sobre él y luego los abandonara. Quizá más que otros de los inconclusos, los dos estudios de Napoleón reflejan una especie de impaciencia por no poder decir todo lo que se quisiera porque falta tiempo y espacio —su proyecto había sido escribir varios tomos sobre «el hombre más grande aparecido desde César»—, una tendencia indomeñable a abrir digresiones sobre asuntos menores, y un como desencanto final. Según Mérimée, sus opiniones sobre Napoleón, sobre los bonapartistas, variaban en función de a quién tuviese enfrente.

Su evolución está relativamente clara: desde un entusiasmo juvenil por el guardián de la Revolución, en cierto momento se desentiende y se dedica a ser *él mismo* y a la *chasse au bonheur*: la búsqueda de la felicidad, de la que hizo una razón de vida al pensar que «el problema de la felicidad es el problema de la vida». Admira al defensor de la Revolución frente a la reacción de las monarquías europeas, pero, ya en el Consulado (1801), dice que Napoleón «comienza a robar su libertad a Francia». Para cuando la coronación (1804), las anotaciones sobre Napoleón en su diario son escasas y críticas. Por ejemplo: «Reflexioné mucho durante todo el día sobre esta alianza tan evidente de todos los charlatanes. La religión viniendo a consagrar la tiranía, y todo esto en nombre de la felicidad de los hombres»<sup>[115]</sup>. En el mismo *Moniteur* que publicaba la abdicación del emperador, su nombre apareció en una relación de adherentes al nuevo régimen (del que también se desencantaría pronto). Aunque Jonathan Keates observa que si bien es cierto que Stendhal *cayó* con Napoleón, después de Waterloo, no es menos cierto que también, de la mano de su pariente Pierre Daru, había *ascendido* con él.

Y sin embargo Stendhal pasa por un escritor *napoleónico*. Según Berges, si el Imperio le inspiró un sentir tibio e incluso crítico, su caída redimiría a Bonaparte —y ésta es la visión



nostálgica que encarnan Julien Sorel, héroe de *Rojo y negro* (1830), Fabrizio del Dongo, *La cartuja de Parma* (1838) o *Luden Lemoen* (casi concluso)— así como la rabia por la restauración borbónica y la ideología del *juste milieu* de Luis Felipe, con el regreso a la tiranía de la mediocridad burguesa y el dinero.

En cualquier caso su opinión sobre Napoleón, a quien admira, no tiene mucho que ver con la que le inspira su corte, que desprecia. «La posteridad no sabrá jamás la grosería y estupidez de aquellos hombres lejos del campo de batalla» (*Henry Brulard*). Y en sus *Souvenirs*: «[Cierto] general, a quien me encontraba en lo de la Condesa Daru, era uno de los más estúpidos de la Guardia Imperial, lo que es mucho decir». Keates piensa que quizá en su desprecio por los oficiales reside una de las claves de su probado valor.

La guerra de Stendhal encaja bastante con la imagen que la literatura ha ido dejando de las guerras napoleónicas: algo que se desarrollaba tanto en los campos de batalla como en los salones de baile. Igual que el Pierre de *Guerra y paz*, Stendhal a veces parece un turista perdido en mitad de una guerra que se diría un pasatiempo de caballeros jugando con soldadnos de plomo... cuando no quiere vomitar.

En Baviera, el Piamonte, Viena..., escenarios de leyenda, tiene tiempo para socorrer a una condesa, coquetear con su hija, bailar un poco, leer libros de viaje o escuchar un *Te Deum*. La estética le mantiene vivo. En la campaña de Rusia (fabrica su propia tinta, que se le hiela) es perfectamente capaz de describir el incendio de Moscú con el detalle exacto y la ausencia de énfasis que lo caracterizan, y al tiempo, en un atasco de carruajes, leer *Paul et Virginie*, «en medio de la general grosería», lo que le devuelve un poco su «vida moral».

Cuando durante el pillaje de una mansión, la soldadesca asalta la bodega, él rescata de la biblioteca un tomo de Voltaire, *Facethies* (como hizo en su juventud, y como hará Mathilde de La Mole en *Rojo y negro*).

El horror puede estar sin embargo a la vuelta de la esquina. Ausente por razones de salud de la batalla de Wagram, en la que él sin embargo afirmará haber participado<sup>[116]</sup>, presencia horrores que describe con sobria e inusual precisión para la época. Así, en el cruce de un puente estratégico sobre el Traun, cerca de Ebersberg, cuenta cómo su carro tiene que pasar pisando cadáveres desfigurados por el fuego, y entre ellos, el de un oficial alemán con los ojos abiertos: «Valor alemán, fidelidad y ternura estaban pintados en su cara, que sólo expresaba un ligero toque de melancolía...».

La campaña de Rusia fue la más dura que le tocó vivir a Stendhal (y a Napoleón), y desde allí vio la noche de la guerra —no sólo por la derrota—, y desde el peor sitio: a él precisamente le correspondía encontrar víveres en un territorio devastado no sólo por los ocupantes sino, como es fama en los anales de la estrategia, por los nativos. Sus cartas (muchas de ellas incautadas por los rusos y sólo conocidas el siguiente siglo) reflejan sin embargo una gran candidez: Stendhal no veía la derrota. Según su opinión, sólo se trataba de acelerar los trabajos para regresar a la amada Italia.

Quizá el peor momento fue cuando, cerca de Smolensk, los franceses se hicieron fuertes a la espera de una degollina del ejército ruso, reforzado por los campesinos. De la campaña de Rusia Stendhal conservó el legítimo orgullo de haber proporcionado a sus hombres el único trozo de

carne que comieron en un mes. Allí se perdieron las primeras páginas de *Historia de la pintura en Italia* y su diario del año en Brunswick (1806-1807), y con él la crónica de su pasión por Mina von Grieshein, la más secreta de sus relaciones amorosas.

Regresó flaco, con la ropa que llevaba puesta como única recompensa, y «sin pasiones». El día de Waterloo, el 18 de junio de 1815, él estaba en brazos de la milanese Angela Pietragrua. Pero cuando recibió la noticia de la batalla, se encontraba en una mesa del Florian, en Venecia, y cambiando la frase de Francisco I «Tout est perdu sauf l'honneur», comentó: «Tout est perdu, même l'honneur»<sup>[117]</sup>.

Es célebre la frase de Stendhal según la cual «Toda idea política en una obra literaria... es un disparo en mitad de un concierto», que expresa tanto en *Racine y Shakespeare* como en *Armance*. Resulta curiosa por cuanto es la libertad, también una pasión política, la que late debajo y en cierto modo da coherencia a toda su obra.

Stendhal fue un adolescente jacobino que con el tiempo evolucionó a una postura simplemente civilizada. Siempre estuvo sometido a esa lucha, corriente en todos los tiempos, entre el sentido de justicia, que obliga a reconocer los derechos del pueblo, «y los gustos *aristocráticos* de una sensibilidad delicadísima y, en este caso, supremamente *egotista* que no resiste el contacto con lo gregario, lo vulgar, lo grosero» (Berges). Según su amigo Prosper Mérimée, que lo recordó en *H. B.*, «se las daba de liberal pero era en el fondo de su alma un aristócrata consumado. No podía resistir a los tontos».

Bien es verdad que estas palabras no significan lo mismo hoy que hace un siglo y medio. El liberalismo progresista de Stendhal no vacila en sus escritos sobre Napoleón en intentar justificarle por fusilar a 2.000 presos, durante la campaña de Egipto, porque un tercio de ellos reincidía en enfrentarse a los franceses, o en considerar a los españoles, por rebelarse contra el invasor, un pueblo «tan estúpido como valiente». Hombre práctico y posibilista a partir de unos mínimos, al comienzo acepta sin entusiasmo la Restauración, pero pasa de inmediato a la oposición a la vista de la soberbia y el revanchismo que ofrecen a su regreso los aristócratas *emigrados*.

Evolucionado luego hacia casi un anarquismo —«todo gobierno miente siempre y en todo», se dice en *Luden Leutoen*; «cuando no puede mentir en el fondo, miente en los detalles»—, sus ideas políticas no son explicables sino a la luz de la Revolución y de Napoleón, y también del Romanticismo. Aunque el romanticismo de Stendhal sea un poco peculiar, pues tiene muy poco que ver con la escuela francesa encarnada por Chateaubriand y Víctor Hugo, a los que Stendhal consideraba unos *charlatanes*<sup>[118]</sup> con particular inquina hacia el primero; como dice Lucien Leuwen: «¿Pero qué se estima en el mundo que he entrevistado? El hombre que ha reunido unos cuantos millones o que compra un periódico y se hace elogiar durante ocho o diez años seguidos. (¿No es ése el mérito del señor de Chateaubriand?)». O cuando recuerda la frase de éste, según la cual sólo hacían falta un verdugo y otras seis personas para gobernar un departamento. Visto desde hoy y como señala Claude Roy, si hay algo admirable en el pensamiento político de Stendhal es — en una vida tras una infancia frustrada, dibujada por la pobreza, la fealdad, las intrigas de pasillo, los fracasos comerciales...—, el triunfo del esfuerzo y la coherencia de las propias ideas «de un alma que se niega a ser vencida, a mentir, a mentirse».

Es también célebre la definición que del Romanticismo da Stendhal en *Raciney Shakespeare*: «Romanticismo es el arte de presentar a las naciones las obras literarias que, dado el estado de sus costumbres y creencias, son susceptibles de ofrecerles el máximo placer. El clasicismo, por el contrario, les presenta la literatura que le dio el máximo placer posible a sus abuelos».

El caso Stendhal desafía la etiquetología más terca, y en el de la etiqueta romántica, si por un lado la pasión por la libertad preside vida y obra, por el otro también la preside su escasa reverencia por la patria que le ha asignado el destino y su elección de otra, en su caso Italia. En ello coincidía con Byron (a quien conoció), que eligió Grecia. Era una elección positiva —Italia— y también negativa: *no* era de tal sitio. Visto que el Romanticismo alimentaba y se retroalimentaba del nacionalismo, que contribuyó a inventar, esa faceta de Stendhal no fue siempre comprendida y contribuyó a la tardía comprensión del escritor.

El lado cosmopolita de esta idea, en el mejor sentido de la palabra: ciudadano del mundo — un espíritu que de una forma paralela invadiría Europa desde Napoleón hasta la Primera Guerra Mundial— tendría consecuencias tangibles en su escritura.

Stendhal nunca se engañó sobre su apariencia, y procuró no hacerlo tampoco sobre ningún aspecto de su personalidad de su talento. En *Souvenirs d'égotisme* alude a su «cabeza de carnicero italiano», y no se puede decir que anduviese muy descaminado: la media docena de retratos que de él se conservan muestran casi siempre (salvo uno, idealizado, atribuido a Ingres) un hombre robusto de rostro redondo, rasgos regulares, proporcionados y enérgicos, nariz algo ancha y mentón ligeramente hendido, labios delgados, sobre todo el de arriba, al parecer propensos a la ironía, frente amplia con el borde de pelo característico de la peluca de rizos que usó desde que a los diecisiete años en París sufrió una grave enfermedad de estómago, —amplias y largas patillas hasta la altura de la boca y, sobre todo, una mirada de ojos no muy grandes y con los párpados ligeramente abatidos, de una inteligencia, penetración y avidez de conocimiento que se sobrepone siempre al académico talento de los retratistas.

Fue gordo desde joven: pesaba 94 kilos, tenía un vientre prominente y las piernas cortas. En Italia alguien describió su apariencia como la de *un león enfermo*. Como dijo un tío suyo: «Tú eres feo pero no te reprocharán nunca tu fealdad porque tienes expresión». Algo en lo que parecía coincidir un amor de juventud que dijo de él: «No es guapo pero nadie le reprochará nunca su fealdad... era el más inteligente y encantador de los jóvenes de mi generación».

Quizá. Pero como todos los feos que en el mundo han sido, Stendhal tuvo su ración de soledad, incluso una ración generosa si se piensa que al final de su vida, en Civitavecchia, se hizo con un par de perros para «tener a quien querer», y de ella intentó huir a través de la inteligencia y la escritura. «Si el lector es envidioso como mis contemporáneos» —escribe en sus recuerdos—, «que se consuele, pocos de esos grandes hombres que yo tanto admiré me adivinaron [...] no adivinaron en mí (tengo en el corazón esa estúpida palabra: adivinaron) un alma llena de una rara bondad y un espíritu encendido y capaz de comprenderles».

Nunca aprendió a nadar y montaba mal, aunque con valentía. Sin ser un beato, y aunque sus diarios le demuestran sensual, por lo general no asiló su fealdad entre las prostitutas pues

aspiraba al amor noble, que también tuvo. Para disimular los agujeros de sus zapatos, en París, a los veinte años, introducía bajo el agujero una tirita teñida con tinta (igual que hace un personaje de *La cartuja de Parma*). En una carta dirigida a su hermana, citada por Berges, Stendhal hace un retrato que podría ser el *del escritor joven*:

«Debo la pensión donde como, en la que apenas me conocen; debo al portero; debo al sastre, que venía a verme todas las mañanas; hace mucho tiempo que tengo empeñado el reloj. Llevo quince días sin ir a ninguna parte por no tener doce céntimos en el bolsillo [...]

Pero ya ves, nunca he reído tanto; hace tres años me habría desesperado; de entonces acá me he vuelto razonable. La vida del hombre más poderoso que existiera jamás, Alejandro el Grande, y la del último burgués se parecen en que son una mezcla de goces vivos y de numerosos momentos en que, si el hombre es cuerdo, es feliz; si no lo es, se disgusta y es desgraciado.

El tedio sólo es perdonable a tu edad, en la que todavía no se ha aprendido a evitarlo; después, el hombre que se aburre es un tonto que pesa sobre los demás y, por consiguiente, todo el mundo le huye.

Hoy tenemos una onza de aburrimiento, nuestros vecinos lo notan y se apartan de nosotros; al día siguiente tenemos una libra; al otro día, dos, y poco a poco nos vamos volviendo estúpidos».

Por la intensidad con que habló de ello, parece claro que prefería someterse a cualquier tortura menos al aburrimiento. «El gran demonio de mi vida es el aburrimiento —escribió en *Roma, Nápoles y Florencia* (la única *guía de viaje* que tiene rango de obra maestra, según Lampedusa)—. Mi cabeza es una linterna mágica. Me divierto con las imágenes, locas o tiernas, que la imaginación me ofrece... Mis aversiones preferidas son obviamente la vulgaridad y la afectación. Sólo dos cosas me ponen de mal humor: el papismo y la falta de libertad, en la base de todos los crímenes.» Y en una carta escribía: «Si la vida dejase de ser búsqueda ya no sería nada». Por cierto que en esta obra, observa Lampedusa, el autor *falsifica*, se atribuye anécdotas ajenas, vive sucesos tomados de los periódicos, mezcla y confunde «en un gusto por la mixtificación, la tendencia a hacer perder las propias huellas, característica del Carbonario».

Esa necesidad de búsqueda y de sentirse vivo le llevaba a ir de lacayo en la trasera de un coche o robar un libro porque creía que en él se ocultaban cartas, según le decía a su hermana, y siempre pervivió en él. Desde Civitavecchia escribía: «Mi alma es un fuego que sufre cuando no arde». Según una amiga suya, Virginie Ancelot, *Ancilla*: «A Beyle le excitaba todo y pasaba por mil sensaciones en pocos minutos. Nada se le escapaba, nada le dejaba frío, pero sus tristezas se escondían debajo de las bromas y nunca parecía tan contento como expresando las más vivas contradicciones».

Considerado como «demasiado franco y cortante» por un jefe del ejército, sabía aplicarse esa franqueza a sí mismo. «Nada me aburre tanto como un cumplido —decía en una carta—. Si recibiera diez mil, imagino que me harían barón o académico. Pero qué utilidad pueden tener dos paquetes de astillas: no bastan para encender una estufa. En consecuencia, le ruego, señorita, sea

sincera conmigo.»

No era sin embargo invulnerable a la vanidad. En cierto momento quiso comprar un título, Barón de Beyle, pero en las negociaciones con su padre para obtener los 5.000 francos y ciertas tierras cuya posesión debía acreditar sólo consiguió descubrir hasta dónde llegaba su mezquindad. En cualquier caso, un amigo suyo le adjudicó el mote de *Le barón* y también el de *Jemoi (Yomi)*. Se vestía lo mejor posible, como demuestran sus diarios y cuentas de presupuesto, y sentía horror por lo grosero, igual que Julien Sorel, pobre pero refinado de espíritu. «Sentía un horror casi hidrofóbico por el aspecto de todo ser grosero —escribe en sus *Souvenirs*—. La conversación de un grueso tendero de provincia me atontaba y me dejaba triste para el resto del día...»

Tímido en su juventud, Beyle se volvió con el tiempo cáustico, provocador e insolente. Sólo sentía reverencia por la inteligencia, algo más bien escasa en los salones, donde por lo general se manifestaba sólo bajo la forma de *esprit*, esa variante de ingeniosa esgrima que venía a ser una especie de pasaporte social y que de joven Stendhal despreciaba más que cuando se hizo mayor.

No es exagerado decir que toda la ideología de Stendhal, incluida su escritura, se construye en torno a su concepto de sinceridad, que no tiene que ver con una moral colectiva sino individualista: sus héroes —que tienen que sobrevivir durante la Restauración postnapoleónica, una sociedad corrompida, mediocre y vigilada por la burocracia y el clero— no responden ante un orden de valores colectivo —más aún: a menudo lo desprecian—, sino ante sí mismos.

Como se ve en sus novelas, ello le venía de la asqueada fascinación con que vivió el París de la Restauración, tras la caída de Bonaparte, una ciudad en la que tras el espejismo revolucionario y la represión del llamado Terror Blanco, medraban la hipocresía y la mentira y se marginaba a cualquier persona, aunque fuera conservadora, que se mantuviese independiente y expresara sus propios criterios. En particular, precisa Pilar Gómez Bedate, le sobresaltaron la corrupción de la prensa y la blandura de los escritores al pactar con el gobierno su ingreso en una Sociedad de las Buenas Letras que centralizaba los premios y prebendas y simpatizaba con los jesuitas.

En especial animoso contra toda forma de oscurantismo, Stendhal no pudo aceptar —y de ahí su animadversión— que escritores como Hugo o Vigny se afiliaran a esa Sociedad. Y en sus crónicas (inglesas) cita como modelo del peor vicio del hombre de letras a Chateaubriand, que en calidad de ministro de Exteriores dirigió la campaña francesa contra las Cortes de Cádiz, en mayo de 1823, con el conocido resultado de devolver a España el privilegio nacional de la Inquisición y la persecución de los escritores y curas que se habían adherido al régimen constitucional.

Con el tiempo su adicción a la franqueza derivó en insolencia, y de inmediato intentaba desenmascarar las contradicciones del oponente: como Flaubert, más tarde, odiaba hasta la exasperación los tópicos y las ideas hechas, lo que, llegado el momento, no le impedía ser hipócrita y hasta servil, como cuando le dedicó *Historia de la pintura en Italia* «al más grande de los soberanos vivos», el zar Alejandro, con la esperanza de que le diera dinero o algún empleo en la corte de San Petersburgo; servidumbres del escritor pobre. Le encantaba escandalizar, ya fuera atacando los valores civiles, como el patriotismo, ya los morales. Según George Sand, su tendencia a la obscenidad podía llegar a ser intolerable.

En una de las anécdotas de la vida de Stendhal de las que más se ha abusado, el escritor se encontró en un barco en Francia con George Sand y Alfred de Musset, que dibujó de él un célebre

esbozo cuando, gordo y borracho, bailaba en torno a una mesa. Los tres escritores convivieron unas horas y se separaron al seguir Stendhal viaje a Génova en diligencia, pues temía el mareo de los viajes en barco (razón por la cual nunca fue a América). «No creo que fuera malo de verdad», sentenció Sand después, condescendiente: «Hacía demasiado esfuerzo por parecerlo». Según ella, Beyle era «un mal escritor, pero decía las cosas de tal modo que de verdad impresionaba y llamaba la atención de sus lectores».

En efecto, valoraba muy alto la originalidad, o la autenticidad si se prefiere: «Todos nacemos originales —le escribía a su hermana— y por esta misma originalidad todos agradeceríamos si no nos tomáramos tantísimo trabajo por llegar a ser copias, y copias insípidas».

Era un gran imaginativo que chocaba con la realidad, piensa Berges, ante la cual se preguntaba: «N'est-ce que cela?» («¿No es sino esto?»). Racional y hedonista, estaba empeñado en la exploración lógica y psicológica de los demás y la meticulosa observación empírica del mundo y de sí mismo. Su fama se debe en buena parte a esa perspicacia psicológica pero pocos se dan cuenta, dice Lampedusa, que también fue un gran lírico, un gran observador de la coyuntura histórica y un gran *moralista*.

Existe un texto, *Les privileges*, que se suele publicar con sus *Souvenirs*, curioso porque por una vez Stendhal se libra a lo fantástico y expresa unos deseos.

En primer lugar pide una vejez avanzada, y para entonces ni dolor ni sufrimiento sino una muerte por apoplejía (lo que se cumplió) durante el sueño y sin ningún dolor moral o físico. Y en tercero pide una movilidad y dureza de dedo índice en lo que él llama *la méntula*; ésta deberá ser dos pulgadas mayor que el pulgar y con su mismo grosor, y ser capaz de cumplir dos veces a la semana.

Se podría escribir un diccionario *Stendhal* (probablemente ya ha sido presentado en alguna reunión de beylistas) que incluyera sus nombres: él utilizó 230, y el de Stendhal, que medró, no llegó hasta *Roma, Nápoles y Florencia* (1817), con la apostilla *Oficial de caballería*. Stendal, sin hache, es una pequeña catedral en Altmark, en el distrito de Hanover.

*Florisse, La Borde, Condotti, Jules Pardessus, Luis Alexandre Bombet, Lesio Visconti, Cornichon, Le chef de bataillon Coste, Timoléon du Bois, Barón Pataut, Anastase de Serpiere, Hummuns, William Crocodile, Barón Dormant (Barón Durmiente, en la época de Civitavecchia) o Dominique* (el más íntimo) son apenas la décima parte de los seudónimos que utilizó Beyle, de los que Paul Léautaud contó 200. Este diccionario incluiría voces *como juitese*: jesuíta; *gion*: religión; o *p*: (*prêtre*) sacerdote.

Ni que decir tiene que la costumbre de Beyle de rebautizarse a sí mismo y a los demás, en un permanente juego de reglas cambiantes, constituye uno de los más sugerentes capítulos de la lectura stendhaliana. Muchos piensan que tantos nombres no eran sino el intento de evitar el suyo heredado de un padre a quien no quería, y a la vez averiguar quién era en realidad.

Henri Beyle, que titularía sus primeras memorias como *Vida de Henry Brulard*, fue así bautizado en recuerdo de un hermano, Henri, que murió con ese nombre a los cuatro días de nacer. Prosper Mérimée dice en *H.B.* que la costumbre de los seudónimos viene de los días del Imperio, cuando reinaba la poderosa policía de Fouché y Stendhal estaba convencido de que había conservado sus poderes después de Napoleón. Así, nunca escribió una carta sin seudónimo: *César*

*Bombet, Cotonet...*; las databa en lugares de cuento —*Abeille* era Civitavecchia; *Omar*, Roma—; y con frecuencia las comenzaba como un espía, con frases del tipo: «Recibí sus sedas y las he almacenado a la espera del embarque...». Sólo se refería a sus amigos con los nombres de guerra que les había puesto, a veces tras un sofisticado proceso: en la época romana, cuenta Reates, a su amiga la condesa Cini, *ceniza* en latín, la llamaba Sandre, que se pronuncia como *endre*, ceniza en francés.

Estas anotaciones podían tomar la forma de acrósticos, casi jeroglíficos que descubren su pasión por la escritura. Por ejemplo, esos pantalones blancos en cuya pretina inscribió *J.vaisavoirla 5c*, esto es: *Voy a cumplir la cincuentena*, o cuando dejó dicho en un cuaderno: *Iam Gre.at (Soy Grande)*, con ocasión de su *Historia de la pintura en Italia*. Cuando al fin tuvo a Ángela Gina Pietragrua —*tener* era otro de sus términos—, inscribió la fecha en sus tirantes.

Nadie sabía con exactitud a quién frecuentaba, qué libros había escrito, qué viajes había hecho, según Mérimée<sup>[119]</sup> En *Souvenirs* se queja de que ya no pasa desapercibido como antes, elogia los paseos por ciudades donde nadie le conoce y escribe: «Llevaría una máscara con placer; cambiaría de nombre con delicia...». Este elogio de las máscaras se ha interpretado tópicamente como un rechazo de la figura del padre. En realidad son pocos los escritores que no lo suscribirían.

Ni que decir tiene que esa pasión por la máscara no podía por menos que tener consecuencias en su escritura: «No es por egotismo que digo *yo* —dijo célebremente—: es que no hay otro modo de contar rápido».

Stendhal había escrito o esbozado las biografías de Haydn, Mozart, Miguel Ángel, Rossini, Napoleón... cuando emprendió su autobiografía. Ya en 1804 le había escrito a su hermana: «Me cito a menudo porque soy el hombre cuyo corazón conozco mejor». No otro impulso fue lo que le llevó a la autobiografía. Y en contra de la opinión de Paul Valéry según la cual todo escritor miente en su autobiografía, huye del tema real y «confía en la gloria, el escándalo y la propaganda», Stendhal no escribía sus memorias para exhibirse sino, según Berges, por puro *egotismo*: «para conocerse y para recrearse en el juego que más le gustó siempre: el análisis psicológico».

«Estoy profundamente convencido —dice en sus *Souvenirs*— de que el único antídoto que pueda hacer olvidar al lector los eternos *yo* que el autor va a escribir es una sinceridad perfecta.» Y ésta, la de una perfecta sinceridad, es la impresión que da... sólo que el concepto de sinceridad necesita en Stendhal algunas precisiones: no quiere decir *exactitud*, por ejemplo. Si una obra se titula *Roma, Nápoles y Florencia*, eso no es un obstáculo para que en su mayor parte se desarrolle en Milán; allí conoció a Byron, y no en Venecia, como dice; y no es el autor de algunas biografías que fueron un plagio hasta que lo reconoció en sus recuerdos e introdujo la coletilla: *resumen*, (o *traducción corregida*) *de la obra de...* En realidad, observa Lampedusa, si es cierto que empezaban como biografía y plagio (igual que los autores plagiados habían plagiado a otros), las observaciones y aportaciones de Stendhal aportan un genio único y rescatan los libros: «Las descoloridas páginas de los hurtos han sido transformadas y vivificadas».



Pero es que incluso cuando plagia es Stendhal, piensan algunos, por cuanto no copia literalmente sino que comenta y da sus puntos de vista y *eso* es lo que es interesante. En realidad tenía una mentalidad elástica, y tratándose de hechos histórico-biográficos, dice Berges, «[la copia] no sólo es lícita hasta cierto punto, sino inevitable». Su grandeza como escritor, dice Keates, «se basa en su artística falta de respeto por los hechos en sí mismos. La notoria claridad de su estilo configura otra, a menudo superior dimensión de verdad».

No es extraño así que sus libros casi nunca sean lo que anuncian, y en ello reside no poco de su interés contemporáneo, de modo que cobra una especial importancia su enorme correspondencia, sus no menos extensos diarios y sus inacabados: más de la mitad de su obra. En total, siete volúmenes de La Pléiade, más de 12.000 páginas de apretada letra en papel biblia, y eso sin incluir el teatro ni las biografías.

Sin embargo, una especie de arrepentimiento, no tanto moral como intelectual, por haber mentido sobre su participación en la batalla de Wagram, es la que le hará intentar una sinceridad extrema en *Souvenirs d'égotisme*.

La misma sinceridad extrema que proyectó poner en marcha en una revista que se llamaría *Aristarco o Indicador Universal de Libros a Leer*, que hablaría de los libros no vulgares y los redactores tendrían la obligación de decir la verdad: le reportaría el 15 por ciento de su inversión. Desgraciadamente el *Aristarco* fue uno de los proyectos truchos. Pero este ideal de sinceridad presidió los textos que a partir de 1821 —la época más prolífica— publicó en varios periódicos ingleses<sup>[120]</sup>.

Escribir para el exterior le permitía una sinceridad que suele ser un lujo para quien publica en donde vive y, según Keates, pensar en el Romanticismo como en una gran teoría y entrar en contacto con una tradición no continental. Las *crónicas británicas* eran retraducidas luego al francés y publicadas en París. Ese carácter *extranjero* ha motivado que un chovinismo por completo antistendhaliano haya retrasado su publicación en su forma original, así como su estudio, hasta nuestros días. En la edición Martineau ocupan cinco volúmenes.

Milán marcó en cualquier caso la madurez de Stendhal como escritor, o sea «ese fondo de conocimientos experimentados personalmente al que es necesario recurrir siempre para poder realizare un drama o una novela profundamente verdaderos», según explica Maurice Bardèche (Gómez Bedate).

Esas crónicas en las que cabía y Stendhal hacía caber todo, igual que en sus diarios y libros de viaje, hubieron de tener consecuencias en toda su escritura. Heredero de una tradición que cuida, mima a un lector más bien pasivo, acostumbrado a la cortesía de géneros en principio nítidos y a las transiciones cuidadosas, Stendhal creó un estilo discontinuo. La narración de Stendhal yuxtapone hechos vistos desde el exterior con hechos interiores de uno o varios personajes, las consecuencias psicológicas de esos hechos, descripciones y el comentario del escritor mismo, todo al tiempo explica Claude Roy. Además, avanza a grandes saltos. La narración es tanto lo que se dice como lo que no. En *Rojo...*, por ejemplo, tiene tanta importancia lo que se dice como lo que se omite. Una famosa escena de amor entre Julien y Mathilde es probablemente la más concisa de la historia de la literatura: un punto y coma:

«La virtud de Julien igualó su dicha; es necesario que baje por la escalera, le dijo a Mathilde cuando vio el alba...».

Y en *La cartuja de Parma* relata así la conquista de Fabrizio, cuando consigue entrar en la habitación de Clelia: «Ninguna resistencia le fue opuesta». «Milagrosa sobriedad que alcanza el más elevado efecto artístico», comenta Lampedusa, y observa que semejante estilo requiere como fundamento una excepcional abundancia de ideas.

Y aunque era más explícito que sus contemporáneos, lo que chocaba a los bienpensantes, no por ello pensaba que toda la realidad mereciese ser escrita, como cuando se señala en un pasaje de *Luden Leuwen*:

«Suprimimos aquí ocho o diez páginas sobre los hechos y gestos de M. Dumoral preparando las elecciones; es verdadero, pero verdadero como la Morgue, y es un género de verdad que dejamos a las novelas de in-12 para las criadas...».

Con los proyectos nunca comenzados o inacabados de Stendhal se podrían hacer listas enteras, y de paso edificar una teoría del arte conceptual<sup>[121]</sup>. Quería escribir la historia de la guerra española de sucesión, la de la Revolución francesa, la vida de Napoleón... todo le tentaba. Aunque le faltaba la tenacidad del historiador y le sobraba imaginación, según Berges, sus inconclusos interesan desde el punto de vista estilístico de la misma manera que a un médico interesa un esqueleto; frases informativas, conceptualmente sustanciosas, seguidas de *etcéteras* que indican dónde debe ir la información secundaria. Por ejemplo, en sus *Souvenirs*, hablando de ciertas reuniones sociales:

«... Yo me colocaba por lo general detrás del sillón del canciller M. Dambray, a un paso o dos. *Aquí descripción de A'*. Me pareció que conducía estos debates con bastante honestidad para un noble. *Aquí descripción de la sala de los pares*. Eran el tono y los modales de...» (la cursiva es mía).

Las anotaciones marginales, que podían ocupar sus puños de camisa, como hace que le suceda a Lucien Leuwen (un dato al parecer autobiográfico), son en cierto modo una forma de vivir y hasta de participar en los acontecimientos:

Sucedió durante las jornadas de julio de 1830, cuando el pueblo de París se levantó en armas contra un nuevo intento de la Monarquía por recortar las libertades conquistadas. En esas jornadas, que de alguna forma dieron una identidad histórica a la juventud que protagonizaría el movimiento romántico, como contó Musset en *La confesión de un hijo del siglo*, y de la que salieron obras de arte como la *Sinfonía fúnebre y triunfal* de Berlioz y la célebre *La libertad guiando al pueblo*, de Delacroix (también tímido testigo, según cuenta Keates), participó Stendhal... a su modo: a buen recaudo en su casa de Richelieu, 71, leyendo el *Memorial de Santa Helena* de Las Cases, epítome de la nostalgia bonapartista, y, en lo más crudo de los tiroteos callejeros, escribiendo en los márgenes del libro: en la página 147, «disparos de ambos lados mientras leo esta página 1.15 p.m. 28 julio 1830»; en la página 171, «calma completa de fuego en

el lado del pueblo»; en la página 195, «comienzo de disparos que puedo oír mientras leo esta página. Son los jesuitas los que les hacen disparar»... y así.

La vida de Stendhal es en cierto modo la de la preparación y la espera. De joven sólo consiguió la ansiada marcha de la casa paterna mediante una excepcional preparación en matemáticas. Una vez en París, puso una humilde constancia de orfebre en su frustrada preparación como dramaturgo: nunca estrenó. Feo y casi pobre, desarrolló toda una teoría sobre el amor y la búsqueda de la felicidad, pero uno y otra jugaron con él al escondite. Ya no la gloria sino una mínima celebridad tardó en llegar hasta el punto de que es uno de los ejemplos clásicos de incomprendidos en vida. Natural de una provincia fronteriza, su apertura de espíritu, su inteligencia poco cortesana y su curiosidad por otras culturas —notablemente la italiana, sin duda la inglesa—, le dieron una reputación de raro y excéntrico, algo que nunca alivió ninguna soledad. Ni siquiera en la guerra le tocó un rol de primera fila: intendencia, y en la retaguardia.

De todo ello supo sacar el mejor partido posible, sin embargo. Pese a ocasionales depresiones, tuvo siempre un optimismo fundamental que le permitió crear sus escritos sobre la felicidad y, en el otro extremo de la experiencia vital, salir adelante en la dura campaña de Rusia.

Esa *preparación y espera* tenían mucho que ver con una curiosidad que a menudo iba más rápido que su capacidad de satisfacerla. Cuando en 1821 regresó a París desde Milán, de donde los austríacos le habían echado por creerle un espía francés, o peor, un revolucionario, y donde sus amigos carbonarios habían llegado a sospechar también de él, llevaba 3.500 francos y la intención de pegarse un tiro cuando se le terminaran. Si no lo hizo fue por «miedo a hacerse daño», pero también por «curiosidad política».

Cuando hacía la guerra en Alemania, separaba tiempo para aprender la lengua. Según le contaba a su hermana, todos los días, al acostarse, y por cansado que estuviera, leía un acto de Racine «para aprender a hablar francés». Y cuando no tenía clase de inglés, leía a Corneille. En alguna de sus memorables páginas sobre la ópera y la Scala de Milán, señala que lo importante no era la ejecución de la obra en sí misma, sino su espera, la «deliciosa ansiedad»: cuando el teatro se va llenando poco a poco de voces y de «espaldas desnudas que se ven brillar en los palcos oscuros». Más aún que en las novelas de Balzac, Hugo o Flaubert, en las suyas el héroe suele tener que esperar la entrega de la amada hasta el extremo de que, en cierto modo, esa espera es la que vertebra el libro. Es el caso de Octave, protagonista de la primera novela de Stendhal, *Armance*, cuya espera es la máxima posible: la impotencia que nunca se nombra: ésa es la peculiaridad, y desde el punto de vista técnico, la maestría de un libro que se vertebra, como en un experimento vanguardista (recuerda *La disparition* de Georges Perec), en torno a algo que no puede mencionar. Véase este otro ejemplo que recoge Berges:

—Soy un necio: no me siento feliz en Bécheville...

—Eso me parece...

—Es que no siente por mí más que amistad, y yo la amo apasionadamente...

Al pronunciar estas palabras, estaba muy turbado; íbamos cogidos del brazo todo el tiempo del combate; en este momento le cogí la mano y se la apreté; hasta intenté besarla. Me contestó que no debía pensar en eso, que sólo debía ver en ella una prima que me tenía

afecto...

¿A qué novela pertenece este diálogo? A ninguna, pero podría. En realidad es un trozo del diario de Stendhal que pretende dar cuenta de la seducción de su prima Alexandrine Daru, esposa de Pierre Daru, su benefactor. Lo interesante, en cualquier caso, es la espera que ha de sufrir el protagonista, idéntica a la de otros héroes de sus novelas... y a la suya propia con muchas de las mujeres que jalonaron su vida y, también, su obra.

Quizá el momento más recordado de la vida de Stendhal sea cuando, a los cincuenta y dos años, en el lago italiano de Albano, escribiera donjuanesca sobre el polvo de la orilla una serie de iniciales que correspondían a las mujeres de su vida.

«Yo soñaba profundamente en estos nombres y en las extrañas tonterías que me hicieron hacer —recuerda— (digo extrañas para mí, no para el lector, y por lo demás no me arrepiento). Con todas ellas y con algunas otras, siempre fui un niño; así es que siempre tuve muy poco éxito. Pero a cambio ellas me ocuparon mucho y apasionadamente y dejado recuerdos que me encantan.»

Las mujeres son muy importantes en Stendhal, no sólo por el reconocimiento del autor de que le acapararon siempre, sino porque todas las que tuvieron una mínima importancia en su vida reaparecieron más tarde o más temprano en su obra. Sus héroes masculinos, Julien, Fabrizio, Lucien... están igualmente presos del amor y de su espera. Lo que caracteriza en cambio a sus heroínas es su carácter activo, rebelde. Son capaces de *elegirse* como personas y permanecen ajenas a los prototipos de su tiempo, incluida Ana Karenina. Y quien cuenta sus amores es un hombre maduro... aún entusiasta pero que conoce el desencanto. «Soy vivo, apasionado, loco, sincero en exceso en amistad y en amores hasta el primer frío —dice en sus memorias—. Entonces, de la locura de los dieciséis años paso, en un parpadeo, al maquiavelismo de los cincuenta y, al cabo de 8 días, no hay nada más que hielo fundiéndose, frío perfecto.»

Stendhal necesitaba estar enamorado pues el amor era para él sinónimo de vida. Se comprende su melancolía si se repara en que en *Brulard*, cuando escribe sus iniciales, dice: «De hecho no tuve más que seis de estas mujeres a las que amé».

A los veinte años sus gustos ya estaban bastante perfilados: «Todas estas muchachas de aquí [París] me aburren», le escribía a su hermana; «su cariño no es más que monerías y pequeñas gracias estudiadas; nada completamente franco, natural, enérgico». En sus *Souvenirs* señalará que la mejor prevención contra el amor es cuando le encuentra a la chica «ideas estrechas y parisinas»; y una cura para la frustración, según dice en otro sitio, puede ser un galope a caballo y dos horas de lectura. Más tarde, destrozado por un episodio de celos con Mélanie, se va a pasear al Palais Royal y dice (proféticamente) en su diario: «Mi única distracción era observar mi estado. Emplear este medio de consuelo si alguna vez tengo que consolar a una persona inteligente».

A esa misma edad le pedía a su hermana que le enviase *el carácter de F...* pues su intención

era estudiar a la mujer *del natural*, y también le escribía que para los treinta prefería a una mujer fea que a una bonita: «A los treinta años la bonita ya no existe, y como no es instruida y siempre la han adulado, es insoportable. En cambio la fea tiene más ventajas que nunca, y si ha sabido precaverse contra la maledicencia, es adorada».

Y en una carta de cuando estaba en Alemania: «Todavía no he encontrado la perfecta felicidad que he venido buscando. Necesito una mujer con un alma exaltada pero todas son como novelas, interesantes hasta el desenlace y dos días después uno queda asombrado de haberse interesado por algo tan banal».

El problema con las mujeres es que, quizá acomplejado por su fealdad y su gordura, las trataba dándose grandes aires y con frecuencia no les decía nada; se refugiaba en su diario y en las cartas a su hermana. En los diarios aparecían con nombres supuestos y en ocasiones (es el caso de Alexandrine Daru) tratados como personajes de novela, con él narrado en tercera persona. En concreto Alexandrine-Thérèse Nardot, esposa de Pierre Daru, su benefactor, aparece sucesivamente en sus diarios con los nombres de *Elvire*, *Marie*, *Madame Z*, *Mme. S*, *Mme. R*, *Mme. de Trantmand*, *Lady Palfy*, *Mme. de Saint-Romanin*, *Mme. Delaitre*, *La dame du Val-de-Grâce*, *Lady Charlotte*, en capítulos titulados *Journal du Kahlengerg* y de *Léopoldsberg* (o *Relación del coronel L con la princesa P* (1809).

Alexandrine demuestra que en Stendhal el juego amoroso, como en *Rojo y negro*, es creación. De la misma edad que él y casada a los diecinueve, había sido piroleada por Napoleón y empezó a ser cortejada por Beyle cuando ya era madre de cinco hijos y estaba de nuevo encinta —lo que, como a *Madame* de Renal en *Rojo...* le daba un aire maternal—. En episodios que utilizó luego en novelas, Stendhal se le declaró poniendo una nota en un ejemplar de las *Lettres Persannes* de Montesquieu, que por supuesto ella fingió no ver, y en otro le pidió que pusiese una carta manchada de tinta en cierto rosal.

En *Henry Brulard*, Stendhal «ordena» a sus mujeres («término matemático», puntualiza) de acuerdo con sus cualidades: una aproximación psicológica que no le impide comenzar «con su pasión habitual: la vanidad», y precisar que dos eran condesas y una, baronesa; (acaso la vanidad era también la suya). De algunas de estas mujeres apenas quedan rastros —incluso para la insaciable avidez del stendhalismo—. Es el caso de Mina von Grieshein, la menos conocida de sus mujeres si se exceptúa Virginie Kubly, principalmente porque el diario en que hablaba de ella se perdió en Rusia, y sólo aparece al trasluz de algunas obras, como *Mina de Vanghel* o *El rosa y el verde*. El escritor apreciaba en ella «una superioridad real» junto a una gran modestia que había logrado conservar el encanto de la infancia. Su novio había muerto en la guerra y ella nunca se volvió a casar.

Quizá la primera mujer importante fue Jeanne-Françoise-Mélanie Guilbert, *Louason*, actriz divorciada y con un hijo, y que amaba la gloria, tenía un alma delicada, un perfil griego y grandes ojos azules, y un cuerpo lleno de gracia. La conoció en 1805 en casa de Dugazon, profesor de declamación que enseñaba a ambos, y comenzó siendo un paño de lágrimas por un precedente amor frustrado.

Lo que llama la atención de este amor es, ya, la lucidez con que Stendhal ve sus propios sentimientos y los de la mujer. Seis meses después de iniciarse la relación, escribe:

«... Recibo vuestras cartas, estoy loco durante medio día, todo el mundo se da cuenta del cambio de mi humor. Las releo veinte veces, me quedo apoyado en ellas durante horas. Me doy cuenta al fin de que no hay más amor que el que yo pongo. No me decís siquiera lo que le diríais a un amigo, pues ¿no merezco por lo menos este título? Si no tengo tanta edad y si mi afecto no ha durado tanto tiempo como el de los que nombráis, pensad que yo os adoré desde el primer momento que os vi, que no amo más que a vos, que no tengo otros amigos, que me habéis despegado del mundo, que vos sola hacéis mi suerte...».

Y en otro momento, tras reprocharle que no le escriba todos esos detalles que el amante espera en las cartas:

«Poco a poco ocurrirán mil pequeños acontecimientos que os parecerán demasiado aburridos para contar porque no me habréis contado los antecedentes. No tendréis nada más que decirme, no me escribiréis sino con aburrimiento, y pronto no me escribiréis en absoluto.»

Por *Louison Stendhal* fue capaz de irse a Marsella, siguiéndola, y trabajó en un comercio al por mayor. Llama la atención la modernidad de una relación en la que, él dramaturgo, ella actriz, ambos decidieran seguir el camino de quien de los dos tuviese más suerte. En junio de 1806, al año y medio de comenzar, ella le urgía a que se decidiera:

«... Te he preguntado:

1. Si, en el caso de que yo pudiera suplir con mis pobres talentos a lo que te dan tus padres, si, digo, me tuvieras suficiente afecto como para sacrificar tus esperanzas de fortuna, en el caso de que hiciera falta elegir entre este sacrificio y el de mi persona.
2. Examinar quién de los dos tiene la suerte más estable, a fin de que el otro se abandonase por completo y que no estuviésemos más forzados a separarnos.
3. Si eres suficientemente débil o si me amas tan poco como para sacrificarme a la voluntad de tus padres o bien a tus ambiciones.
4. En fin, si tu intención es pasar tu vida conmigo, consagrármela por entero, sea lo que sea lo que pueda suceder, que me lo digas como hombre cabal y después de haber pensado maduramente si es ésa tu voluntad irrevocable, y confesarme lo contrario si no fuera ése el caso.»

Pero el amor entre ambos se fue secando. Más tarde ella tendría otro protector que le consiguió roles importantes en la *Comédie Française*... hasta que se confirmó lo que ella misma sospechaba: sólo era una buena declamadora. Se unió a una compañía ambulante con la suerte de abandonarla antes del desastre, pues los demás actores murieron en la retirada de Rusia. Ella se había casado con un consejero del zar, con quien tuvo un hijo. Murió unos años después. Su testamento es un modelo de amargura y humor negro, como dice Keates: «Si deseo que mi tumba sea cubierta de flores, es sólo para que su aspecto parezca menos siniestro a las pocas personas

que es de prever vayan a visitarla».

En 1811, Stendhal regresó a Milán, en busca de un país y una mujer que lo había deslumbrado en la campaña de Italia, *Gino*. Pietragrua, una belleza latina que había sido amante del comisario francés en Milán, Joinville, y que cuando Stendhal regresó ya había enviudado. En sus primeros tiempos en Milán ella y sus amigos le llamaban *il ciuse, el chino*, por cuanto él tenía el pelo negro y los ojos ardientes y un poco inclinados en las esquinas.

A lo largo de cuatro años Gina se hace primero anhelar y —después de una anotación en su diario que dice: «el 21 de septiembre, a las once, obtengo la victoria tanto tiempo deseada<sup>[122]</sup>»— recordar con tormento. Pues *Gina* tiene un corazón amplio y una falda más amplia, y la relación acabará, en otro viaje, cuando una criada vengativa de la pensión donde se reunían le haga comprobar por el ojo de una cerradura una nueva edición del más viejo tema interpretado por los ojos de las cerraduras. Stendhal se reirá, buen perdedor, sarcástico, y la llamará *puta*, sí, pero también *puta sublime*. Según cuenta Mérimée, Stendhal le había contado que «la singularidad de la cosa y el ridículo de la situación le habían dado primero una alegría loca, y tuvo que esforzarse para no alarmar a los culpables con un ataque de risa. No fue sino al cabo de un tiempo que sintió su desgracia». Siempre se arrepintió de su orgullo que le había obligado a repudiarla, y tardó 18 meses en recuperarse.

De su ensimismamiento con *Gina* lo sacó Métilde Dembowski, de soltera Elena María Viscontini. Cuando la conoció, el 4 de marzo de 1818, él tenía treinta y cinco años y ella veintiocho, y el tipo perfecto de belleza lombarda que pintaba Leonardo, y en particular el cuadro de su escuela que muestra a Judith con la cabeza de Holofernes en una bandeja. Métilde era hija de un banquero y terrateniente y madre de dos hijos, y estaba separada de un militar polaco diecisiete años mayor que ella, Jan Dembowski, capitán de la legión polaca del ejército de Napoleón que en recompensa le otorgó una baronía.

De la relación de Stendhal con Métilde sólo se conocen fragmentos, como por ejemplo una anotación del 30 de septiembre, a las 9.32 horas, en la que sucedió «el mayor acontecimiento de mi vida».

Pero fue una relación desgraciada. Ella nunca le correspondió plenamente, y él interpretó hasta el final el patético papel del enamorado-víctima, que no es correspondido pero se empeña en continuar. Luego escribiría: «Métilde es superior a todas por los sentimientos nobles, españoles» (un adjetivo heredado de su abuela). Para conmovérla, llegó a abrigar el proyecto de escribir un *Román de Métilde*.

Métilde es el *amor-pasión*, de acuerdo con la propia clasificación de Stendhal: «Creo que daría el resto de mi vida por hablar con usted un cuarto de hora de las cosas más indiferentes». Y es sorprendente hasta qué punto la sutileza de los sentimientos se corresponde con una cierta ingenuidad en las relaciones. Pues el incidente que pone punto final sería hoy casi un equívoco de colegiales:

Cierto día ella se ausentó de Milán y se dirigió a Volterra para visitar a sus hijos, internos en un colegio. Incapaz de soportar su ausencia, él la siguió, y creyó que podía camuflarse simplemente cambiando de traje y utilizando unos espejuelos verdes. Tamaña utopía sólo se explica por su ansiedad amorosa (incluso hoy sería difícil disimular un espionaje en Volterra).



Pero fatalmente ella lo vio en un instante en que se había quitado las gafas y nunca le perdonó su indiscreción. Gracias a ello conservamos la correspondencia amorosa más intensa de Stendhal, en la que intentaba hacerse perdonar. Su última carta dice así:

«Señora,

¿Encontrarías inconveniente en que yo osase pedir permiso para veros un cuarto de hora, una de estas veladas? Me siento agobiado por la melancolía. Mi amistad sentirá todo el valor de una marca de bondad en la que el público ciertamente no reparará. Podréis libraros sin peligro a la generosidad de vuestra bella alma. —No seré indiscreto; no pretendo deciros nada; seré amable. Vuestro respetuoso,

D» (de *Dominique*, su seudónimo más íntimo).

El fin de la relación coincidió con las sospechas de las autoridades austriacas de que era un revolucionario, o un espía, lo que provocó su expulsión. Para agravarlo, algunos de sus amigos carbonarios, que luchaban por la unidad italiana, también sospecharon de él y, en lo que recibió como el peor golpe de su vida, se negaron a ser vistos en su compañía en La Scala. Métilde era una carbonaria entregada a la causa, lo que le permite a Berges entrever la raíz de una especie de *castidad revolucionaria*. Su valor inspira a Stendhal el de Mathilde de La Mole, en *Rojo*, y el de Vannina Vanini y Beatriz Cenci de las *Crónicas*. Cuando Stendhal fue a despedirse, ella, quizá conmovida, le preguntó: «¿Cuándo le volveré a ver?» «Espero que nunca», dijo él. Y así fue. Ella murió de tuberculosis a los treinta y cinco años, y él anotó en su ejemplar de *Del amor*, el uno de mayo de 1825: *Death of the author (muerte del autor)*.

Porque, aplicando su receta de cuando Mélanie, para curarse de su dolor por Métilde, Stendhal escribió un libro, *Del amor* (1822), que pretende diseccionar el sentimiento y sus variantes y hacer de él un tratado científico, en la convicción de que el análisis alivia el dolor.

*Del amor* define la famosa *crystalización*, fenómeno que se menciona desde entonces en todo ensayo amoroso, y que, además de la pintura física de las gotas solidificándose en una rama, es descrita como «una cierta fiebre de la imaginación que vuelve irreconocible un objeto a menudo trivial y hace de él un objeto aparte». Distingue cuatro tipos de amor: el amor-pasión, que es el descrito por las *cartas de una monja portuguesa*; el amor-gusto, que era el vigente en París hacia 1760 (un mundo color de rosa en el que nada debe ser desagradable); el amor físico; y el de vanidad.

Según Keates, *Del amor* es el producto de la tensión entre el francés que era y el italiano que quería ser Stendhal; entre el análisis que tenía a flor de piel, y el sentimiento que quería presidiera su vida. Fue su obra preferida: «Entre 1822 y 1833 —escribió— mi libro sólo encontró 17 lectores; en sus veinte años de existencia dudo que haya sido entendido por más de 100 mentes inquietas». Ese número se ha incrementado (aunque no mucho: no todo el mundo entiende esa peculiar aproximación analítica), entre otros por Ortega y Gasset, que escribió sobre él. No era sin embargo la frialdad lo que había dictado su escritura. Según cuenta en sus *Souvenirs*, después de pasarse toda la noche jugando al faraón en casa de una cantante milanesa vecina, Mme. Pasta, subía a su habitación y corregía, «con las lágrimas en los ojos», las pruebas de *Del amor*, «un libro escrito a lápiz en Milán en mis intervalos lúcidos».

La casa de Giuditta Pasta (que no fue su amante: con ella sólo pretendía revivir Milán), no fue la única en la que corrigió *Del amor*. También lo hizo en la casa de campo del general barón Philibert Curial... un mujeriego con frecuencia ausente. Stendhal observó que su mujer, Clémentine-Marie-Amélie Curial, le miraba. Y la madre de ella también: «Tu mirada reposa en Beyle —certificó—. Si fuera un poco más alto, no pasaría mucho tiempo sin decirte que te ama».

La cosa no prosperó hasta dos años después, en 1823, al pasar unos días en su castillo mientras su marido combatía en España. Con su vieja estratagema de considerarse un cobarde si no se le declaraba antes de llegar a la altura de tal árbol (igual que Julien Sorel), en un paseo se atrevió a hablarle de amor y ella le correspondió con uno tempestuoso, que duró tres años y le curó de su desamor con Métilde.

Sensible y apasionada, la muy bella hija del conde Beugnot, burócrata de Napoleón que Stendhal había conocido entonces, se había casado a los veinte años. Rebautizada como *Mentí*, la condesa Berthois y Curial, fue la de mayor rango de sus mujeres. Stendhal le escribió en dos años 250 cartas, hoy en su mayor parte perdidas o expurgadas por espíritus bienpensantes. Algo ha trascendido, sin embargo:

«... En cuanto a las proezas de cierto tipo —le escribe en julio de 1824— me aprovecho, pero no las estimo y te juro que me parece que es porque has estado ahí tan sublime que he sentido un enfriamiento. Me pareció que era una forma demasiado vulgar de probarme tu ternura.»

*Mentí* era también una mujer inteligente y exaltada, pero al parecer tenía mucho temor a quedarse embarazada —en tal caso se suicidaría— y le agobiaba la moral. Todo ello puso punto final a la relación y contribuyó a inspirar *Armance*.

En agosto de 1821, Stendhal fue con dos amigos a un burdel<sup>[123]</sup> donde encontraron a una joven, Alexandrine, de diecisiete o dieciocho años, sin apenas experiencia y que poco tiempo después sería la favorita de unos ingleses riquísimos. «Era dulce, nada tímida, bastante alegre, decente», recuerda Stendhal. «Los ojos de mis colegas se extraviaron con su visión.»

Iniciada la ronda por uno de sus dos amigos, luego le llegó el turno a Stendhal, que se la encontró acostada. «“Hablemos sólo durante diez minutos, me dijo con gracia. Estoy un poco cansada, charlemos. Pronto encontraré el fuego de la juventud”».

Pero cuando le llegó el momento, Stendhal no pudo hacerlo. *Fiasco completo* como dice él. Le pidió a la chica un apaño, a lo que ella se prestó, y «no sabiendo muy bien qué hacer, quise volver a ese juego de mano que ella rechazó. Parecía sorprendida, le dije algunas palabras amables vista mi posición y salí».

Minutos después se podían oír las carcajadas de su segundo amigo, desde la habitación de Alexandrine, y después también las del primero. El incidente trascendió, y durante un tiempo Stendhal pasó en la sociedad por impotente, hasta que Alberthe de Rubempré, *Madame Azur*, se encargó de difundir sus proezas y repuso las cosas en su sitio.

Varias cosas merecen en el incidente mayor atención que la del chismorreo: la naturalidad y gracia con que Stendhal lo cuenta en sus memorias, el hecho de que coincida y en cierto modo explique las raíces de *Armance* —la primera novela de Stendhal, escrita en 31 días, no muy

apreciada por el canon stendhaliano pese a su vanguardismo temático y técnico—, y sobre todo las razones con que lo explica.

Pues según él lo que ocurrió fue que quedó paralizado por *la belleza* de Alexandrine, que le recordó a Métilde. Esta impotencia estaría pues relacionada con el célebre *síndrome de Stendhal* —así llamado porque él describió los síntomas, a raíz de sus travesías por Florencia y Roma—, según el cual una persona sensible puede sufrir mareos y otros síntomas físicos a causa de un exceso, un empacho de belleza<sup>[124]</sup>.

Otras mujeres jalonaron la vida de Stendhal<sup>[125]</sup>, como la mencionada *Madame Azur*, así llamada porque vivía en la Rue Bleue; era prima de Delacroix, y probablemente algo más. Su relación con Stendhal duró un año, pero él se fue de viaje a Barcelona y a su regreso vio que había perdido su silla. A raíz de esta experiencia se quejaba a un amigo de que «a menudo, al hablarles de mis amantes a mis amigos, los he enamorado, o, lo que es peor, he enamorado a la amante del amigo que realmente quería». Eso le ocurrió con *Madame Azur* y su amigo Mareste. Sufrió por ello<sup>[126]</sup>.

Stendhal tenía cuarenta y siete años cuando sucedió, como dice él, un milagro: Giulia Rinieri de' Rocchi, una joven de la más vieja aristocracia de Siena a la que llevaba veintiséis años<sup>[127]</sup>, le dijo que le amaba. «Yo sé muy bien, desde hace mucho tiempo, que eres viejo y feo, pero te quiero...», le dijo ella. Él no quería, por razones imaginables, e incluso intentó aplazar toda decisión dos meses para que ella meditara en las consecuencias. No fue sin embargo capaz de resistir a tan firme determinación. El 29 de julio de 1830, mientras la Revolución batía alrededor, pasaron la noche juntos. Como él, ella era aficionada a las matemáticas, y durante un tiempo él intentó, incluso en cartas, demostrar la fórmula

$$47 = 25$$

pero, como suele suceder, la matemática más tradicional y reaccionaria terminó por imponerse y el comendador Berlinguieri, tutor de la joven —o que representaba ese papel—, rechazó la petición de mano hecha por el escritor en una carta patética en la que le ofrecía que la joven pasara la mitad del tiempo con cada uno de ellos. Ella se casó con otro pero siempre fue amable con él; ella fue la última mujer con la que estuvo.

Sus últimos tiempos son igualmente tristes. Hasta el final quiso casarse, sobre todo para asegurarse un futuro, económico y afectivo, siempre incierto. En 1836 se hizo ilusiones respecto a una reciente viuda, baronesa de Lacuée Saint-Just, a la que escribió una carta que no está claro que llegase a enviar, toda vez que ella se casó poco después. En esa carta Stendhal decía entre otras cosas:

«... Me parece que los dos tenemos una ruta que hacer. Esta ruta va más o menos en la misma dirección: sólo que vos váis más lejos que yo. ¿Querriais aceptar un compañero de viaje, una especie de mayordomo, encargado de pedir los caballos de posta y, si es necesario, montarlos?

Lo ridículo es que este correo ha pasado con mucho la edad en la cual se monta a caballo con gracia; su único mérito sería evitaros el trabajo de hablar vos misma a los lacayos. Este escudero equitador tiene un poco miedo de vos, sin lo cual os habría propuesto de viva voz la asociación para el viaje. Lo malo, el inconveniente mayor, es que esta asociación lleva un nombre demasiado bello, un nombre demasiado novelesco que conviene quizá un poco a mi carácter pero que contrasta cruelmente con el número de escudos que tengo para gastar en viajes, con mi número de años, etc., etc...».

Al final, en Civitavecchia, casi cincuentón, pidió la mano de una joven que decía descender de un cónsul y cuya madre era una lavandera. Pedidos informes a Grenoble, la familia le descalificó, al parecer por librepensador y anticlerical. Según cuenta Stendhal, en los últimos días de su estancia en Italia se compró un par de perros para tener a quien querer.

Al corregir el manuscrito de una amiga, *Madame Gauthier*<sup>[128]</sup>, Stendhal le decía que al escribir se figurase que traducía del alemán, pues su lenguaje era «horriblemente noble y enfático». En cada capítulo había que borrar cincuenta superlativos y no decir nunca «la ardiente pasión de Olivier por Elena», sino conseguir que el lector percibiera ese ardor... sin nombrarlo. Y hacerlo como si escribiera una carta (método que él utilizó en sus *Souvenirs*).

Cuando las teorías de Stendhal respecto a la escritura parezcan conocidas, piénsese que a menudo fue él el primero en formularlas. Este es el caso de la desconfianza hacia los superlativos, propio de casi cualquier buena prosa moderna. A fin de cuentas Stendhal fortaleció sus músculos cultivando el odio hacia el lenguaje pasional del primer romanticismo, y sobre todo el de Chateaubriand, aunque fuera injusto para con el autor de las *Memorias de ultratumba*.

Según es fama, todas las mañanas Stendhal leía el Código Civil, para *coger el tono* y como ideal de estilo, y se entiende lo que pretendía. En realidad su concepción del estilo está estrechamente relacionada con sus convicciones intelectuales, morales y políticas: con las matemáticas, que amó por su falta de hipocresía y de las que aprendió el gusto por las definiciones exactas; con sus ideas democráticas, que proscribían un barroquismo *de salón*, un estilo *farsante*; y con un odio que llegaba al paroxismo por el tópico y el énfasis —en definitiva escritura fraudulenta—, y dentro de ellos, lo que llamaba *las frases* y un *patriotismo de antecámara*. Un ejemplo: en la correspondencia que Sorel entabla con la *maréchale* de Fervaques para darle celos a Mathilde, Julien se limita a copiar las 53 cartas que para un caso así le ha dado un amigo. Y cuando la mujer comienza a responder, no se extraña de que el sentido de las cartas no encaje pues «tal es la ventaja del estilo enfático». En cambio, escribe Stendhal a su hermana, «para tener un buen estilo epistolar, hay que escribir lo que se diría a la persona si estuviera delante».

Stendhal suspendió la redacción de *Henry Brulard*, sus primeros recuerdos, cuando vio el peligro de apartarse de la verdad y hacer *novela*: la gran trampa de los memorialistas. Y de ahí que, cuando años después emprende sus *Souvenirs d'égotisme*, se pregunte si será capaz de ser fiel a la verdad.

Lo que para su época es revolucionario es que Stendhal contribuyó a acercar la noción de

*verdad* a la de *realidad*, alejándola de otras concepciones más teóricas y voluntaristas, menos empíricas. Y esta aproximación, que sin duda admite lecturas, tiene importantes consecuencias en la escritura.

«Escribeme hechos sobre el tema de tu última carta», le pide a su hermana; «en el mundo, lo único cierto son los hechos». Y hechos era lo que le pedía a sus vicecónsules en Italia: «No tema nunca escribir largo. Muchos detalles son apropiados. Un detalle que a menudo parecerá insignificante al escritor cobrará importancia cuando se junte con otros recibidos por una autoridad más alta». En el periodismo moderno, no otra cosa le diría a los reporteros un *editor*, o aquel periodista veterano encargado de redactar los datos aportados por los reporteros de calle. Stendhal también pedía *urgentemente* «que las cartas a mí dirigidas tengan el mérito de ser exactas, precisas y claras».

Y en efecto, él era capaz de hablar de hechos, y hacerlo con rapidez, exactitud, precisión y gran eficacia. Hablando de las *Memorias de un turista*, Henry James se refería a «esa absorbente pasión por el ejemplo, la anécdota y la ilustración que constituía el genio de Beyle», talentos que conforman la reconocible personalidad de sus crónicas, cartas y libros de viaje: poco a poco, en todos ellos, se perfila una prosa que trasciende la calidad de lo privado y lo casual y busca la claridad y la precisión.

Stendhal abrió el género a la libertad de innovación que caracteriza a la novela moderna. Sin embargo, de joven sintió cierto desdén —más aparente que real— por la composición novelística, y si terminó acercándose a ella, fue primero en busca de público, y sólo después reconociendo su carácter insustituible. Según escribió en 1834 en *La comedia es imposible*, citado por Claude Roy,

«... escribí unas biografías (Mozart, Miguel Ángel), que son una especie de historia. Me arrepiento. La verdad sobre las más grandes al igual que sobre las más pequeñas cosas me parece casi siempre imposible de conseguir, al menos una verdad un poco detallada. El señor de Tracy me decía: sólo a través de la novela se puede llegar a la verdad. Cada día compruebo que en cualquier otro sitio es sólo una pretensión.»

En esa búsqueda, la novela de Stendhal está siempre estrechamente vinculada a lo real: *Rojo y negro* y *La cartuja de Parma*, sus dos novelas mayores se inspiran (como lo haría la *Bovary* de Flaubert) en personajes y sucesos reales. La primera, en un crimen pasional cometido por un joven seminarista en Grenoble, y la segunda, en la movida juventud de Alejandro Farnesio, que luego llegaría a Papa y era al principio una de sus *Crónicas italianas*. O lo que es lo mismo, una suerte de crónicas históricas, es decir reales, que él mandó copiar de archivos italianos para reconvertirlas en literatura con su estilo. Por no hablar, obviamente, de sus libros de memorias o de viajes. Más aún, observa Roy: las novelas que abandonó son precisamente aquellas en las que, además de escribir o *tratar*, debía encontrar el argumento. Las que terminó son aquellas cuyo argumento ya estaba escrito, lo que le permitía una búsqueda de la verdad en los caracteres psicológicos y en los matices. Esa misma alergia a la invención, que no a la *creación por el tratamiento*, había condicionado sus relaciones con el teatro.

En todo ello no había delito, pensaba él. El deseo de originalidad a ultranza es una superstición impuesta por los románticos, como había de recordar Borges. Antes los autores — Shakespeare entre otros muchos— tomaban sus temas de la tradición oral y de los clásicos o la Biblia.

«Más detalles, más detalles [...] no hay originalidad y verdad más que en los detalles», pide el señor Leuwen, libro cuyo argumento fue inspirado por un manuscrito sobre el que le pidieron su opinión. Esa confianza en los detalles inspira la convicción stendhaliana de que no es posible encontrar la verdad en la Historia, que no los admite. Con esta intuición, Stendhal se adelantaba siglo y medio a la Nouvelle Histoire, escuela francesa de historiografía que huye de las Grandes Fechas y Héroes para fiar la historia a los pequeños protagonistas, un soldado, o en las pequeñas rutinas: la vida privada de las sociedades.

Esta pasión por los hechos no tiene en Stendhal la frialdad del tratamiento anglosajón del periodismo de datos («facts are sacred, comments are free»)<sup>[129]</sup>, sacralizado en Occidente durante la primera mitad del siglo XX, ni tampoco con las desangeladas técnicas del realismo social propio del medio siglo y otras corrientes por el estilo. Lo ilustra una cita del propio Stendhal: cuando desde Civitavecchia envía unos informes sobre la situación en Italia, dice que no son *hechos* propiamente, sino *jugo de hechos*. Siglo y medio más tarde, con otras palabras, el derecho a escribir *jugo de hechos* será en definitiva lo que reclamen los *nuevos periodistas* — mal llamados, como se ve— para huir del espejismo de una supuesta objetividad en el periodismo de datos. «El arte de Stendhal no es un arte de copia», dice Roy, «es un arte de interpretación.» En definitiva, el estilo de alguien en quien conviven el artista y el teórico (más que el crítico), y los dos relacionados por una fe (racional) en el sentimiento.

Nunca describir lo que no se ha visto, dice la primera regla de escritura de una serie de cinco que fija en una carta a Félix Bon en 1810, «ni juzgar los retratos hechos por los otros».

2/ Lo sublime, simpatía con un poder que vemos terrible.

3/ Risa.

4/ La sonrisa, una visión de la felicidad.

5/ Estudiar una pasión en los libros de medicina, la naturaleza y en las artes, y luego buscar la confirmación o la refutación de estos puntos en Shakespeare, Cervantes, Tasso, Ariosto, Moliere.

Según Reates, «esta insistencia en la primacía de los filósofos sobre los escritores de imaginación, y de filtrar el impulso creador a través del magma teórico, dice mucho sobre el acercamiento de Stendhal al arte. Rara vez hubo un novelista que tuviera tan leve interés en el proceso de la ficción, un espíritu creativo con tan poco tiempo para lo fantástico, o un escritor de imaginación con tan aparente desdén para otros trabajando en su mismo género».

Estos caminos conducen a la aparición de un nuevo personaje: el narrador. Al igual que ahora, tampoco entonces era rara su presencia entre sus personajes más o menos seductores, sólo que esa intervención venía a ser una interrupción, rompía el encanto y molestaba. No así con Stendhal, cuya presencia constante es uno de los ingredientes esenciales de su encanto, incluso en la ficción.

Aunque sólo fuera por ello, Stendhal figuraría en la pequeña historia de la literatura porque escribió *La cartuja de Parma* en seis semanas: desde el 4 de noviembre de 1838, cuando se encerró en su domicilio en la calle Caumartin de París e instruyó a su portero para que dijera a todo el mundo que se había ido a cazar, hasta el 26 de diciembre, cuando le envió seis grandes

cuadernos a un amigo suyo encargado de encontrarle editor. Ese hecho es tanto más portentoso — subraya Berges— si se recuerdan los antecedentes de impotencia creativa en Civitavecchia, cuando no pudo terminar nada.

Durante esos cincuenta y dos días, Stendhal no se permitió más que alguna salida a la ópera o al teatro de los Funámbulos, y una velada en casa de Eugenia de Montijo para escuchar música española. El resto del tiempo utilizó el método habitual: escribió rápidamente un primer manuscrito y luego dictó la versión definitiva a un copista.

Por cierto que el famoso relato de la batalla de Waterloo, que según algunos propone la relatividad del punto de vista en la narrativa y con ello contribuye a fundar la narrativa moderna, fue contado por primera vez de viva voz a Eugenia de Montijo, a quien por entonces hacía saltar en sus rodillas. Y la dedicatoria, «Pour V., P., e T 15 X 38» fue descifrada en 1914 por Paul Hazard como: «Para vosotras, Paca y Eugenia, 15 de Octubre de 1938». También dedicó este libro *to the happy few* (a los felices pocos), acaso porque creía que tampoco iba a tener mucho éxito.

El Waterloo de Stendhal supone la primera vez en que se describe una batalla desde un punto de vista no épico, explica Gómez Bedate. A diferencia del también famoso de Víctor Hugo en *Los miserables* —muy posterior—, pero de una forma parecida a la narración bélica de Tolstoi, Stendhal utiliza una técnica impresionista para contar una batalla vista desde dentro; no con el catalejo de un general desde una colina, sino con los ojos llorosos del soldado que no distingue gran cosa a causa del ruido y el humo de los cañones. «La de Waterloo de Stendhal», dice Lampedusa, «es una batalla tal como la percibe un Fabrizio al que la dichosa y superficial naturaleza le prohíbe comprender las cosas graves». Antes ha explicado que «el prodigio creado por Stendhal consiste en haberse comunicado con el lector de 1838 (o de 1955) por medio del alma de un simpático y noble señorito, descuidado, voluptuoso, tibiamente sentimental, de los primeros días del Ochocientos, y de haberle hecho comprender el Miedo de la Contra-Revolución tal como éste podía comprenderla».

Sin embargo, a diferencia del tono grave de *Armance* y de *Rojo y negro*, la alegría del recuerdo preside la creación de *La cartuja*. A través de la juventud de Alejandro Farnesio, leída en los archivos con destino a una *crónica italiana*, Stendhal recreó su propia juventud y, sobre todo, la alegría y entusiasmo de sus años milaneses. Así, en una enrevesada intriga de amores que parecería un libreto de ópera —incluido el reparto con tenor, barítono, soprano... y el final feliz—, y que es sin embargo un portento de la novela de ideas (Balzac), Stendhal vistió sus propios recuerdos con los disfraces de los personajes; así Gina Pietragrua, la ramera sublime, se vestía de la condesa Gina Pietranera; sobre el nacimiento de Fabrizio del Dongo, el héroe, pesaba como sobre el de Julien Sorel la posibilidad de que fuera en realidad hijo de un general bonapartista (igual que a Beyle le gustaba fantasear sobre la posibilidad de ser un hijo ilegítimo de Chérubin); y el conde Mosca es una idealizada versión del propio Beyle, «cónsul por necesidad de un gobierno que no aprecia ante otro al que desprecia, hedonista, fértil en imaginación, filósofo y un poco cobarde ante el poder, pero supremamente cínico para despreciarlo y siempre dispuesto a abandonarlo por amor» (Gómez Bedate).

Mas la rapidez de Beyle tiene bastante más importancia que la de establecer un récord, y condiciona toda su escritura. Si *La cartuja de Parma* fue escrita en cinco semanas, *Armance* lo fue en 31 días, los *Memorias de un turista*, de un tirón en el verano de 1838, y los *Souvenirs*



*d'égotisme*, en dos semanas, durante el verano de 1832. En cambio, Stendhal arrastró durante años, incluso décadas, el manuscrito de una obra de teatro que llamaba *Letellier*, y que sufrió todo tipo de modificaciones sin llegar nunca a término.

Por supuesto esta eficacia ensombrecida de impotencia tiene que ver con la impaciencia y vitalidad: «... detesto la descripción material —reconoce en sus *Souvenirs*, aludiendo a Walter Scott, que sin embargo admira—. El aburrimiento de hacerlo me impide escribir novelas.» Y en efecto, sus inconclusos están trufados de notas sobre cómo deben ser esta o aquella descripción... nunca escritas.

La velocidad en la escritura puede venir de la necesidad de dibujar un momento imaginario que se puede evaporar, como sabe todo creador, y también para exorcizar una emoción demasiado intensa, apunta Keates. Según escribía en su diario: «Tengo por principio no molestarme y no tachar nunca». Y algo curioso: las diferentes velocidades forman una pista sobre las características de la escritura: en una nota de sus recuerdos dice: «Made (*sic* en inglés) 14 páginas el 2 de julio de 5 a 7. Nunca habría podido trabajar así en una obra de imaginación como *Rojo y negro*». Siete páginas por hora, y con pluma. Este tipo de anotaciones menudea: en otra ocasión son 15 las páginas que escribe en una hora, en sesiones en las que se ha propuesto escribir 22. No es extraño que en un momento anote, como un científico que estuviera experimentando con una medicina: «La mano floja en la página 18...».

Esta velocidad de escritura ayuda a explicar la dispersión de sus temas, característica en sus escritos de viaje y diarios, hasta el extremo de que en algún momento Stendhal se acerca a la escritura automática surrealista. Esta misma velocidad conlleva en ocasiones el diálogo, no tanto del autor sino del redactor consigo mismo.

En las novelas queda menos recortado el tiempo de escritura que la cantidad de información. Adelantándose a las técnicas del dato escondido, características de cierta narrativa del siglo XX (Hemingway y otros), Stendhal no agota la información sino que su objetivo es sugerir. Así, de la defensa de Julien sólo se citan unas frases. Y aunque un preso compañero de Julien emplea tres días para contar su historia —«era abominable. Mostraba un corazón generoso donde no había sino una sola pasión, la del dinero»—, no se cuenta la historia.

A menudo en las novelas se muestran los efectos sin las causas, o al revés, y ahí reside parte de la magia de la famosa escena de Waterloo. Stendhal lo sabía. Por eso decía que escribía en blanco y negro, apoyándose en la imaginación del espectador. (También profetizó que tras él se intentaría la pintura con todos los colores y relieve, para intentar decirlo todo, y así fue.) Él no creía que hubiese que decirlo todo —la pretensión realista—, ni que toda realidad fuese interesante: la naturalista.

Pero se llevaría una falsa impresión quien pensara que, por escribir a menudo con gran rapidez, Stendhal era un artista descuidado. Por el contrario, algunas de las anotaciones de sus diarios podrían ser de Flaubert, el más perfeccionista de los escritores. Por ejemplo: «Trabajo sin parar hasta las cuatro y no puedo hacer de un modo razonable el verso 553 de *Los dos hombres*». Y otro día: «Seis horas para hacer dos versos y medio».

Cuando en 1840 Balzac escribió la crítica de *La cartuja de Parma*, que había de suponer el primer reconocimiento serio de Stendhal, le recomendaba suprimir las primeras páginas del libro,

de evocación y recreación de Milán, pues suponían un lastre para la unidad del libro. Y aunque Stendhal aceptó en principio, nunca lo hizo, pues decía que había escrito el libro por el placer de resucitar su época milanese, el momento culminante de su vida.

En junio de 1800 Stendhal escuchó en el Teatro Nuovo de Novara una interpretación de *Il matrimonio segreto*, de Domenico Cimarosa, y ése fue su *coup de foudre* con Italia, país que terminó conformando su imagen del paraíso, hasta el punto de que en uno de sus 21 testamentos pidió que en su lápida fuese escrito:

ERRICO BEYLE  
MILANESE

VISSE, ESCRISSE, AMO  
QUEST' ANIMA  
ADORAVA  
CIMAROSA, MOZART E SHAKESPEARE  
MORÍ DI ANNI.....  
... 18...

En realidad Stendhal no tenía talento para la ejecución musical. Si persistió tras fracasar en violín, clarinete y canto fue sólo, una vez más, para llevarle la contraria a su padre, que lo consideraba una actividad inútil. Pero en Italia Stendhal descubrió a Cimarosa y la ópera, que iba a ser el telón de fondo de su vida en Italia, de algunas de sus novelas, y de la concepción de éstas después de *Royo y negro* pues están creadas según una inspiración musical: «Escribo esto y siempre he escrito» dice en *Brulard*, «como Rossini escribe su música». Cada día improvisaba, no sobre un plan, sino a partir de la inspiración de escenas clave. Como las matemáticas, la música le parecía incontaminada por «el más triste de los caracteres, la imitación». «Los momentos más dulces de mi vida, sin comparación, fueron en las salas de espectáculo», recordó luego.

«Siempre hay que guiarse por la Lógica», decía —cuenta Mérimée—, haciendo una pausa entre las sílabas. «Pero apenas resistía que la lógica de los otros no fuese la suya. Por otra parte no discutía apenas [como Borges]. Los que no le conocían atribuían a un exceso de orgullo lo que tal vez no fuese más que respeto por las convicciones de los otros. “Es usted un gato, yo soy un ratón”, decía a menudo para terminar las discusiones».

Stendhal pasó en Italia dieciséis años, o sea dos quintas partes de su vida desde los diecisiete; y la mitad a partir de los treinta, según Pierre Martino, y de ellos, seis en Milán.

La pasión del escritor por Milán es irrestricta —y por ello sólo aceptó volver cuando no le quedó más remedio para recoger un visado—, lo cual es comprensible si se piensa que, según Reates, en el tardío siglo XVIII era probablemente la ciudad europea más abierta a la circulación de nuevas ideas.

Tenía una gran receptividad hacia los extranjeros —en una Europa en la que el viaje era un asunto de guerra o casi un exotismo—, y Stendhal podía vivir comprando libros, asistiendo a la Scala y llevando una vida social decente, con la mitad del dinero necesario en París. Ese pequeño dato, nunca comprendido del todo por los milaneses, inspiró las sospechas que terminó por

suscitar su presencia: «... nunca entenderán que puedo vivir mejor aquí con cinco mil que en París con doce».

Italia fue para Stendhal el lugar adecuado en el momento adecuado, y allí encontró el ambiente ideal para su propia expresión. No se trataba sólo de un país, una cultura y unas mujeres sumamente atractivas. Se trataba también de un territorio elegido y cuya cultura —la imaginación, el sentimiento, la pasión que él anteponía al *blasé* francés y el *self control* inglés— se complementaba con su formación de origen, a la que tampoco renunciaba. Hasta el punto de que no es posible comprender a Stendhal sin ambos países.

Y en Milán, el símbolo mismo del *arte di godere* (arte del gozo) que le sedujo de golpe y le hizo situar a Italia a la vanguardia de la civilización, se encontraba «la gran aventura de La Scala —dice Gómez Bedate—, donde no solamente oía la música que le proporcionaba vivos placeres sino que frecuentaba la mejor sociedad milanesa que, en aquella época, hacía riel famoso teatro su salón, su comedor y a veces su dormitorio». «Si algún día —escribió en 1811— me entretengo en contar cómo se ha ido formando mi carácter por los acontecimientos de mi juventud, el teatro della Scala figurará en primera fila.»

En La Scala, Stendhal desarrolló su pasión por la música, en adelante sinónimo mismo de la sensualidad, y que, tras *Rojo y negro*, inspiraría sus novelas: Stendhal compuso sus novelas uniendo trozos afines, en un mismo tono, y a partir de un momento luminoso, como suele suceder en música. Además, según Berges, la música cumplía en Stendhal «un celestinesco papel de intermediaria, una función de afrodisíaco sentimental que pone el alma en trance de intensa ensoñación en torno a sus recuerdos amorosos».

En ese mismo portentoso teatro fue donde Stendhal entró en contacto con el abate Di Breme, que inspiró en parte la figura de Fabrizio, y que agrupaba en torno a varios de los escritores, Manzoni entre otros, que conformaron el primer romanticismo italiano, un movimiento ecléctico que huía de la vaguedad alemana y el extremismo francés y deseaba llevar a cabo la revolución manteniendo la armonía del arte clásico. Con ello tuvo ocasión de conocer a Byron, que inspiró algunos rasgos de Octave, el héroe de *Armance*, y también la *Edimburg Review*, revista que para él supuso un acontecimiento. En Milán fue donde «se despertó la conciencia romántica de Stendhal manifestada por primera vez en su *Racine y Shakespeare* de 1823 —dice Bedate—, y fue también donde se reavivaron sus principios liberales, fraguando definitivamente su pensamiento político, más cercano al anarquismo que a otra doctrina». De esa obra proceden salidas justamente famosas, como que «el alejandrino es un esconde-tonterías» y «hace falta que un autor nos guste y no le guste a nuestros abuelos».

El grupo era naturalmente uno de los centros del movimiento carbonario y de ahí que el anuncio de algunos miembros de que se marcharían si él aparecía en el palco, por sospecharle espía, fuese para Stendhal «la herida más profunda que recibí en mi vida». Él atribuyó el infundio a una filtración de la policía austríaca («the husband of my object»: el marido de mi propósito) por haber amado a la mujer *Mille Ans* (Mil Años se pronuncia en francés como Milán), pero lo más probable —sin descartar que fuese en efecto un espía—, es que el infundio partiese del marido de Métilde.

La consecuencia, y también el fin de la relación con ella, lúe que Stendhal abandonó Milán el 13 de junio de 1821 y con ello puso fin a los, quizá, siete mejores años de su vida. En cualquier caso marcaron su madurez como escritor, pues allí obtuvo ese fondo de conocimientos

experimentados personalmente al que es necesario recurrir siempre para poder realizar un drama o una novela profundamente verdaderos, según explica Maurice Bardèche (Gómez Bedate).

Nueve años después, el 6 de noviembre de 1830, siete días antes de la aparición de *Rojo y negro*, Stendhal emprendió viaje a Trieste para hacerse cargo de un puesto diplomático que había tenido que aceptar para poder sobrevivir. En esa misma fecha le pidió a su tutor la mano de Giulia, que le fue rechazada.

También fue rechazado por las autoridades austríacas, que le negaron el placet para ejercer su cargo en Trieste. Las semanas de espera en lo que el explorador Richard Burton, también allí exiliado como diplomático, había de pintar medio siglo después como un «puerto de mar que más parece una penitenciaría» fueron frías y tediosas: «¡Estar obligado a temblar por una posición en la que uno agoniza de aburrimiento!», escribió. No conocía a nadie, pero tenía que mantener las formas que esclavizan la vida diplomática, como comer en un hotel aunque su cocina fuese pésima. «Estoy tan aplastado de aburrirme tantísimo que no deseo nada, mis deseos se limitan a una chimenea», le escribe al barón de Mareste.

Los austríacos hicieron lo posible por impedirlo pero no consiguieron evitar que Stendhal fuese nombrado cónsul en el Estado pontificio de Civitavecchia, un puesto diplomático de tercera en el que su predecesor, el barón de Vaux, había caído en desgracia por haber cometido el pecado de retirar de la fachada del consulado el escudo pontificio... para repintarlo. Y lógica del protocolo diplomático, ironiza Berges, para sustituirle fue nombrado un anticlerical como Stendhal.

Civitavecchia era un pueblo grande de 7.500 personas, de las que una docena eran burgueses muy poco interesantes y 1.200 penados cumpliendo condena. Según le escribió a Balzac en una carta de 1840 —ya en los días finales— «aquí lo único poético son los 1.200 forzados, pero yo no hablo con ellos». Uno de ellos, un bandido legendario, era la principal atracción turística de la ciudad, pues se exhibía a los presos como en un zoológico. Un viajero citado por Berges escribía en 1833: «Ese burgo es tan feo, tan triste, tan sucio, tan mal edificado, y las hosterías presentan tan mísera apariencia, que no pude decidirme a hacer en ellas una comida y menos dormir una noche».

Pues ahí fue donde pasó Stendhal su última década, aunque haya que descontar las escapadas y largos permisos —de hasta tres años— que vivió en París y en Roma, a «sólo» ocho horas de distancia en diligencia, donde un embajador compasivo le permitió tener un apeadero. Ni siquiera disfrutaba del consuelo de una cierta seguridad, pues había sido nombrado por un régimen del que no se sabía cuánto iba a durar, y encima tenía un enemigo interno: pese al consejo de su antecesor, conservó a un segundo en el consulado, un tal Lisímaco, taimado y mezquino, que pronto se reveló como un espía y un enemigo. Sus fondos habían sido reducidos de modo que no podía permitirse «lo superfluo, tan necesario».

Hacía bien su trabajo, según todos los testimonios, e incluso demasiado: enviaba informes que no sólo no habían sido pedidos sino que además resultaban demasiado inteligentes, un grave delito en el oficinismo universal. Aún así, redactó un informe a Charles X sobre el cardenal a quien había que apoyar, y en efecto, Chateaubriand —justicia poética— recibió el encargo de acercarse al cardenal por él propuesto.

En Civitavecchia Stendhal soportaba mal los achaques de la edad, la gordura —tenía un sillón especial, como Balzac—, el calor que le impedía dormir y la luz: «¡He visto demasiado sol!». No es extraño que firmara alguna carta como *l'Ennuyé*, el Aburrido. Para distraerse, se aficionó a las

excavaciones.

Ésa fue la época en que proliferaron los nombres en clave, los lugares ficticios y las fechas cambiadas en su correspondencia, no sólo para eludir el espionaje de su traidor particular sino porque consideraba que el mundo estaba vigilado por los espías eclesiásticos. Según Mérimée, todos sus amigos tenían un nombre de guerra y «nadie supo con exactitud qué personas veía, qué libros escribió, qué viajes hizo».

El tedio del lugar motivó y permitió una abundantísima escritura. Sin embargo, «cada día me vuelvo más estúpido», escribía; «he llegado a tal punto de decadencia que cuando intento trazar caracteres posibles, resulto absurdo por la abominable ausencia de ideas en que vegeto; recaigo siempre en lo mismo».

Quizá pasa con Stendhal lo mismo que él le atribuía al actor Taima, una leyenda de su época: «El éxito de Taima comenzó por la audacia; tuvo el de innovar, el único coraje que sea extraño en Francia [...] Su abominable afectación fue cada vez más invisible a los franceses, gente oveja. Yo no soy oveja, lo que hace que no soy nada» (*Souvenirs*).

Los franceses, salvo excepciones, lo juzgaron con la misma severidad. A menudo pasaba por antipático, o peor, por envidioso: «... la reputación de atravesado me queda —dice en sus recuerdos—. Júzguese lo que me ocurría cuando tenía la desgracia de hablar de literatura. Mi primo Colomb me creyó durante largo tiempo envidioso porque decía que el Lascaris de M. Villemain era aburrido hasta dormir de pie...»

Su sinceridad no era sólo de salón. También había de pagar su actitud nada complaciente con los periodistas. En una ocasión le ofrecieron regalarle 595 ejemplares de cierta obra a cambio de que escribiera un artículo favorable y además lo publicara «en no sé qué periódico en el que entonces (por quince días) tenía mano», recuerda. «Quedé escandalizado y quise hacer el artículo por un solo ejemplar. Pronto el asco de hacerle la corte a unos panfletillos sucios me hizo dejar de ver a estos periodistas, y tengo en mi contra el no haber hecho el artículo».

A Stendhal le quedaban diecisiete meses y tres días de vida cuando recibió en Civitavecchia, un año y medio después de aparecida *La cartuja de Parma*, la *Revue Parisienne* en la que a lo largo de 72 páginas Honoré de Balzac hacía el primer e histórico elogio de esta novela, y por extensión, de toda la obra de Stendhal. En él Balzac señalaba que era «lo más poderoso que ha inventado la literatura moderna», «la obra maestra de la literatura de ideas» y protestaba por el hecho de que Stendhal estuviera sólo de cónsul en Civitavecchia y no fuese embajador en Roma. A Mme. Hanska, *L'étrangère*, su futura y casi póstuma mujer, Balzac escribía: «Beyle acaba de publicar el libro más hermoso, a mi juicio, que ha aparecido desde hace cincuenta años». Stendhal empleó dos semanas en escribir su carta de agradecimiento a Balzac, a quien llama (con razón) rey de la novela francesa.

Pero no es tanto la perspicacia y generosidad de Balzac lo que llama la atención —su reacción era armónica con su grandeza—, como el hecho de que los demás no vieran el genio de Stendhal en la creación de la que muchos consideran primera gran novela moderna. Ni siquiera el indiscutible Victor Hugo, que sí había visto a Balzac<sup>[130]</sup>, y que más tarde escribió que Stendhal era un hombre inteligente que era también un idiota. «Cada vez que trato de formular una sencilla frase de su libro preferido —le dijo a un amigo— siento como si me estuvieran arrancando un diente.» Y en una carta a H. Rochefort, «Montesquieu queda por lo que escribió. *Monsieur* de Stendhal no puede quedar porque nunca tuvo sospecha de lo que era escribir». Tampoco lo vio

Sainte-Beuve, el crítico de referencia (misteriosamente, pues falló en sus dictámenes con preocupante constancia), y eso que era de la misma tertulia que Stendhal y tras su muerte habló bien de su inteligencia y su ingenio (*esprit*), que era por lo que se reconocía a Stendhal en los salones<sup>[131]</sup>. Por cierto que fue Sainte-Beuve el que presentó a Stendhal a Victor Hugo, en una reunión en casa de Mérimée, en la que ambos mantuvieron una actitud de «gatos salvajes observándose».

A los críticos se refería en una carta a Balzac: «La muerte nos hace cambiar papeles con esa gente. Lo pueden todo sobre nosotros en vida, pero, en el instante de la muerte, el olvido les envuelve para siempre. ¿Quién hablará de Villèle en cien años?».

Él mismo era crítico con su propia obra: «Tengo un profundo sentimiento de tristeza cuando, a falta de otro libro, releo (mis obras impresas)». Pero también lúcido: «Miro y siempre he mirado mis obras como números de lotería. No aspiro más que a ser reimpresso en 1995. Petrarca confiaba más en su poema sobre el África y no pensaba para nada en sus sonetos».

La ceguera de la época con Stendhal es una de las históricas, y la razón, entre otras muchas, estriba en que se adelantó a ella... hasta perderse de vista. El público conservador lo odiaba —*Roma, Nápoles y Florencia* fue puesto en el Índice de libros prohibidos de la Iglesia en 1828, y *Rojo y negro* y otras obras, en 1864— y el más preparado no le podía entender, y desconfiaba de su brusquedad.

Porque mucho peor aún había sido la recepción de *Rojo y negro*, según Berges la novela más importante escrita después de *El Quijote* (que Stendhal leyó desde niño y con la que mantiene, igual que *Madame Bovary* de Flaubert, fascinantes resonancias<sup>[132]</sup>). Publicada en 1830, cuando Stendhal tenía cuarenta y siete años, fue recibida con críticas de este jaez (recogidas por Roy): «Un hombre peleado con la simplicidad»; «invencible necesidad de pintarlo todo feo y engordar la voz para hacerse más miedoso»; «es ya tiempo de que el señor de Stendhal cambie una vez más de nombre y para siempre de modales y de estilo». Y, en una carta de Victor Hugo: «intente leer eso; ¿cómo pudo usted ir más allá de la cuarta página?».

La primera visión de lo que primero llamó *Julien* y al cabo de un año iba a ser *Rojo y negro* le vino a Stendhal en Marsella en la noche del 25 de octubre de 1829, al leer una crónica en la *Gazette des Tribunaux*; la novela salió con algún retraso un año más tarde pues los tipógrafos que la componían abandonaron el trabajo para combatir en las Jornadas de Julio, bajo banderas de color rojo y negro (la novela llevaba por subtítulo *Crónica de 1830*), y ésa es una de las razones que se esgrimen para explicar un título hasta el día de hoy enigmático. Más a menudo se dice que el negro simboliza la sotana de Julien, seminarista, y el rojo, el color militar de la gloria que él admiraba, aunque el ejército francés nunca se vistió de rojo ni con Napoleón ni con los Borbones.

De acuerdo con su poca afición a inventar intrigas, lo que le dejaba las manos libres para el enfoque personal, y según su célebre teoría de que la novela es «un espejo que se pasea al borde de un gran camino. Unas veces refleja a vuestros ojos el azul del cielo, otras el fango de los lodazales», Stendhal escribió una novela inspirada en las actas del juicio contra Antoine Berthet, un seminarista de veinticinco años e hijo de un herrero de Grenoble, que había disparado en misa, durante la consagración, contra Mme. Michoud, madre de los niños de quienes había sido

tutor<sup>[133]</sup>.

En el juicio trascendió que Berthet había sido amante de su víctima, y luego, cuando las sospechas del marido se hicieron insostenibles, él tuvo que abandonar la casa e ingresó en otro seminario, del que fue expulsado por oscuras razones. Intentó entonces hacer chantaje a la señora Michoud quien, después de que su marido le encontrara trabajo como preceptor en otra casa, la de los Cordon, le denunció ante éstos e hizo que le expulsaran; de todas formas ellos ya sospechaban de las relaciones del profesor con una de las hijas. Un domingo de julio de 1827, tras herir gravemente a su antigua amante, volvió la pistola contra sí mismo pero sólo consiguió destrozarse la mandíbula.

También influyó en *Rojo y negro* la historia de Adrien Lafargue —de quien ya había hablado en *Paseos por Roma*—, un joven ebanista que al encontrar a su novia en la cama con uno de sus amantes anteriores, le disparó dos veces y luego le cortó la garganta. Recibió una condena más bien breve, pero lo que llamó la atención de Stendhal fue la enorme frialdad y determinación con que el joven se vengó. Puede que fuera pobre y sin recursos, pensó Stendhal al leer el juicio, pero había demostrado una educación, energía e imaginación que fueron las de Napoleón y que definían el signo de los tiempos.

Esta lectura histórica, explica Keates, es la que llevó Stendhal a toda su novela, que trasciende la crónica de sucesos para reflejar como un espejo la sociedad francesa de su tiempo y las luchas sociales que se libraban a la sombra de las nuevas ideas políticas traídas por la Revolución, y que ningún autor había contado. De la mano de Julien, Stendhal recorre la burguesía de una pequeña ciudad de provincias, el clero en el seminario de Besangon, y los salones del Faubourg Saint Germain (visitados un siglo más tarde por Saint-Exupéry), donde vivía la aristocracia legitimista, caballerosa pero aburrida y reaccionaria, superficial, antibonapartista, miedosa como siempre del ascenso de las masas. Y Bonaparte es para Stendhal el símbolo de la libertad: por algo el libro preferido de Julien es el *Memorial de Santa Helena*, de Las Cases (que curiosamente es la obra en cuyos márgenes Stendhal va anotando la crónica de los tiroteos de 1830 en las calles de París, días en los que también tiene su primera noche de amor con Giulia). De hecho, Julien aplica a su ascensión las mismas armas que le habían dado el triunfo a Napoleón: la severidad consigo mismo, la dureza con los demás y, sobre todo, el engaño como táctica: una máscara que, cuando cae al final, igual que a Don Quijote devuelve la cordura, a Julien le devuelve la libertad interior.

Stendhal terminó *Rojo y negro* en unos meses, empleando una técnica similar a la de ciertos pintores de la época, según Gómez Bedate: primero el gran armazón, luego añadió detalles de escenas y personajes y más tarde narró las masas que servían de fondo a los protagonistas. Los estudios sobre manuscritos inacabados, como el *Lucien Leuwen*, del que se conservan los últimos capítulos, indican que Stendhal escribía a partir de algunos momentos inspirados, como en poesía, que luego iba uniendo<sup>[134]</sup>. El primer fragmento escrito en *Rojo* fue, al parecer, la defensa de Julien ante el jurado, que proporciona las claves ideológicas del libro y precipita el desenlace: o sea que Stendhal formuló primero la teoría; luego la pintó.

*Rojo y negro* no tuvo el éxito que su autor tenía todo el derecho a esperar, y provocó no poca repulsa y sobre todo la incompreensión de muchos amigos; una revista profetizó sin embargo que en el futuro sí lo tendría. Ello no impidió que él le escribiera a Mme. Azur, que ya no era su amante:

«¿Sabe qué es el general Bolívar? Pues ha muerto. ¿Sabe de qué? Pues de envidia del éxito *Rojo*». Muchos, y sobre todo los amigos, quisieron ver en Julien a Stendhal, lo que es absurdo



sólo hasta cierto punto: una casi inabarcable bibliografía (y sin el casi) establece las múltiples resonancias entre obra y autor, como el amor apasionado, y también filial, que une a Julien con la señora de Renal, y los rasgos de Chérubin Beyle que tenía su marido engañado. Inevitablemente Stendhal atraviesa el libro encarnado en la ideología jacobina de Julien y su odio de la hipocresía, pero también en el personaje de Mathilde de La Mole, que es el reverso femenino de Julien y eso ayuda a explicar su amor casi incomprensible.

Los últimos meses de Stendhal son los de una penosa decadencia física, si bien soportable y lúcida, como había deseado. Dicen que se humanizó: sus asperezas habían perdido ángulo. Tenía cincuenta y nueve años cuando el 22 de marzo de 1842, después de haber dictado algunas páginas de una nueva serie de *Crónicas italianas*<sup>[135]</sup>, salió a cenar temprano con un amigo en el Ministerio de Asuntos Exteriores, y a la salida, sobre las siete de la tarde, cayó al suelo fulminado por un derrame cerebral. No se volvió a despertar. Trasladado a los apartamentos de su primo Romain Colomb en el Hotel de Nantes, en la Rue Neuve des Petits Champs, murió a las 2 de la mañana del 23. El edificio todavía existe.

La muerte motivó un abundante despliegue informativo, que con el tiempo se convertiría en una bibliografía descomunal, inabarcable y en ocasiones pintoresca. Conviene no olvidar que empezó al día siguiente de la muerte con advertencias de los periodistas, cuenta Reates, de que no se debía confundir al fallecido, Frédéric Stendhal o *Barón de Stendhal*, según otros medios, con un tal Frédéric Styndall, héroe de una novela de M. de Kératry.

Seguro que ello le hubiese divertido.

## PRINCIPAL BIBLIOGRAFÍA DE APOYO UTILIZADA

- Berges, Consuelo, *Stendhal y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- Lampedusa, Giuseppe Tomassi di, *Stendhal*, Trieste, Madrid, 1989.
- Litto, V. del, *Stendhal, Lettres d'amour* (préface et commentaires); Champ Vallon, Seyssel, 1993.
- Gómez Bedate, Pilar, *Conocer Stendhal y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1979.
- Keates, Jonathan, *Stendhal*, Sinclair-Stevenson, Londres, 1994.
- Maugham, Somerset, *Ten novéis and their authors*, Mandarin, London, 1991.
- Mérimée, Prosper, *H.B. Mille et une nuits*, París, 1996.
- Rey, Pierre-Louis, *Stendhal, La chartreuse de Parme*, Presses Universitaires de France, París, 1992.
- Roy, Claude, *Stendhal*, Seuil, París, 1951.

## *Shakespeare*

*¿Qué podría añadir? Sus actos están por encima de todo discurso. Jamás levantó la mano sin conquistar*

*Enrique VI, primera parte*

El primer misterio de todos, de los varios e intensos misterios que convoca Shakespeare, es por qué, cuatro siglos después, sigue siendo tan poderoso. Y la primera respuesta es: lo sigue... por los muchos misterios que convoca.

Y no sólo por la riqueza de su obra y, como veremos, su extrema capacidad de sugerencia, sino por el sencillo hecho de que del escritor no se sabe gran cosa, salvo dónde y cuándo nació, o se casó, y similares, con lo que toda indagación sobre él, igual que con otros ilustres antecesores suyos, como Homero desdibujado por el tiempo, empieza por ser un trabajo de especulación o imaginación, o de investigación policial. Lo que no sólo no echa para atrás a los potenciales investigadores sino al contrario: se calcula que la llamada *industria Shakespeare* produce cerca de 5.000 textos sobre Shakespeare... al año.

Y la mayor parte de ellos, principalmente de tipo académico, para conformar lo que también se ha llamado *la bardolatría*, y que, dicho sea al paso, tiende a conformar otro gran obstáculo: la especie de secta que, como suele ocurrir por ejemplo con la ópera, tiende a convertir a Shakespeare en algo así como una cábala para iniciados, pretensión que se derrumba a las tres páginas de lectura: pese a su leyenda, y salvo cuando es oscuro porque la vida es, a veces, oscura (estoy pensando en Macbeth o en Lear y el sepulturero), o cuando es traicionado por sus traductores (con frecuencia pues la lengua de Shakespeare está tocada por una libertad difícil de contener), Shakespeare es bastante menos «enigmático» o «difícil» de lo que se suele pensar. En realidad no es tan difícil de entender. Es en cambio casi imposible de agotar, ver las últimas consecuencias de lo que dice<sup>[136]</sup>.

Y en cualquier caso, si es *difícil*, lo es de tal manera que poco importa el significado ante la fuerza de lo que expresa. A fin de cuentas era un dramaturgo-empresario que debía tener en cuenta a su público, bastante variado, para convertirse en el escritor de mayor éxito de su tiempo<sup>[137]</sup>. No

es de extrañar, así, que casi todo texto sobre Shakespeare comience preguntándose si tiene sentido un nuevo trabajo sobre Shakespeare (y pidiendo excusas) habida cuenta de que, casi con certeza, está abocado a repetir lo que otros ya han dicho.

Hasta cierto punto. Porque no estamos hablando sólo de un escritor sino una especie de marca en la pared respecto a la cual las sociedades miden, en la historia, sus oscilaciones. Como la Biblia o como nuestra percepción de las estrellas, Shakespeare es uno de los instrumentos que utilizamos para comprobar la evolución de nuestro gusto e ideas. Podemos hablar de una lectura romántica de él (los románticos lo rescataron de una cierta oscuridad<sup>[138]</sup>), de una victoriana, de una alemana o francesa (Stendhal fue un fervoroso lector y espectador que viajaba expresamente a Londres a ver a Kean, un actor legendario). Karen Blixen, que se sabía *El rey Lear* de memoria, decía que juzgaba a las personas por si la sabían a su vez. Y así hasta las lecturas de las muchas tribus de la posmodernidad y la transformación de sus personajes en arquetipos (*West side story*, entre otras muchas, no era otra cosa que una excelente variante de *Romeo y Julieta*) y en osados comodines de la industria cultural, como las muchas fechorías que se realizan con sus obras, en particular en la publicidad, y algunas de ellas con un sorprendente aplauso como aquel cursi engendro de *Shakespeare in love*. Casi se podría decir que un fenómeno o una moda no lo termina de ser si no ha realizado su particular propuesta en torno suyo. Anthony Burgess aludía al derecho de todo aficionado a Shakespeare a dibujar su propio retrato del escritor. Para John Gielgud, «ni todo el estudio ni toda la crítica del mundo pueden hacer que el montaje de una obra de Shakespeare resulte apasionante a no ser que la quintaesencia de la obra se revele en el escenario más que en las notas del director [...] Shakespeare aguanta los tratamientos extraños mejor que casi cualquier otro autor, pero me molesta ver las libertades que se toma la gente con sus obras. Me parece tan insultante como escuchar una partitura orquestal importante ejecutada descuidadamente y con los movimientos cambiados» (*Interpretar a Shakespeare*).

Aunque no siempre es traicionado y con tanta impunidad: en su universalismo, es tan maleable que ha permitido interesantes experimentos como el *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard (una versión de Hamlet no centrada en éste sino en los dos amigos que le visitan), y desde luego es una de las reglas que miden la evolución del teatro, y en particular la escenografía y la actuación, cuya historia se puede trazar siguiendo a los actores shakespereanos: Otelio, en su peripecia de la *bondad* a la *maldad* por la sinuosa alquimia de los celos sigue siendo la prueba consagratoria para un actor clásico. Aún más, se podría hacer un recorrido por la literatura moderna en función de su percepción de Shakespeare, y desde luego hay que tenerlo en cuenta (al igual que *El Quijote*) en la lectura de Faulkner, Borges y Stendhal. Lo más probable es que ese estudio ya exista, o alguno parecido, lo cual pone en primer plano una sensación que se mantiene en la aproximación al escritor y que Peter Brook acierta a formular: «Resulta inquietante hasta qué punto la mayor parte de los estudios sobre las pasiones humanas o las opiniones políticas de Shakespeare han sido concebidas lejos de la vida, en confortables casas inglesas hundidas bajo la hiedra».

Pues concentra tal conocimiento de *la vida* que algunos autores como el estadounidense Harold Bloom llegan a afirmar que nuestra imagen de *lo humano* viene de él (confundiendo la cultura anglosajona con la occidental), y algunos otros llegan a dudar de si tal conocimiento, tal experiencia, puede confluír en un solo hombre. La idea viene de atrás: Samuel Johnson, el primero de sus grandes críticos, ya lo dijo:

«Con demasiada frecuencia en las obras de otros poetas, un personaje es sólo individuo; por lo general, en las de Shakespeare es una especie. Es de esa amplitud de miras del ser humano de donde se deriva tanta enseñanza; es ella la que llena las obras de Shakespeare de axiomas prácticos y sabiduría doméstica». Hasta el punto de adelantar, quizá, la naturalidad de lo fantástico que caracterizará después al *realismo mágico*: «Shakespeare aproxima lo remoto y vuelve familiar lo extraordinario; el acontecimiento que representa no ocurrirá jamás, pero si se produjera sus efectos serían seguramente los mismos que él le atribuyó. Cabría decir que ha representado la naturaleza humana no sólo tal y como se comporta en situaciones reales, sino como lo haría en circunstancias a las que en rigor no puede ser expuesta».

Es fácil comprender, así, que la *Industria*, carente de certezas biográficas a las que agarrarse fuera de abstractos certificados del registro civil, haya propuesto pintorescas teorías sobre su verdadera identidad, que van desde la de Christopher Marlowe, el malogrado colega que habría muerto de una puñalada sólo para transubstanciarse en Shakespeare, a la de algún aristócrata de cuna demasiado alta para confesar un vergonzoso talento de dramaturgo: ésta era la época en que en muchos sitios los cómicos no podían ser enterrados en sagrado, y él mismo, como sus colegas, tuvo que hacer no pocas fintas —sin ganar siempre— para eludir el fanatismo de su tiempo<sup>[139]</sup>.

Por lo demás, el desconocimiento de la *vida oficial* ofrece un interesante problema biográfico, pues a la vez le conocemos mucho a través de su obra. Y no sólo de los *Sonetos*. Se suele pensar que *Hamlet* es por ejemplo el más biográfico de sus textos, donde expone algunas de sus ideas sobre el teatro, y que conocía muy bien la pesadilla de los celos. ¿Qué gran cólera le indujo a crear la profunda decepción que plasmó en *El rey Lear*? Y de paso otro misterio: cómo un hombre *razonable* como él —a juzgar por los indicios de que disponemos— pudo adentrarse en las oscuridades de Macbeth, Lear, Hamlet...

Siempre inmersa en situaciones que lo son todo menos banales, la suya es en cualquier caso la voz de una «humanidad» que cuesta ilustrar precisamente por su abundancia y riqueza de matices. En un ejemplo casi al azar, veamos lo que le dice el Dux de Venecia a Brabancio, postergado por Desdémona en beneficio de Otelo:

El Dux: Llorar una desgracia consumada e ida es el medio más seguro de atraerse otra desgracia nueva [...] El hombre robado que sonríe roba alguna cosa al ladrón, pero a sí mismo se roba el que se consume en un dolor sin provecho. (*Otelo*, I, 3)<sup>[140]</sup>

El «más enigmático de los poetas», según Jean Paris, lo es entre otras cosas en razón de su diversidad. Si bien no resulta demostrable que tuviera «mil almas», según afirmaba Goethe, la riqueza de Shakespeare, como supo ver antes que nadie el doctor Samuel Johnson, reside en la irreprimible conclusión de que varias personas, o varios talentos, si se prefiere, conviven en él. Y no sólo, como veremos, por haber sabido imitar e interpretar la voz del pueblo (A.L. Rowse). Su obra simplemente cuenta lo que puede hacer el lenguaje. «Semejante poeta demuestra a sus paisanos cuán extraordinaria es la lengua que, de un modo u otro, poseen. El simple estudio de un idioma no puede revelar eso; sólo la poesía puede»<sup>[141]</sup>.

En realidad su obra va más allá, pues no sólo, cuatro siglos antes de Borges, entre otros, abóle las fronteras entre poesía, pensamiento y trama, desafiando la pasión por las etiquetas y los

rituales de género de la industria —editorial, académica, política y oportunista—, sino que consigue borrar la naturaleza misma de la palabra poética, o narrativa, o de pensamiento, y hace que las suyas sean todo eso al tiempo, o en cierto modo propone nuevas categorías, como ocurre con *Troilo y Cressida*, clasificada bajo las más variopintas etiquetas, o *La comedia de los errores*, que parece una comedia pero es en realidad una... ¿tragedia?: no importa; es en cualquier caso una obra metafísica sobre la división y la unidad (inspirada, parece ser, por el *Menechmos* de Plauto). Podríamos seguir. Sólo por comodidad le llamamos *dramaturgo*. Para muchos es en cambio *el primer poeta* del inglés, probablemente el primer *escritor* citado por los *pensadores*, y no pocos narradores, como Faulkner —que tomó de Macbeth el insuperable título de *El ruido y la furia*—, imagino estarían felices de firmar sus obras. Casi nadie ha conseguido eso. Además, algunas de sus intuiciones son casi retadoras: cuando Puck, el geniecillo perverso de *El sueño de una noche de verano* dice que su inteligencia puede dar la vuelta a la tierra en cuarenta minutos no podía saber que el primer sputnik soviético se la daría en cuarenta y siete.

Quizá el mayor secreto resida en que, por ese mismo dominio de su idioma, es capaz de proponer metáforas de ángulo muy abierto. Sus obras son, literalmente, inacabables. Como señala el polaco Jan Kott en su iluminador *Shakespeare, nuestro contemporáneo* (hoy casi desaparecido en las bibliografías de la *Industria* [¡!]), sus obras y en particular las tragedias dan lugar a interpretaciones sin fin. Y desde siempre. «¿Qué es *Otelo*?», se preguntaba Victor Hugo al modo de los románticos: «Es la noche. Inmensa figura fatal. La noche está enamorada del día. La negrura ama la aurora. El africano adora a la blanca. Otelo tiene por claridad y por locura a Desdémona [...] Otelo es la noche. Y siendo la noche, y queriendo matar, ¿qué es lo que coge para matar?: ¿veneno? ¿maza? ¿hacha? ¿cuchillo? No, la almohada. Matar es adormecer...».

O *Hamlet*, por ejemplo, quizá la más discutida de las tragedias: «Contiene muchos problemas», dice Kott: «la política, la violencia, la moral, la discusión sobre la unidad de significado de teoría y práctica, sobre los fines últimos y el sentido de la vida; es una tragedia de amor, familiar, nacional, filosófica, escatológica y metafísica. ¡Todo lo que ustedes quieran! Y una intriga sangrienta, un duelo, una gran carnicería. Se puede elegir. Pero hay que saber con qué objetivo y por qué razón elegir»<sup>[142]</sup>.

Inclasificable por la retórica académica, de legado entorpecido por las circunstancias de su época, como veremos, y determinada por su forma teatral —que proscribía la confesión y obliga por definición a hablar «de los otros»—, aún así se percibe con nitidez al fondo de la obra una evolución desde un periodo de comedia tranquila a las profundidades de *El rey Lear* y la enigmática serenidad de *La tempestad*, la obra que eligió para despedirse, a los cuarenta y ocho años, cinco antes de su muerte. Pero no es esa evolución la que la unifica, sino el misterio que rezuma toda ella y que es la esencia misma del arte. Si coincidimos con Mahler en que «todo arte que deja de sugerir exhala un hedor de muerte», habremos de convenir en que, cuatro siglos después, la obra de Shakespeare se encuentra en el centro mismo de eso que aún no sabemos muy bien qué es y llamamos arte, y no sólo eso, sino que contribuye a fundar lo que intuimos por tal. Algo, por lo demás, inherente al misterio.

Que empieza por el del propio escritor. Pues lo único que se conoce con certeza de su vida fue la vez en que uno de sus actores, Frank Burbage, acudió a una cita galante con una dama, se

anunció como Ricardo III (el personaje con el que ambos triunfaron), y le fue remitida una nota en la que ponía que Guillermo el Conquistador venía antes que Ricardo III<sup>[143]</sup>.

La vida de Shakespeare oscila entre lo que se conoce muy poco y lo que no se conoce, lo que por otra parte subraya su obra y le otorga mayor poder de sugerencia, si cabe, y a la vez hace preguntarnos sobre la circunstancia contraria: la de ciertos escritores cuyo conocimiento biográfico es tan exhaustivo (Wilde, Hemingway, Woolf, Faulkner...) que amenaza con tapar la obra.

La convención propone (aunque tampoco se puede asegurar) que nació el 23 de abril de 1564, y fue registrado el 26. Tercero y primer varón de los ocho hijos de John y Mary, su padre era un comerciante en lanas y guantero católico que, tras llegar en 1568 al cargo equivalente a alcalde de Stratford-on-Avon y ser un acreedor (la casa del abuelo tenía once paneles pintados, lo que refleja un gusto superior a la media), en 1577 conoció la ruina, hasta el extremo de caer a la categoría más baja entre los pagadores de impuestos (que se destinaban a ayudar a los pobres), y aún así no poder pagarlos; según algunos, fue incluido en una lista de personas que no acudían por lo menos una vez al mes a la iglesia por temor a ser detenidos por deudas. Hijo de un padre de clase media y de una madre de clase alta (las clases eran entonces más permeables), a partir de los trece años vivió pues la situación de *nuevo pobre* (como Dickens, entre otros), una de las formas de la extranjería que, según Camus, deciden y construyen al escritor.

Tan sólo las más de 3.000 referencias acerca de 180 especies animales que se encuentran en sus obras, y algunas de ellas fantásticas, como era propio de los bestiarios de la época, bastarían para demostrar una infancia en estrecho contacto con la naturaleza o, si se prefiere, con una versión del paraíso posible. Resulta evidente que conoció bien la cetrería, los caballos, la caza y otras actividades al aire libre.

Igual que cualquier joven de la época, estudió latín y también gramática, lógica y retórica, con el catecismo como lectura más frecuente, y un profesor suyo llamado Abecedarius es el primer modelo de los maestros un tanto risibles que salen en sus obras.

Es más probable que cuando terminase la escuela (según versiones, entre los once y los quince años), se volviese aprendiz de guantero, con su padre. La única siguiente certeza es que, a los dieciocho años, en 1582, y con dispensa obispal, pues empezaba Adviento, un tiempo no habilitado para los matrimonios, se casó con Anne Hathaway (también llamada Agnes, de forma indistinta, y a quien se alude en el último cuento de Borges, *La memoria de Shakespeare*), de una familia amiga de sus padres de la cercana localidad de Shatterty. Ella era ocho años mayor que él, y estaba encinta de tres meses de una primera niña llamada Susana. Casi dos años después nacieron Judith y Hamnet, gemelos; el chico moriría a los once años. Con el matrimonio se borra por completo el rastro de Shakespeare y comienza el período conocido como *los años perdidos*, o *años oscuros*, de los que nada se sabe. Autor hay que piensa que los *años oscuros* abarcan, salvo dos o tres documentos civiles, los 28 primeros años de Shakespeare.

Y por ello casi todo son conjeturas: buscando una explicación a la erudición del escritor, que no era excepcional ni rigurosa pero desde luego no se corresponde con una formación escolar, algunas teorías afirman que fue, además de jardinero, pasante de abogado, ayudante de profesor o preceptor de una familia de la nobleza rural. Estas teorías se encuentran entre lo más delgado de las pesquisas literarias, y dan una idea de hasta dónde pueden llegar los sabuesos de la Industria Shakespeare. Hay quien defiende como «casi segura» la tesis de Ernst Honigmann según la cual



estuvo esos años oscuros en casa de Thomas Houghton, en el Lancashire católico, donde trabajó de tutor, secretario y tal vez actor y puede que autor pues en esa familia se hacía teatro. La pista que hay es que, a su muerte en 1581, Houghton pidió a uno de sus amigos, *sir* Thomas Hesketh, que se hiciera cargo de dos protegidos, uno de los cuales era un tal William *Shakeshaft*. Hesketh tenía actores en su casa y conocía al conde de Derby, patrón de la compañía de los *Strange's Men*, varios de cuyos miembros se unieron a la Compañía del Chambelán, a la que perteneció Shakespeare a partir de 1594.

Para otros fue soldado en los Países Bajos entre los hombres del conde de Leicester, o combatió contra la Armada Invencible, lo que le emparentaría con Cervantes, o en Navarra, o en Italia, lo que podría explicar su conocimiento de la península, aunque éste, de acuerdo con otras teorías, se debe a viajes con el conde de Southampton entre 1592 y 1594. Otros más piensan que la información de Italia —a veces muy precisa como en *Los dos hidalgos de Verona*, y otras con errores graves como situar a Florencia junto al mar (*Otelo*)— le venía de las confidencias de Giovanni Florio<sup>[144]</sup>.

De los años oscuros, lo más oscuro de todo es cómo llegó a Londres. Y sobre todo, por qué. Acerca de ello se ha especulado hasta extremos difíciles de sospechar. Entre las teorías más insistentes figuran la de que se marchó a Londres porque su mujer, Anne, ocho años mayor y que no está claro que supiese leer, le celaba en exceso —«los venenosos clamores de una celosa son un veneno más mortal que la mordida de un perro rabioso», dice en una de sus primeras obras, *La comedia de los errores*—, o la teoría contemporánea que le hace huir de su mujer por ser él homosexual, o la de que tuvo que huir porque había cazado un ciervo en (Chalecote), el parque prohibido del magistrado Thomas Lucy, ridiculizado después, recuerda Jean Paris, en *Las alegres comadres de Windsor*:

Shallow: ¡Caballero, habéis golpeado a mi gente, matado mi ciervo y allanado mi domicilio.

Falstaff: Pero no he besado a la hija de vuestro guardia.

Las necesidades poéticas proponen la versión de un Shakespeare niño deslumbrado por los fastos y representaciones celebrados con motivo de una visita de la reina Isabel al castillo de Kenilworth, del conde de Leicester, favorito real<sup>[145]</sup>, y a las que seguramente asistió, como toda la comarca. Eso habría sido lo que, tan pronto le fue posible, le llevó a Londres. También pudo ser que imitase a su hermano, metido a actor, o que se uniese a una compañía de teatro que pasó por su ciudad y que había perdido a uno de sus actores, William Knell, en una riña. Una vez en la capital fue —más leyendas— pasante de notario, o corrector de imprenta, o caballero en los teatros, o consueta ayudante, o llamador de actores a escena, o actor, incluso, un tiempo más tarde, actividad esta última de la que sí hay pruebas: su primera crítica conocida es la que le ataca por su pretensión de actor metido a autor, y hay quien dice (un argumento persuasivo) que en su trabajo sobre la escena aprendió el arte de retener el interés del público. De todas formas de casi todo ello no se ha podido demostrar nada, y ésa es la razón de que cada cual lea en la vida de Shakespeare lo que más le convenga.

A la confusión sobre los años oscuros contribuyó el que llegase a Londres justo cuando las

dos compañías de The Queen's Men y la de Leicester se acababan de disolver a causa de la muerte de sus dos cómicos principales. De ahí siguió una era de confusión y vacío, como si de reinados se tratara. Un vacío que, como el poder, debía ser colmado por alguien.

Los años oscuros terminan no sin estruendo cuando en 1592 un panfleto del dramaturgo Robert Greene, autor de obras entre lo maravilloso y la crónica histórica sobre un fondo de intrigas, denuncia la llegada de «un arribista, un cuervo adornado con nuestras plumas», «un corazón de tigre envuelto en piel de actor» (alusión a *Enrique V*, donde York dice de la reina Margarita: «corazón de tigre envuelto en apariencia de mujer»). Un *sacude escenas*, estimulante improprio que Greene escribe *Shakescene*, y que vuelve a colocar al escritor, por así decir, bajo los focos<sup>[146]</sup>.

Pero —dice entre otros Astrana Marín, el primer traductor de la obra completa de Shakespeare al español—, en realidad a Shakespeare no le entusiasmaba el teatro, un oficio sin demasiado prestigio social, y lo que quería era dedicarse a la poesía, que era donde entonces se suponía que la literatura tenía su residencia.

Y lo hizo. Aprovechando una epidemia de peste que cerró los teatros dos años y le envió a él al campo, y que tuvo una importancia decisiva en su carrera, le dedicó a su protector, Henry Wriothesley, conde de Southampton y barón de Titchfield, dos poemas privados que luego conocerían gran éxito: *Venus y Adonis* (1592; dieciséis ediciones en vida del autor) y *El rapto de Lucrecia* (1593; ocho ediciones). Y es muy probable —aunque no esté plenamente demostrado y se han barajado innumerables posibilidades, incluida la reina Isabel— que con las iniciales al revés el conde fuese el «Mr. W. H.» dedicatario de los *Sonetos*; aunque conforman uno de los grandes momentos de la poesía en inglés, en principio no estaban destinados a la publicación<sup>[147]</sup>.

Las relaciones entre Shakespeare y el conde de Southampton constituyen otro de los misterios en la vida del escritor y, sobre todo en la actualidad, también han motivado interminables interpretaciones.

Rowse considera los sonetos «el mayor problema de la historia de la literatura inglesa». Pues en ellos todo es un enigma: la identidad del destinatario, cuáles eran las relaciones de Shakespeare con él o ella —figuran un hombre «de belleza clara» y una mujer morena—, quién es el poeta rival al que se alude, si fueron escritos o no de forma continuada, y las fechas de todo ello (aunque a mediados de este siglo se pudieron fijar ciertas fechas mediante el sistema historiográfico del contraste entre lo que se dice y su coherencia con el mundo exterior). Y no son simples preguntas eruditas, dice Rowse, pues los sonetos suman una suerte de autobiografía y de ellas depende nuestra idea misma de Shakespeare. Además, «se han dicho muchas tonterías». Gielgud recuerda a Shaw para señalar que, en muchos de los grandes textos de Shakespeare, «a menudo el sonido importa más que el sentido».

Los 154 sonetos fueron probablemente escritos entre 1592 y 1598, y unos van dirigidos (del 1 al 126) a un joven, y del 127 al 154, a una mujer conocida como *dark lady* por las *dark moráis* a las que se alude, pues la mujer engaña al poeta con otros.

De la lectura de los *Sonetos*, en los que la mujer no queda muy bien parada, y a menudo comparados con los sonetos de Miguel Ángel, en los que también se habla de la relación con otro hombre y con una mujer, se ha deducido con frecuencia que se trata de un amor homosexual, a lo

que ayudarían indicios, por lo menos de bisexualidad, en la figura y vida de Southampton: nueve años más joven que Shakespeare, Southampton pertenecía a una familia católica ennoblecida por Enrique VIII. Huérfano de padre desde los ocho años, tenía talento y era aficionado al estudio, y además poseía una sensual belleza de efebo rubio. De sus retratos se desprende una cierta altanería aristocrática, con un rostro de óvalo perfecto y cierto aire afeminado pese al cual Rowse observa «una afirmativa mirada masculina» y una cierta obstinación.

Es posible que Shakespeare fuese contratado como tutor, para ayudar a convencer al conde de que se casase, lo que su familia pretendía después de haberle comprometido con la hija de quince años del conde de Oxford cuando él tenía diecisiete. Pero se resistía.

El soneto 20 es, previsiblemente, uno de los más debatidos.

*Tienes un rostro de mujer, pintado de la propia mano de la Naturaleza, tú, señor y señora de mi pasión; un tierno corazón de mujer, pero no sujeto a la inconstancia mudable, como el de contextura pérfida de las mujeres.*

*Unos ojos más brillantes que los suyos, sin arrullarlos falsamente, que visten de oro los objetos sobre los que se posan; un color de hombre batiendo a todos los colores, que arranca los ojos de los hombres y cautiva las almas de las mujeres.*

*Fuiste en principio creado para mujer; mas la Naturaleza, al darte forma, cayó en un trance; y merced a este título me ha privado de ti, adicionando un atributo que no cumple a mi objeto.*

*Pero, supuesto que ella ha destinado a la satisfacción de las mujeres, que tu amor me pertenezca y que ellas disfruten de él como su tesoro<sup>[148]</sup>*

Finalmente el conde se salió con la suya: hubo que romper el compromiso y también pagarle una suma exorbitante a la familia de la novia. Con el tiempo sí se casó.

Para Rowse, aunque sí hay «mucho de femenino» en la naturaleza del escritor: «la dualidad de su comprensión, la duplicidad (en el buen sentido) de sus simpatías...», «no hay el menor rastro de homosexualidad en Shakespeare, o siquiera interés por el tema, como sí lo hay en Marlowe y Bacon». Según Charles Boyre, en la época la palabra «love», con la que se refiere al hombre, admitía muchas interpretaciones y era tan neutral como «sinceramente suyo». En cuanto a las referencias sexuales, son habituales en la literatura isabelina y figuran para favorecer un ambiente licencioso más que para informar. La *dark lady* es la primera encarnación de una serie de personajes femeninos a lo largo de toda su obra, y en cuanto a la ambigüedad sexual, también presente en varias obras a través de mujeres que se disfrazan de hombres, y hombres que representan mujeres (por imposición del teatro de la época), es un arquetipo literario desde los

tiempos de Homero y algo presente en todas las culturas (Kott). Una vez más, ninguna teoría está probada. Ni siquiera está claro que Shakespeare aludiese a alguien en concreto.

En cualquier caso la polémica sobre la identidad y anécdota de los supuestos protagonistas de los *Sonetos* ilustra bien hasta qué punto la discusión *erudita* llega a distorsionar la recepción de Shakespeare. Pues como revela su simple lectura, o la de una traducción afortunada (pues también las hay muy discutibles), el incuestionable protagonista, o en todo caso el más interesante con diferencia, es el narrador: esa sabia voz —sabia por *filosófica* y experimentada pero también por *poética*— que cuenta, evoca, anhela y sobre todo reflexiona de una forma extraordinaria, a menudo juzgada demasiado *densa* pero en cualquier caso inolvidable, entre otras cosas por lo moderna: pues no se sabe dónde ni en qué, con un extraordinario sistema de resonancias y ecos, comienza ni termina. Rara vez se ha llegado a ese extremo en el uso del *tú*, la más difícil de las voces y una de las más reveladoras del *yo* que la utiliza. Tampoco se subraya lo suficiente la reflexión filosófica sobre el paso del tiempo y su peso sobre el amor —a mi juicio el tema central de los *Sonetos*—, en cuyo planteamiento tuvieron importancia los cuadernos de juventud de Leonardo da Vinci, en el que se concede al tiempo, «que todo lo contamina», un papel central en el drama humano.

Los *Sonetos* son, en efecto, un formidable instrumento para el conocimiento de Shakespeare, y sobre todo para conocer su pensamiento amoroso, en una primera escala que evolucionará luego en *Romeo y Julieta*, *Troilo y Cressida* y *Antonio y Cleopatra*.

Southampton volvería a tener importancia en la vida de Shakespeare, al ser uno de los amigos del conde de Essex, que intentó en una compleja intriga una conjura en contra del gobierno de la reina Isabel, fue sorprendido, juzgado y ejecutado. Gracias entre otras cosas a las persuasivas súplicas de su madre, Southampton consiguió un indulto, lo que no le libró de unos años en la Torre de Londres, periodo en el que le fue hecho uno de sus famosos retratos. De la peligrosa conjura de Essex —que pudo haber rozado a Shakespeare— sale la lúgubre atmósfera conspirativa de *Hamlet*, escrita el mismo año.

Shakespeare llegó a Londres en el mejor momento del reinado de Isabel cuando el país se preparaba para derrotar a la Armada Invencible, es decir, en medio del entusiasmo y fervor que, tras la batalla, daría paso a una directa competencia por las riquezas del Nuevo Mundo y a la Inglaterra moderna. Y él supo verlo y recoger ese espíritu, y de ahí su enorme éxito en su propia época.

Isabel había heredado un país que se tambaleaba tras el paso de dos reyes que le estiraron hasta casi romperlo: Enrique VIII y su conversión del inglés medio en «anglicano» y, tras la transición de Eduardo VI, María Tudor, suerte de embajadora del español Felipe II y por lo tanto vista como una reina extranjera, que envió a miles de ingleses al cadalso. Las intrigas de Felipe II fueron decisivas para dar a los ingleses conciencia de sí mismos, El reinado de Isabel, inglesa sin discusión y recibida con alivio por sus súbditos, salvo por los católicos, que de todas formas ya eran minoría, fue una época más extraña de lo que se suele decir. Pues si bien ahí comienza, llamémosle así, el esplendor inglés, la letra menuda —represión encubierta, administración en exceso personalizada en la reina, y una corrupción generalizada que iba desde la trata de esclavos a la extorsión «legal» desde los altos cargos— desdibuja un poco el reinado perfecto en el que según la imagen más conocida florecieron las artes.

Aunque era una reina cultivada y próxima del sentido y el gusto comunes, que puso coto a las

pretensiones de los puritanos y sin duda impulsó el teatro, también es verdad que la *buena reina Bess* envió al cadalso a María Estuardo cuando Shakespeare tenía veintitrés años y, en el curso de sus maniobras para estabilizar el Estado y evitar una guerra de religión, que en efecto sorteó, también a 1.500 ingleses entre los que figuraban obispos y generales, y sus propios ministros y amantes, además de todos los jesuítas que pudo encontrar, a quienes se despiezaba y cuyos restos se hacían hervir: algo ligero, en cualquier caso, en comparación con lo que hacían sus colegas del continente: la Inquisición española o la noche de Saint Barthélemy en Francia. Era la época.

Tras su victoria sobre la Invencible, en Inglaterra floreció un verdadero culto hacia Isabel. Como dijo el escritor, en el cuerpo de una débil mujer se encontraban «el corazón y el estómago de un rey, y de un rey de Inglaterra». A ella, que se presentaba como la Reina Virgen, le gustaba ser asociada con Diana, diosa de la luna y la castidad, o con la diosa de la Justicia (*Astrer*). En sus castillos los jardineros esculpían los setos con los símbolos de sus virtudes y sus escudos, y algún cortesano se hacía construir un palacio en forma de E, por la de Elizabeth. En su tiempo florecieron las costumbres de la hospitalidad y la sociabilidad inglesas y se le ha llegado a atribuir la existencia misma del Renacimiento inglés, en un periodo que también se ha llamado *La alegre Inglaterra*. Según Rowse, hay que pensar en lo que hubiese sido Inglaterra sin ella y en manos de los puritanos.

El libro más vendido en tiempos de Isabel era *The Principal Navigations Voyages and Discoveries of the English Nation*. Todavía no se trataba de un comercio imperialista, pues de momento sólo se buscan los beneficios, en un neoliberalismo *avant la lettre*. La consigna era hacerse lo más rico posible, cuanto antes, al precio que fuera. Una época violenta, de gran desarrollo, escindida entre el optimismo y el pesimismo, y en cierto modo muy parecida a la nuestra.

«La literatura sólo puede prosperar en la prosperidad pero sólo llega a las cimas en un estado de crisis», dice Kott. «La obra literaria no es más que una larga conquista y no hay conquista sin lucha, no hay obras maestras en un estado de optimismo beato. La época isabelina es el mejor ejemplo de un periodo histórico en el que el optimismo más entusiasta se alía con el más negro pesimismo». Y aunque la muerte de Isabel en 1603 señaló por la mitad la obra de Shakespeare — que no había hablado de ella, quizá por la necesidad de prudencia a causa de su condición católica—, y dio inicio a un periodo de pesimismo, lo cierto es que el teatro y los intereses políticos de Shakespeare fueron favorecidos por el advenimiento de su sucesor, Jaime I, un Estuardo, primo lejano de la reina, conocido como un rey tolerante. Lo primero que hizo Jaime al llegar al trono fue rehabilitar a Southampton, preso en la Torre de Londres tras el golpe fallido de Essex, aumentar sus rentas y autorizar a sus cómicos a representar poco menos que lo que quisieran. Además se les subieron de forma considerable sus honorarios. Sin problemas de dinero ni censura, Shakespeare tuvo el camino libre para escribir, para la época, sin casi más limitación que la de tener éxito en su *empresa* teatral.

La única carta dirigida a Shakespeare que sobrevive es la relativa a un negocio, y sólo existe un testimonio directo, y es el del hijo de Christopher Beeston, amigo del escritor, que lo describió como «un hombre guapo de placentera compañía, con un rápido y dispuesto ingenio». Según él, Shakespeare entendía bien el latín pues en su juventud había sido maestro rural.

Aunque se conocen unos cuantos, sólo dos retratos, póstumos, son aceptados como fidedignos. El que ilustra la portada del *First Folio* —la primera edición, póstuma, de sus obras, que fija el canon—, y la escultura realizada por Gerhart Janssen. En ambas se puede apreciar una frente muy amplia, subrayada por una calvicie casi total sobre una nariz enérgica y una boca bien dibujada. Y una mirada redonda, quieta y observadora.

Lo que más llama la atención en Shakespeare es, no tanto una inteligencia sobresaliente ni su capacidad artística, sino una excepcional comprensión de la vida que Rowse atribuye a su «humildad y capacidad de observación, mirándolo todo, recapitulando, no forzando nada, siguiendo la experiencia con los ojos abiertos, alerta con todo y con una gran capacidad para el sufrimiento y la piedad». Es casi imposible doblar una página sin encontrar ejemplos de ese conocimiento del hombre. En un ejemplo casi al azar,

«Silio, vale más dejar una cosa inacabada que adquirir renombre excesivo cuando el jefe a quien servimos está ausente [...] la ambición, esa virtud del soldado, prefiere una pérdida a una ganancia que la eclipse» (*Antonio y Cleopatra*, IV, 1).

A diferencia de con las circunstancias de su vida, en tan vasta obra y con tal número de personajes se puede ir en cambio deduciendo un retrato aproximado de la psicología y gustos del escritor que, como reconoció el mismísimo Ben Jonson, famoso por su severidad, le llamó en un poema «very gentle Shakespeare», con lo que podía aludir a su nobleza o a su dulzura. En sus *Discoveries*, dice de él que Shakespeare era «en verdad íntegro, de un natural abierto y generoso».

A juzgar por sus obras, era un evidente amante de la naturaleza, que conocía bien, hasta el punto de que miraba la vida humana con los ojos de un jardinero, y a partir de los treinta fue muy sensible a la calidad de los alimentos. Le gustaban los animales, por quienes siempre muestra compasión, salvo el zorro y el perro, y sobre todo los caballos: «tan verdadero como el más verdadero de los caballos, que nunca se cansa». Es muy posible que fuese arquero y debía de ser un buen aficionado al deporte de los bolos, o bochas.

Según Rowse, debía de hablar con acento de Warwickshire (o sea campesino), en una época en que los acentos eran mucho más marcados. Seguramente diría *woonder* donde otros *wonder*, o *wone* por *won*. La erre rodada. En general, un acento mucho más fuerte, y cálido y diferenciado, en una buena imagen de su idioma: «Más masculino y más verdaderamente poético».

Harold Bloom, que alardea de haberlo leído sin pausa durante toda su vida, deduce que no le gustaban los abogados (como a Dickens), y que prefería comer a beber. Además de alguna otra apreciación demasiado vinculada a las modas académicas de los tiempos, Bloom dice no tener ni idea sobre si Shakespeare prefería a los protestantes o a los católicos, su fe de origen, si creía en Dios o en la Resurrección. Tenía miedo de la masa, y de los golpes, y de la autoridad.

En cierto momento de su vida pleiteó (y ganó) para que le fuese reconocido que había nacido caballero —el lema de su escudo era *non sanz droict*—, y algunos, Anthony Burgess entre ellos, han deducido que quería ser gentilhomme, más que artista, y el teatro fue un medio de conseguirlo. Es curiosa esta ambición por cuanto es la misma que vivieron Cervantes, Lope de Vega, Velázquez, Stendhal y Balzac, entre otros (no Saint-Exupéry, que ya lo era), como si ciertos

artistas viesen una especie de ineludible afinidad entre arte y aristocracia. (Saint-Exupéry, en cambio, fue olvidándose de la suya). En cualquier caso era algo muy propio de su época, que premiaba con el ennoblecimiento la culminación de la ambición, y que era muy mal visto por las mentes puritanas.

Sin duda el ideal shakespereano es el del caballero, pero un poco peculiar, un caballero modesto e inteligente. Entre otros muchos ejemplos posibles, así define Ulises a Troilo:

... un verdadero caballero: no está todavía maduro y, sin embargo, no tiene par: seguro en su palabra, elocuente por sus actos y modesto de lengua; es difícil de irritar, pero una vez irritado, difícil de calmar. Abierto y liberal de corazón y de mano, pues da lo que tiene y deja ver lo que piensa; empero, no da sin que su juicio guíe su generosidad y no honra con la palabra pensamiento impuro... (*Troilo y Cressida*, IV,5).

Es ocioso resaltar su enorme creatividad y capacidad de trabajo, a través de la cual, por otra parte, podemos deducirle: «El trabajo en que hallamos placer cura la pena que causa» (*Macbeth*, II, 3). En el momento culminante de su talento, en 1399, fue capaz de escribir tres obras en un año: *Enrique V*, *Julio César* y *Como gustéis*. En una constante de casi todos los grandes escritores —y en todo caso Faulkner, Stendhal, Saint-Exupéry y también Borges— no parecía gustar de los medios literarios.

Otra evidencia se desprende de la vida de Shakespeare, y es que fue un buen hombre de negocios, que en 1597, con una saneada fortuna, compró New Place, la mejor casa de Stratford-on-Avon, y en los años sucesivos adquirió tierras aledañas por más de 760 libras, que en la época eran dinero considerable. Muy pocos dramaturgos de la época eran también actores, a lo que él añadía la condición de empresario, como veremos. Por ese carácter previsor hay quien se permite considerarle avaro.

Hay que tener mucho cuidado al observar a Shakespeare, sin embargo, pues corremos el riesgo de pretender vestirle con trajes o modas que son muy posteriores. Nuestra visión del artista es hoy aún deudora del romanticismo. Hace cuatro siglos las cosas eran muy distintas, y es difícil comprender qué tipo de ambición de «posteridad» podía tener Shakespeare, entre otras cosas porque, si tal cosa existía en su época, no afectaba demasiado a los dramaturgos: las obras ni siquiera se publicaban. En su alusión a hechos muy vinculados a su época —«igual se me daría ser un brownista que un crítico» (*Noche de Epifanía*, III, 2)<sup>[149]</sup>—, no parecía tener mayores pretensiones de posteridad, ni siquiera de públicos lejanos. Ni tampoco de obra única, u original, ambiciones que según recuerda Borges son propias del Romanticismo. ¿Acaso no aceptó la colaboración de John Fletcher, joven colega, en la redacción de *Los dos hidalgos de Verona*? Al parecer en la obra se puede rastrear de forma nítida la mano de Shakespeare pero eso él no podía preverlo. Según Rowse, no le importaba la fama, ni mucho menos la crítica, pero en sus logros como escritor su ambición era la más alta. En cualquier caso sí parece ser consciente de la gloria, a largo plazo:

[Que la fama] viva registrada en nuestras tumbas de bronce y nos preste luego su gracia en la desgracia de la muerte» (*Trabajos de amor perdidos*, 1,1).



En realidad Shakespeare aspiraba a la poesía, a juicio de muchos, el género respetado por su tiempo. «Pero era un *outsider*», dice Rowse, y si bien la actuación no llevaba a la gloria y ni siquiera al respeto social, al menos daba dinero e independencia.

Y él obtuvo ambos. A los cuarenta y ocho años, en 1613, después de escribir *La tempestad*, en uno de los gestos a mi juicio más enigmáticos de su vida se retiró en silencio a New Place junto con su esposa, su hermana, y su hija mayor, Susana, casada con John Hall, un médico prestigioso. Ese mismo año un vecino dijo que Susana cometía adulterio, fue demandado por ella, y excomulgado al no comparecer en el juicio.

Su otra hija, Judith, fue también excomulgada por haberse casado en tiempo de Cuaresma, cuando no se autorizaban matrimonios (su padre había tenido que pedir dispensa para hacer lo mismo), embarazada de un niño que nació al poco, y Shakespeare murió sin conocer el resultado del recurso interpuesto. Había tenido tiempo de redactar un testamento en el que dejaba mucho a Susana, y muy poco a Judith, cuyo marido, Thomas Quincy, no le gustaba: en efecto, hizo a su mujer muy desgraciada. A la suya propia, Shakespeare le dejó, célebremente, su «segunda mejor cama con guarnición», lo que a menudo se ha interpretado como un desprecio; era sin embargo costumbre dejar un mueble importante a la mujer, que de todas formas tenía derecho al usufructo de un tercio de la herencia. Sea como fuere no se puede pasar por alto —no en Shakespeare— que la alusión a su mujer fuese como en un interlineado. A sus amigos actores les dejó unas cuantas libras para «comprarse sortijas», un legado también equívoco pues la sortija, en la época, podía ser una prenda de duelo.

De la última obra y de algunos testimonios se deduce una filosofía de la aceptación, dentro de una aguda conciencia del pasado y de la historia, que sin embargo no pudo borrar por completo la impresión de que Shakespeare tuvo y vivió esa suerte de «extranjería» que habría determinado su escritura.

El que se impone sin discusión como uno de los escritores más inteligentes de la historia — hasta el punto de provocar la desconfianza de que se pudiese tratar de un solo hombre, como veíamos—, es también uno de los menos *intelectuales*, de los menos teóricos. Aunque resulta evidente su interés por aprender de todo lo que tuviera cerca, un poco al modo de Picasso —sólo así es posible una obra tan vasta—, también queda claro, a diferencia de un Marlowe, por ejemplo, su alejamiento de todo intelectualismo, de toda teorización que no viniese de la experiencia, que además incluía con rapidez en sus obras. Algo inherente al teatro, a fin de cuentas, la más sensual de las escrituras, que le otorgó, igual que a un actor, una gran capacidad de observación y de mimesis.

Su intelecto es sobre todo autodidacta. Según Ben Jonson, no estaba muy versado en griego ni en latín. Aunque característico producto de la escuela fundada por los Tudor, en la que enseñaban egresados de Oxford y Cambridge, a diferencia de los autores de su época —casi todos universitarios— Shakespeare debió de abandonar todo sistema de estudios hacia los quince años como máximo —en sus primeras obras se puede rastrear la retórica del *bachillerato* de la época—, y a partir de ahí todo fue lectura (leía todo lo que le pasaba cerca), observación y autoenseñanza, con gusto y curiosidad, pero sin rigor. Y se nota: su principal fuente histórica —la materia de sus primeras obras, así llamadas, *obras históricas*— son las crónicas de Holinshed, cuyos frecuentes errores reproduce, al margen de las distorsiones *expresivas*, hasta llegar en casos a la literalidad: mucho de *Macbeth* y en particular el final, está tomado de Holinshed, como el

detalle de que en el ejército de Macbeth cada soldado se situaba tras una rama para ocultar su número al enemigo. Según dice John Gielgud, es muy posible que el público aceptase el complejo personaje de Lear porque tenía fresco en la memoria el recuerdo de Enrique VIII, muerto sesenta años antes, «con su extraordinaria mezcla de poder, crueldad y encanto». De Holinshed también vienen algunas concepciones políticas, como el amor por el país y por la unidad, o el recelo de las discusiones, que condenan al desastre del caos y la crueldad. Además de la no pequeña circunstancia de que, como católico, le convenía ser prudente, todo ello le convirtió en el más isabelino de los dramaturgos.

Por lo demás, su respeto por lo académico es muy relativo. Como dice en *Trabajos de amor perdidos* (escrito a los veintiocho años):

«El estudio es semejante al sol glorioso del cielo, que no permite que lo escudriñen con insolentes miradas. Poco han ganado nunca los estudiosos asiduos, salvo una ruín autoridad emanada de los libros de otros»<sup>[150]</sup>.

La escuela de Stratford era gratuita gracias al mecenas *sir* Hugh Clopton. Ante la escasez de libros, la enseñanza se basaba en la memoria de los clásicos —Shakespeare, como Borges, la tenía magnífica—, y de ahí viene su enorme competencia, sutileza y capacidad de asociación, según Rowse. Mientras sus colegas universitarios usaban la caligrafía latina, él usaba la gótica, al modo de Stratford.

La mayor parte de sus lecturas se pueden rastrear. Las *Metamorfosis* de Ovidio, por ejemplo (igual que en Stendhal, entre otros muchos), que al parecer le causó enorme impresión y de la que toma los personajes de Titania de *La tempestad*, uno de los preferidos por el público (es Diana: la diosa de la luna), igual que Circe, que transforma a los hombres en animales, y cuya metamorfosis aparece en *El sueño de una noche de verano*. Otros clásicos como Cicerón, Horacio, Livio y sobre todo la *Eneida* de Virgilio son citados de forma expresa y, según los investigadores, en él la Biblia tiene más importancia que en los dramaturgos de su tiempo. (Se cuentan citas de 42 de sus libros.) Según Astrana, conocía a los autores españoles de la época, que le influyeron, y leía este idioma, de modo que en sus obras se pueden rastrear expresiones como *fantástico*, *renegathe* (por *renegado*), *duelo*, *¡hola!* Se sabe que leyó la primera parte de *El Quijote* y escenificó a *Cardenio*.

Según el doctor Johnson, Shakespeare tuvo «suficiente latín para garantizar su inglés». Se puede apreciar un gusto por la retórica, que seguramente aprendió en el *Arte of Rhetorique*, de Thomas Wilson, y de la que proviene el recurso de la *descriptio* o la caracterización de las nacionalidades por lo que con el tiempo (entonces todavía no) se han convertido en insufribles tópicos: el holandés se caracteriza por beber, el español por su agilidad y desdén..., etc.

No se puede omitir la influencia que seguramente tuvieron en él las compañías de teatro ambulante que pasaban por Stratford, iguales a la que aparece en *Hamlet*: teatro truculento que a partir del siglo XV hacían sobre todo alegorías de tipo religioso y los personajes se llamaban Caridad, Locura, Placer, etc. Esta vinculación se ve muy nítida, por ejemplo, en la llamada *Tragedia española*, de John Lyly, la obra más representada de la época (se calcula que lo fue durante cincuenta años), en la que un padre utiliza el recurso del *teatro en el teatro* para vengarse

de los asesinos de su hijo. Shakespeare utilizará ese recurso en *Tito Andrónico* y en *Hamlet*.

Pero lo más característico de la mente de Shakespeare fue la independencia, que ejerció de un modo silencioso y sin los alardes de Ben Jonson. Y así fue su retiro: en silencio.

De 1592 a 1594 la peste permitió a Shakespeare escribir sus poemas en el campo... y cerró los teatros al público y los vació de *dramaturgos*. Él fue el único que regresó vivo. En los años anteriores Christopher Marlowe (1564-1593) y Thomas Kyd (1558-1594) habían fundado el teatro isabelino «lleno de ruido y furia» (Laroque), y el Londres de la época había vivido una agitación teatral sin precedentes; no se había visto nada semejante en Europa desde el tiempo de los romanos. Pero cuando Shakespeare regresó de su exilio por la epidemia —medio siglo anterior pero parecida a la que describió Defoe en su *Diario del año de la peste*, uno de los primeros reportajes de la historia—, de sus colegas y rivales Greene había muerto a los treinta y cuatro años, Kyd a los treinta y tres, a Peele le faltaba poco, Lyly no escribía, y sobre todo —en lo que Rowse califica como «la pérdida más importante de la historia de la literatura inglesa»—, Marlowe había muerto a los veintinueve años de una puñalada en un ojo, en una pelea por la cuenta en una taberna. Para mayor absurdo, al parecer la puñalada se la dio a sí mismo, cuando su contrincante le sujetaba la muñeca e intentaba quitarle la daga, y murió maldiciendo su suerte. Es difícil no imaginar su muerte como la de Mercutio, en *Romeo y Julieta*, que por lo visto inspiró. Su muerte dio de inmediato pie a la leyenda del *hombre que hubiese podido hacerle sombra a Shakespeare*, y en todo caso dejó a éste casi solo sobre el escenario.

Sí convivió, en cambio, con Ben Jonson, cuya primera obra, *Every man in his humour*, ayudó a representar como actor. El hipercrítico Jonson se lo agradeció con grandes elogios tras su muerte. (Alguna teoría, de nuevo especulativa, afirma incluso que Shakespeare murió a resultas de un inmoderado banquete con Jonson y otros). Era lo contrario de Shakespeare: grande, fuerte, y no muy buen actor. Con el pulgar marcado con la señal Tyburn, por haber matado en un duelo al actor Gabriel Spenser, en la cárcel se convirtió al catolicismo. El detalle del dedo es revelador de la época: el teatro colindaba, no ya con la bohemia, sino con la picaresca y en ocasiones con la delincuencia, y no era raro el caso del dramaturgo que vendía dos veces la misma obra. Cuenta Harrison que un truco habitual de la época era encuadernar con primor varias copias de un mismo manuscrito y enviárselas con sendas dedicatorias a otros tantos nobles con posibles... hasta encontrar a un inocente que tuviese la vanidad vulnerable y se aviniese a patrocinar al candidato.

Universitario en Cambridge, Marlowe había realizado estudios en teoría encaminados a la Iglesia pero en realidad persiguiendo una jugosa beca. Su verdadero culto era el de la inteligencia y la belleza, y de hecho, cuando murió, las autoridades investigaban qué había de verdad en ciertas acusaciones de blasfemia. Pues a Thomas Kyd le habían encontrado por azar ciertos papeles blasfemos acerca de algunos dogmas religiosos, y para eludir las acusaciones Kyd dijo que eran de Marlowe. Entre afirmaciones muy fuertes, sobre todo para la época, en ellos se decía que si Dios existía, estaba entre los papistas. A Marlowe le gustaban los rituales católicos y consideraba hipócrita la sobriedad protestante. También le interesaban muy otros campos del saber: la astronomía, la brujería, la prehistoria de lo que hoy llamamos psicología y la política. Antes de terminar sus estudios, a los veintitrés años, había sido incluso empleado por el gobierno como espía en Reims, quizá para vigilar la actividad de los católicos en los días precedentes a la Invencible. *Voltaire isabelino*, según le llama Rowse, Marlowe era el tipo de persona muy querida por quienes le comprendían y apreciaban —era el protegido de *sir* Walter Raleigh, que

marchó a una de sus exploraciones poco después del escándalo de las blasfemias—, y detestado por quienes no podían entenderle o responderle. No dejaba a nadie indiferente. Su muerte es menos absurda de lo que al principio parece, o no más que toda otra muerte, ya que pone en evidencia el valor que la época le otorgaba a la vida, entre otras cosas porque se podía perder en cualquier momento.

Al igual que todos los escritores de la época, Shakespeare es deudor de Marlowe, con explícitas alusiones a su vida y a su obra. Fue Marlowe el primero en marcar el tono de un pesimismo de fondo sobre la condición del hombre que en cierto modo se prolonga hasta hoy (Beckett), y con el teatro convertido en su tribunal: *Tamerlan*, *Faustus*, *El judío de Malta* y *Eduardo II*, de Marlowe, anticipan a Lear, Hamlet, Macbeth y Antonio. Su fantasma es tan visible en *Ricardo III* que según Rowse ésta debió de ser escrita el año de su muerte.

Pues el siguiente misterio es el de las obras: cuándo las escribió Shakespeare, en qué orden, cuál es el texto real y cuáles son realmente suyas y cuáles apócrifos.

El problema comienza una vez más con la epidemia de peste y el cierre de los teatros, que obligó a las compañías a vender sus manuscritos. Hasta el momento los textos no sólo no se publicaban sino que se ensayaban poco y se evitaba su reproducción con cuidado: los derechos de autor eran un concepto de ciencia ficción (siglos después Dickens se dejaría la mitad de sus fuerzas batallando por su reconocimiento), y una obra podía ser reproducida si alguien tenía la suficiente habilidad para recordarla, o copiarla a hurtadillas. Sólo se vendía, por unas seis o siete libras, una vez *amortizada*, o eventualmente para corregir alguna versión defectuosa que anduviese circulando. De hecho la legislación en vigencia protegía más a los impresores que a los autores<sup>[151]</sup>. Ni que decir que en esas condiciones lo milagroso es que las obras de Shakespeare —de las que no se conserva ni un sólo manuscrito, salvo, quizá, tres páginas de *Sir Thomas Moro*—, hayan llegado hasta nosotros más o menos enteras<sup>[152]</sup>.

Aparte de los poemas, Shakespeare no vio su obra publicada en vida (y figurarse qué pensaría si resucitara y viera en qué lo hemos convertido desafía la imaginación). La primera compilación es la conocida como *In folio*, realizada en 1623, siete años después de su muerte, por tres amigos y actores suyos: Richard Burbage, John Hemyng y Henry Condell, y con el prólogo de una oda de Ben Jonson. Esa edición —muy corregida después por *hallazgos* pero también *deducciones* eruditas en las que han participado la mitad de los literatos del idioma inglés— clasificaba la obra en *comedias*, *dramas históricos* y *tragedias*. Una distinción no sólo ingenua, pues parte de la modernidad en Shakespeare consiste en que resulta ocioso «etiquetarle» en géneros convencionales, sino que confundió para siempre el orden en que las obras fueron escritas. Y de toda evidencia el orden en la creación tiene importancia, en algunos casos crucial, como sucede con la obra de Faulkner, que acentúa sus enigmas si se lee en desorden.

La discusión sobre los manuscritos de origen y sobre si fueron escritos antes o después ocupa a una parte muy importante de la *Industria*, y amenaza con imponerse en cualquier aproximación a Shakespeare. Pues si el orden de las obras tiene importancia, también lo tiene comprender que la visión escolar del autor como alguien que pasó de la alegría juvenil (comedias) a las grandes tragedias de la edad adulta y el desencanto final de las llamadas *dark comedies* (comedias oscuras) o *problemplays* (obras problemáticas) no es más que uno de los múltiples esquemas con que muchos profesores y críticos intentan hacer comprensible el mundo y facilitarse el trabajo. No sólo esta esquematización no resiste los muchos tipos de análisis que se pueden realizar —y en

buena parte todos discutibles y discutidos—, sino que además se contradice con la convención isabelina, que no reconoce demasiado la noción de «género» (París). Hoy parece bastante claro que Shakespeare alternaba entre *profundidades*, y que buscar alguna evolución o parentesco entre las oscuridades de *Julio César* y *Hamlet*, entre infinitos ejemplos posibles, sirve de poco si se piensa que mientras tanto escribía *Las alegres comadres de Windsor*.

Sea como fuere, sí se pueden proponer algunas ideas, con visos de verosimilitud: como que algunas de las obras fueron escritas en colaboración —como es probable que lo fueran *Enrique VIII*, *Los dos hidalgos de Verona*, y al parecer *Cárdenlo*, desaparecida—, y que las llamadas Obras Históricas se dan sobre todo al principio, junto con algunas comedias.

Salvo el *Rey Juan*, que se desarrolla en el siglo XII, las obras históricas (quizá las más oscuras hoy día, y no sólo por la documentación previa requerida sino también porque Shakespeare estaba aprendiendo su oficio) cuentan las luchas de poder por la corona de Inglaterra desde finales del siglo XIV hasta finales del XV, y esencialmente la «guerra de las rosas» que duró 30 años, desde 1455 a 1485, en la que murieron treinta príncipes y casi todos los nobles ingleses y que terminó con la alianza de los Lancaster y los York y la instalación de los Tudor en la corona de Inglaterra. Shakespeare dejó de escribirlas cuando los paralelismos con su época (manifiestos en algunos casos) podían ser interpretados como sedición: entonces se fue a lugares y tiempos remotos como la Roma de Julio César, Antonio y Coriolano.

Escrita bajo la fuerte influencia de Holinshed, y sin demasiado respeto por la estricta cronología, no por ignorancia, según Astrana Marín, sino por las necesidades de la dramaturgia, la crónica se agrupa en grandes capítulos, los reinos, y cada capítulo comienza con una lucha por el trono y termina en el mismo lugar, con la muerte. Y cada rey, que al principio encarna el derecho violado y es el portavoz de los perjudicados, en su lucha por el poder y su conservación —por completo despojada de retórica— se va fatalmente llenando de crímenes.

... en el nombre de Dios, sentémonos en tierra y narremos tristes historias de reyes desaparecidos: cómo fueron destronados unos, muertos otros en la guerra: perseguidos éstos por las sombras de los que destronaron; envenenados aquéllos por sus mujeres; quiénes hechos matar mientras dormían, todos asesinados [...] (*Ricardo III*, III, 2).

El Londres que tenía 50.000 habitantes bajo el reinado de Enrique VIII evolucionó hacia la ciudad de 200.000 a la que llegó Shakespeare. La ciudad se circunscribía a lo que hoy se llama la City (desolado lugar de poder y negocios, fantasmal por la noche y los domingos), un lugar de mucho trabajo y pocas distracciones. Teatros, tabernas, burdeles y juegos de animales se dispersaban por los alrededores, y sobre todo en la orilla sur del río, entre un paisaje casi rural del que también podía venir la peste. Las epidemias de 1564 y 1593, y 1603 y 1623 causaron 100.000 muertos, y ése era el argumento —a menudo más censura encubierta que peligro real— para cerrar los teatros. El peligro también está presente en la obra: el hermano Juan no podrá entregar su mensaje a Romeo porque es sospechoso de estar apeestado.

Además de oportunidad de halago al noble o monarca de turno —y por lo tanto arma de ascenso social—, el teatro era para el escritor casi la única oportunidad que tenía de ganar algo de dinero, en una época en que se fundaba la escritura como profesión (Harrison). Shakespeare la

aprovechó y fue el hombre de teatro más completo de su época (y hay quien dice que de la historia): autor, actor, codirector y copropietario del principal grupo de Londres, dato principalísimo para comprender la amplitud de miras de su teatro, que no suele perder de vista (salvo alguna vez: véase *Coriolano*) las necesidades comerciales de las obras.

Entonces, como ahora, el actor tenía un rol principal en el agrado del público, lo cual explica, y como saben dramaturgos y guionistas, que en algunas de las primeras ediciones se deslizara el nombre del actor en quien Shakespeare estaba pensando al escribirla. Según Gilíes Monsarrat, eso demuestra que el escritor ya estaba viendo la representación al componer su obra<sup>[153]</sup>. Así sucede con el Will Kemp que se menciona de forma explícita —«entra Will Kemp»— en la versión buena de las erróneas que circularon de *Romeo y Julieta*, o que la Reina se refiera a Hamlet como «gordo y sin aliento»: gordo y mal esgrimista debía de ser Richard Burbage, el actor en quien pensaba el autor para el personaje, y a él había que adaptarse. Imagino que esa gordura de Burbage fue también el origen del personaje de Falstaff, una de sus más celebradas creaciones, y por su originalidad: un enorme y viejo don Juan que seduce a matronas de la ciudad de Windsor.

*Strange's Men, Chamberlains men, King's men...* la historia de las compañías londinenses de la época, y con varias de las cuales tuvo relaciones Shakespeare, es casi tan compleja y confusa como las peleas de nobles que se relatan en las llamadas obras históricas. Quizá convenga saber que la muerte del conde de Leicester condujo a la disolución de su compañía, lo cual coincidió más o menos con la muerte del célebre cómico Richard Tarleton, antecedente de la disolución de la compañía The Queen's men, hegemónica en las tablas londinenses en esos años. Tras dos años de desorden y reorganización, ambas compañías se fusionaron, en 1585, en The Lord Admiráís Company, que luego tuvo otros nombres. Dirigida por Edward Alleyn, magnífico actor trágico y empresario de genio, que además poseía las obras de Marlowe, y la contribución económica de su suegro, Philip Henslowe, la compañía en la que Shakespeare era también copropietario gozó de una estabilidad decisiva durante las siguientes dos décadas. En general, los seis actores principales formaban la compañía y percibían la sexta parte de los beneficios. La compañía alquilaba el local.

El actor más famoso del periodo isabelino fue Richard Burbage, entre otras cosas gracias a Shakespeare, pues creció con él: el primer triunfo de ambos fue *Ricardo III*. Fue él quien se encontró la plaza ocupada cuando acudió a una cita galante con una dama seducida por su talento y, al llegar, le fue remitida una nota de su dramaturgo en la que decía que Guillermo el Conquistador estaba antes que Ricardo III. Era hijo del dueño de The Theater y algún retrato suyo muestra un hombre no delgado y más bien rudo, de nariz aguileña y mirada redonda e inteligente.

El propio Shakespeare hizo de actor, y aunque al parecer lo dejó tan pronto pudo, no se puede menospreciar su experiencia a la hora de saber lo que es el público. Se cree que encarnaba papeles secundarios, como el fantasma del rey, en *Hamlet*, o el de Adam, el sirviente en *Como gustéis*, en general hombres mayores y dignos. Su última aparición fue en una obra de Ben Jonson.

La historia de los actores especialistas en Shakespeare requeriría un estudio aparte, al igual que la de los montajes, que en cierto modo corren en paralelo a la historia del teatro occidental y constituyen una referencia arquetípica en la imaginería anglosajona: cuántas películas y guiños teatrales no habremos visto de *actores shakespeareanos*. Uno de los más famosos fue Edmund Kean (1787-1833), que probablemente fue la primera *estrella* de teatro, vistas las dimensiones de su triunfo. Era un actor del género escandaloso, que podía dejar colgada la representación, si le

daba por ahí. Coleridge dijo de él que desvelaba a Shakespeare como a través de relámpagos. Como un Moliere, según versiones que murió representando *El enfermo imaginario*, a él le dio un derrame cerebral mientras hacía de Otelo frente a un Yago encarnado por su hijo. Stendhal, uno de los introductores de la bardolatría en Francia (y que también murió de derrame), hablaba de él con un entusiasmo que reservaba a muy pocas cosas.

Quizá la circunstancia que más señala el teatro de la época es el de una competencia extrema: había que montar las obras en quince días, lo que requería, para empezar, actores con una fabulosa memoria. Las obras se representaban rara vez más de siete días, pero varias veces en una temporada, y las reacciones del público y las necesidades de las modas las iban retocando: eso sucedió con obras de Ben Jonson y con *Romeo y Julieta*, por ejemplo. Al igual que en España (Lope de Vega dejó 1.400 títulos), se producía muchísimo: el actor Thomas Heywood dijo haber participado en 220 montajes.

Los textos pertenecían a las compañías, y éstas no tenían ningún interés en su divulgación escrita, razón por la cual se perdieron la mayor parte, incluida alguna de Shakespeare.

En contra de lo que insinúa la leyenda de ese *siglo de las luces*, la censura también tenía su importancia: a menudo exigía matizaciones políticas o religiosas. La palabra *Dios* de los primeros textos de Shakespeare va siendo sustituida por *cielos*. En *Hamlet*, por lo visto, fue suprimida una escena que se burlaba de las compañías infantiles; así se pretendía evitar la ira del rey Jaime I, homosexual, que había tomado a un muchacho bajo su protección. Y una alusión a la propensión al alcoholismo de los daneses fue suprimida, al publicarse la obra, para no molestar a la esposa del rey, Ana de Dinamarca.

No menos importante es a mi modo de ver el público de Shakespeare. Vista la buena recepción generalizada en su tiempo, era un público más preparado que nosotros. Y no tanto porque las obras de Shakespeare nos queden lejos en temática o recursos —algunas también estaban lejos de su tiempo—, sino porque resulta evidente que ese público tenía una mayor y más rápida comprensión de la metáfora, y también de la abstracción requerida por escenarios y montajes casi simbólicos. A ello Rowse añade una mayor educación del oído y la memoria —es decir, eran más aptos para la cita—, y con una mayor vulnerabilidad emocional que les permitía un mayor entusiasmo y en modo alguno les hacía más estúpidos. Era un público asiduo, dice Harrison, y por lo tanto experto: el drama hacía parte de su vida. Un público culto, sin duda, capaz de entender y apreciar una catarata de alusiones al arte clásico:

Jessica: En una noche como ésta, Tisbe andando con paso temeroso a través del rocío, vio la sombra del león antes de ver al león mismo, y se escapó llena de espanto.

Lorenzo: En una noche como ésta, Dido, con una rama de sauce en la mano, manteniéndose en pie sobre la playa desierta del mar, suplicaba con sus gestos a su amante que volviera a Cartago.

Jessica: En una noche como ésta, Medea cogió las hierbas mágicas que rejuvenecieron al viejo Esón... (y sigue) (*El mercader de Venecia*, V,1).

Era en cualquier caso un público muy variado, que odiaba lo fijo y exigía dinamismo, como se puede apreciar —lo veremos— en la estructura de las obras, que bajo ningún concepto permiten



que las necesidades de la trama o del diseño de personajes condicionen el máximo valor teatral del ritmo. Un indicio de esa importancia es que Shakespeare no dividía sus obras en actos ni escenas —ni se usaban entonces mayúsculas para iniciar los versos—: ésta es una innovación posterior. De hecho, y aunque no se conservan manuscritos, pacientes trabajos de los filólogos en las sucesivas versiones han permitido establecer que Shakespeare corregía a veces un pasaje sin detenerse a tachar el anterior, lo que permitió no pocos errores. Esta característica ayuda también a comprender que en Shakespeare el primer papel, indiscutible, corresponde a la poesía — metáfora y polisemia—, y la trama es secundaria: poco queda cuando se han suprimido los juegos de palabras, las rimas, las metáforas, y conviene tenerlo en cuenta para calibrar las adaptaciones.

Al carecer de cortinas los teatros, los actores tenían que llamar la atención al entrar con algo espectacular, y no podían terminar con un clímax. Las pausas eran dadas por pequeños entremeses musicales, apenas esbozados o incluso tan sólo indicados («*aquí cantan*») pero que en la representación cobraban importancia; era una excusa también para dejar pie a la improvisación del actor, que contaba con ello para expresarse. En algún caso, ese entremés no es en modo alguno decorativo, como en varias intervenciones del bufón en *El rey Lear*:

Bufón: ¡Picaro, voy a enseñarte unas máximas!

Lear: Dilas.

Bufón: Fíjate bien en ellas, tío:

*Ten siempre más de lo que aparentes.*

*Habla menos de lo que sabes.*

*Presta menos de lo que posees.*

*Ve mejor a caballo que a pie [...] (El rey Lear, I, 4).*

El ritmo lo marcaban las fluctuaciones internas del texto, y en efecto se puede ver una preocupación porque a un pasaje difícil siga uno más fácil, a una escena densa, otra más despoblada, y hasta por una coreografía, quizá inconsciente, que une los grandes escenarios — batallas, dormitorios, salones del trono— con otros secundarios: pasillos, alrededores de castillos, antecámaras...

De hecho, y no sólo por necesidades de la escena sino por otras más profundas de la dramaturgia y de la realidad, Shakespeare no habla de los hechos en sí sino del antes y el después: antes de la batalla, del amor, de la muerte... El rey habla con el sepulturero, los leales de Antonio agonizan a las puertas de la ciudad, Mercucio delira poesía antes de la fiesta... Y en esas esquinas el espectador tiene la sensación de asistir a lo extraordinario, el azar de la vida, su misteriosa y cierta tragedia. Un epílogo —Shakespeare incluyó once en sus obras— cerraba la obra, y tenía no sólo una misión de punto final sino que también se proponía *devolver al espectador a la realidad*<sup>[154]</sup>.

Shakespeare enlaza con Sófocles y Eurípides y antecede a Ibsen (y al novelista Stendhal) en la idea de que el teatro es el reflejo de la vida y la naturaleza, y su representación debe serle fiel. Lo dice en *Hamlet*: «[todo exceso] se aparta de la intención del teatro, cuyo objeto ha sido desde el

origen, y sigue, representar por así decir un espejo de la naturaleza». Ni que decir tiene que por fidelidad a la naturaleza Shakespeare entiendo algo venturosamente alejado de las teorías *realistas* que prosperaron a través del siglo XX.

Por lo demás... ¿era evitable esta idea del teatro? Carente del prestigio de la poesía lírica o, sobre todo, épica, destinado a representarse y desaparecer, el teatro estaba destinado a un público en carne y hueso, que veía la luz del día en tres lados de la escena, tenía gustos variados —es decir que gustaba de las bellas palabras pero también de la acción y de la sangre, de las ideas y de las historias de amor—, y al que había que seducir. Shakespeare no olvidó nunca los gustos del público, que entre otras cosas le ayudó a perfilar sus obras. Eran textos en cierto modo flexibles, manipulados para evitar la censura o resistir las ocurrencias de los bufones en busca de éxito individual. ¿Quería el público violencia y sexo? Le daba *Tito Andrónico* (hay quien pone en duda su autoría) en la que se relata una violación, torturas, violencia a modo e incluso canibalismo. Ni Shakespeare ni sus contemporáneos distinguían mucho entre *carne* y *espíritu*. Necesitado de seducir a la audiencia de un teatro que tenía algo de circo —el escenario es también una pista—, mucho en él es una especie de *tour de force*, de *más difícil todavía*. Así, el célebre pasaje en el que Gloster (futuro Ricardo III) se dirige a Ana Neville, a la que ha hecho viuda y dejado sin familia:

«¡Vuestra belleza que me incitó en el sueño a emprender la destrucción del género humano con tal de poder vivir una hora en vuestro seno encantador» (*Ricardo III*, I, 2).

El público es de primera importancia, entre otras cosas porque los personajes nacen de la observación directa, algo en modo alguno tan obvio como parece, y del deseo de complacer al público nacen dos de las tres grandes virtudes de Shakespeare, según Gerald Colson: el humor popular y el sentido del espectáculo; la tercera es el sentido de lo trágico.

Si se asiste a una representación en un teatro shakespeariano —iluminadora experiencia que ahora se puede hacer en la exacta reproducción de The Globe a unos pocos metros de su enclave original, en Londres—, lo que más llama la atención es el escenario casi desnudo, un escenario de, casi, teatro pobre, la corriente que, siguiendo las teorías de Jerzy Grotowski y la escuela polaca, propugnaba en los años sesenta y setenta la extrema sobriedad escenográfica para permitir el teatro en su expresión máxima.

Eso indica que las obras estaban pensadas para ser oídas casi más que vistas en un escenario casi desnudo e inmóvil, sobrio y eventualmente simbólico como las llanuras pobladas de relámpagos en las que siempre aparecen las brujas (*Macbeth*) u otros fenómenos: pues la palabra era la escenografía y, también, la acción. A diferencia de en nuestro tiempo, la de Shakespeare, como se dice de forma explícita en el prólogo de *Enrique V*, no fiaba su poder a los efectos de reproducción más o menos fiel de la realidad y confiaba en la imaginación. Y en la situación, que es lo que caracteriza el teatro. Nunca hay personajes sin una situación (Kott).

De ahí también la importancia del disfraz, que viene a ser una suerte de escenografía ambulante. Como recurso narrativo: el disfraz resume; como motor: el disfraz equivoca y mueve la acción; y como metáfora. Igual que en las comedias del Siglo de Oro español, en *Noche de Epifanía* Viola se disfraza de eunuco para lograr colarse en los aposentos de Olivia, que se

protege con un riguroso luto.

Viola: Disfraz, lo noto, eres una inmoralidad que explota al enemigo malo. ¡Qué fácil es para un impostor imprimir su imagen sobre el corazón de cera de las mujeres! (*Noche de Epifanía*, II, 1).

Pese a que el teatro The Globe actual se encuentra en buena parte al aire libre, como el antiguo, y en un Londres de lluvia caprichosa e imprevisible (sólo abre en verano), están prohibidos los paraguas, por obstaculizar la visión, y los impermeables, por el ruido, lo cual da una idea de la envidiable sensibilidad británica en estas cuestiones. Por lo demás el teatro es como en la época de Shakespeare, con el añadido de luces eléctricas y algunos cuartos de baño (que según la información oficial no existen). Caben 500 personas de pie en la platea (reveladora experiencia por el ángulo de visión que permite) y otras 1000 sentadas en una suerte de palcos.

El Globe de Shakespeare tenía al frente la inscripción de Petronio: «Totus mundus agit histrionem» (Todo el mundo actúa), y cuando se representaba, la sesión comenzaba a las dos en punto de la tarde, se izaba la bandera: negra para las tragedias, blanca para las comedias. Hacia 1599 (hay versiones) fue trasladado de un emplazamiento inicial a la orilla sur del Támesis, un barrio de putas y de ladrones, y donde se proponían espectáculos populares que ayudan a comprender la época, como el de arrojar un oso a los perros (antecedente, en cierto modo, de la caza del zorro). En el mismo barrio se encontraba el otro teatro, The Swan (El cisne), y con el tiempo serían creados los teatros de La Rosa (donde se inició Shakespeare), La Fortuna y Red Bull (Toro rojo). Allí los señores se codeaban con los horteras para asistir a la representación de unas 50 piezas al año. Víctimas del plagio frecuente y de la peste, los teatros tenían que cerrar cuando los muertos por peste subían de 30 a la semana. Todo madera y paja, The Globe fue destruido el 2 de julio de 1613, en un incendio provocado por el disparo de un cañón durante la representación de *Enrique VIII*. Tras su reconstrucción, fue cerrado en 1642, víctima de otra plaga más letal, la ignorancia y el fanatismo, por orden de un parlamento dominado por los puritanos, y destruido dos años después junto con los demás teatros de la ciudad.

The Globe levantaba doce metros y su superficie octogonal tenía veinticinco de diámetro, con cuatro destinados a la galería de tres pisos de palcos sobre los camerinos: en la escena, de unos doce por ocho metros, apenas cabrían más de unos doce actores<sup>[155]</sup>.

El patio estaba destinado al pueblo llano, que permanecía de pie, y los palcos, a la gente con mayores recursos. La entrada de parterre costaba un penique, equivalente a la doceava parte de la paga semanal de un obrero, según François Laroque. (Una copia impresa de una obra ya descatalogada costaba 6 peniques.) La representación empezaba a las tres, y en su espera se bebía y se jugaba a las cartas. Si faltaba luz se encendían lámparas. Al terminar la función, todos los actores, de rodillas, rezaban por la reina Isabel, después de una giga a cargo del cómico.

La escena, cubierta, estaba más o menos a la altura de un hombre. Desde la primera línea de patio la visión era (y es) casi vertical, de modo que los actores tenían un contacto muy cercano con el público del patio, incluso físico (yo vi a Calibán, el *engendro* de *La tempestad*, alborotar el pelo de algunos espectadores de primera fila). La escena se dividía más o menos en tres espacios: uno al frente, el escenario propiamente dicho, para duelos y batallas; un balcón en lo

alto, que podía ser el dormitorio de Julieta o los muros de un castillo, y del que colgaban, según, gallardetes o lienzos de duelo; y al fondo una alcoba con una cortina para representar adulterios y muertes. En lo alto, encima de una carpa protectora, *el cielo*, se encontraban las máquinas que hacían aterrizar a los querubines sobre la escena, y en la delantera de ésta, una trampa para los entierros y las apariciones de espectros o demonios: *el infierno*.

La escenografía era muy sobria: una piedra indicaba un acantilado, y un árbol, un bosque. Una antorcha para la noche, un timón para un barco, unas lanzas para una guerra... Los cambios de lugar se indicaban con un letrero o una simple alusión. Esa escena casi desnuda favorecía una enorme libertad en el dramaturgo, que podía llevar la escena a su antojo: los rápidos cambios de escenario que en *Antonio y Cleopatra* se realizan con naturalidad, en el cine serían incluso difíciles. Las mujeres eran jovencitos de voz atiplada, salvo las mujeres viejas, como el aya de Julieta, que podían ser hombres. (Las mujeres se hicieron cargo de sus papeles al reabrirse los teatros en 1660.) Se contaba con la ayuda del espectador, que debía imaginar... y pensar.

Cualquier Enciclopedia o diccionario Shakespeare<sup>[156]</sup> informa de forma exhaustiva de las fuentes de cada una de las obras... que casi siempre son ajenas. Salvo con la poesía, *autobiográfica*, casi todas las obras de Shakespeare parten de otras obras, o la Biblia (es el autor de la época que más la cita), o leyendas, o mitos, o una mezcla de todo ello de naturaleza imprecisa, como ocurre con *Romeo y Julieta*, de la que ya existía una obra italiana que a su vez se inspiraba en un suceso real<sup>[157]</sup>. En una suerte de *Mahabharata*, el clásico que se representa desde siempre en cada esquina de la India (y que viene a ser el documento que conforma y recuerda su *identidad*), el público conocía a menudo el tema del que le estaban hablando, y juzgaba las variaciones.

En la época de Shakespeare, en la que todo el mundo tomaba prestado de aquí y allá, él lo hace mucho... y le pone su sello personal. Si es cierto el conocido aforismo de que *el robo artístico está permitido... siempre y cuando vaya seguido de asesinato*, de toda evidencia Shakespeare (al modo de Picasso) es un peligroso ladrón, pero tan buen asesino que sus robos quedan redimidos. «Es cierto que había mucho lenguaje —frases, imágenes, citas— que formaban un fondo común entre los poetas, y más aún entre los dramaturgos; y ahí había mucho préstamo», dice Rowse, para quien Shakespeare no se fijaba en «el fetiche» de la originalidad sino que se proponía un modelo e intentaba sobrepasarlo (sólo existen esas dos maneras de escribir, según Borges: el seguimiento del canon o la búsqueda romántica de originalidad). Shakespeare era un verdadero camaleón... «salvo por el hecho de que mejoraba los colores que tomaba prestados». E, igual que con Stendhal, «no es lo que copia lo interesante, sino lo que añade».

El caso de *Hamlet* es uno de los más conocidos, pues al parecer varios de sus temas —la piedad por un padre indefenso y la venganza, y la perturbadora sospecha sobre una madre— ya estaban en Saxo Grammaticus, en el siglo XII. La tragedia original trataba de una venganza e incorporaba un fantasma.

Además de otras muchas influencias, como las *Vidas*, de Plutarco (en concreto las de Bruto, Julio César y Marco Antonio), también es característico que, según cierto consenso, Hamlet sea el más autobiográfico de sus personajes: pues a través suyo expone varias de sus teorías acerca del

teatro, hace mofa de las etiquetas sobre los géneros, ataca la moda de un cierto infantilismo teatral, se duele de los supuestos méritos de autores intelectuales o de procedencia universitaria...

En muchos casos la copia es casi literal, sólo que añadiéndole su talento poético. Si no inventados, hay en cambio una redistribución de los papeles para darles más fuerza. *Ricardo III*, por ejemplo, se inspiraba en las asépticas crónicas de Hall y Holinshed, que a su vez las redactaron a partir de las notas de Tomás Moro. *Otelo* viene de la novela corta *Hecatommithi*, de Cinthio, que Shakespeare leyó, aunque no se sabe en qué idioma. En la versión dramática, Otelo y Desdémona son mejores que sus modelos, y Yago, peor. La acción es más rápida. Pero —mucho más importante—, gracias a su escritura Shakespeare trata a Otelo —moro o negro según los montajes— con una profundidad que desafía la habitual simpleza maniquea del esquema racismo-no racismo. Lo mismo sucede con Shylock, el prestamista judío de *El mercader de Venecia* (cuyo nombre quería decir *villano* para el pueblo de la época); a mi modo de ver, Shakespeare lo rescata de ese esquemático destino. Su talento —genio poético sobrepuesto a genio dramático— era hacer hablar a sus personajes de un modo subyugante y *ala vez* trascendente<sup>[158]</sup>.

En otras ocasiones, son variaciones de sus propias obras. Las investigaciones de Wells y Taylor han demostrado que algunas piezas —*Hamlet*, *Otelo* y *El rey Lear*— fueron revisadas por su autor hasta el punto de que se puede hablar de versiones. *El sueño de una noche de verano* no hace otra cosa que alargar hasta las dimensiones de una obra el discurso de Mercucio sobre la reina Mab en *Romeo y Julieta*, inspirado a su vez en el *Parliament offinóles*, de Chaucer (1340-1400), autor en quien Shakespeare aprende varios recursos y entre otros el del *leit-motiv*: algo fijo en un escenario cambiante. Y así sucesivamente: bibliotecas enteras se han escrito y se escribirán sobre los antecedentes en Shakespeare.

Y por supuesto, si recoge la tradición y la transforma, es [jara refundar algunos arquetipos. Aunque pueda parecer una de esas etiquetas de las que él mismo se ríe, es indudable que Shakespeare contribuye de forma decisiva a nuestra idea e imagen misma de temas como el amor, la codicia, la soledad de la vejez, los celos, la culpa... hay mucho donde elegir. Y pone las bases para parentescos con obras que uno diría muy lejanas. Marco Antonio esperando un castigo de Roma que no termina de llegar, ¿no es un remoto antecedente poético de *Esperando a Godot*?<sup>[159]</sup>

Desde su primera obra, Shakespeare se propone dar «todo lo que la acción dramática puede decir, y más aún si es posible» (Gower, en *Pericles*, V)<sup>[160]</sup>. Y si algo hay inabarcable es precisamente ese *todo*. Según Bloom, la lectura incesante de Shakespeare no permite conocer su personalidad, pero sí ciertamente su temperamento.

Entre lo primero que se impone figura un extraordinario equilibrio entre la razón y la pasión, si bien, como en todo gran artista, lo que importa es la visión personal, única e irrepetible —el *sonido Shakespeare*, reconocible a distancia—, siempre bajo un gran control. Como él mismo dice,

La trama de nuestra vida se compone de bien y de mal. Nuestras virtudes se mostrarían orgullosas si no viniesen nuestros defectos a fustigarlas; y nuestros crímenes nos llevarían a la exasperación si no fueran compensados por nuestras virtudes (Señor 1º, en *A buen fin no hay mal principio*, IV, 3).

Ante la fuerza de Shakespeare —fuente de las más pintorescas leyendas, como si se tratara de un héroe de la Antigüedad—, es preciso recordar que en su época, que apenas comenzaba a sugerir el fin de la Edad Media, una ciencia médica casi más peligrosa que la enfermedad aún creía en las teorías de Galeno (200 a.C.), según las cuales, por ejemplo, la melancolía podía producir una suerte de bilis negra. Y si la reina Isabel era una buena erasmista, no es menos cierto que Jaime I, su sucesor, y también benefactor de Shakespeare, creía blanco sobre negro que el mar arbolado que le martirizó cuando fue a buscar a su novia a Dinamarca había sido una treta de las brujas. En 1597, llevando aún la corona de Escocia, el rey publicó *Daemonologie*, tratado de demonología, del que, por cierto, es posible que Shakespeare sacara la documentación necesaria para las brujas de Macbeth<sup>[161]</sup>.

Así las cosas, ¿por qué no creer en las hadas? Oberon, Titania, el duende Puck o las hadas Telaraña o Mostaza, que con sus juegos complican la vida de los habitantes de Atenas que se aventuran en el bosque de *El sueño de una noche de verano*, al igual que los 14 fantasmas que aparecen en las obras completas, no son menos *ciertos* —al menos en la mentalidad de su público— que los personajes *reales* de sus obras históricas, si es que alguna vez *real* significó en Shakespeare algo tan siquiera emparentado con el limitado sentido que le atribuyó el siglo XX.

Para empezar, explica Kott, que le opone al determinismo hegeliano y marxista, Shakespeare participa de la idea dramática según la cual la historia no tiene sentido y «se mantiene en el mismo sitio, o bien repite sin cesar su ciclo atroz. Que es una fuerza elemental, al igual que el granizo, la tormenta o el ciclón, como el nacimiento o la muerte».

Y en ese escenario perdido en la tormenta, en el que los relámpagos de *Macbeth* sobre desolados y casi metafísicos escenarios no distraen ni decoran sino que protagonizan e iluminan —«una llanura desierta», «truenos y relámpagos», «un páramo; trueno», dicen las indicaciones escenográficas—, no es tanto el realismo o la fidelidad a los acontecimientos históricos lo que importa, sino que son «las situaciones las auténticas; más aún: superauténticas» (Kott). Para decirlo de una vez, todo pasa a segundo término ante el conocimiento de Shakespeare sobre el hombre, al que jamás, bajo ningún concepto, pierde de vista: todo en su obra está hecho a su escala. Igual que sus pares, apunta Harold Bloom: Homero, Dante, Cervantes, Tolstoi... «nos recuerdan que la representación del carácter humano y la personalidad permanece el supremo valor literario, ya sea en drama, lírica o narrativa». Si bien se mira, Shakespeare ni siquiera convierte en teatro situaciones históricas, sino que el acento, el drama, está puesto en la mente y el corazón del hombre en esas situaciones.

Por otra parte, uno de sus talentos consiste en saber cuál es el rol de cada uno en todo ese inmenso escenario. «La grandeza del realismo en Shakespeare», dice Kott «reside en que sabe percibir el grado en el que los hombres están involucrados en la historia. Los unos la crean y caen como sus víctimas. Los últimos parece que la crean, y también son sus víctimas».

No tengo al mundo más que por lo que es, Graciano: un teatro donde cada cual debe representar su papel, y el mío es bien triste (Antonio, en *El mercader de Venecia*, I).

Ahora bien: una vez situada la escena *dentro* del hombre, nada está claro. Pues ésa es la residencia misma del bien y del mal, el lugar de su lucha sin fin, y abarca grandes territorios. ¿No

hay una resonancia platónica en la identificación de Bien, Verdad y Bondad?

... ¡No hay otra fealdad en la Naturaleza que la del alma! Únicamente el malvado es deforme. La virtud es la hermosura. Pero una belleza inmoral es semejante a un cofre vacío ornamentado por el demonio (Antonio, en *Noche de epifanía*, III, 4).

La lucha no es ni siquiera lucha por el triunfo de uno sobre otro, sino por el de la simple claridad. Lucha de la palabra, que es la que involucra al escritor:

Pericles: Bueno es acallar lo que, más divulgado, sería aún más monstruoso [...] La prudencia me dice que los hombres que no enrojecen al cometer actos más negros que la noche no retrocederán ante ningún medio para impedir que esos actos salgan a la luz» (*Pericles, príncipe de Tiro*, 1,1).

De modo que se puede hacer una lectura de Shakespeare a la luz de esta lucha —de hecho es una de las más frecuentes—, aunque en él casi nunca es unívoca y siempre admite interpretaciones. Eso sería incluso lo que la define (y así se explica la prosperidad de la *Industria*, dedicada a interpretarla). Nada está claro, o al menos el hilado se va haciendo cada vez más fino y nunca termina:

«... la conciencia es una palabra para uso de cobardes, inventada en principio para sujetar a los fuertes» (*Ricardo III*, V, 3).

Bajo la deslumbrante apariencia del arte, ni siquiera la risa está definida. A Puck, el duende travieso de *El sueño...* (duende... ¿o demonio?) lo mueve la sonrisa pero también una difusa perversión, al igual que a los elfos y hadas que juegan con los humanos como con muñecas. El bien y el mal siempre van entrelazados, y a menudo el uno contiene al otro, lo que abre vastas posibilidades literarias. En las *obras históricas*, en definitiva, las crónicas de reyes sanguinarios e impotentes no son más que las sucesivas historias de crímenes, sus consecuencias y expiación. Ese era en definitiva el espíritu del tiempo de Elizabeth y venía también, al parecer, de la gran influencia que ejerció en Shakespeare la obra *Arte of English Poesía*, de Puttenham, que condenaba todo maniqueísmo y la visión de la poesía como algo únicamente moral, y propugnaba la supremacía del sentido común por encima de toda autoridad u opinión recibidas<sup>[162]</sup>.

Aunque *huérfana* de guías, si se quiere ver así, toda la escritura en Shakespeare está *siempre* en contacto con las grandes cuestiones (lo que quizá es consecuencia de esa misma orfandad), y algo por lo demás en correspondencia con la visión cosmogónica de su tiempo, según la cual el hombre no es más que reflejo del universo. Como los escenarios *secundarios* que ocupan un lugar central en la escena shakespeareana, el drama, la épica, el permanente recordatorio de que vivir es ya una situación límite, impregna toda la obra. Un sacerdote *da* así la hora:

El reloj me dice que desde ese momento al presente hemos andado unas dos horas



hacia la tumba (*Noche de epifanía*, V).

Pero lo que contribuye a diferenciar a Shakespeare de otros —muchos— autores igualmente ambiciosos en su temática es lo que podríamos llamar el gran ángulo de su mirada. Su capacidad de captar lo que está en el aire antes que nadie, de expresarlo, como veremos, con riquísimos recursos entre los que destaca la enorme capacidad de asociación de realidades muy disímiles (una facultad de poeta, a fin de cuentas), y su gran generosidad en el impulso.

¡Mi ducado contra el céntimo de un mendigo a que hasta ahora me he equivocado al juzgar a mi persona! (*Ricardo III*, I, 2).

Generosidad, incluso, en el insulto, capacidad en modo alguno menospreciable por lo que revela de la mente de su inventor, y que en este caso desde luego no es la de un tendero:

Reina Margarita: [...] ¡Que el gusano de la conciencia roa sin descanso en tu alma! ¡Que mientras vivas, tus amigos te sean sospechosos de traidores y tengas a los traidores más pérfidos por tus mejores amigos! ¡Qué jamás cierre el sueño tus aviesos ojos, a no ser para que una horrorosa pesadilla te espante con un infierno de horrendos demonios! ¡Desfigurado por el espíritu del mal, aborto, cerdo, devastador, sellado al nacer para esclavo de la Naturaleza e hijo del Averno! ¡Oprobio del vientre pesado de tu madre! ¡Engendro aborrecido de los riñones de tu padre! ¡Andrajo del honor! ¡Te detesto! (*Ricardo III*, I, 3).

Y en otro momento:

Duquesa de York: ¡Oh maldita seas, matriz, lecho de muerte, que lanzaste al mundo un basilisco de mortífera mirada! (*Ricardo III*, IV, 1)<sup>[163]</sup>.

Pese a la sobriedad del montaje teatral, los grandes gestos de los héroes shakespearianos son de cartón piedra. Por el contrario quedan realizados por el contraste con los muy humanos contrapuntos de la maldad, la mezquindad, la intriga y la cobardía entre los que viven. En un campamento inglés cerca de Burdeos, Talbot y su hijo Juan discuten sobre quién habrá de retirarse:

¿Mi nombre es Talbot? ¿Y soy yo vuestro hijo? ¿Y había de huir? ¡Oh, si amáis a mi madre no deshonréis su honorable nombre haciendo de mí un bastardo y un esclavo [...] No hay que esperar que me mantenga firme si en la primera hora de mis comienzos retrocedo y huyo. Aquí, de rodillas, imploro la mortalidad, mejor que la vida conservada por una infamia (*Enrique VI*, Iª parte, IV, 5).

El territorio de Shakespeare es sin duda el hombre... que se mueve en un tiempo histórico.

«Puede estar pasado de moda reconocer el hecho pero William Shakespeare fue un patriota» (Rowse). En efecto: para bien y para mal. Pues lo cierto es que, a pesar de su tono lúgubre (inaugurado por Marlowe), y del sangriento fatalismo de sus *Obras Históricas*, éstas contribuyeron de forma decisiva a hacer visible el pasado común de los británicos y a construir su conciencia nacional. El modelo de Holinshed se aprecia hasta en su intención didáctica.

No se suele reparar, dice Harrison, en que tan sólo en 1582, es decir, casi en tiempos de Shakespeare, y cuando el idioma inglés era considerado en Europa como un dialecto propio de las islas, Richard Mulcaster, el más prestigioso académico de la época isabelina, escribía sobre la necesidad de elevar el prestigio del inglés al nivel del latín, y eso fue lo que hizo Shakespeare, en una contribución política decisiva como saben los inventores de cualquier nacionalidad.

Ahora bien: Shakespeare casi siempre está de acuerdo en política con la opinión mayoritaria... y la del poder. Del conde de Essex —que llegó a disputar a Isabel el favor del pueblo, o al menos eso creyó ella— aprendió el arte de cultivar al público. Si bien cambió el tiempo y la época de sus obras cuando las alusiones a un pasado demasiado reciente se hicieron peligrosas, no es menos cierto que las escritas bajo la ilustrada Isabel son más *racionalistas* que las escritas bajo Jaime I, aficionado a los espíritus: ahí está *Macbeth*, que además de una de las obras maestras es también un fino acto de adulación política. (En la obra se trata con guante blanco el rol histórico de Banquo, compañero y quizá cómplice de Macbeth y ancestro del rey Jaime.) Por lo demás, las crónicas sangrientas están recorridas por la permanente advertencia contra todo tipo de conflicto y disensión, de los que sólo puede venir la anarquía, y de la anarquía, el despotismo. Simpatizante o cómplice con el poder —no hay que olvidar en qué tipo de sociedad vivía Shakespeare, en la que el dramaturgo era poco más que un criado o un acróbata—, de su obra se decanta la figura de lo que hoy llamaríamos un demócrata. Así, el rey que en *A buen fin no hay mal principio* pretende convencer a un noble para que se case con la sencilla hija de un médico, le dice:

«La distinción más gloriosa es la que procede de nuestros actos, no aquella que nos han transmitido los antepasados por herencia [...] Los simples títulos son esclavos prostituidos en la tumba, mentidos trofeos que se levantan sobre una soberbia sepultura, mientras que el polvo y un injusto olvido pesan las más de las veces sobre las cenizas virtuosas» (*A buen fin...*, 11,3).

Si Shakespeare es inabarcable, lo es en particular por su temática. Y en buena parte, por la fuerza de su lengua, que le da un extraordinario impulso pero abre los significados y fatalmente los difumina. Varios de sus pasajes proponen así enigmas clásicos: ¿Es *El mercader de Venecia* una obra antisemita? ¿Es *Otelo* racista? No es posible simplificar y son precisas múltiples consideraciones. En el judío Shylock, por ejemplo, Shakespeare aprovechaba el sentimiento levantado en el pueblo por el golpista conde de Essex (amigo de su protector, Southampton), que afirmó que el médico judío de la reina, López, era un espía español. (López fue ahorcado y descoyuntado.) A mi juicio, quienes le acusan de antisemita se quedan en el primer nivel de la caricatura del judío avaro y encorvado. Olvidan que su hija es una bella muchacha avergonzada de avergonzarse de su padre: o sea, con idéntica vocación de judía. No perciben la inteligencia y

hondos significados —y enigmas— que se desprenden del sentido de la justicia del personaje, que insiste en cobrarse su deuda con la pactada libra de carne humana, entre otras cosas porque la justicia oficial, que le burla, no le ha dejado otra alternativa. Tampoco ven el lado canalla sin remisión de los nobles de la obra. Como escribió John Gielgud, «hoy en día es casi imposible hacer *El mercader* sin considerar el punto de vista de Shylock e intentar comprenderle de alguna manera».

Sobre Otelo también se ha disertado hasta la extenuación. Ambos casos, de gran visibilidad en nuestro tiempo, ilustran bien el problema de que, salvo en ilustres (y puntuales) ocasiones, Shakespeare está por encima de sus críticos y a menudo, sobre todo cuando pretende utilizársele en los debates políticamente correctos de cada momento y lugar, la discusión sobre él entorpece y tiende a empobrecer su lectura. Lo cual, en cualquier caso, es sólo un privilegio de los grandes.

Y de grande son las razones por las cuales cuatrocientos años después seguimos junto a Shakespeare: porque como ellos (y sólo ellos), tiene la capacidad de transmutar la vida en poesía y, de forma inequívoca, en algo propio de los hombres. Toda su obra se mueve sobre esos dos pies.

Las tramas de Shakespeare nunca dependen de aspectos históricos o sociológicos, al menos no en primer lugar, y son siempre reconocibles por el hombre: ¿Podrá Shylock cobrar la libra de carne humana en la que le va el honor? ¿Dónde morirá Lear, abandonado por sus hijas? ¿Será castigado Marco Antonio por haber postergado Roma a una mujer? ¿Cederá Ana a la urgente seducción de Ricardo, que la ha dejado sin familia? ¿Conseguirá Falstaff, el enorme don Juan que se niega a envejecer, seducir a las alegres comadres de Windsor? «Los motores de la acción son casi siempre muy sencillos —la sospecha en Hamlet, la ambición y la culpa en Macbeth, los celos en Otelo, el amor con obstáculos entre Romeo y Julieta, en Antonio y Cleopatra»— y los recursos se pueden utilizar más de una vez: el concurso de méritos entre los aspirantes a la mano de Porcia antecede a la prueba de demostraciones de amor entre las hijas de Lear de la que parte el drama. Sin embargo, que un mismo recurso sea empleado de diversas maneras permite decir que no hay normas. O sólo una: el pragmatismo. Se trata de un «oportunista autocontrolado»<sup>[164]</sup>.

Aunque las tramas tengan menos importancia que el deseo de Shakespeare de profundizar en el ser humano y de hacerlo mediante la poesía, es preciso no olvidar que se trataba también de un empresario teatral, y esa circunstancia —salvo en los *Sonetos* y las poesías, que tenían otro destino— condiciona toda su obra. Igual que Tranio le dice a Lucrecio en *La doma de la bravia*, «no toméis de las matemáticas y de la metafísica sino lo que puede digerir vuestro estómago, que no causa provecho lo que no place», Shakespeare puede sugerir y proponer experimentos y juegos, y adelantar recursos que aún hoy parecen modernos, pero sin olvidar nunca que enfrente siempre está el público, y ha pagado una entrada. Ese es el caso de la repetición de personajes, o su eco —Falstaff o la Diana *Capuleto* que aparece en *A buen fin...* —, que Balzac, primero, y luego Faulkner (inspirándose en éste), desarrollarán más tarde para convertirlo en el recurso más característico de dos obras novelísticas monumentales. Otros muchos les imitarán. No deja de ser gracioso que la reaparición de Falstaff en *Las alegres comadres de Windsor* se debiera a una petición de la reina Isabel, que tras verle en *Enrique VI* mostrara su deseo de «verle enamorado».

Como un novelista, más aún, como un buen periodista, nunca pierde el tiempo. *Julio César*

comienza con Flavio increpando a la gente de una calle romana: «¡Fuera de aquí! ¡A vuestras casas!». En *Pericles, príncipe de Tiro*, que para algunos es la primera obra (escrita a los veintiséis años), Gower informa a modo de saludo que Antíoco está enamorado de su hija, que ambos cometen incesto, y que los candidatos a tenerla como «compañera de juegos en los placeres del matrimonio» deben responder (como en una tragedia griega) a una adivinanza. El drama queda propuesto en el primer minuto de la obra.

En *La comedia de las equivocaciones*, Egeonte sitúa la acción en una frase de dos líneas: «Proseguid, Solino, consumad mi ruina; y con la sentencia de muerte, terminad mis desgracias del todo».

Lo mismo sucede en *Antonio y Cleopatra*:

Escena primera: *Entran Demetrio y Filón*

Filón: Cierto: pero este amor extravagante de nuestro general rebasa la medida. Esos ojos soberbios que resplandecían como los de un Marte con armadura... [en la quinta réplica se conoce ya el intenso amor entre Antonio y Cleopatra, y que llegan noticias de Roma con un contenido inquietante].

Esta rapidez se impone incluso una vez descontada la circunstancia de que, para los isabelinos, el discurso elaborado, en contra de lo que sucede hoy, era un síntoma de la temperatura emocional de los personajes.

Pero no por buscar la eficacia Shakespeare renuncia a lo que tiene que decir. Con obras en las que cambia de modo constante el lugar y el punto de vista de la narración, puede haber más de una trama, un recurso que aprendió de Lyly. Esa ambición llegará, en la edad madura, a buscar significado al mismo tiempo que expresividad y emoción<sup>[165]</sup>. Pero el «milagro» de Shakespeare que hace admirarle «más allá de la razón» (Rowse) es su capacidad para ver todos los lados de un mismo problema, y entenderlos.

Campesino hasta el punto de hablar con acento, hijo de artesano guantero, observador de la naturaleza, actor... muchos detalles ayudan a evidenciar que Shakespeare antepone la eficacia de su texto a cualquier norma que pueda frenarla, hasta la incoherencia, si es necesario: Shakespeare puede alternar el *thou* (forma arcaica de la segunda persona) con el *you* (moderna)<sup>[166]</sup>, en función no de normas de cortesía, sino de las oscilaciones morales del texto. Por ejemplo, el progresivo acercamiento entre dos canallas, Antonio y Sebastián, en *La tempestad*, o entre el hombre y la mujer en lucha en *La doma de la bravia*. Esto es, se fuerza la coherencia gramatical para acentuar una impresión u otra. Algo parecido al recurso clásico griego de torcer ligeramente las columnatas del Partenón para, gracias a cierto efecto óptico, obtener una impresión de recta ideal. O como lo expresa Bougny: «La verdad no se confunde con lo que se parece a la realidad». La osadía de su sintaxis, sus faltas de concordancia y de régimen, la inseguridad de los tiempos en las oraciones condicionales, hacen de la lengua de Shakespeare «la más libre del mundo», según Astrana Marín, «hasta el punto de que a menudo es difícil determinar si habla en prosa o en verso». De hecho, en aras de la eficacia él escribía sin *actos* ni *escenas*, y casi sin puntuación. Todo ello vino después, de sus editores, y ya un casi contemporáneo suyo, Justus Lipsius, citado por Johnson, escribió: «Como hace tiempo se trabajaba contra las adulteraciones, ahora en cambio luchamos contra las

correcciones».

Empresario teatral al fin, la gravedad, que amenaza con convertir a sus personajes en teorías ambulantes, es con frecuencia equilibrada por el humor. Cuando en *Trabajos de amor perdidos* se informa de las ascéticas condiciones de vida que se han impuesto Fernando, rey de Navarra, y otros tres amigos (entre otras, no tener trato con mujeres), uno de ellos dice: «espero que no se hayan anotado». Con esa previsión de la flaqueza, no sólo se alivia el texto con una broma y se vuelve menos abstracto, sino que *se humaniza*. La escala, la unidad de medida es siempre el ser humano.

Shakespeare usa de esa única norma, la libertad, con la osadía que bastaría para definirle como artista, y en su uso llega a violentar hasta la coherencia del texto —el bufón de Lear no tiene inconveniente en hacer una profecía de Merlín, el sabio de la corte de Arturo, posterior a su reinado, y decir «yo me anticipo a su época»—, y cambiar incluso las leyes de la naturaleza. ¿Acaso el tiempo no corre igual para todos? No, responde Rosalinda en *A vuestro gusto* (III, 2). Y explica: el tiempo va al trote duro con una doncella desde el día del compromiso hasta la boda, y si ese tiempo supera siete días, parecen siete años. Va al paso con un sacerdote que no sabe latín y con un ricachón que no sufre de gota, pues el uno duerme a pierna suelta porque no puede estudiar y el otro vive alegre porque no sufre, y va al galope con un ladrón a la horca...

Esa libertad sólo puede apoyarse en una confianza absoluta en la imaginación, que todo lo puede. Como dice Teseo a un comentario despectivo de Hipólita sobre los actores en *El sueño de una noche de verano*, «los mejores son sombras y los peores no son peores si la imaginación los enmienda».

No son pocos los que coinciden en que la grandeza de Shakespeare reside sobre todo en el lenguaje, incluidos sus abundantes neologismos, que contribuyeron a fijar el inglés moderno, y de esa idea participan incluso algunos escenógrafos, que reconocen en este lenguaje un valor en sí mismo, capaz de difuminar, puesto que en cierto modo las lleva incorporadas, escenografía, trama, personajes... la desesperación de Lear lleva incorporada hasta las luces:

Kent: ... ¿Dónde está el rey?

Caballero: En lucha con los elementos desencadenados. Pide a los vientos que barran la tierra hasta dentro del mar, o que hinchen las rizadas olas por encima de la tierra firme, para que las cosas se muden o cesen de ser. Se arranca los cabellos blancos... (*El rey Lear*, III, 1; obsérvese que la *narración* de la locura de Lear por el caballero —en otros momentos la presenciamos— no le quita fuerza sino que se la añade, le da un carácter mítico).

«La vida de las obras está en la lengua, no a su lado ni debajo», dice el director *sir* Richard Eyre, citado por Kemrode. Hasta el punto de que uno se podría preguntar si las tramas no son *sencillas* precisamente para no interceptar el lenguaje. Así en *El mercader...* por ejemplo, donde los parlamentos de los pretendientes de Porcia ante los cofrecillos que guardan la llave para acceder a su mano, como en un cuento infantil, les revelan a ellos pero también los pensamientos

de Shakespeare sobre el azar y la apariencia:

Bassanio: Las más brillantes apariencias pueden encubrir las más vulgares realidades. El mundo vive siempre engañado por los relumbrones. En justicia, ¿qué causa tan sospechosa y depravada existe que una voz persuasiva no pueda, presentándola con habilidad, disimular su odioso aspecto? En religión, ¿qué error detestable hay cuya enormidad no pueda desfigurarse bajo bellos adornos un personaje de grave continente, bendiciéndolo y apoyándolo en textos adecuados?... (*El mercader de Venecia*, III, 2).

Perteneciente a una época que iba a primar el texto por encima de cualquier otro valor literario, incluidas peripecias y montajes, Shakespeare encontró en ella su tiempo y lugar. Pues para él el lenguaje lo era todo. Al principio, en *Romeo y Julieta* o *Ricardo III*, el lenguaje es lírico o musical. Largas parrafadas que a menudo detienen la acción pero que son lo que hoy recordamos.

... Y en ese tren [la reina Mab] galopa, noche tras noche, por los cerebros de los enamorados, que en seguida sueñan con amores: sobre las rodillas de los cortesanos, que al punto sueñan con reverencias; por los dedos de los abogados, que al instante sueñan con minutas; sobre los labios de las damas, que acto seguido sueñan con besos... (Mercucio, en *Romeo y Julieta*, I, 4).

Con el tiempo ese lenguaje se irá comprimiendo y, en busca de una mayor expresión, y como suele ser el caso, pagará un impuesto en nitidez. Incluso el silencio cobrará importancia: la acotación teatral más larga de la obra de Shakespeare está en *Coriolano*, donde se dice: «(*Coriolano, sujetando su mano, en silencio*)». Se cuenta que Laurence Olivier prolongó ese silencio cerca de dos minutos «y durante ese tiempo se hubiese oído el sonido de una aguja al caer al suelo»<sup>[167]</sup>.

Testimonios de Hemming y Condell, y de Ben Jonson, indican que Shakespeare escribía rápido y con facilidad, y tachaba poco (lo que según Burgess es síntoma de cierta avidez), y en ocasiones ni siquiera tachaba. Sin tiempo ni paciencia para encontrar la palabra justa, la inventa. De modo que su lenguaje es rico en extremo (y fuente de interminables disquisiciones), al igual que en «sus recursos, retruécanos, anfibologías, e imágenes raras», en una pretensión, según Astrana Marín, de identificarse «con las imágenes de la naturaleza».

Visto que el inglés de Shakespeare no es de inmediato acceso ni siquiera para los anglohablantes —tiene 30.000 palabras—, no es fácil transmitir todo el gozo que se percibe en el dominio del idioma, rebosante de juegos y de guiños hasta el punto de recorrer de punta a punta obras como *La comedia de las equivocaciones*, o tejer buena parte de *Las alegres comadres de Windsor*. Hay un pasaje de *Ricardo II*, por ejemplo, edificado sobre los cinco significados distintos de (*mentir, calumniar, estar acostado...*), palabra cuya ambigüedad también contribuye a sembrar los necesarios equívocos cu torno a Desdémona, en *Otelo*.

El juego de palabras, permanente, no es ajeno a las necesidades del ritmo. Porcia describe así a uno de sus pretendientes: «Cuando está mejor es un poco peor que un hombre, y atando peor, un

poco mejor que una bestia». Juegos fulgurantes, que en su plasticidad, rapidez y humor constituyen un *gag*, un juego teatral. Hasta el punto de que la metáfora puede *mover* a los actores con tanta eficacia como un baile, una ludia, y a mi juicio mejor que unos efectos especiales.

Enobarbo:...La galera en la que iba sentada [Cleopatra], resplandeciente como un trono, parecía arder sobre el agua. La popa era de oro batido; las velas, de púrpura, y tan perfumadas que dijérase que los vientos languidecían de amor por ellas; los remos, que eran de plata, acordaban sus golpes al son de flautas y forzaban el agua que batían a seguir más aprisa, como enamorada de ellos... (*Antonio y Cleopatra*, II, 2)

La capacidad de síntesis no es el menor de los talentos shakespereanos. Desde la paradoja: «una mujer ligera hace pesado a un esposo» (*El mercader...*), a un parlamento que resume una vida entera:

Duquesa:...¡Tú has venido a la tierra para hacer de ella mi infierno! ¡Tu nacimiento ha sido para mí una carga abrumadora! ¡Irritable y colérica fue tu infancia; tus días escolares, terribles, desesperados, salvajes y furiosos! ¡Tu adolescencia, temeraria, irrespetuosa y aventurera; tu edad madura, orgullosa, sutil, falsa y sanguinaria; más dulce cuanto más dañina; cariñosa cuando odiaba! ¿Qué confortable hora puedes nombrarme que haya gozado jamás en tu compañía? (*Ricardo III*, IV, 4)

No es casual que, a diferencia de la expresión española, que habla de *drama poético*, en inglés se hable de *poetic drama*. Porque eso es la obra de Shakespeare: la poesía ocupa el primer plano de la escena, y casi viene antes, aunque eso —al igual que los juegos de palabras— sea difícil de ver en las traducciones que, de todos los mimbres que componen la poesía, apenas si puede insinuar la metáfora. Incluso él deja traslucir en qué alto lugar la sitúa.

Agamenón: ¿No es aquél Diomedes, quien viene con la hija de Calcas?

Ulises: Él es, le reconozco en su manera de andar. Va estirándose sobre la punta de los pies. Las aspiraciones de su alma le levantan del suelo (*Troilo y Cressida*).

Sólo la metáfora tiene el poder de cambiar la realidad, y la más alta: «... si vosotros mismos sois viejos», les dice Lear a los cielos, «haced vuestra mi causa, descendad aquí abajo y poneos de mi parte» (II, 3).

Y es además la unidad de medida, y un motor, también de la acción, pues la comparación va haciendo avanzar el texto. Troilo no tiene otro medio de dar el calibre de su amor, de su fidelidad. Cuando en los versos de los amantes del futuro falten comparaciones del tipo «fiel cual el acero, cual la vegetación a la luna, cual el sol al día, cual la tórtola a su compañero, cual el hierro al diamante, cual la tierra a su centro», no les quedará otro remedio que decir: «tan fiel como Troilo». Lo mismo Cressida: «Cuando el ciego olvido baya devorado las ciudades, y los poderosos estados, sin dejar huella, hayan vuelto a la nada del polvo»<sup>[168]</sup>, y cuando ya se haya



dicho «falsa como el aire, el agua, como el viento a la arena, como la zorra al cordero, como el lobo a la ternera, como el leopardo al corzo o la madrastra al hijastro», entonces no quedará otra forma «para expresar el corazón mismo de la falsedad», que decir: «Falsa como Cressida». (*Troilo y Cressida*, III, 2).

Es preciso alejar cuanto antes a la poesía de Shakespeare de cualquier sospecha de hermetismo. Primero compuesta en versos de una sola línea y luego en versos amplios y quebrados, se trata por el contrario de una poesía que narra, ayuda a la acción, define a los personajes que la utilizan con mayor eficacia que su disfraz o el escenario, antepone la expresividad a la verosimilitud y, sobre todo —sobre todo— es vista y comprendida por el *espectador*, a veces por su plasticidad, a veces por la fuerza del hallazgo.

Julieta: ¡Mil veces buenas noches! (*sale*)

Romeo: ¡Malditas mil veces, faltando la luz tuya!... El amor corre hacia el amor como los escolares huyen de sus libros; pero el amor se aleja del amor como los niños se dirigen a la escuela, con ojos entristecidos (*Romeo y Julieta*, II, 2).

A menudo son imágenes siempre relacionadas con el hombre y sus sentimientos, que puede comprender el más sencillo de los espectadores de The Globe —en este caso porque podía comprobarlas a la salida a la orilla sur del Támesis—, y que a su vez satisfacen al exigente:

Falstaff: ... ¡Dios mío! Estoy tan melancólico como un gato o como un oso amarrado a la cadena.

Príncipe Enrique: O como un león viejo, o el laúd de un trovador (*Enrique IV*, 1ª parte, I, 2).

Herederos de una tradición sajona que —tal como la ha explicado Borges— describe el mar con metáforas de guerra y la batalla con imágenes metafísicas, en su *Enrique VI* Shakespeare llega en su impulso poético a hablar de armas «que dan golpes por sí mismas».

Pero la metáfora no es visible en origen, sino que es Shakespeare, con un prodigioso talento para la síntesis, el que la utiliza para expresar con inmediatez y eficacia sentimientos y relaciones complejas:

Rey Ricardo: ... Los leones domestican a los leopardos.

Mowbray: Sí, pero no hacen desaparecer sus manchas. (*El rey Ricardo*, II, I, 1).

O Lear, dirigiéndose a su hija Regania, que dice sentir placer al verle: «... si no te causara alegría el verme, divorciaríame de la tumba de tu madre, porque no contendría sino los restos de una adúltera».

Con el tiempo las metáforas se fueron haciendo más complejas y en ocasiones filosóficas, aunque no perdieron, al contrario, ni un átomo de fuerza:

Lear: ¿Me llamas loco, hijo mío?

Bufón: Has abandonado todos tus restantes títulos; en cuanto a éste, naciste con él<sup>[169]</sup>

Pero es en el lenguaje, más que en otros lugares, donde se puede observar la melancolía de Shakespeare respecto a ese mismo lenguaje, con una lucidez profética que, como en otras ocasiones, explica que aún le estemos leyendo.

¡Qué fácil es a todos los imbéciles jugar con las palabras! Creo que el más gracioso ornamento del espíritu será muy pronto el silencio, y que la palabra no será un mérito más que para los loros (*El mercader de Venecia*, III, 5).

Aunque secundaria, la experiencia como actor condicionó todo el trabajo de Shakespeare de forma decisiva. En primer lugar porque en ella tuvo una idea directa sobre *lo que funciona y lo que no*, sobre si algo es o no *creíble*, criterio inapelable en el teatro, trátase de una obra clásica o experimental. «Esa es la diferencia entre la retórica académica y el verdadero arte de la persuasión: conseguir la simpatía de una audiencia» (Rowse).

En busca de esa eficacia y aunque a veces no lo parezca, todo en Shakespeare está encaminado a que los espectadores de The Globe no sintieran la dureza de los bancos o recordaran de pronto que estaban de pie en el parterre. De ahí su capacidad para lo que podríamos llamar *compresión*, de la que la rapidez es sólo un componente. Shakespeare «libera a la historia de descripción, anécdota, casi del relato. Es la historia sin vacíos», dice Kott. Como en *Ricardo III*, donde comprime en dos actos la sangrienta historia inglesa de once años. Pero Shakespeare no puede permitirse caer en lo espeso, y de ahí su capacidad para aliviar la hondura de sus personajes y la densidad de sus discursos mediante la presentación de escenas y personajes tangenciales: las brujas en Macbeth, los criados en la fiesta de los Capuleto, los estudiantes que visitan a Hamlet, el enterrador en Lear... que hacen un efecto de equilibrio y construyen también una misteriosa poesía.

Estos personajes no sólo no son a veces *secundarios* —el enterrador es esencial, no sólo en *El rey Lear*, sino en toda la obra—, sino que en cierto modo presentan otra dimensión principal, y es la de la plasticidad. Empezando por los nombres: Oberón, Calibán, Titania, Puck, Mercucio, Telaraña, Mostaza... Todos ellos, en calidad de *secundarios*, están definidos por tres o cuatro trazos, sin por ello ser reducidos a caricatura. En el supuesto de que Mercucio pueda ser considerado secundario, ¿cabe fijarle límites muy nítidos? (Quizá no sea éste el mejor ejemplo, pues es muy posible que el modelo de Mercucio, y de su muerte, fuese el mismísimo Marlowe).

Si algo define a Shakespeare, es su capacidad (teatral) de visualizar con enorme energía, y a veces mundos muy amplios y complejos. Si se traslada al cerco de Troya, en *Troilo y Cressida*, es capaz de ver a los guerreros en detalle, de olerlos y detectar sus debilidades. Si en *La doma de la bravía* imagina la salida de una boda, escena retórica por principio, es capaz de romper la monotonía del arquetipo y *hacérnosla ver* gracias a un sencillo recurso plástico: enfurecer a la novia, Catalina. La imagen de una novia furiosa (en el *día más feliz de su vida*) es en sí misma un hallazgo, al igual que la primera escena, en la que se engaña a un borracho para que, cuando despierte, se crea un príncipe. La broma tiene por derecho la potencia de una obra entera.

Picasso hacía la muy aguda observación de que para *ver* algo hay que mirarlo fuera de contexto —lo cual es sencillo de comprobar—, y ésta era la razón de que viviera en casas *desordenadas* y cada vez más grandes para dar cabida a ese *desorden* del que salían las imágenes. Shakespeare conocía ese principio —«... y por cierto, señor, tuvo un hijo en su cuna antes que un esposo en su lecho, ¿oléis alguna falta?» (*El rey Lear*, 1,1)—, y ésta es la fuente de otro eficaz y por lo demás clásico recurso del trasplante de lugares: llevar a personajes cortesanos a lugares en principio más libres, como sucede en *El sueño de una noche de verano*, *Como gustéis*, *Un cuento de invierno* o *La tempestad*. Este recurso se inspira en la intuición de que un vasto mundo se encuentra bajo el que percibimos por los sentidos.

Si a veces compone música con sus palabras, no es menos cierto que también pinta. Aunque a veces enigmático, como en *Macbeth*, a menudo es explícito como un campamento de soldados:

Olivia: ¿Qué clase de hombre es?

Malvolio: De la clase de todos.

Olivia: ¿De qué modales?

Malvolio: De los peores. Desea hablaros, queráis o no.

Olivia: ¿Qué personaje y años representa?

Malvolio: No es bastante viejo para hombre ni bastante joven para adolescente; como una vaina antes del guisante o como una manzana cuando aún no está madura. Fluctúa entre el niño y el hombre. Tiene el rostro muy gracioso y se expresa muy desenvueltamente. Cualquiera creería que acaba de ser destetado por su madre.

Olivia: Hacedle venir. Llamad a mi doncella (*Noche de epifanía*, I, 5).

La bondad de esta descripción plástica se refuerza si se piensa que el hombre en cuestión es una mujer disfrazada de hombre.

Porque Shakespeare no está en modo alguno aislado y a menudo su teatro es el de la época. El travestismo de sus personajes, como la Viola de *Noche de epifanía*, se corresponde con los frecuentes disfraces del Siglo de Oro español:

Viola: Haré cuanto pueda por cortejar a vuestra dama (*aparte*). Pero ¡difícil empresa! Yo soy quien le bago la corte y yo misma quisiera ser la señora de sus pensamientos (*Noche de epifanía*, 1,4).

Ese travestismo del disfraz del que es consciente el público (y que por otra parte descende de antiquísimas y casi universales tradiciones, como demuestra Kott), enlaza con un formidable recurso para retener la atención del espectador; lo que hoy llamaríamos *suspense*: el espectador conoce una verdad que parte de los personajes desconocen. No otro es el mecanismo de *Otelo*, donde asistimos impotentes a las manipulaciones de Yago para envenenar la mente del protagonista, o en *Romeo y Julieta*, en cuyas representaciones los espectadores inocentes le gritan a Romeo que Julieta no está muerta; que sólo está dormida.

Yago: Los hombres debieran ser lo que parecen. Ojalá ninguno pareciese lo que no es

(*Otelo*, III, 3).

El travestismo visual está a su vez muy emparentado con el de la palabra. Y no otra cosa son el retruécano, la paradoja, el juego verbal que va cambiando la realidad y la apariencia a mayor velocidad que los actores sobre la escena. Urgido de regresar a Roma, Antonio le dice a Cleopatra:

Nuestra separación es de un carácter tan sedentario y tan ágil que tú, residiendo aquí, partes, sin embargo, conmigo, y yo, al huir de aquí, quedo contigo (I, 3).

Siempre visible, la paradoja es a menudo graciosa (pues cumple con su misión de alivio y agilización de la trama). Así el discurso de Dromio de Efeso, que se queja de los golpes de su amo:

«... Cuando tengo frío [mi amo] me calienta pegándose; cuando tengo calor, pegándose me refresca; con golpes es con lo que me despierta cuando duermo, con lo que hace levantarme cuando estoy sentado, con lo que me pone en la puerta cuando salgo de casa, con lo que me recibe cuando vuelvo. Es la suerte que llevo a mis espaldas, como un mendigo a su rapaz... (*La comedia de las equivocaciones*, IV, 4).

Pero la paradoja es también a menudo la forma que tiene Shakespeare para ir desgranando su pensamiento de una forma ligera, indirecta, que no espante al público.

¡He aquí tu oro, veneno más funesto para el alma de los hombres y causante de más muertes en este mundo abominable que esas pobres mixturas que no te dejan despachar! ¡Yo soy quien te vende a ti el tóxico, no tú el que me lo vendes a mí! (Romeo, al comprar el veneno).

Cleopatra: Si vuestro amo desea tener a una reina para mendiga, podéis decirle que la majestad, para guardar el decoro, no puede mendigar menos que un reino (*Antonio y Cleopatra*, V, 2).

No se puede omitir que la paradoja era también el método de Shakespeare (y tentación de todo dramaturgo) de *épater la bourgeoisie*. Así Gloster suplicando a *Lady Anne* que lo mate antes de despreciarlo:

¡Dímelo de nuevo [que me mate], y acto seguido esta mano, que por tu amor mató a tu amor, matará por amor tuyo a un amante más sincero! ¡Tú serás cómplice de la muerte de ambos! (*Ricardo III*).

Y como es apenas evidente, el terreno en el que la paradoja florece mejor es el humor, con

resultados a veces de una modernidad desconcertante:

Oliverio: ¡Hola señor! ¿Qué hacéis aquí?  
Orlando: Nada; no se me enseña a hacer nada.  
Oliverio: ¿Qué deshacéis, entonces, señor?  
(*Como gustéis*, 1,1).

Esas bromas son a veces referidas a lo que llamaríamos *la actualidad*. En *Noche de epifanía*, un bufón pregunta: «Hola, timas mías, ¿no habéis visto nunca el retrato de nosotros tres?», aludiendo a un cartel en una cervecería de la época que representaba a dos asnos con la leyenda: «MIRABIEN, QUE SOMOS TRES».

Pero en Shakespeare no hay que darle importancia a la trama, la anécdota... pues no la tiene. La puede incluso forzar a veces hasta un punto que hoy no le admitiría el *editor* de una editorial anglosajona. En *El mercader de Venecia*, por ejemplo, para hacer progresar la trama es preciso que fracasen de golpe seis expediciones marítimas, y que las noticias de los seis fracasos lleguen a la vez. En *Troilo y Cressida*, una de las varias obras que desafían muchas etiquetas previas de género y estilo, lo importante no es la acción sino lo que la precede. En su ambigüedad, *Troilo y Cressida* contribuye a revelar las enigmáticas vías que abrió Shakespeare con algunas de sus obras, y en particular el rompimiento del género, un traje que a menudo le viene chico. «Sabemos qué poco se preocupaba Shakespeare de etiquetar las obras, y tenía razón, pues varias de las suyas son únicas» (Rowse).

No se sabe bien qué es *Troilo...*, y ni siquiera está claro que fuese representada; es posible que fuese escrita para una fiesta, con motivo de alguna celebración. Nunca fue muy bien recibida por el público, entre otras cosas porque se ríe —quizá tras un desafío de Ben Jonson— de los dos temas preferidos por el gran público: el amor y la guerra (Rowse). Algo parecido sucede con *Coriolano*, quizá porque trata de política, un asunto alejado de las humanas y universales *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth*, *El rey Lear*... Es probable que la confusión sembrada por el empeño de hablar, de géneros en Shakespeare parta de la primerísima edición que clasificaba las piezas en *tragedias*, *comedias* y *obras históricas*, siendo así que, como ya advirtió Johnson: «En un sentido estricto y crítico, las obras dramáticas de Shakespeare no son ni tragedias ni comedias, sino composiciones de otro tipo. Muestran la auténtica condición de la naturaleza terrenal, que participa del bien y del mal, de la alegría y de la pena, en proporciones infinitamente variables».

Shakespeare *ahorraba* en trama, que era lo que menos convocaba su interés. Una historia era suficiente si le permitía ahondar en la naturaleza humana, subrayar más el aspecto dramático y expresarlo en poesía «de la que su prosa no es sino otra forma», dice Rowse: «La búsqueda de fuentes, al fin y al cabo, es un ejercicio académico de alcance limitado». Por lo demás, observa Samuel Johnson, en su tiempo las reglas de los clásicos sólo eran conocidas por muy pocos, el criterio del público no estaba aún formado, él no disponía de un modelo con suficiente prestigio, y los críticos carecían de la autoridad necesaria para imponerle nada. Como muy pocos antes que él, o después, es la fuerza poética la que *hace verosímil*, responsabilidad que en otros recae en la

coherencia de la anécdota, la fidelidad a lo real. Así, hemos visto, en *Ricardo III*, donde el sanguinario Gloster convence en 43 réplicas a *Lady Anne* de que acuda a su lecho, después de haber asesinado a todos los hombres de su familia. Y lo *creemos* —la prueba decisiva en teatro— gracias a la fuerza de su verbo y de su metáfora.

De todas formas, según Kott, a veces parece que Shakespeare (como otros muchos) no escribió más que tres o cuatro obras y luego se contentó de repetirlas en otros tonos y registros, de modo que *El rey Lear* está anunciado por *Como gustéis* y la supuesta *irracionalidad* de *El sueño de una noche de verano* anuncia la de *La tempestad* (aunque en ambos casos existen muy sugerentes interpretaciones, y de la última se suele decir que es tan autobiográfica como los *Sonetos*).

En ocasiones, la trama se podía alargar de forma muy artificial para conseguir ritmo, y asomarse también al corazón de un personaje. Así la desazón de Cleopatra cuando se entera de que Antonio se ha casado.

Cleopatra: ¿Se ha casado? No te puedo odiar más de lo que te odio si me dices todavía *sí*.

Mensajero: Se ha casado, señora.

Cleopatra: ¡Los cielos te confundan! ¿Aún te atreves a persistir?

Mensajero: ¿Habré de mentir, señora?

Cleopatra: ¡Oh! Quisiera que hubieses mentido, aun cuando la mitad de mi Egipto hubiera de sumergirse y transformarse en una cisterna de serpientes escamosas. Anda, retírate de aquí. Aunque tuvieras realmente el rostro de Narciso, me aparecerías en verdad repugnante. ¿Se ha casado?

Mensajero: Imploro perdón de vuestra Alteza.

Cleopatra: ¿Está casado? (11,4).

Como es natural, el descuido de la anécdota no podía no tener consecuencias. Como las frecuentes incoherencias de *Macbeth*, por ejemplo, los pintorescos errores —desinformación o descuido— que por otra parte producen el alivio de humanizar a Shakespeare.

Banquo: ¿Va muy adelantada la noche, muchacho?

Fleance: Se ha ocultado la luna y no he oído el reloj (*Macbeth* II, 1).

Sucede que no había relojes, en la Escocia de 1037, ni en el tiempo de Julio César, ni cañones cargados de metralla en el tiempo de Juan Sin Tierra (otras alusiones), ni moros en Venecia, ni Antonio y Cleopatra podían jugar al billar, un juego inventado en el siglo XVI, ni Cleopatra usar corsé. Según recoge Johnson, algunos consideraron que sus romanos no lo eran lo bastante, y Voltaire censuró sus reyes por no ser demasiado regios.

Es muy probable, dice Kott, que vistos los errores Shakespeare no conociera la alta mar, ni hubiese visto nunca un campo de batalla. Además de creer que Ulises podía leer a Aristóteles, tampoco era muy fuerte en geografía, pues le adjudicaba costa a Bohemia, mar a Hungría y puertos a Florencia y Milán y hace salir de Padua un *ferry* a Venecia... Como se ve, los errores de

Shakespeare no tienen importancia.

En 1623, siete años después de su muerte, se publicó la llamada edición *in folio*, con 36 obras (de las que 18 inéditas), que dio comienzo, por así decir, a la industria Shakespeare y su permanente discusión sobre autorías, socios en la escritura, apócrifos y demás<sup>[170]</sup>. La iniciativa partió de dos colegas, John Hemming y Henry Condell, dos de los beneficiarios de las libras del testamento destinadas a que «se compraran anillos» (es probable que fuesen lo que en la época se conocía como *anillos de duelo*).

Esta tardanza en publicarle puede parecer hoy sorprendente pero ésa era la costumbre: además de la única forma de proteger la propiedad de las obras, no sin razón se estimaba que el teatro estaba hecho para la representación y el texto era sólo una de las dos piernas necesarias. Pero en 1616 Ben Jonson se había atrevido a publicar en formato noble sus obras y poemas y, pese a las burlas, sentó un precedente del que se benefició la obra de su colega.

La peripetia de las obras admitiría una novela de aventuras de las que a veces viven los tesoros. Durante mucho tiempo los textos sufrieron numerosas mutilaciones, resúmenes o reescrituras, dependiendo a menudo de los caprichos de los actores, que buscaban los pasajes propicios para lucirse y se saltaban el resto. Los empresarios querían a su vez lo más espectacular. Una producción de *Enrique V* redujo la obra a cinco escenas, de las que sólo cuatro aparecían en el original. Ahora bien: si *el robo artístico está permitido si va seguido de asesinato*, Shakespeare fue un formidable ladrón y gran asesino, pero una pésima víctima, reacio a ser aniquilado y empeñado en renacer una y otra vez: en su rescate acudieron los editores, y un público cada vez más culto y exigente —aunque Samuel Johnson lo describe como «rudo e ignorante»—, y que desde el comienzo le consideró un autor tan apto para ser representado como leído y escuchado.

Hoy todo el mundo reclama a Shakespeare (como a Faulkner o a Borges o a Stendhal, en otras dimensiones), entre otras muchas razones porque Inglaterra *es* Shakespeare, hasta el extremo que la demostración sería fatigosa por lo prolija. En cualquier caso, la de *gloria nacional* es con toda probabilidad la mayor ventura que le puede suceder a la posteridad de un escritor, aunque el *nacional* se refiera a una pequeña aldea. Baste recordar que es difícil encontrar un escritor inglés posterior que no se haya remitido a él. El asunto se remonta a 1598, cuando Francis Meres dijo que, igual que Plauto y Séneca fueron los mejores entre los latinos, Shakespeare lo era entre los ingleses. De Dickens, otro símbolo, partió la iniciativa para reconstruir su casa. Por extensión, Shakespeare se encuentra en el núcleo mismo de todo lo anglosajón, el gran imperio económico (y con capacidad de exportación cultural) de nuestro tiempo. En *Sueños olvidados*, de Stefan Zweig, diligente notario de la cultura occidental entre las dos guerras, un profesor diserta: «Por eso empiezo siempre con los dioses, porque Inglaterra es Isabel, es Shakespeare y los shakesperianos, todo lo anterior es preparación, todo lo posterior, exhausta persecución del propio salto intrépido hacia la eternidad...».

Sin embargo el arco de sus referencias clásicas y mitológicas no está cercano a nosotros —o no lo está de forma *evidente*—, su mundo tiene que ver poco con el nuestro, los espectadores de la época isabelina apenas se nos parecen, y sus tramas —a las que nuestro tiempo otorga gran importancia, a diferencia del suyo, que se fijaba más en la *textura* de sus escritos—, no tienen la



capacidad de persuasión que tuvieron: no nos *creemos* a Julieta, aunque ése sería el más simple de los reproches. Atrofiado en cierto modo nuestro oído por todo un siglo de cine por definición realista, entre otras cosas, no nos la creemos pero sin embargo la escuchamos con deleite porque a través suyo estamos escuchando a Shakespeare, el más misterioso y al tiempo diáfano de los escritores, que sigue conectando con nuestra parte menos variable, la menos sujeta a modas e influencias, podríamos decir que la más humana. Aún así, su vigencia, su capacidad de seguir *diciéndonos* resultan algo sorprendente por cuanto podían ser obras escritas para ocasiones incluso privadas. El de la vigencia de Shakespeare es el último y el más intenso de sus misterios, aunque sólo lo es en parte: tiene que ver con la verdad de su mirada e inteligencia y con la belleza de su expresión. Según Burgess, tiene que ver con «un idioma increíble» y la constancia de su genio.

Pero hablar de Shakespeare se vuelve peligroso al llegar a sus consecuencias; lo que sucedió después de él. Pues se entra en lo que se ha dado en llamar la bardolatría, y el *tría* puede llegar a tener la tilde realmente acentuada: se ha llegado a decir que fue el personaje más importante del milenio. Aunque Tolstoi se permitió juzgarlo un escritor mediocre, Alejandro Dumas dijo que era «el creador más grande después de Dios», y para Shelley «creó formas más reales que los hombres vivos». Hegel llamó a sus personajes «artistas libres de sí mismos». Goethe dijo que no se atrevía a abrir sus tragedias «pues me destruirían». Cuando Ludwig Wittgenstein opinó hacia 1928 que la vida no es como él la describe, Owen Barfield le replicó que lo que llamamos *nuestros sentimientos* no son otra cosa que lo que Shakespeare entendía por tales. Inaugurando una línea de lo que podríamos llamar *humildes admiradores y solicitadores de excusas*, T. S. Eliot dijo que a lo más que podemos aspirar es a «equivocarnos sobre Shakespeare de un modo nuevo».

Dice Harold Bloom (que al hablar de bardolatría parece referirse a él mismo en primer término): «Catalogar las virtudes de Shakespeare es casi un absurdo: ¿dónde comenzar, dónde terminar? Escribió la mejor poesía y la mejor prosa en inglés, o quizá en cualquier idioma occidental. Eso es inseparable de su fuerza cognitiva; pensó más concisamente y originalmente que cualquier otro escritor (me uno a la tradición de Samuel Johnson) para afirmar, siglos después de Shakespeare, que fue más allá de todos sus predecesores (incluido Chaucer) e inventó lo humano tal como lo conocemos [...] La respuesta a la pregunta: ¿Por qué Shakespeare? Debe ser: ¿Quién más está ahí?». Anthony Holden señala que Shakespeare se unió a Marlowe en la atribución de personalidades y sentimientos a personajes históricos que aún estaban frescos en la memoria de los ingleses, rompiendo los arquetipos unidimensionales propios del medievo. Su revolución, se podría pensar, equivaldría al descubrimiento, o invención, de la perspectiva.

A su vez Shakespeare es un lugar común de lo que Bloom llama «el resentimiento» y por el cual designa a aquellos críticos que valoran la teoría y la interpretación por encima de la literatura en sí misma. «Se puede llevar cualquier cosa a Shakespeare y sus obras lo iluminarán, mucho más de lo que iluminará lo que usted lleve»<sup>[171]</sup>.

Oscar Wilde ya había dicho, respecto a las interpretaciones de *Hamlet*: «¿Están los críticos locos, o sólo lo parecen?». Y Samuel Johnson, que junto a toda su admiración le reprocha tramas imprecisas, conocimientos clásicos discutibles, una propensión al circunloquio, o bromas

groseras, entre otras cosas, apunta: «... merece escasa consideración el fanatismo que sitúa el candor por encima de la verdad».

El Romanticismo le admiró (aunque lo manipuló). Por ejemplo la sonata N° 17 para piano de Beethoven es conocida como *La tempestad* porque el músico declaró que la clave de la obra se encuentra en el escritor. Verdi, Berlioz... son numerosos los músicos que se inspiran en él —él es la música del inglés clásico—, al igual que los pintores y los cineastas: el recuento agotaría este volumen. (Al tiempo, queda poco rastro de la música empleada en las obras.) *La estrategia de la araña*, de Bertolucci (1970), se inspira en el tema del traidor y del héroe, de Borges... y en momentos de Shakespeare, como la advertencia que no llega a leer *Julio César* o el lúgubre y enigmático anuncio de las brujas de *Macbeth*. De esta última obra parte el título y la concepción de *El ruido y la lujuria*, el más célebre título de Faulkner: «La vida es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y furia que no significan nada» (V,5)<sup>[172]</sup>. Al mismo tiempo, entre tanta abundancia, unas obras gozan de mayor acogida que otras: no es extraño que la menos representada hoy en día sea *La doma de la bravia*, un elogio de la superioridad de los maridos que pocos dramaturgos o empresarios se atreverían a montar hoy:

Catalina:...Tu marido es tu señor, tu vida, tu guardián, tu cabeza, tu soberano; el que cuida de ti, el que se ocupa de tu bienestar. Él es quien somete su cuerpo a rudos trabajos, tanto en la tierra como en el mar. De noche, vela en medio de la tempestad; de día, en medio del frío mientras tú duermes cálidamente en el hogar en seguro y a salvo, y sin otro tributo que pagarle sino un tributo de amor, de dulce y de fiel obediencia; pago bien débil para deuda tan grande. La mujer se obliga con su marido a los mismos deberes que un súbdito con respecto de su príncipe... (*La doma de la bravia*, V, 2 y última).

No es posible acercarse a Shakespeare sin pasión, apunta Astrana Marín que, al igual que todos los traductores, ha tenido que elegir. Pues aunque cualquiera de sus obras obliga a enfrentar el viejo problema de elegir entre la traducción literal y la interpretación, también obliga a elegir entre numerosos campos de interpretación. Yago, por ejemplo, el ambiguo personaje que envenena la mente de Otelo con sugerencias sobre Desdémona, fue visto como un ser demoníaco por los románticos pero tan sólo como un arribista trepador por nuestra época. Tal como demuestran Caroline Spurgeon y Jan Kott, bastaría la imaginería animal para hacer romper a Shakespeare con el ideario medieval y hacerle fundar un nuevo mundo, mucho más explícito y cruel<sup>[173]</sup>.

Cercado a menudo como *objeto filológico* por el grueso de la Industria Shakespeare —recuérdense sus 30.000 palabras—, una de las razones principales por las que Shakespeare sobrevive entre nosotros reside precisamente en el hecho de que *no* es sólo materia de tesis doctorales (una de las formas del olvido, según Borges).

Lo cierto es que cada época lee a Shakespeare de una forma distinta. El trabajo crítico no empezó hasta 1709, con la publicación de seis volúmenes de estudio por Nicolás Rowe. *Tito Andrónico* no fue representado por los Victorianos porque ellos no se podían creer sus horrores. Las cosas han cambiado y nosotros sí los creemos, «y tenemos las peores razones para creer cuán efectivo fue con los isabelinos» (Rowse). Las mismas experiencias nos hacen aceptar que *Lady Anne* se vaya a la cama de Gloster, el asesino de su esposo, su padre y su suegro (en *Ricardo III*),

pues quiere apurar la copa y demostrarse a sí misma que en el mundo ya no hay valores; ¿no es ésa la historia de las víctimas-verdugo en los guetos y campos de concentración? *Troilo y Cressida*, drama troyano en el que la guerra es algo de lo que tienen responsabilidad una fulana y un cornudo —como acaso fue en realidad—, tuvo en la época un carácter panfletario: Troya era España y los griegos Inglaterra. «Tiempo después de la derrota de la Armada Invencible, la guerra duraba: no se le veía el fin» (Kott).

Parecidos equívocos se producen con frecuencia con una obra tan ambigua como *El sueño de una noche de verano*, que con toda probabilidad fue montada para ser representada en los esponsales de la madre del conde de Southampton en un palacio gótico londinense con un famoso jardín, esto es, un lugar mundano y lleno de gente *conocida* que debió de recibir con risas y ojeadas al vecino las múltiples alusiones que a todas luces contiene la obra. Y más allá de edulcoradas e idílicas lecturas románticas de ésta (Mendelssohn), otras modernas proponen un jardín no exactamente idílico, donde los extraños seres que lo habitan son más diablos y brujas que elfos y duendes (*Puck* es uno de los nombres medievales para el demonio), y donde los episodios amorosos con animales son más literales que metáforas (el asno y los equinos en general son algunos de los animales más sexualmente potentes de la creación), hasta un punto de precisión sólo igualado, observa Kott, por Goya en *Los Caprichos*. Otras alusiones existen sin duda en obras como *Trabajos de amor perdidos*, donde unos jóvenes deciden una larga abstinencia sexual que, además de servir de motor a la trama, contiene claves y alusiones que hoy se nos escapan.

Justo después de la Segunda Guerra Mundial, Bertolt Brecht veía en *Coriolano* —quizá en su sobrio intelectualismo la peor entendida de las obras de Shakespeare—, la metáfora de un pueblo traicionado por un jefe fascista, y en *Hamlet* —escrita el mismo año del fallido complot de Essex—, la historia de un ejército arrasando un país, tropas en marcha, guerras de conquista e impotencia de la razón, que deriva hacia la locura. Kott recuerda un montaje polaco, del tiempo de la invasión soviética, en donde todos los personajes recelaban de todos y Polonio, que vigilaba a la reina, enviaba a un criado a París para vigilar a su hijo. Este lado de *Hamlet*, que sin duda es la obra más interrogada de Shakespeare, y es probable que la más biográfica, a juicio de los expertos, viene de la experiencia con Essex, pues el intento de golpe de Estado por parte de este tuvo lugar justo antes de la escritura de la obra y la difusa atmósfera de delación y terror político sólo pudo venir de ahí. Johnson apunta que «el público no hubiese podido seguir la complejidad de sus obras si no hubiese estado familiarizado con el hilo de la historia».

En *Hamlet* —una de las dos cimas de Shakespeare, la otra sería *El rey Lear*<sup>[174]</sup>—, concurren muchas de las características, temas y problemas shakespereanos. En principio se basó en una obra popular, *Ur Hamlet*, y también se puede rastrear una antigua saga nórdica del siglo IX. La muerte del padre de Hamlet toma elementos de la del duque de Urbino, asesinado en 1538 por su barbero con un veneno en el oído por encargo de Luigi Gonzaga, que en la obra se vuelve Gonzago. La muerte de Ofelia se inspira en un hecho real de la corte de Margarita de Valois, casada con el rey de Navarra, en la que un amante se enteró de la muerte de su amada al toparse con su funeral.

Además de enigmas superficiales, como cuál es la edad de Hamlet —¿o de Ofelia!, personaje que Judith Anderson llegó a representar a los setenta y tres años—, la obra propone otros de mayor calado: ¿Finge Hamlet al mostrarse perturbado?, ¿qué tipo de relación le une a Ofelia?, y

sobre todo: ¿por qué aplaza una venganza que considera un deber? En esa ambigüedad se encuentra la almendra de Shakespeare, pues Hamlet es el héroe de una trama pero el villano de otra.

*Hamlet*, también la más conocida, quizá, de sus creaciones, contribuye a proponer otro capítulo de reflexión inabarcable, que es el de los personajes. Según Bloom, «ningún escritor, antes o después de Shakespeare, ha conseguido tan bien el milagro de crear muy diferentes y consistentes voces en cerca de cien personajes principales y muchos cientos de diferenciados personajes secundarios». Los personajes de Shakespeare, fabulosas criaturas engendradas por la imaginación «pero más verdaderas que la experiencia» (Kott), pertenecen a la mitología. Borges se lamenta de que Quevedo no hubiese creado un personaje memorable que le hubiese garantizado el panteón de la memoria de la gente. Quizá la popularidad de Shakespeare se deba en buena parte a sus personajes, «que inventan lo humano», según sus panegiristas. (En su obsesión por no alejarse de lo humano encuentra un discípulo en Picasso.) Una colección de imágenes de las representaciones de esas obras sumaría 3.500 desde 1594 hasta hoy. Y eso explica de forma decisiva su éxito continuado: a fin de cuentas *lo humano* es lo que menos cambia.

Poseedor de un increíble don para el lenguaje de más amplio significado —y del que es probable que no fuera del todo consciente—, si no todo está en Shakespeare, está por lo menos mucho. Desde la posmodernidad: «Cuando la distinción de las categorías está enmascarada, la más indigna puede parecer noble bajo la máscara» (*Troilo y Cressida*, I, 3), a *Peter Pan*: ¿Acaso no es Peter Pan, algo perverso, una versión aligerada de *Puck*, y acaso no es reconocible la influencia del bosque del *Sueño de una noche de verano* en la creación de la Tierra del Nunca Jamás? Uno de los mayores asombros que produce su lectura (como por otra parte suele suceder con el mejor arte clásico) es la permanente constatación de que *ya todo está ahí*. ¿Acaso sus pequeños centinelas y la importancia de sus personajes secundarios no adelantan los presupuestos de La Nueva Historia, que prima a la gente del común sobre los reyes y los héroes? ¿No es el *Pigmalión*, de Shaw, un heredero de *La doma de la bravía*? ¿No es este diálogo de Polonio un adelanto del surrealismo?

El rey: Veamos, Hamlet, ¿dónde está Polonio?

Hamlet: Cenando.

El rey: ¿Cenando?, ¿dónde?

Hamlet: No donde se come, sino donde es comido... (*Hamlet*, IV, 3).

Y véase este paralelismo:

«Pues convengamos en que estáis triste porque no estáis alegre, y en que os sería por demás grato reír, saltar y decir que estáis alegre porque no estáis triste...» (*El mercader de Venecia*).

Y:

«Cómo puede usted decir que hablábamos para no decir nada, puesto que es imposible hablar para no decir nada, ya que cuando uno habla, dice, y recíprocamente, cada vez que uno dice, habla» (Eugene Ionesco, *Escena con cuatro personajes*).

Y, ¿no está aquí Macedonio Fernández (entre otros), el amigo de Borges?

Berowne: ...hazme una cosa que voy a pedirte.

Costard: ¿Cuándo queréis que la haga, señor?

Berowne: ¡Oh! Esta tarde.

Costard: Bien ¡Contad conmigo, señor! Adiós.

Berowne: Pero ¡si no sabes de qué se trata!

Costard: Lo sabré cuando lo haya hecho, señor.

Berowne: Pero villano, es preciso que lo sepas antes.

Costard: Vendré a preguntárselo a vuestra señoría mañana por la mañana (véanse páginas 112 y 113, en «Borges» en este volumen).

Existe otro momento en que Shakespeare anuncia el surrealismo, y es en su poema *El fénix y la tortuga*, escrito en 1600-1601, el año de *Hamlet*, y con el que contribuyó a un libro, *Loves Martyr*. Según Rowse, el poema, que habla de la muerte del amor y su celebración, es lo más profundo escrito por Shakespeare, en la línea de los *Sonetos de Orfeo*, de Rilke, o los *Charmes*, de Valéry, y ejemplos máximos de lo que se ha dado en llamar *poesía pura*.

Algo se impone en Shakespeare, pese a todas sus *tragedias*, y es una incuestionable alegría que a mi modo de ver viene del acto creador en sí mismo a partir de una mirada inteligente y sin demasiados prejuicios, del teatro en sí mismo, el más lúdico de los estilos literarios, y de la ausencia de trascendencia creadora: él no estaba escribiendo *para la inmortalidad* y murió con la mitad de su obra inédita.

Cuatro siglos antes de Pirandello, en cierto momento se suspende la acción de una de las propuestas de Shakespeare de *teatro dentro del teatro* para que uno de los personajes de la primera decida del destino de los otros.

Dice Paul Groussac, citado por Borges: «Shakespeare realizó su regular fortuna y retornó a su aldea, donde acabó su vida como un tendero retirado, sin acordarse jamás de lo que había escrito: y acaso este olvido absoluto del portento creado sea un fenómeno más extraordinario que el de la misma creación»<sup>[175]</sup>. Según Rowse, entre las tragedias y las últimas obras, se produjo algo parecido a una conversión: al final se puede detectar, según él, una creencia en Dios. No sabemos si volvió o no a acordarse de su obra, pero sí es cierto que a los cuarenta y ocho años, tras *La tempestad*, tomó su retiro en New Place, la mejor casa de Stratford, que había comprado años antes, y a la que fue dotando con terrenos de importancia.

Investigaciones posteriores realizadas por la división *necrológica* de la Industria Shakespeare sobre su mascarilla mortuoria y sus retratos sugieren que el escritor habría padecido cáncer en las glándulas lacrimales, además de otros males. Murió el 23 de abril, día de su cincuenta y tres

cumpleaños, día de San Jorge, patrón de la Inglaterra medieval, y el mismo día en que murió Cervantes. Al parecer al final estaba en muy mal estado de salud. Una leyenda dice que a consecuencia de los excesos cometidos en un banquete con Ben Jonson y otros amigos que habían venido a verle, o como dice un dietario del vicario de Stratford, «de una fiebre ahí contraída».

El testamento estaba escrito según la fórmula protestante: «Encomiendo mi alma en las manos de Dios mi creador...», fe en la que según Rowse vivió toda su vida. Según el testimonio de un profesor de Oxford, setenta años después de muerto, «Shakespeare murió papista (católico)», la misma fe de su padre. Le dejaba casi todo a su hija Susana y a su marido, John Hall, padres de Elizabeth, la única nieta de Shakespeare y con quien se iba a extinguir el nombre; 300 libras a Judith, su otra hija, dinero a sus amigos cómicos «para comprarse anillos», su «segunda mejor cama a su mujer» (que de todas formas se beneficiaba del tercio de la herencia), y 10 libras a los indigentes de Stratford. Su tumba lleva la inscripción:

Amigo por el amor de Jesús  
abstente de molestar el polvo que aquí se guarda.  
Bendito sea el que indulte estas piedras  
y maldito quien toque mis huesos.

Y Ben Jonson dejó dicho:

Eres un monumento sin tumba  
y permanecerás en vida en tanto tu libro viva.

Y pese a todo ello, nuestra lectura de Shakespeare sigue sin ser del todo lógica ni consciente. Su obra se parece a la frase que contenía el pequeño cofre de plomo que, junto a otros dos de oro y plata, forman el trío en el que tienen que elegir los pretendientes de Porcia, en *El mercader...*, y que al final es el que contiene el premio: «Quien me elija debe dar y arriesgar todo lo que posee».

## PRINCIPAL BIBLIOGRAFÍA DE APOYO UTILIZADA

- Astrana Marín, Luis. Estudio preliminar a las *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1969.
- Bloom, Harold, *Shakespeare, the invention of the human*, Fourth State, Londres, 1999.
- Sandra, Clark (ed.), *The Penguin Shakespeare Dictionary*, Penguin, Londres, 1999.
- Gielgud, John, *Interpretar a Shakespeare*, Alba Editorial, Barcelona, 2001.
- Harrison, G. B., *Elizabeth an Plays & Players*, The University of Michigan Press, EE.UU., 1956 (reedición).
- Johnson, Samuel, *Prefacio a Shakespeare*, Cuadernos de El Acantilado, nº 3, Barcelona, 2003.
- Kott, Jan, *Shakespeare notre contemporain*, Marabout Université, París, 1965 —Laroque, François, *Shakespeare comme il vous plaira*, Gallimard, París, 1991.
- Paris, Jean, *Shakespeare par lui-même*, Seuil, París, 1954.
- Rowse, A.L., *Shakespeare*, Macmillan, Londres, 1963.



## *Saint-Exupéry*

*Hay que ser un incendio*<sup>[176]</sup>.

*Se debe escribir,  
pero con el propio cuerpo*<sup>[177]</sup>.

No es posible terminar de saber quién fue Saint-Exupéry. Escritor y piloto, desde luego, pero también inventor (al morir dejó registradas 14 mejoras para el vuelo de los aviones), mago con las cartas hasta el punto de haber podido vivir de eso, conde más a ojos de los otros que para él mismo, ajedrecista temible, amaestrador con un don para los animales, dibujante (¿qué sería *El pequeño príncipe* sin los dibujos?), violinista de chico y cantante capaz de llenar una noche con canciones medievales sin repetirse, generoso filósofo de la amistad, matemático, al parecer, de genio...

André Gide, compañero de ajedrez y su padrino literario, decía que de su cabeza no se sabía si admirar más su potencia o su diversidad, y es unánime el comentario admirativo de su conversación —en los restaurantes las otras mesas se iban callando, para oírle...—, hasta el extremo de que no fue raro quien pensara, tras escucharle, que su verdadero talento no estaba en la escritura. Según el general Chassin, éste era de la misma naturaleza que el del poeta y consistía en localizar una relación invisible entre dos cosas muy diferentes en principio y —aquí es donde deja de ser un talento de poeta— luego aplicarlas para resolver un problema. Según Léon Werth, «tenía un pensamiento que sin pausa se hacía poesía, y una poesía que sin pausa se hacía pensamiento». Y poseía la virtud que Borges atribuía a su amigo Macedonio Fernández (y que él también practicaba): especulando, hacía que su contertulio pensase que estaba descubriendo *con* él; le permitía sentirse más inteligente.

Pero más allá de la anécdota de sus muchos talentos, lo que ocurre con Saint-Exupéry es que estaba muy vivo, y lo estaba, además de por una energía vital que al final se sobreponía a no pocos achaques, porque se lo había propuesto: «Lo importante es estar vivo», decía en los años treinta, ante la amenaza de la mediocridad que acechaba una vida inmóvil (La Bruyère). Esa misma conciencia parece guiar la pregunta que le hizo un día a un colega piloto: «¿Eres consciente

de que estás creando tu pasado?»).

Su atractivo no carecía de sombras: mercurial y ciclotímico, podía pasar de la exaltación a la más profunda melancolía en un instante y por razones misteriosas. Además de ideas que ayudan a comprender los azares de su obra y su fama después de muerto, y que también iluminan pasajes de la historia francesa contemporánea, los lúcidos escritos políticos de sus últimos años interesan a los historiadores pero también a los psicólogos. Insomne, entre otras razones porque bebía casi tanto té como café Balzac, despertaba a sus amigos a cualquier hora para leerles sus últimas páginas... y sin embargo pocos se quejaban en voz alta. Cuando Nueva York era también una ciudad francesa a causa de los numerosos exiliados de la guerra, Denis de Rougemont —cuenta en su diario— les dijo al piloto y a Consuelo, su mujer: «No sois una pareja sino una conspiración contra el sueño de vuestros amigos». La razón de quejas tan poco ácidas es que era también, según todos los testimonios, una persona que *comprendía* a los demás hasta un punto perturbador. Eso dice en su diario Anne Lindbergh, la escritora y esposa del piloto, el mismo día de conocerle. «... Me sentía alegre, liberada y feliz. Yo y ese desconocido que comprendía tan bien todo lo que yo expresaba y sentía».

Cuesta aceptar que Saint-Exupéry viviese sólo cuarenta y cuatro años —su avión de reconocimiento no regresó de una misión sobre Francia poco antes de terminar la Segunda Guerra Mundial—, pues su vida fue tan intensa que uno se pregunta si Stendhal no estaría pensando en él cuando propuso la idea de que es preciso hacer de la propia vida una obra maestra como condición para escribirla.

Y si ese carácter intenso y desordenado no resulta evidente a primera vista es por una sola razón: tuvo un instrumento para darle una portentosa unidad, la escritura, y su escritura fue en particular armoniosa. Y un punto de vista privilegiado: el cielo. No es casual que, según varios testimonios, a veces leyese mientras pilotaba, que dibujase, que nunca se separase de un papel y un lápiz, y que, a la pregunta de un periodista de qué se sentía más, si piloto o escritor, contestara que no veía la diferencia (Estang). La respuesta refleja de modo magnífico la forma del escritor de vivir el vuelo, la escritura... y su propia vida.

El desorden de Saint-Exupéry es, sencillamente, inenarrable. Él lo cultivó con mimo en todos sus dormitorios, en el de su infancia en el castillo familiar de Saint-Maurice, cerca de Lyon, en su pupitre en el colegio, en su campamento en el desierto, o en las muchas residencias de su itinerario casi nómada de adulto. Incluso cuando estaba invitado, como supieron durante varios meses en la casa del doctor Pélissier, que le acogió en Argel durante un periodo en particular depresivo, durante la guerra. Un desorden «indescriptible», según Pélissier, tan exagerado que el servicio doméstico se negaba a arreglarlo, cuando chico, y eran sus hermanas las que tenían que intervenir, según cuenta Simone; el escritor, compungido, hacía votos de enmienda, pero inútiles. Pues se trataba de un desorden militante, si podemos decir, ya que de una forma muy significativa a mi juicio tendía a no poder regresar a esa habitación si alguien la había *hollado* intentando poner orden: como podrían sugerir múltiples ejemplos de animales, el escritor destruía el mundo (lo desordenaba)... para reordenarlo poniéndole su marca. Según Nelly de Vogüé (*Pierre Chevrier*), si los libros de aviación de Saint-Exupéry no pierden contemporaneidad es porque «el escritor no cree en la lectura directa de la realidad. Se sitúa más allá de la actualidad con el fin de

imponer su orden».

Pero no cualquier marca: ese desorden era, por así decir, *poético*, como sugiere el poema que el estudiante escribió para recuperar un pupitre individual que le habían quitado en el colegio, a causa precisamente de su desorden. Dice el pupitre en tres de sus divertidos versos:

*Estaba premiado por mi amo  
de un bello desorden, efecto del arte.  
La paz allí era profunda...*

Rastros de su pensamiento poético y anárquico se ven desde su aversión por la geografía —el más rígido orden que existe—, y por la historia: el no por desesperado menos optimista intento de poner orden en el caos del tiempo. Según su hermana Simone, su aversión por la geografía y la historia, y más tarde por las lenguas extranjeras, venía de que era incapaz de concentrarse en lo que le aburría. «Saint-Exupéry nació arcángel», dice Charles Moeller, «mal adaptado a las rutinas de nuestra vida moderna [...] El hecho de que le tentara seriamente la carrera de Bellas Artes y, al mismo tiempo, la marina y la aviación muestra que en todo buscaba el mundo de la belleza».

Su también legendaria capacidad de distracción es también síntoma de que el escritor había configurado un mundo a su medida, en el que cobran sentido anécdotas que reflejan un grado de inconsciencia notable, como el hecho de ponerse a dibujar sus personajes en un momento de vuelo sumamente peligroso, o a leer mientras pilotaba. Mediante el procedimiento de fijar el timón con una goma y así poder leer, dibujar o meditar, se adelantó a la concepción del piloto automático: en cierta ocasión dio vueltas sobre la pista para terminar de leer un libro, con la excusa de que si no lo terminaba antes el ansioso aterrizaje podía llegar a ser peligroso.

Su intensidad y desorden, o no necesidad de arraigo, si se prefiere, se refleja en lo que sin duda fue una vida nómada. Sus direcciones son numerosas y de diverso tipo, y se alternan con hoteles (del deprimente *Titania* del *boulevard* D'Ornano de los tiempos en que vendía camiones, al elegante *Lutetia*, donde vivía en departamentos separados con su mujer, y que luego había de ser cuartel general alemán durante la Ocupación y hoy prohibitivo monumento a un mundo ya ido), y van punteadas con avisos judiciales para incautarse de muebles a cambio de impuestos o alquileres impagados: llegó a ser casi una táctica, según se desprende de las explicaciones que le dio a su esposa el día en que ella le llamó alarmada porque ujieres judiciales se disponían a quedarse con sus muebles. Eso no impedía que viviesen con lujo y hasta con Boris, un criado ruso refugiado que hacía la compra en taxi (años treinta, un dúplex en la *place Vauban*), aunque no siempre (casi nunca, salvo al final) se lo podían permitir. En París, Saint-Exupéry tenía sus cuarteles en el café *Aux Deux Magots*, centro hoy de la industria turística cultural-nostálgica de Saint-Germain, y en la brasserie *Lipp*, justo enfrente, todavía hoy centro de reunión de los políticos y periodistas parisinos.

Esa carencia de arraigo se refleja de forma muy visible en el hecho de que no tenía una mesa, por ejemplo. A menudo escribía en los cafés, como se puede ver en los membretes de su caudalosa correspondencia. Tanto en el elegante dúplex de la *place Vauban* como antes, en el desierto, su mesa era una tabla puesta sobre dos apoyos, lo cual armoniza con una concepción de

la escritura en la que «la perfección se consigue, no cuando no hay nada más que sumar, sino cuando no hay nada más que restar» (*Tierra de los hombres*). Pero una vez depurados hasta una perfección *zen*, por así decir, los manuscritos regresaban al caos. En París los guardaba en masa en una caja de sombreros.

Toda la vida del escritor está marcada por una suerte de búsqueda, y ésta condiciona todo lo demás. Por ejemplo, y aunque su comportamiento no lo permitiese deducir —pues siempre estuvo acompañado de alguna mujer—, desde muy joven tuvo la idea de que el matrimonio entorpece y adormece la búsqueda. Desarraigo... o elección de arraigo. Siempre pareció ir en busca de algo que iba por delante, y con una extraordinaria capacidad, como observó Léon Werth, para dejar escapar la felicidad: en cualquier momento podía sumirse en un melancólico silencio depresivo.

Pero algo sí tuvo claro desde que comenzó a ser piloto, y era su deseo de alejarse de todo destino que le mantuviese inmóvil, sin algo que hacer. Desde el principio lo que más le gustaba de su trabajo de piloto es que no era un trabajo «para gigolós sino un verdadero oficio». Gigolós, es decir inútiles. En ese lenguaje ¿no late un remordimiento de clase? Casi por definición, un aristócrata es aquel que no trabaja.

Pues su vida de nómada también tenía que ver con ciertas costumbres de señorito, como cuando, en el servicio militar, alquiló un apartamento en la ciudad para poder tomar baños calientes fuera de las horas de servicio. Lo pagó su madre, que no tenía dinero para esos lujos, y que fue también, es muy posible que después de pedir un crédito, la que pagó su título de aviador (pese a temer la iniciativa como sólo podía temerla una madre en los comienzos de la aviación).

El relato de cómo obtuvo el diploma es largo y prolijo, pero quizá convenga saber que fue una verdadera conspiración de clase, en la que dos oficiales aristócratas movieron las suficientes influencias para que lo obtuviera violando varios puntos del reglamento. (Durante su vida de estudiante no tuvo reparos en gestionarse enchufes varias veces.) También era posible obtener gratis el título haciendo un servicio militar de tres años en aviación, pero esa posibilidad ni la consideró.

Siempre mantuvo una actitud *por encima* de la situación. Según decía, amaba a la especie, pero no las masas (lo mismo que Stendhal). ¿Hay una idea más aristocrática?

Igual tenían que ver los numerosos altibajos que vivió su vida a lo largo de sus primeros veinte años, en los que de un día a otro alternaba venturosos estados de piloto o seductor, con los de estudiante fracasado o vendedor de camiones (fracasado también), y con azares de novela: por un día escapó a la Primera Guerra Mundial, pues el tratado de Versalles fue firmado al día siguiente de cumplir diecinueve años, la edad en que se enviaba a la gente a una guerra que devoró a la mitad de su generación.

Según le decía a su esposa una de las viejas empleadas del castillo de Saint-Maurice, Denyse —y que en la mitología del escritor se termina convirtiendo en la imagen de la civilización, al ser la centinela de los amplios armarios donde se conservaban en perfecto orden las sábanas planchadas—, el escritor no era cuidadoso en su naturaleza más profunda «al tener demasiadas cosas en la cabeza». Y puede que ese comentario de apariencia ingenua no careciera de razón.

Si hay algo constante sobre Saint-Exupéry es que todos los testimonios hablan de él como de una suerte de gigante que no se encontraba muy firme sobre la tierra. Salvo quizá en su infancia, cuando rodeado de una madre, una tía abuela, tres hermanas y un hermano era *el rey Sol* del castillo familiar. Alguien que heredaba, literalmente, un nombre de caballero andante pero a quien

sentaban mal los uniformes, en particular el último, cuando se reincorporó al ejército francés en Argelia con un traje más o menos militar que había comprado en Nueva York en una tienda de implementos teatrales. Pierre Chevrier, seudónimo bajo el que se ocultaba su compañera de los últimos años, Nelly de Vogüé, y la primera en estudiar su obra, señala que «se sentía perseguido», o que había perdido todo sentimiento de realidad. A veces buscaba la puerta de su habitación «en una pared en la que no estaba».

Saint-Exupéry quedó huérfano de padre a los casi cuatro años de edad, lo que clásicamente marcó toda su vida al carecer de una autoridad firme. El padre, Jean, murió de un derrame cerebral que le asaltó en una estación de tren y dejó a su mujer, Marie, viuda a los veintiocho años con cinco hijos habidos en ocho años de matrimonio. Antoine era el cuarto, y a su vez el heredero del título de conde de Saint-Exupéry, que se remonta a las cruzadas, en el siglo XIII. Uno de sus ancestros había combatido al lado de La Fayette en América, pero a él no le interesaron demasiado las glorias familiares, entre otras cosas porque creía que había que buscar en el pasado las causas de no pocos problemas de la Francia moderna. Todos ellos fueron acogidos por la tía abuela Gabrielle, madrina de la madre y condesa de Tricaud, que les dio asilo en su castillo y aportó una figura hierática que en cierto modo desempeñaba la Autoridad que a la madre de Antoine le faltaba. Los criados de su castillo eran casi tan excéntricos como ella.

Desde Semana Santa hasta octubre vivían en el castillo de Saint-Maurice-de-Rémens, en la antigua vía romana que conducía de Lyon a Ginebra, buena parte del invierno lo hacían en el piso de la tía Gabrielle en Lyon, y el resto del tiempo lo pasaban en el castillo de La Mole, un antiguo monasterio con dos torres medievales y un bosque tropical situado cerca de Saint-Tropez, en la Provenza, y también de la familia de la madre, los Boyer de Fonscolombe. Si los Saint-Exupéry eran sobre todo militares, entre los ancestros de la madre, de no menos exigente aristocracia de Aix-en-Provence, se cuentan músicos y algún pintor, lo que se traducía en una cierta apertura de espíritu de la madre, comparada con su medio, respecto al arte moderno.

El castillo de Saint-Maurice era tan vasto —250 hectáreas— que los niños nunca lo terminaron de explorar del todo<sup>[178]</sup>. Lo heredó la madre, pero sin los suficientes recursos y además eran otros tiempos, y fue vendido en 1932 para ser destinado a colonia de vacaciones. La madre tuvo que trasladarse a una casita en Cabris y la pérdida dejó de toda evidencia una cicatriz en el escritor, que sin embargo nunca se había molestado en ocuparse de la propiedad, y también en su pensamiento: la última de sus indisciplinas fue desviarse con su avión para sobrevolarlo durante la guerra, días antes de morir (y quizá también lo hizo el día de su muerte). En *Piloto de guerra*, el escritor había evocado ese mismo sobrevuelo sobre su castillo, mientras lo tiroteaban al comienzo de la guerra. El piloto-narrador se preguntaba: «¿De dónde somos?». Para responderse: «Somos de nuestra infancia».

Siempre fue un poco niño: no sólo por tener una cierta propensión a un idealismo de niño, una ingenuidad y una incapacidad para reconocer la *realidad* (o lo que los adultos solemos entender por tal), sino porque literalmente le gustaba jugar, haciendo de mago como creando aviones y helicópteros de papel que tiraba desde las azoteas de Nueva York o que les regalaba a los limpiabotas de Argel. Se podía pasar horas jugando con las ardillas de Central Park, en Nueva York, o los animalejos que coleccionó en el desierto (y observándolos), o poner perdido el cuarto de baño de sus amigos realizando experimentos de guerra submarina en su bañera...

El primer libro que leyó, a los cuatro años, fue un manual sobre la creación del vino (¿un libro

de *magia*?). El segundo, los cuentos de Andersen, que por cierto fueron vistos sobre su mesita de hospital cuando se recuperaba de un grave accidente en Guatemala, poco antes de escribir *El pequeño príncipe*. Pero el que lo marcó fue *Las indias negras*, uno de los libros menos conocidos de Julio Verne, en el que se habla de grandes galerías subterráneas y que, según dijo él mismo, están probablemente en el origen de *Vuelo de noche*, «que es también una exploración de las tinieblas».

Varios de sus primos le recuerdan como un niño inquieto y curioso por todo, y a menudo con algún vendaje: como un anuncio de su etapa en el desierto, su vida transcurría entre animales, desde la tortuga a la que paseaba con una cuerda al cuello, al ratón blanco amistoso y perfectamente amaestrado que un día desapareció de su jaula, a los caracoles que se negaron a participar en una carrera, sobre todo por una razón muy humana y comprensible: como para identificarlos les había pintado la carrocería, los había asfixiado. Una infancia casi edénica.

En julio de 1917 su único hermano, Frangís, murió a los catorce años, de resultas de las complicaciones de un resfriado. Tuvo tiempo de darse cuenta de que iba a morir, envió a por su hermano de madrugada, y le dictó un testamento: la experiencia sería una de las más traumáticas en la vida del escritor. A su madre François le dijo que no sufriese pues allí adonde iba sería más feliz, toda vez que había visto cosas demasiado feas para soportarlas. Toda su vida el escritor vivió la ausencia de esa relación fraternal con un hermano que había sido poco menos que un santo.

Mientras tanto Antoine se educaba como externo con los jesuitas de Notre-Dame-de-Sainte-Croix, en el centro de Le Mans, y colegio de tradicional tendencia ultra monárquica, sobre todo después de la guerra franco prusiana de 1870, fecha a partir de la cual el colegio fue más un lugar de adoctrinamiento antirrepublicano que un centro de saber. Por razones también económicas, era el tipo de colegio con disciplina militar en el que, en invierno, los alumnos, que asistían a diario a misa de madrugada, comían sin quitarse el abrigo ni, quizá, los guantes, mientras el agua se congelaba en las jarras. Las faltas más graves se castigaban con una fusta, igual que en casa de su tía Anai's, donde su madre los dejaba cuando se ausentaba de Le Mans.

A los jesuitas el gobierno les había prohibido enseñar, y en su lugar lo hacían otros sacerdotes... pero siguiendo al dedillo las consignas de los primeros. La pasión antirrepublicana se debía traducir, llegada la guerra, en el apoyo de muchos antiguos condiscípulos del autor al gobierno de Vichy.

De los quince años a los diecisiete estuvo interno en el colegio de Villa San Juan, en Friburgo, Suiza, un colegio trilingüe en el que la mitad de los estudiantes eran extranjeros, sobre todo franceses, y donde se aconsejaba a los profesores estar tan atentos a la educación de los estudiantes como a su instrucción.

En general fue un mal escolar, con malas notas en geografía, matemáticas y ortografía, y buenas en francés. Su interés por las matemáticas sólo se desarrolló cuando tuvo que aplicarlas a la aviación. En lo único que destacó siempre fue en redacción, y también en poesía y dibujo, asignaturas en las que puso un empeño personal. Recitaba a Baudelaire, Hugo y Mallarmé (este último, y era una de sus gracias, con acento suizo, según cuenta Henri Jeanson en *Setenta años de adolescencia*), y también a otros poetas menores. Se sabe que le impresionaron o marcaron Pascal (sobre todo, y como a Stendhal), Bossuet, Rimbaud, Gide (su padrino literario), Giraudoux, Descartes y el Kafka de *El castillo*. Pronto se puso a leer filosofía: Platón, Aristóteles, Bergson y

Nietzsche. Según Henry Delaunay, era un devorador de manuales y tratados de todo tipo, y más bien [loco aficionado a leer obras de imaginación. Sus narraciones, por demás, lo son apenas. En el desierto leía filosofía y libros técnicos que le traían sus compañeros, y a cambio él les daba lecciones de geometría, metafísica... o trucos de naipes.

Las cartas a su madre demuestran que uno de los grandes valores de su educación era la honradez intelectual.

Sin caer en sicologías caseras, es apenas evidente —basta leer las cartas a ella dirigidas— que la madre supuso siempre una influencia permanente, y también un modelo de perfección que él no consiguió encontrar en ninguna otra mujer. Muy religiosa y resignada —nunca escribió nada que se pudiese interpretar como reproche o protesta ante su escasa suerte (dentro de un orden)—, Marie fue la principal inspiradora y colaboradora de la lucha de Antoine por encontrar una expresión propia. Hija y nieta de compositores, ella misma era una intérprete notable que metió la música en la vida de sus hijos. Antoine, que tocaba el violín, tuvo de niño una formación musical —incluido el aprendizaje de una considerable colección de las preciosas canciones medievales francesas— que se puede apreciar, con toda evidencia, en su obra, donde la melodía y el ritmo ocupan un lugar de primer orden. Marie de Saint-Exupéry era también pintora —la ciudad de Lyon le compró tres cuadros—, y llegó a publicar dos libros de poemas. Según juicio unánime, fue la mujer que más marcó a su hijo. Igual le sucedió a Borges.

Por las cartas a ella dirigidas conocemos buena parte de la juventud del escritor, y por las cartas a Renée de Saussine (ambas correspondencias publicadas después de su muerte), conocemos el primer gran periodo melancólico del autor, cuando al término del bachillerato fracasó (como Stendhal) en los intentos no demasiado voluntariosos de entrar en alguna de las *Grandes Ecoles* en las que se forma la élite francesa. No mucho después tuvo que dejar la aviación como condición impuesta por la familia de su novia, Louise de Vilmorin, para permitirles continuar. Fue su primera relación seria, fracasó y lo dejó marcado, y en ella, entre otras cosas, se inspira su primera novela, *Courrier Sud*.

Si sabemos tan poco, dentro de lo que cabe, de sus relaciones amorosas (salvo de los fracasos) es porque no concebía el chisme y se podía enfadar mucho si alguien a su lado caía en él. Tampoco sentía curiosidad por la vida privada de los demás. Luego, durante la guerra, lo asediaban las mujeres, pero él nunca hablaba de sus conquistas: algunas de ellas no eran sólo sexuales sino que tenían por objeto recrear el ambiente femenino de su infancia que a su vez es una especie de humus del que sale su obra. Siempre estuvo con mujeres que no dejaban en él la menor huella. De acuerdo con su hermana Simone, «no podía ser retenido sólo por los atractivos físicos. Le hacía falta estar interesado, divertido o encantado. La falta de naturalidad, un tono falso, la pedantería al igual que la banalidad, los lugares comunes, le espantaban de forma definitiva». Según le dijo en Estados Unidos a una de ellas, sólo había utilizado tres veces en su vida la palabra amor. O a lo mejor es que, con una actitud caballeresca, sólo hablaba de ellas cuando no las podía conquistar, como sucede con una estanquera de Toulouse, amor platónico contado en una de las cartas a Renée de Saussine.

«[...] He pasado el día comprando cerillas, cigarrillos y sellos. La estanquera de aquí al lado es tan bonita. Tengo ya en mi habitación más de treinta cajas de cerillas y sellos para cuarenta años. Balance melancólico de ocho días de amor.



Es algo encantador, una estanquera. El mostrador es bello como un trono. Se siente uno muy lejos y muy pequeño. Se escucha uno decir con embriaguez: “Cuarenta céntimos...” Se buscan las palabras de amor que se pueden [...].»

(Toulouse, 24 de octubre de 1926)

De ese año que podríamos llamar de exilio y que pasó primero en una oficina en la que contaba los minutos —las cartas desde ella son algunas de las más cómicas y tristes que escribió—, y luego recorriendo las regiones de Allier, Cher y Cantal para vender camiones Saurer (vendió uno) dan un buen testimonio las cartas dirigidas a Renée de Saussine, la hermana de un amigo y que con el tiempo llegó a ser una violinista conocida y autora de varios libros, uno de ellos sobre Paganini. Ella nunca se casó. La melancolía reflejada en la carta de la estanquera es fiel reflejo de la profunda melancolía que atravesaba el escritor.

Pues ese año fue el del final de la relación con Louise de Vilmorin, una mujer que siempre tuvo un gran éxito social, de joven propiciado por un problema en una pierna que la mantenía en casa como una convaleciente romántica, rodeada de admiradores. Su relación había comenzado cuando el escritor tenía 23 años. La familia de Louise le exigió que dejase de volar, lo que éste hizo no sin temeridad pues de golpe perdió toda el aura romántica que antes le daba el peligro y se convirtió a cambio en el simple empleado de dos empresas que no ofrecían ninguna aventura, mientras residía en un hotel deprimente en el *boulevard* D’Ornano. En efecto, su novia no tardó en abandonarlo. Literalmente: ni siquiera contestaba a sus cartas.

Ese tiempo desgraciado fue luego sublimado en su novela *Correo Sur*, donde el héroe, Jacques Bernis, buen piloto y torpe amante, recuerda al escritor hasta en la estatura y el temperamento de grandullón bondadoso. Muchos años después Louise de Vilmorin mantuvo relaciones con André Malraux, el escritor que sería ministro de Cultura del general De Gaulle, enemistado con el escritor, como veremos, por el escepticismo de éste sobre su carácter de *salvador*.

Louise de Vilmorin nunca estuvo a la altura de los sentimientos de Saint-Exupéry. Baste contar que llegó a vender el anillo de compromiso que éste le había regalado, una joya de familia, para pagar las deudas de otro amante, y que en algún artículo en una revista de chismes dijo tiempo después que sus amores habían sido un noviazgo *de broma*. Casi matemáticamente lo contrario de cómo los contó el escritor en *Correo Sur*, «en un clima de poesía», dice Moeller, «análogo al del *Grand Meaulnes* [de Alain Fournier]».

En todo caso Louise de Vilmorin coincidía en varios rasgos con Consuelo Suncín, la futura esposa: un tipo de mujer con temperamento creador, caprichosa, de apetito sexual notable y gran egocentrismo: ambas, Louise y Consuelo, hicieron sufrir grandemente a su enamorado.

No deja de ser paradójico que fuese unos pocos años después, en casa de Louise de Vilmorin, pues pertenecían al mismo círculo social, donde conociese a la que durante muchos años los biógrafos mencionaban con el enigmático nombre de *Madame* de B. Era en la época en que el escritor corregía las pruebas de *Correo sur*, cuyo trasunto es la frustrada relación con Louise. Al principio no ocurrió nada entre ellos. En el futuro ella le había de ayudar con dinero en un par de ocasiones en que Saint-Ex se encontraba en situaciones realmente difíciles. Es posible, de acuerdo con rumores recogidos por Webster, que de ella saliera el dinero necesario para que el piloto se

comprara, en 1935, el avión con el que intentaría batir el récord París-Saigón, en una época en la que tenía que huir de los acreedores.

Nelly de Vogüé (*Madame de B.*) había estudiado Bellas Artes, escribía (una novela en la que el personaje principal se parece mucho al escritor), hablaba inglés y era un modelo de refinamiento. En lo intelectual conectaba con el piloto más que Consuelo, y compartían la complicidad de la misma lengua materna. Era además aristócrata y rica, perteneciente por matrimonio a una de las familias más ricas y con mayor abolengo de la aristocracia francesa, y con fabulosas conexiones a las que Saint-Ex debió en parte su destino, desde el detalle, como la vez en que le prestó dinero para ir a ver a Consuelo, a lo grande: fue ella quien, durante la guerra y pasando por encima de dificultades casi insuperables, le consiguió los permisos necesarios para volver a volar en un avión militar pese a que sobre él pesaba el veto directo de De Gaulle.

Sería equivocado pensar que el avión era para el escritor un instrumento de conquista, exhibición o aventura. Era, antes que nada, un bisturí que permitía la autoescucha, un instrumento de la propia conciencia. Es probable que no hubiese sido piloto de haber nacido unos años después, cuando ya no era necesario «auscultar» las máquinas para comprenderlas. Eso es lo que viene a decir en la primera página de *Tierra de los hombres*:

«La tierra nos enseña más sobre nosotros que todos los libros. Porque se nos resiste. El hombre se descubre a sí mismo cuando se mide con el obstáculo. Pero para alcanzarlo le hace falta un instrumento. Le hace falta un cepillo de carpintero o una carreta. El campesino, en su labor, arranca poco a poco algunos secretos a la naturaleza, y la verdad que desprende es universal. Asimismo el avión, el instrumento de las líneas aéreas, involucra al hombre en todos los viejos problemas»<sup>[179]</sup>.

Esta primera página no hacía parte de la edición en Estados Unidos de *Wind, sand and stars*, con el criterio de los editores, revelador de una frecuente confusión, de pretender dar más *acción* y menos *pensamiento*, lo que en el caso de Saint-Exupéry es en particular pintoresco pues una de sus grandes aportaciones es fundir ambos, acción y pensamiento, en una sola escritura.

La aviación era también, junto con la escritura, uno de los dos grandes instrumentos para ordenar el mundo. No es casual que, según testimonios, subiese a su cabina con una cierta reverencia, y que no fuese raro que una vez allí se librase a la meditación, como en un reducido templo con el altar compuesto de altímetros y cuentarrevoluciones.

Es preciso intentar imaginar lo que supuso el nacimiento de la aviación y sus comienzos, algo proteico y heroico que permitía al escultor Auguste Rodin hablar de sus encuentros con aviadores como una nueva especie de artistas: «... y por eso mismo, porque eran de algún modo los hermanos de los artistas, consideraba a estos hombres como otros creadores, como otros semidioses»<sup>[180]</sup>.

El niño que en el parque de Saint-Maurice había creado una *bicicleta volante* que nunca voló —aunque estaba construida sobre principios no demasiado equivocados— no vivía una fiebre muy distinta de la de su propio país. A principios de siglo Francia, que terminó la Gran Guerra con 12.000 aviones y otros tantos pilotos, concedía más licencias para volar que Estados Unidos, Inglaterra y Alemania juntas, y se mantuvo como primera potencia europea del aire hasta que en

1935 perdió el tren en favor de Alemania.

Es probable que la iniciación del escritor en el aire se produjera a mediados de julio del año 1912 (o sea con doce años), y que su padrino fuese el piloto de origen polaco Gabriel Wroblewski también conocido como Salvez. Junto con su hermano eran por lo visto muy buenos ingenieros y, de no haber muerto en un accidente, se habrían medido con los grandes constructores de la época. De hecho, según Paul Webster, es posible que murieran por efecto de un sabotaje y para que un espía alemán pudiese robar impunemente los planos de sus proyectos con destino a la aviación alemana durante la Primera Guerra Mundial. Ese primer vuelo se hizo pese a la prohibición expresa de la madre, aunque él dijo que había revocado la prohibición.

El piloto obtuvo a los veintiún años su licencia, primero la militar y luego la civil, después de costosas lecciones y también de su primer accidente. En 1922 adquirió el rango de piloto militar, y en 1923 sufrió otro accidente, con lesión en el cráneo, tras lo cual fue obligado por la familia de su novia a abandonar la aviación. Él la dejó en junio. A él lo dejaron en otoño.

Sólo hasta 1926, y después de una triste existencia de aristócrata pobre entre ricos, y con los dos empleos, más tristes aún, de chupatintas en una oficina y de vendedor de camiones por toda Francia, Saint-Exupéry empezó a trabajar de piloto, en la compañía postal Latécoère. Antes se había tenido que ganar el puesto trabajando de mecánico. Y sólo entonces, en un trabajo que entonces tenía más que ver con el guerrero que con asalariado, fue feliz. Volaba dos días de cada tres —a veces en condiciones extremas— y conocía la extrema felicidad de no hacer diferencias entre el trabajo y las vacaciones, palabra ésta inventada por los trabajadores y estudiantes despojados de libertad. A menudo transportaba las cartas que había escrito.

No por tratarse de aviación civil era un oficio menos peligroso. En la conquista para el correo de las rutas de África, el Atlántico y Suramérica murieron 120 pilotos de Latécoère: más o menos unos diez por año, uno al mes. Francia era por entonces la segunda potencia colonial del mundo, tras Inglaterra, con unas posesiones que en África multiplicaban por quince el territorio del Hexágono.

Desde 1926 a 1932, Saint-Exupéry tomará parte activa en la apertura y establecimiento de rutas de correo por encima de los Pirineos, España, el Sahara, el Atlántico por la noche, los Andes entre Argentina y Chile, y la Patagonia. Ninguna de esas etapas sería fácil —en la época africana podía recorrer 4.000 kilómetros en cuatro días, una proeza que le dejaba hasta mudo de cansancio—, pero con resultados espectaculares: si antes una carta tardaba un mes en llegar de París a Buenos Aires, dos años después de comenzar los vuelos a Suramérica llegaba en ocho días.

De los 1.462 sacos postales llevados por Latécoère en 1927, cuando todavía las condiciones eran muy precarias, sólo se perdió uno. Para 1930 era la línea aérea más larga del mundo y, con 172 aviones, la flota comercial más importante de Europa. Ese año fue vendida a Marcel Bouilloux-Laffont, un híbrido entre capitán de industria y especulador, para ser conocida en adelante como Aéropostale. Había de quebrar a resultas de intrigas político financieras en Francia, la revolución brasileña de 1930 y los remolinos producidos por el *Crack* del 29. «Los tiempos heroicos están bien muertos», certificó más tarde Didier Daurat.

Es muy lícito pensar que, de haber nacido un poco después, ya no hubiese sido piloto. Para él era necesario ese estadio rudimentario del oficio en el que el avión no era una máquina lo bastante infalible sino «un organismo que se ausculta». Y aunque fuese el instrumento elegido por él para

*medirse* con la tierra, supo desde bastante pronto que en breve dejaría de ser un territorio, no tanto de heroísmo como de individualismo. Además, la aviación era la que suprimía los frentes, en las guerras, para sustituir el horror de las trincheras por el horror de la guerra moderna.

El trabajo en el rincón de desierto saharauí que entonces era colonia española y hoy es territorio polisario se produjo en el contexto de la rivalidad franco-española por el control del Sahara Occidental, e indicio de ello es que a su término le dieron la Legión de Honor por sus méritos.

Cabo Juby (hoy Tarfaya), se encuentra a 900 kilómetros al sur de Casablanca y a 2.500 al norte de Dakar, o lo que es lo mismo, un lugar desde el que había que recorrer casi mil kilómetros para encontrar un bar, como escribió a una amiga.

Aunque el terreno pertenecía al Sahara español, Saint-Exupéry fue enviado a custodiar la pista de aterrizaje francesa (más que aeropuerto) en pleno desierto, en un momento en que España, tras las grandes pérdidas de las campañas africanas (20.000 muertos en la batalla ganada por Abd el-Krim), miraba con sumo recelo los movimientos coloniales franceses y pretendía regatear su derecho a sobrevolar el territorio español del Río de Oro, un nombre idealista donde los haya. No todos los moros —ese es el nombre que agrupa a las tribus de la zona— se habían plegado a los ocupantes: sólo después de que varios pilotos muriesen a manos de los nómadas del desierto, a menudo previa tortura, se decidió que los aviones volasen en pareja.

Así que buena parte del trabajo de Saint-Exupéry consistía en salir al rescate de pilotos que se arriesgaban a ser degollados tras haber sido forzados a aterrizar por una tos en el motor. A él, en concreto, sus compañeros lo dejaron palidecer durante un día entero, poco después de llegar, entregado durante una noche a las meditaciones del guerrero en la víspera de la batalla, antes de informarle de que en realidad había caído en territorio amigo y no corría peligro.

En lo que quizá sea la época más feliz de su vida, o la más plena, el escritor vivía en una casa prefabricada, traída desde Francia. Se abría por un lado al desierto y por otra parte al mar. En marea alta éste llegaba hasta su ventana, al pie de un fortín español que era un penal militar, donde Saint-Ex se convirtió en un invitado muy cotizado pues lograba distraer a la tropa con trucos de cartas y dones de hipnotizador.

El lugar era apenas otra cosa que una pista de aterrizaje protegida por alambre de espino y un rudimentario sistema de seguridad a base de electrificar el pomo de la puerta. En el fuerte español, una colonia penitenciaria, un destacamento español de la Legión escenificaba *El desierto de los tártaros*, la novela de Dino Buzzati en la que un ejército espera en un fuerte en mitad de ninguna parte un ataque que nunca se produce.

Además de diez mecánicos árabes y cuatro franceses, en esa escala perdida en el desierto le acompañaban Kiki, un mono tití que comía hojas de afeitar, regalo de sus compañeros, una perra, Mirra, y Paf, el gato, cuyo enemigo no era la perra, sino el mono. El antiguo amaestrador de tortugas en el parque de Saint-Maurice pasaba horas observando a un camaleón. Tenía una gacela que le comía en la mano y llegó a medio domesticar un fenec, pequeño zorro del desierto, pero fracasó con el perro guardián del fortín español, que un día le mordió en un hombro. Alguna versión añade una hiena, a la que había que mantener afuera por lo del olor<sup>[181]</sup>. En un antecedente del «domesticame» de *El pequeño príncipe*, «mi papel aquí consiste en domesticar», le escribía a su madre en 1928, aludiendo también a su trabajo con los españoles y las tribus moras alzadas en armas. El fuego de la cocina era un soplete de taller. El principal condimento era la arena, que se

metía en todas partes y desmentía que fuese tan absurdo andar en pijama todo el día, como hacía el escritor.

*Correo sur* (*Courrier sud*), y no *Correo del sur*, como a veces se traduce<sup>[182]</sup>, el título de su primera novela, le fue propuesto por su compañero Mermoz mientras le señalaba una saca de correo con esa indicación. Posterior a una de aprendizaje, *El aviador*, cuyo original se perdió, fue escrita sobre una puerta colocada encima de dos bidones de gasolina. En cuanto a su cama, tuvo que alargarla con una caja de embalaje para poder estirar sus casi 1,90 de altura. El agua llegaba una vez al mes, en barco, desde Canarias.

La escala tenía una visita una vez a la semana, y durante los siete días restantes permanecía en una inactividad absoluta, así que de una forma tácitamente aceptada, el visitante tenía que contar todo lo que pudiera del mundo exterior, igual que si fuese un juglar medieval llegando a un castillo remoto.

Parte del trabajo diario consistía en sacar a dar una vuelta los tres o cuatro aviones que permanecían en la escala, para impedir que se estropeasen con la condensación del rocío durante la noche. El avión de la época era el Breguet 14, un avión sencillo con hélice de madera. El piloto permanecía al aire libre, y volaba a una velocidad de 120 kilómetros por hora, con una autonomía de vuelo de unos 500, y una avería en cada travesía sobre cinco, más o menos. De todo ello se deduce que en la ruta hasta Dakar, la principal ciudad colonial francesa en África, ciertas escalas, como la de Cabo Juby, tuviesen una importancia crucial: el escritor no había sido enviado a un lugar perdido en el desierto sino a custodiar un eslabón fundamental en la cadena, como se deduce por otra parte también de las muchas veces que el nombre del lugar aparece en documentos españoles, la potencia rival. Con el advenimiento del avión Latécoère, cuya autonomía de vuelo mucho más amplia permitiría los vuelos a América, subraya La Bruyère, la escala del Río de Oro volvería a caer en el olvido. En resumen, parecía un trabajo en el fin del mundo pero fue uno muy adecuado, al fin de cuentas, para un gran señor: explorador, embajador y aviador. En cualquier caso, como la llama Moeller, «una aventura poética que le permitiera escapar de la monotonía de la vida cotidiana».

Los pilotos que eran capturados por los moros de tribus no controladas —y en particular los R'Gueïbat—, eran liberados a cambio de un rescate. Pero un día los guerreros descubrieron billetes de banco en una carta, y a partir de ahí creyeron que todo avión era algo así como una lotería voladora, una barraca de feria, a disposición de quien supiese derribarla. Los aviones se vieron obligados a volar de dos en dos, primero, y luego con intérpretes de turbante y sable cuya misión era, sobre todo, la de negociar los rescates.

En el curso de la peripecia del rescate de dos pilotos, Reine y Serre, caídos en manos de una tribu —pidieron de rescate un millón de camellos y un millón de fusiles, además de la puesta en libertad de todos los presos de la tribu—, el piloto vivió una noche epifánica, en medio del desierto con un pequeño grupo de camaradas, que marcaría para siempre su percepción del desierto pero sobre todo su visión del hombre como nudo de relaciones. Los testimonios de esa noche lo describen como un excelente contador de historias, animado por una gran exaltación. La imagen recuerda alguna de Isak Dinesen.

Los árabes comenzaron a respetarle, al parecer porque él no parecía temerles e iba a tomar el té en sus tiendas, y porque mostraba sumo respeto por sus tradiciones y costumbres (como demostraría más tarde en *Cindadela*). Según le escribió a su hermana, pronto le bautizaron como

*el comandante de los pájaros.*

Además de vivir la época más romántica de su vida, en el desierto el escritor descubriría dos circunstancias que, según le diría veinte años después a Anne Morrow Lindbergh en Nueva York, durante la guerra, consideraba esenciales para forjar el carácter y el coraje de un hombre: el peligro y la soledad. En efecto, en el desierto las condiciones eran feroces. Además de riesgo y aislamiento, volando a cuerpo el piloto bebía un aire de fuego y no se podía aterrizar más que con gafas de sol. «Sin gafas», decía en una carta «no se ve ni dónde está el suelo. Se ve un gran brasero blanco».

Sin esos meses de silencio Saint-Exupéry habría sido una persona diferente.

Gracias a ese silencio y al desierto descubrió o desarrolló su capacidad de interesarse por los demás. Era algo natural en él: lo primero que hizo al llegar fue hacerse amigo de los niños desarraigados que se acercaban a su campamento, a los que daba chocolates y bizcochos. Ello no respondía al clásico paternalismo de los europeos en tierra colonial, sino, por el contrario, a un genuino interés. De hecho el escritor se ganó cierto respeto de algunas tribus bereberes en principio hostiles gracias al simple recurso de tratarlos de igual a igual, algo a lo que no estaban acostumbrados, y por el detalle de tomar unas clases improvisadas de árabe. Como habría de contar luego en uno de los pasajes más conmovedores de *Tierra de los hombres* (y más reveladores de la actitud del escritor respecto a los otros), reunió los fondos necesarios para liberar a un viejo esclavo: Bark. En definitiva, y como testimoniaron Anne Lindbergh y otros muchos, tenía el don de hablar a los demás en «su idioma». Les daba la impresión de que nadie les entendía mejor.

Pero esta comprensión de «los otros» no era simple amabilidad ni nada semejante: tenía que ver con el profundo respeto por el hombre que preside su obra, moldea sus ideas políticas —su relación con De Gaulle, como veremos, estuvo condicionada siempre por su negativa a aceptar el *ajuste de cuentas* entre franceses que preveía tras la guerra— y, sobre todo, construye su idea de la amistad.

Influido quizá por la pérdida sufrida cuando era un muchacho con la muerte de su hermano François, la amistad se convierte para él en uno de sus más altos valores, entre otras cosas porque enlaza con lo que más apreciaba en el hombre y que a su juicio constituye su dignidad: el don de sí mismo. Según decía en una carta no enviada a un oficial de las fuerzas aliadas durante la guerra, «... una vez nacidas, mis simpatías son tan duraderas como los árboles y siempre crecen. No tengo recuerdo de haber denunciado una amistad». Y eso mismo dice Consuelo, su viuda oficial, en sus memorias: «El amor era en él algo natural. Quienes vivían con él lo soportaban con dificultad porque llevaba a todo su ser con él, se desplazaba con él mismo por completo, totalmente. Pero sabía volver completamente, totalmente, sin olvidar una parcela de él en otro sitio». Saint-Exupéry pensaba, siempre según la propia Consuelo, que «hay que amar a los otros sin decirselo».

Ahora bien: su amistad podía estar hecha de entrega —en el colegio llegaba a escribirle a un amigo en dificultades una disertación, difícil ejercicio de la escuela clásica francesa, y cuando su amigo Henri Guillaumet se perdió en los Andes, él arriesgó sin descanso su propia vida para buscarle—, pero también estaba hecha de exigencia. En su amistad no había condiciones previas. A Henry de Ségogne, íntimo amigo que en 1926 pretendía disuadirle de volar, pues el oficio significaba en la época poco menos que un suicidio con la fecha en blanco, le escribía: «No hay

que considerar la amistad como un don magnánimo que se hace, que se suspende, que se retira como un caramelo a un niño, pues entonces se vuelve un peso difícil de llevar. No entiendo las amistades condicionales. Se vuelve un chantaje cuando se dice: “no te quiero ver más si tú”... Yo quiero a mis amigos a pesar de sus tonterías, a pesar de que no sigan mis consejos: meto menos orgullo. Los quiero por ellos mismos».

Y en efecto, él no ponía ninguna condición. Sus amistades eran como amores a primera vista sobre la base de entendimientos de diverso tipo, como la admiración en la acción (los pilotos Guillaumet y Mermoz), o la afinidad intelectual, como la que le unió al escritor de izquierda Léon Werth, a quien le había de dedicar *El pequeño príncipe* de una célebre manera, pero a quien, en principio, no le unía ni una afinidad física: el uno era grande y gordo y el otro pequeño y enjuto. Cuando se conocieron no se separaron en varios días. A Jean Mermoz, el más célebre de los pilotos de su tiempo y compañero en la compañía Latécoère (luego rebautizada como Compañía Aeropostal) le llegó a deber 350.000 francos (una cifra considerable para la época) que nunca le devolvió.

Quizá uno de los rasgos más repetidos del comportamiento *amistoso* del piloto sea su costumbre de llamar a sus amigos a cualquier hora del día o, con preferencia, de la noche, y desde cualquier punto de la tierra, a ser posible lejano. Casi siempre lo hacía para leerles pasajes de sus escritos en lo que ha sido muchas veces visto como una «necesidad enfermiza de comunicación». Yo lo veo en cambio como un deseo de ser querido por los otros y para ello conquistarles con su escritura (Acaso es lo mismo).

Si algo resulta evidente de la lectura continuada de su abundante correspondencia, llena de bromas significativas, es su necesidad de afecto, o de lo que su amigo Henry de Ségogne llamó «un confort afectivo» que le era literalmente indispensable para poder funcionar, y cuyo interés no reside sólo en que ayuda a comprenderle. Su gran talento consistió en expresarlo con una belleza, una poesía y ternura rara vez conseguidas.

Cuando en diciembre de 1940, ya de camino al exilio en Estados Unidos, supo de la muerte de su amigo Henri Guillaumet, escribió en una carta desde Estoril:

«... Guillaumet ha muerto y me parece esta tarde que no tengo más amigos.

No me quejo, jamás pude compadecer a los muertos, pero su desaparición... voy a necesitar tanto tiempo para asimilarla, y ya me siento pesado con tan terrible trabajo durante meses y meses: cuántas veces tendré necesidad de él.

¡Envejecemos tan rápido! Soy el último que queda del equipo Casa-Dakar».

*Vuelo de noche*, el siguiente libro, sólo se explica con plenitud a la luz de sus ideas y sentimientos sobre sus compañeros.

El extraño encanto de *Vuelo de noche* es que reúne acción y contemplación, de la misma forma que *Piloto de guerra* reunirá más tarde acción y nostalgia. Y ello a través de un peculiar punto de vista, pues parece una novela hija (o adelantada más bien) a *l'école du regard*, o el mundo visto a través del objetivo de una cámara.

En principio la novela trata de la conquista de los vuelos de noche, en esta ocasión por encima del continente suramericano, y se puede considerar una novela *de héroes*, con la peculiaridad de

que los héroes son gente por completo normal, que conquista su grandeza: además de los pilotos, diversos mecánicos, una esposa y personal de tierra. De una forma más profunda, la novela trata de la noche —la palabra *noche* se emplea 63 veces—, y estuvo lejanamente influida, como veíamos, según confesión del autor, por el libro de Julio Verne *Las indias negras*, leído a los diez años, que se desarrolla en galerías subterráneas.

Más que el piloto que se esfuerza por conquistar la noche, el personaje del libro (y uno de los más sólidos de toda su obra) es Riviére, el jefe y coordinador de los aviones en tierra. Estaba inspirado en Didier Daurat, el jefe del escritor en su época en la compañía Latécoère, un hombre sobrio y muy disciplinado que Saint-Exupéry hizo entrar en la leyenda, aunque en un texto de recuerdos él establece ciertas diferencias con su personaje literario. «En cuanto a mí», dice, «me queda el orgullo y la alegría de haber ayudado como mejor pude a unos hombres excepcionales a superarse». Era relojero de formación, héroe de Verdun, condecorado con una Cruz de Guerra y varias citaciones y herido más de una vez. Se recicló como aviador durante la propia Primera Guerra Mundial y fue el único superviviente de una escuadrilla de 64 pilotos, además de otros muchos méritos. (Más tarde, en una de las intrigas que sacudieron a la empresa, y en uno de cuyos remolinos dimitió, Daurat fue destituido mediante el elegante procedimiento de cambiar la cerradura de su despacho a la hora de comer. Luego sería rehabilitado, pero demasiado tarde.) Daurat supo convertir una tropa de individualistas en un organismo bien engrasado que se edificaba contra viento y marea: en promedio, morían diez pilotos de la compañía al año.

Pero la filosofía del libro, de cumplimiento del deber como valor casi absoluto, sería malinterpretada en el curso de unos pocos años, así como el hecho de que los alemanes tuviesen en alta estima la obra del escritor. Sin embargo, el concepto de autoridad de Saint-Ex no tenía nada que ver con los de destrucción y dominio que se iban a imponer. Para él, como dijo muchas veces, la autoridad es «hacer nacer».

Cuando se publicó, con el éxito que saludaría a todos los libros del escritor en vida, algunos pilotos lo recibieron mal y dijeron que Saint-Exupéry se aprovechaba de sus sufrimientos para obtener fama literaria. Algunos de ellos llegaron a hacerle un vacío que prácticamente no pudo resistir y que terminaría por ser decisivo para su abandono de la compañía. Esos compañeros respondían sin saberlo a la ley no escrita en Francia (y en otros sitios) de la división del trabajo, donde se ejerce esa peculiar forma de racismo de no permitir que alguien haga algo además de su oficio. Era un impuesto que ya había tenido que pagar por su calidad de aristócrata metido a piloto, y que tendría que pagar como inventor, pensador y, en el campo político, como alguien incapaz de tomar partido por tomar, siempre y en toda condición, partido por el individuo.

Es muy posible que estas críticas, a las que era desde niño muy sensible, contribuyeran al hecho de que no volviese a escribir novela.

Pero después de *Vuelo de noche*, escrito en 1929, habrán de pasar nueve años hasta la publicación de *Tierra de los hombres* (1938), libro cuya concepción revolucionaria no se explica sin esa década en la que, desposeído la mayor parte del tiempo de ese oficio que él había elegido para «medirse con la tierra», el piloto parecerá un conde inadaptado a las necesidades de la vida moderna: gastos excesivos, incluyendo un Bugatti ante la puerta, un par de aviones privados para intentar ganar la recompensa ofrecida por derribar un récord en algún raid, y frecuentes y en ocasiones apresurados cambios de domicilio para eludir acreedores o impuestos, sin que eso le impidiese en algún momento contratar a un mayordomo ruso para un lujoso dúplex sobre la place



Vauban en París. Se hubiese dicho un personaje de vaudeville, de no ser por algunos textos de la época —reportajes y alguna película—, y sobre todo por los que sucedieron a esos años. Parecía acabado, pero lo mejor de su obra estaba aún por llegar.

Una gestión deficiente, e intrigas político-financieras de diverso tipo condujeron en 1931 a la liquidación judicial de la Compañía Aeropostal, y a la dimisión de los directivos, y en particular Didier Daurat, recién convertido en una leyenda en *Vuelo de noche*. La consecuencia fue que de un día a otro Saint-Exupéry perdió el trabajo en el que había encontrado un sentido a su vida —en adelante pasaría la mayor parte del tiempo sumido en una desesperada melancolía—, y le forzó a un ocio, en ocasiones difícil por la falta de dinero, que sin embargo forjó una suerte de ambiente de pérdida y desastre favorables a la nostalgia, reflexión y poetización del periodo que había terminado.

Pues lo importante en él no es tanto la realización de grandes gestas —a fin de cuentas algunos de sus compañeros vivieron otras a cuyo lado las suyas son humildes—, sino la capacidad de reflexión sobre ellas. Su amigo Joseph Kessel, por ejemplo, había novelado antes y mejor que él los comienzos de la aviación europea en su libro *L'équipage*. André Malraux, también piloto, narraba grandes aventuras colectivas como las guerras china o española. Nadie como él, sin embargo, supo mostrar al *hombre* escondido en la acción.

Incluso en ese tiempo de inactividad logró fusionar ésta con el pensamiento. Durante esa década, y para ganar dinero, aceptó realizar reportajes en los grandes escenarios de su tiempo, y si algo caracteriza su periodismo, de concepción muy libre, como veremos —«reportajes vividos», los llamaba él—, es el intento de comprender qué tipo de hombres protagonizaban algunas de las encrucijadas ideológicas más importantes de su siglo. En el caso nazi, más que reflexión abstracta, la experiencia le permitió detectar las perversiones a las que puede conducir la ideología, y eso que apenas había visto gran cosa del laboratorio nacional socialista.

Pero no se trata sólo de *reflexión*. Buena parte del *encantamiento* del escritor se debe a su capacidad —en cierto modo un acto de magia— de introducir la poesía en la realidad más pedestre y en apariencia ruda, como puede ser la de la mecánica (*Correo sur*) o la de la guerra, la guerra en sí, como habría de hacer más tarde, por ejemplo, en *Piloto de guerra*. Novela según algunos —al parecer él mismo señaló que no había funcionado *su magia* debido a la urgencia de publicar durante la guerra para que sirviese de propaganda—, el libro guarda a mi juicio algunos de los colores más conseguidos de esa fusión, como cuando el piloto, en pleno combate, recuerda escenas de su infancia en un castillo no lejano del lugar en el que combaten.

Esa fusión entre poesía y acción, o entre literatura y aviación si se prefiere, le había de servir también cuando menos se lo esperaba. Lo que convenció a Beppo di Massimi, uno de los fundadores de la compañía Latécoère, de la recomendación de contratar al joven Saint-Exupéry realizada por uno de sus antiguos profesores en el colegio, fue la mención de que a su condición de piloto unía la de escritor: el propio Massimi era dramaturgo y traductor. Y si no le echaron antes de la compañía donde vendía camiones fue porque su jefe era un hombre culto y entre los corredores de comercio no había muchos con los que hablar de literatura.

Los reportajes de Saint-Ex —en la Unión Soviética de Stalin, en la guerra de España y en la Alemania nazi, principalmente—, marginan *las grandes cuestiones* en juego y privilegian al individuo por encima de todo lo demás. Se basan también en la observación directa y las impresiones del autor. Al dar cuenta de una manifestación del 1º de mayo en Moscú —tema

*periodístico* por excelencia—, decía, como si eso no fuese la norma en periodismo, que había «cedido a la actualidad». A la actualidad no cedió, en cambio, cuando entre todos los temas de la realidad estalinista escogió, como objeto de reportaje, a las antiguas *mademoiselles* que antaño enseñaban francés y modales a los niños de las casas aristocráticas y que se habían quedado a la deriva en la Unión Soviética, convertidas por la Revolución en un anacronismo histórico. Como siempre, su reportaje es un modelo de penetración humana y ternura<sup>[183]</sup>. En uno de los viajes a Alemania, que realizó a bordo de su propio avión, fue detenido durante un día por ser sospechoso de espionaje; cuando al final lo dejaron salir, clavó su avión y pasó por encima de las cabezas de los suboficiales que habían vigilado su avión mientras estos levantaban el brazo y gritaban: «¡Heil!».

El escritor nunca se creyó el periodismo y si lo hizo, como tantos otros antes y tantos otros después, fue por razones estrictamente alimenticias: algo tenía que pagar el elevado tren de vida, suyo y de Consuelo. «Me siento prisionero cuando podría hacer algo más rico en otro sitio», le escribía a Nelly de Vogüé, confidente que ganaría una progresiva importancia en su vida. Desde Madrid, durante la guerra civil, le escribió a una amiga que no le interesaba nada realizar visitas al frente para luego dormir por la noche en su cama (una situación que también viviría durante la derrota de Francia al comienzo de la guerra mundial), ni entrevistar a generales. Sencillamente, no creía en los valores de «la noticia». Según confesión, nunca había podido resignarse a leer *Paris Soir*, pese a escribir en él.

Al igual que en su vida normal, cuando se negaba a plegarse al pensamiento dominante del momento, tampoco como reportero cedía a los intereses de sus fuentes... ni a los más elementales del oficio. Encerrado en su hotel por alguna estalinista y misteriosa razón, para que no viese la manifestación del 1º de mayo, se descolgaba desde una ventana para burlar a sus guardianes. Era un tiempo excepcional, de todas formas, pues el escritor podía dejar pasar once días sin escribir por la sencilla razón de que en Moscú no se podían conseguir los cigarrillos que le eran indispensables para la inspiración.

Sin embargo, en declaraciones a *Le Devoir*, de Montreal, señalaba: «Existimos por un oficio. La madera enseña al carpintero muchas cosas. El periodismo os pone en contacto con los hombres y con la vida, os enseña cada día. Igual la aviación».

En un deseo que se habría de reproducir durante la guerra hasta un punto trágico, en los años entre el abandono de la Compañía Aeropostal y el comienzo de la guerra mundial Saint-Exupéry no hizo otra cosa que pelear por seguir volando o reflexionar para buscar el sentido de lo que había hecho y lo que le quedaba por hacer. Intentó algún raid, carreras en solitario para derribar los récords de la época que a menudo estaban dotados con buenos premios en dinero y que ayudaron a correr las fronteras de la aviación. Pero no se engañaba: su idea de la aviación tenía que ver con la responsabilidad, y nada con la aventura y la competición, en la que entró sólo cuando le fue necesario para obtener dinero o para escapar de sus problemas. La aviación venía a ser para él un instrumento para crear lazos, y la competición tenía más bien poco interés. En el raid el piloto fijaba las reglas del juego. El correo, en cambio, era urgente y útil, y de ahí su superioridad.

O sea que esos intentos por romper récords ilustran, no sólo sobre su afición al desorden, sino sobre su desesperación.

Así el de París-Saigón, que comenzó el 28 de diciembre de 1935. Sólo lo preparó durante dos

semanas, y cuando necesitaba reunir mejor sus fuerzas, perdió horas, el día antes, buscando a Consuelo por todo París en una de esas escenas que sólo comprenden las parejas que las viven. Más tarde, mientras algunos amigos le ayudaban a hacer los cálculos necesarios y trazar las rutas de su expedición, el escritor se peleaba con su mujer en el otro extremo de las habitaciones de su hotel (el Pont Royal). En cuanto al raid en sí mismo, tomó la peregrina decisión de abandonar la radio para ocupar su puesto con más gasolina, lo que estuvo a punto de costarle la vida, y cuando ya se encontraba de camino al aeropuerto se dio cuenta de que había olvidado el termo con café, y tuvo que desviarse para comprar y preparar otro. Cuando al fin partió, apenas había dormido en las últimas 48 horas.

En la madrugada del día 30, su avión Simoun chocó a 260 kilómetros por hora contra una duna del desierto de Libia, en el momento en que creía ver las luces de El Cairo, que en realidad se encontraban a 200 kilómetros.

La búsqueda del escritor piloto por el desierto ocupó la primera plana de los periódicos en los primeros días de 1936, en una época en que los récords hacían vender periódicos pero más los grandes accidentes. Después de llegar a una situación realmente límite, con la lengua gorda y delirios, el piloto, que había adelgazado ocho kilos, y su mecánico, André Prevot, lograron conectar con unos beduinos que los llevaron a la casa de un occidental, en el límite del desierto. El día 4, el piloto llamó a su mujer desde El Cairo —en torno a su mujer se había organizado un circo, para decirlo rápido—, y ella dio un alarido y cayó desmayada.

En la resistencia de Saint-Exupéry y en el hallazgo de fuerzas necesarias a los dos hombres para, seguir la búsqueda, influyó el ejemplo de Guillaumet en los Andes, que habría de contar en su siguiente libro. Al ser rescatado después de una heroica peripecia por los Andes nevados, Guillaumet le dijo a su amigo que había hecho «lo que ningún animal habría hecho». Ayudó también el instinto de Saint-Exupéry que, según su piloto, no fallaba nunca: como un animal, sabía encontrar la buena dirección.

Acompañado de su mecánico Prevot, el 14 de febrero de 1938 despegó en su avión Simoun con la intención de bordear la costa del Pacífico y batir el récord Nueva York-Tierra de Fuego. Antes de ese vuelo había presentado varias veces un accidente del que habría de salir vivo. Y en efecto, se estrelló en Guatemala y quedó malherido y en coma durante varios días. Al parecer, el accidente se produjo por exceso de peso en el avión, y éste, probablemente, porque el mecánico (con la aprobación del piloto) confundió el galón guatemalteco (4,50 litros) con el estadounidense (3,80). Después de recuperarse un poco —si bien ése sería el accidente que le dejó mayores secuelas (fue Consuelo quien, gracias a su conocimiento del español y a su terquedad, evitó que al piloto le fuese amputada una mano)— regresó a Nueva York y comenzó a escribir *Tierra de los hombres*.

Antes de hablar de la obra en sí, quizá convenga saber que Saint-Exupéry, por lo general considerado un narrador, no lo era tanto si se le ve de cerca, al menos desde un punto de vista clásico: sus únicas dos novelas escritas al modo convencional, *Correo sur* y *Vuelo de noche*, tienen tramas muy sencillas —la fuga de un piloto con un antiguo amor, ahora una mujer casada; la espera de un piloto que se pierde en la noche—, una acción escueta y muy pocos personajes para privilegiar el punto de vista del narrador, que es, en la mayor parte de las ocasiones, el gran

personaje. (Igual que en Borges.) Con independencia de que se hable en tercera persona, O en primera, el protagonista absoluto lo construyen un tono y una mirada inconfundibles, que son los del autor. Sus libros tratan de él y de otro personaje colectivo, los pilotos de la moderna épica, la aviación, y ambos como representantes de un colectivo mayor, el ser humano.

Los protagonistas de *Vuelo de noche*, por otra parte, apenas se disfrazan respecto a los modelos de la vida real que los inspiran. Riviére, el personaje central —y quizá el más potente de toda su obra— se basa en el Didier Daurat que construyó la línea, y el mecánico que despide, Roblet, lleva el mismo nombre con el que el escritor hizo lo propio en su época argentina. El escritor utiliza la excusa literaria para —de una forma muy cercana a la real—, justificarse, o por lo menos dar sus razones.

Y así con los demás: más que una novela, *Piloto de guerra* fue visto como un libro sobre la derrota de Francia. O un retrato sobre la verdadera naturaleza de la guerra. O, la interpretación más frecuente, el reportaje de una sola misión, la que realizó el piloto, el 23 de mayo de 1940, sobre la ciudad de Arras. Buscaba la última brecha por la que el ejército francés en casi desbandada se pudiese colar para romper la ofensiva acorazada alemana. Al frente se encontraba, para ser derrotado, el general De Gaulle.

Así considerado *Piloto de guerra*, el reportaje está tratado de forma muy libre, con la mezcla del lenguaje moderno de la aviación junto con el de la nostalgia y los recuerdos de infancia. Porque, en efecto, el escritor tuvo que volar con su avión de guerra muy cerca del castillo de Saint-Maurice y su enorme parque, donde había transcurrido su infancia. En realidad *Piloto de guerra* no es una novela, ni tampoco un reportaje: es ambas cosas, y mantiene sus propias características en la discusión de los géneros. No se constriñe a ellos, va más allá. Es un ejercicio de la libertad, aunque el propio escritor consideraba que había sido un ejercicio fallido, por las prisas en su publicación. Se pretendía que fuese un instrumento de guerra, y lo fue.

Pero un hecho se erige sobre lo demás y lo determina: Saint-Exupéry no fabula nunca. Puede que su memoria falle, o que quede supeditada a las necesidades poéticas, pero en todos sus libros —incluido *El pequeño príncipe*—, no hace otra cosa que recordar... y ser fiel, a su modo, a ese recuerdo. Así que los personajes, al igual que los temas, pueden encarnarse en diversos matices... pero siempre regresan, como el sargento perdido en el desierto, que figura en *Correo sur* y vuelve en *Tierra de los hombres*.

Aunque en *strictu sensu* esa obra maestra no fue *escrita*. Fue *editada*.

Porque lo más paradójico de esta obra cumbre no es el producto de una larga preparación sino de las circunstancias —comenzaba el exilio en Estados Unidos— y en particular de la convalecencia en Nueva York tras el accidente en Guatemala. Salvo párrafos introductorios o de unión, no fue un libro *creado* sino la compilación de textos de toda una década, eso sí, sometidos a un primoroso trabajo artesanal de armonización. Una edición tan exigente, por otra parte, que en algún momento bordeó la supresión pura y simple. Se trata en definitiva de la recopilación y reescritura de textos periodísticos, un trabajo, el periodístico, que el autor siempre consideró, junto con la escritura de guiones para el cine, uno de los vampiros de la vida literaria, sin que el vampiro consiguiese nunca estar a la altura de lo que vampirizaba.

Al parecer, fue Gide, su mentor literario, quien le sugirió que editase una compilación de

narraciones y reflexiones sobre el vuelo parecida a la que había realizado Joseph Conrad con el mar en *Mirror of the Sea*. La fórmula, según Gide, permitía mezclar temas de muy diverso tipo, y también le permitió mezclar dos tonos: reflexión y nostalgia.

La mayor parte de los textos recogidos y tratados habían sido publicados en diversos medios, durante la década anterior, con el deseo principal de salvar el historial y la dignidad de una compañía sobre la que se dijeron barbaridades cuando el último de sus propietarios, Marcel Bouilloux-Laffont, entró en quiebra a resultas de ciertas intrigas políticas e industriales. Al parecer, el colapso pudo ser propiciado, un intencionado corte de la hierba bajo los pies del arriesgado caballero de industria que se había encargado de la compañía justo cuando ya era la compañía aérea más *larga* del mundo y se preparaba a librar con Estados Unidos la batalla por las líneas del Atlántico Norte.

Pero al margen de lo peculiar de su composición, el libro es sobre todo un triunfo de la nostalgia, uno de los elementos esenciales del texto incluso desde el punto de vista técnico. Pues la nostalgia, un sentimiento impreciso sobre la pérdida de un tiempo ido, también difuso, se construye aquí justo mediante la supresión de los agarraderos periodísticos: la edición de las crónicas y su conversión en *pura literatura* consistió, principalmente, en la estratégica supresión de las preguntas *cómo*, *por qué* y sobre todo *cuándo*, de las clásicas con cuya respuesta, según la preceptiva periodística, se construye cualquier relato y por extensión la narración de cualquier noticia<sup>[184]</sup>. La supresión de *cómo*, *por qué* y *cuándo* suponía por definición el refuerzo de las dos principales, *qué* y *quién*, que abandonadas en el aire, solas, sin el apoyo de otras referencias, reforzaban trama y protagonista, nimbados de la intemporalidad del arte.

La exigencia se plasmó en diversos aspectos. En el capítulo dedicado a los elementos y la lucha con la naturaleza —escrito especialmente para el libro y que al parecer al autor le costó más que ningún otro—, utilizó el recurso de apretar la lengua lo más posible, reducir las descripciones al mínimo y usar las palabras más sencillas justo para subrayar las grandes dimensiones de lo narrado.

Esta exigencia casi lo lleva a la mudez, sin por ello caer en la mezquindad de los pequeños detalles. [...] Estaba tan atormentado por la preocupación por el detalle como por la amplitud del campo de sus convicciones personales», escribe Werth. Y estaba tan desesperado por no encontrar el título que le prometió a su primo cien francos si le encontraba uno adecuado. Entre los veinte que le propuso André de Fonscolombe figuraba *Terre des humains*, que él transformó en *Terre des hommes*.

Quizá la razón de su misteriosa vigencia hoy en día es que el autor consiguió su propósito de convertir una colección de crónicas viejas en un libro con un propósito trascendente: articular la visión del hombre *midiéndose con la tierra, que se le resiste*, expuesta en los cuatro primeros párrafos. Bajo la apariencia de un libro de aventuras en extremo modernas, conecta en realidad con la más vieja tradición humanista de la más acreditada tradición.

Sucede que esos primeros párrafos sólo pertenecen a la edición en lengua francesa, y no a la inglesa, pues Lewis Galantière, el traductor (y en buena medida corresponsable del libro pues sin su paciencia quién sabe si éste hubiese salido), y los editores estadounidenses, consideraron que estas páginas eran en exceso *filosóficas*, para el libro de *acción* y de *aviación* que propugnaban, y no las publicaron. (La anécdota ilustra sobre las diferencias entre la concepción misma de la cultura a un lado y otro del Atlántico y su supeditación a los resultados industriales, que ha

terminado por imponerse más o menos en todo el mundo.) *Tierra de los hombres* tuvo un éxito inmediato y, como siempre, generalizado. *Les Nouvelles Littéraires* apuntaba que Saint-Exupéry era uno de los pocos escritores que convocaba al tiempo la admiración de marquesas y mozos de café. Al encanto del libro no se sustrajeron ni Sartre ni Simone de Beauvoir, a juzgar por su correspondencia: al leerlo tiene uno ganas de superarse, venía a decir Sartre, en intuitiva observación. Al fin de cuentas, vida y obra de Saint-Exupéry testimonian un permanente esfuerzo por encontrar, vivir y conquistar aquello que permite al hombre superarse.

La crítica fue unánime en alabar la excelencia del libro y el autor recibió inesperadas cartas, como las entusiastas de Le Corbusier o el rey Leopoldo de Bélgica, por ejemplo. Un viejo escritor, Henry Bordeaux, comparó la lectura del libro a su descubrimiento de Descartes... y convenció a sus colegas en la Academia de que votasen por él para el Gran Premio de Novela. Si alguno intentó argumentar que no se trataba de una novela, Bordeaux replicó que ningún libro francés reciente tenía una calidad que se le pudiese siquiera comparar. En Estados Unidos le acogió un entusiasmo similar, el libro fue durante nueve meses uno de los más vendidos y obtuvo el premio al mejor libro de no ficción de la asociación de libreros de Estados Unidos. La divergencia de premios —de novela en Francia, de no ficción en Estados Unidos—, refleja el carácter peculiar de la obra, que si bien es inclasificable en el viejo y simplista debate clásico de los géneros, refleja bien el espíritu de su autor.

Cuyas estrecheces, al menos, habían terminado.

Saint-Exupéry es cualquier cosa menos fácil de conocer. Un indicio es por ejemplo la relación que mantuvo con su propio nombre y título de nobleza, que en el breve tiempo en que frecuentó los salones de París había sabido valorar como «un bello nombre» pero que pronto comprendió era sobre todo un lastre obstaculizador en ese mundo de la aviación pionera. Ya en el París de sus tiempos de estudiante, cuando gracias a su nombre era invitado a alguno de los salones más refinados —en el de la duquesa de Trévise, su prima Ivonne de Lestrangé, conoció a Gide, su mentor, así como a la redacción de la *Nouvelle Revue Française*, sus editores de Gallimard—, y hacía alarde de entrar con las uñas sucias y las manos manchadas de aceite.

Una vez piloto de la compañía Latécoère prescindió del título y luego aceptó que sus compañeros redujeran su nombre al de *Saint-Ex*; los norteamericanos, durante la guerra, a un *Mayor X*; y los moros, en la época de *Correo Sur*, a *Satax*. Pero permitió a su editor de Nueva York que le volviera a poner un guioncillo a su nombre pues, en Estados Unidos, o le llamaban *míster Exupéry*, o se quedaban pensando de qué tipo de santo se trataba. (*Saint* es *santo* en inglés y francés).

Lo que no impide que incluso en su comportamiento, o en su apocalíptico desorden personal, tuviese algo de *gran señor*: en ocasiones permitía que sus mecánicos le pagaran el desayuno, pero cuando tenía dinero pagaba el de varias mesas. «El dinero le quemaba en los bolsillos», según testimonio de Consuelo recogido por Webster. Y gran señor también en el mal sentido de la palabra: según el testimonio de alguno de sus mecánicos, sus eventuales caprichos e imprudencias mientras pilotaba rozaban la inconsciencia pues llegaban a poner en peligro a su tripulación. Paul Nubalde, que estuvo con él en África, dijo que, por prudencia, prefería volar con otros. Sus distracciones pilotando fueron el motivo de la mayor parte de sus accidentes, si bien su jefe

Didier Daurat dice en sus recuerdos que era «uno de los pilotos más seguros y metódicos de la línea». De sus últimos meses en Argelia se recuerda de la vez que, por terminar las últimas páginas de una novela policiaca, retrasó una misión y luego el aterrizaje: se había quedado dando vueltas en el aire para terminar de leerla.

Sus caprichos, por lo demás, eran a veces incomprensibles. Recién operado en Estados Unidos, durante la guerra, le pidió a Jean Renoir que dijera en el hospital que no le pusieran zanahorias en la comida pues le deprimían. En el hospital contestaron que no tenía más que dejarlas de lado. El escritor explicó que era su *simple vista* la que resultaba deprimente.

Estar a su lado era una gran experiencia, pero también agotadora. Jean Renoir, el cineasta, que compartió con él el camarote del barco que los llevó a Estados Unidos, en medio de la guerra, y que luego lo alojó en su casa de Hollywood, contaba que, como anfitrión, había tenido dificultades para verle: Saint-Ex dormía hasta avanzada la tarde y trabajaba (oda la noche hasta quedarse dormido sobre el escritorio. En alguna ocasión la secretaria encargada de pasar sus textos a limpio se llegó a echar a llorar porque no podía coincidir con él para consultarle dudas.

El descubrimiento del dictáfono (un antecedente de la grabadora, pero en disco) supuso sin duda un avance para él pero una desgracia para su entorno: en casa de Renoir se escuchaba durante toda la noche la voz del escritor dictando en un aparato que le había costado 700 dólares, el precio de un coche. (Uno de sus pocos consuelos en América fue el descubrimiento de los mil artefactos que fascinaban a su imaginación de inventor.) No está claro que eso supusiese un alivio de la situación anterior, cuando el escritor enviaba paquetes enteros de discos conteniendo extensa y variada correspondencia, que podían contener hasta trucos de naipes, y llamaba esa misma noche para saber la respuesta. Según cuenta Pierre Chevrier (Nelly de Vogüé), en 1943 Saint-Exupéry le dio dos pastillas de benzedrina a un amigo recién llegado de Francia (probablemente Nelly), con el fin de que le diese una opinión sobre *Citadelle* antes incluso de irse a dormir.

Varios biógrafos mencionan como algo casi misterioso su carácter insomne y su sueño de marmota por las mañanas, y sin embargo no resulta tan extraordinario si se sabe que el escritor fumaba como sólo lo hacían los escritores de esos años, y bebía té casi como café Balzac, que prácticamente murió de intoxicación de cafeína. Le gustaba comer, era goloso, y en particular un gustador de buen chocolate, que en enormes cantidades le reclamaba a su madre, cuando era estudiante, pese a las restricciones de la Gran Guerra. De 1,84 de alto, casi siempre estuvo por encima de su peso e iba directo a la calvicie, lo que le causaba moderados problemas de autoestima cuando joven —aunque nada que ver con la coquetería de nuestro tiempo—, pero ante todo problemas para entrar en las estrechas carlingas de sus aviones de combate. Ello se agravó hasta un punto casi decisivo cuando sus últimos accidentes lo dejaron muy deteriorado.

Saint-Exupéry resultaba difícil de conocer pues, dice Consuelo en sus memorias, «no mezclaba nunca sus dolores físicos y morales con el resto de su vida. Hacía abstracción de ello. Se daba siempre a quien le escuchaba».

Pese a su alta valoración de la amistad, o quizá por ella, detestaba las capillas y siempre se mantuvo al margen de ellas, en particular de las capillitas literarias de Saint-Germain-des-Prés, tan propias de la época.

La amistad constituía para él no sólo una característica emocional, sino el eje, más aún que el amor, en torno al cual construyó toda una teoría del hombre... y de la sociedad, que venía a ser como el tejido de los nudos entre los hombres. Esa amistad, sin embargo, no podía estar basada

más que en la libertad.

Pero quizá la mayor zona de sombra se encuentre en su personalidad, poco estudiada por sus biógrafos. Pues sus angustias, sobre todo de tipo espiritual, tenían un eco en su vida, de modo que pasaba con facilidad, en una misma velada y casi de un instante a otro, de la euforia a la depresión, o de la confianza a los celos. Pero el tono de su voz era siempre de conversación, según Léon Werth: «Despreciaba la polémica, que no es sino maldad o voluntad de enriquecer».

Ya en las cartas de escolar a su madre comenta más de una vez si ha tenido o no el *cafard*, lo que hoy en día llamaríamos *una depre*. Algo propio de quien, ya en la adolescencia, puede vivir en una emoción estética.

«Estoy estos días bastante contento. En primer lugar, no estoy *depre*. Y después, trabajo, lo que me deja la conciencia en reposo, y además encuentro un poco en todas partes cosas que me sumergen en éxtasis desconocidos hasta hoy: una nota de Chopin, un verso de Samain, una encuadernación de Flammarión, un diamante de la rue de la Paix, yo qué sé.» (París, 1919).

Tenía una alergia particular al trabajo obligado, al tiempo que una capacidad de concentración al borde del fenómeno, aunque siempre siguiendo su antojo y nunca lo que le correspondía en ese momento.

Audaz de una forma incontestable como piloto, en el desierto, en la época en que escribió *Correo Sur*, se ganó el respeto de los bereberes porque se acercaba al parecer sin temor hasta sus tiendas, arriesgándose a un secuestro a veces enredado con torturas. De noche ese valor por lo visto le abandonaba y sentía la fragilidad de la existencia. Según le escribió a Yvonne de Lestrangé, el valor consiste en «un poco de rabia, un poco de vanidad, mucha cabezonería y un placer deportivo vulgar». No es casual que escribiese de noche y durmiese de día, salvo en tiempos de luna llena, a la que era muy vulnerable, en especial la del desierto, cuando podía dormir 24 horas seguidas. También en el desierto, el paisaje que más le marcó en su vida, podía escuchar y hacer escuchar el *Bolero* de Ravel hasta la extenuación, para gran desesperación de quien le acompañase. Al tiempo podía estar recitando a Baudelaire.

Casi nadie lo dice y sin embargo resulta muy visible: era en extremo inteligente. Tenía un don para las matemáticas, por ejemplo, y para el pensamiento, digamos, esencial, tanto en ciencia como en filosofía. Pero lo que lo hace único es su capacidad para trasladar esas intuiciones a una expresión poética<sup>[185]</sup>.

Era derrochador como se supone que lo pueden ser los condes. Y conversador. Hablando, podía quemar todas las cerillas de una caja antes de que ninguna llegase a la punta de su cigarrillo, o dormir, literalmente, al conductor de un taxi, derrotado por las explicaciones filosóficas que daba a sus amigos cuando el restaurante ya había cerrado. Como Macedonio Fernández, el amigo y maestro de Borges, podía decir: «¿No ha observado usted?», lo que le daba amplio margen para derivar la conversación —igual que en sus escritos— hacia temas muy amplios. Podía hablar de todo, desde las tiras cómicas a Bach.

En sociedad, le molestaban mucho los imbéciles y delante de ellos se quedaba callado. A su vez, tenía una mirada que solía dejar mudos a los pelmazos. Y sin embargo, no era polemista.



Sobre todo, tenía ese don que él tanto envidiaba en su amigo Léon Werth, que era el de hacer mejores a sus interlocutores; «los subía a su nivel», dice La Bruyère. Vivía como si fuese verdad la creencia de Werth de que la grandeza de alma es contagiosa. En cuanto a él, no parecía darle *ninguna* importancia a los bienes, y todo lo que ganaba lo gastaba de inmediato, y sus pisos estaban a menudo decorados con restos de casas de amigos. En general le reprochaba poco a su mujer su extravagante ritmo de vida. Una de las pocas veces que lo hizo fue cuando se iba a marchar de Nueva York a Argelia, con la intención de integrarse a las fuerzas aliadas, y se encontró con que no tenía dinero para comprarse un uniforme digno de ese nombre.

Conducía coches como un piloto. En cierta ocasión un amigo al que había dejado frente a la Coupole, en París, comentó: «Ese día supe lo que era la aviación». Bebía —sobre todo durante su exilio en Estados Unidos—, pero tenía aguante con el alcohol. En algunos restaurantes le podían pedir que cantara, casi, como una de las atracciones del lugar. Sus excesos eran paralelos a sus sobriedades. Según su mujer, era capaz de beberse un tonel de líquido o pasar varios días sin beber. No tenía horarios, y podía dormirse en cualquier parte, incluido un ascensor que le sacaba de la fiesta de unos amigos.

Por lo demás, asombra su energía: cuando volvía de darse una paliza de un montón de horas pilotando, y a veces bajo condiciones extremas, a pleno sol o bajo la lluvia, en los primeros tiempos, era capaz de sentarse a escribir. Según Consuelo, siempre decía: «Cuando esté muerto, ya no me cansaré». Podía hacerlo todo entre otras cosas porque tenía una fortaleza física excepcional y una energía interior extraordinaria: sólo una vez se llamó a sí mismo héroe, y fue cuando fue capaz de escribir una carta después de hacer un vuelo demoledor.

Era un hipocondríaco compulsivo, sobre todo después de su accidente de Guatemala, aunque al final es verdad que estaba enfermo de muchas cosas, pero sobre todo le daban muchos problemas la vesícula y el hígado.

Era modesto, o por lo menos bien educado. Nunca se creyó su fama, al menos en lo que a *vida literaria* se refiere, y la primera prueba de ello la tiene su lector al comprobar hasta qué punto fue realmente célebre en vida y sin embargo nunca alude a su celebridad en sus libros y rara vez en su correspondencia o artículos. Cuando le dieron el premio Fémina por *Vuelo de noche*, acudió a recibirlo con las extrañas vestimentas de los pilotos de la *Línea* y con un permiso otorgado por sus jefes a condición de que de paso llevara el correo hasta Francia. Cuando ya era famoso y le pedían autógrafos por la calle, un amigo suyo sabía que la mejor forma de que atendiera a una llamada era hacerla a grandes gritos: «¡Saint-Exupéry!», le llamaba desde la otra acera. Y el escritor acudía de inmediato, rojo, a pedirle que se callara.

Tres años después de *Tierra de los hombres* se publicó, a finales de 1942, *Piloto de guerra*, en apariencia un libro-testimonio sobre la fulminante derrota de Francia en la *blitz krieg* desencadenada por Alemania, y también el primero de los libros *políticos* del escritor; el segundo sería *Carta a un rehén*. Sólo así se entiende que De Gaulle lo prohibiera, que Vichy lo autorizase con reparos y una frase censurada, que la Resistencia lo leyese con avidez en copias clandestinas, que en Estados Unidos fuese considerado como la respuesta europea al *Mein kampf* de Hitler y que entonces Vichy lo retirase e imposibilitase su reimpresión al no proporcionar más papel. En cuanto al autor, lo consideró un libro fallido, por las prisas en escribirlo y editarlo.

Publicado en Estados Unidos dos meses después de Pearl Harbour, *Flight to Arras* encabezó durante seis meses la lista de libros de más éxito. Mientras en Estados Unidos se vendía por miles y circulaba a cientos en la Francia ocupada, él recibió de un general el único ejemplar que llegó a África del Norte, es más que probable que por el veto de los gaullistas.

Aunque *The Atlantic* señalaba el libro como «la mejor respuesta que las democracias hayan encontrado hasta el momento a *Mein kampf*», el libro, tal y como él había previsto, fue malinterpretado por unos y por otros, que leían con sus prejuicios y encontraban lo que querían leer. En la Francia ocupada el libro fue autorizado a condición de censurar las palabras «Hitler, que ha desencadenado esta guerra demente», y con una tirada limitada a 2.100 ejemplares; la reimpresión no fue autorizada con el pretexto de falta de papel, y luego se ordenó su retirada (aunque la edición ya se había casi vendido), cuando se descubrieron simpatías por los judíos. El libro se benefició de esta difusión limitada, en parte porque logró ser impreso —*El extranjero*, de Camus, no había sido autorizado, por ejemplo—, y en parte porque la prohibición lo metió de lleno en la leyenda. En cuanto al alemán que lo había autorizado, fue sancionado y la obra del piloto pasó a ser inencontrable en Francia.

Los gaullistas le acusaron de defender Vichy. Cuando el escritor, atónito, buscó la razón de tan pintoresca acusación, sin encontrarla, se le respondió que defendía Vichy al justificar el armisticio... ¡y ello por mostrar al ejército francés derrotado! En una carta al filósofo católico y gaullista Jacques Maritain, en el curso de una polémica durante su exilio en Nueva York, el escritor se preguntaba cómo se podía ocultar la existencia de 150.000 muertos militares y 80.000 civiles, producto, a su juicio, de una estrategia de defensa imposible. En esa misma carta empeñaba «simplemente y en su totalidad mi palabra de hombre, mi conciencia de cristiano y el honor de mi nombre en que jamás, bajo ningún título, y bajo ningún ángulo, he tenido lazos con Vichy». Y añadía: «Nunca pensé Vichy. Pensé Francia» (*Ecrits de guerre*, 285).

*Piloto de guerra* es el reportaje, muy libre, de una única misión, en realidad más peligrosa de lo que dio a entender el piloto, en misión de reconocimiento en busca de una brecha en la ofensiva de las divisiones Panzer alemanas que, tras burlar la *infranqueable* línea Maginot pasando, simplemente, al lado, invadieron Francia como un cuchillo al rojo entrando en un bloque de mantequilla. La que el libro cuenta fue una de las siete misiones de reconocimiento que, en esa etapa de la guerra, le valieron al escritor la Cruz de Guerra.

Si consiguió enrolarse al comienzo de las hostilidades cuando ya tenía casi cuarenta años fue a base de mentiras sobre su estado de salud que no fueron descubiertas hasta después de su muerte, cuando se hicieron públicas algunas cartas. El piloto fingió sufrir ataques de paludismo, que dijo haber contraído en África, pero en realidad los ataques de fiebre que le daban en vuelo, y que podían subir hasta 41°, se debían a sus antiguas heridas, que, además de su exceso de peso y de ciertas rigideces de su cuerpo maltrecho, le hubiesen debido inhabilitar para pilotar aviones. Al tiempo, burlaba verdaderas conjuras de sus amigos para enrolarle en los servicios de propaganda o de investigación científica.

Autorizado al comienzo por el Gobierno de Vichy —el permiso lo firmó el escritor y viajero Paul Morand—, *Piloto de guerra* fue luego descalificado cuando algunos plumíferos de panfletos petainistas repararon en el evidente aprecio del autor por uno de los héroes de su libro, el comandante Jean Israel, que con el tiempo sería el secretario de la Asociación de Amigos del escritor, y que en el libro es descrito con gran admiración. Al fin de cuentas, como se encargó de

subrayar un presunto crítico, se hacían catorce explícitas referencias a la nariz judía de Jean Israel que, en efecto, resultan como mínimo insólitas, no sólo porque se trata del autor menos reiterativo que uno pueda imaginar, sino porque al parecer el modelo original no tenía tal nariz.

Con el reiterado recurso de repetir que la nariz de Israel, miembro de la escuadrilla, se ponía roja ante la inminencia de un ataque, Saint-Exupéry quería enviar un mensaje de apoyo a sus amigos judíos dentro de Francia (y en particular a su íntimo Léon Werth), y así fue comprendido por la prensa colaboracionista, que abandonó la indiferencia y pasó al ataque. (Propaganda del régimen era que los judíos habían querido la derrota de Francia.) En *Carta a un rehén*, a Werth dedicado, escribe sobre él de una forma que recuerda la dedicatoria de *El pequeño príncipe*: «El que, esta noche, ronda mi memoria tiene cincuenta años. Está enfermo. Y es judío. ¿Cómo podría sobrevivir al terror alemán? Para imaginar que respira aún tengo necesidad de creerle ignorado por el invasor, al abrigo en secreto por la bella muralla de silencio de los campesinos de su pueblo. Sólo entonces creo que vive todavía».

Algunos comentaristas, y en parte el propio escritor, consideraron que *Piloto de guerra* — cuyo título propuso al parecer Consuelo, pues él no era bueno para los títulos—, fue un libro en parte fallido porque la química propuesta, nostalgia y acción, no termina de cuajar. Es una cuestión de opiniones pero lo que sí es cierto es que el escritor publicó el libro forzando sus ritmos naturales para, cuando se debatía la entrada de Estados Unidos, realizar una especie de informe sobre las condiciones reales de combate en la guerra aérea. Hasta Pearl Harbour y la consiguiente entrada de Estados Unidos, esos meses fueron quizá los de máxima ansiedad de toda la guerra. Por ejemplo, en Brasil, Stephan Zweig se suicidaba en 1942, en compañía de su segunda mujer, creyendo que todo estaba perdido y el Reich iba en efecto a durar mil años. *Piloto de guerra*, un ejemplar del cual el escritor se encargó de enviar a la Casa Blanca, fue a juicio de muchos el principal argumento francés para meter a Estados Unidos en la guerra.

Interesa subrayar que, al haber combatido, sentía haberse ganado el derecho a hablar. Lo que ayuda a explicar algunos aspectos del final de la guerra, y de la vida del escritor.

La formación de Saint-Exupéry en el colegio de Notre-Dame-de-Sainte-Croix, en Le Mans, donde recibió de los jesuitas la educación solapadamente ultramonárquica previsible en un aristócrata miembro de un linaje que se remonta a las Cruzadas, tuvo como consecuencia que en el Gobierno y la administración de Vichy, el gobierno colaboracionista, se encontrasen muchos de sus ex compañeros.

Durante la ajetreada década de los treinta, el escritor se había negado a tomar partido claro por un partido político u otro. No seguía ya la tradición monárquica de su familia, claro está, pero era ecléctico y escuchaba a todos. En cierta ocasión fue demostrando a los invitados a su apartamento —de diferentes opciones— que, en el fondo, sus posiciones no eran tan distintas. En ese tiempo esa postura no era fácil de sostener.

En cierto modo su pensamiento político se caracterizaba por una ingenuidad que en ocasiones no era sino sinónimo de ignorancia, y por su alergia a los dogmas, apunta La Bruyère. Algo así se puede ver en sus crónicas que escribió esos años sobre la URSS, España y la Alemania de Hider: en ellas no hablaba casi de ideas ni se refería a los lugares donde se suponía que estaba el meollo, el verdadero espíritu que correspondía a esa noticia —una manifestación en la URSS, por ejemplo

—, sino que elegía a personajes arrinconados por la Historia: el retrato de un niño prometedor en los brazos de sus padres obreros agotados por su dura existencia, o las viejas *mademoiselles* francesas de las casas aristocráticas que reconociendo a *uno de los suyos*, le convirtieron en su héroe. De Alemania, por cierto, regresó con la idea de que ninguna paz era posible con Hitler. De España, escéptico más que nunca respecto a la política, que en los dos bandos pretendía reducir a etiquetas a hombres valiosos. De todas formas sus reportajes le costaron que Franco le negase un visado cuando lo necesitó para cruzar a Portugal, rumbo al exilio.

Era escéptico respecto a toda forma de propaganda y en eso se parece a Borges. Si algo cruza todos sus textos políticos es la preocupación por la libertad —definida en sus *Carnets* como el «poder de actuar contra la estadística»—, y también por la calidad de la vida del hombre.

El estallido de la guerra le sorprendió en pleno éxito como escritor, y pronto demostró tener una verdadera ansiedad de participar en ella pues, según él, sólo así podría decir lo mucho que pensaba sobre ella «como combatiente y no como turista». Cuando en mayo de 1943 por fin recibió autorización para unirse a las fuerzas de su país, en Argelia, se reportó ante el general Chambe con la siguiente frase: «Presente a la cita, pero con seis meses de retraso. Excúseme: la culpa es de los gaullistas».

La fulminante derrota de Francia al comienzo de la contienda sumió al escritor en un pozo de dudas de las que no terminó de salir más que marchándose a Estados Unidos unos meses después del armisticio. En ese tiempo el escritor se movió de un lado a otro sin pausa y acompañó a Consuelo en el momento de abandonar la finca *La Feuilleraie*, no lejos de París, cuando ella partió a la Costa Azul para pasar la guerra en una comunidad de artistas en un pueblo. Él visitó a algunos de los suyos, en zona ocupada, dotado de un permiso que le consiguió el escritor Pierre Drieu La Rochelle, petainista que unos años antes había sido el responsable de la primera resonancia internacional de Borges, en un artículo escrito al regreso de Argentina cuyo titular era «Borges vaut le voyage» («Borges vale el viaje»). Al igual que muchos franceses, el piloto se creyó la versión oficial del petainismo según la cual había sido imposible plantar cara a la invasión alemana por culpa de una supuesta indefensión consecuencia de gobiernos socialistas anteriores. La rendición, así, no había sido más que un modo de evitar el completo arrasamiento del país. Con el tiempo se ha demostrado —pero el escritor ya tuvo algunas pruebas— que en modo alguno Francia se encontraba indefensa frente a Alemania, que sus tropas habrían podido hacer mucho más de lo que hicieron, y que si ello no ocurrió fue porque los jefes del ejército mantuvieron demasiado material en reserva, incluidos los cientos de aviones que el escritor tuvo la oportunidad de ver.

Fiel a la figura de Pétain, el héroe de Verdun y de la Primera Guerra Mundial, a quien le unía un juramento de lealtad militar, el escritor desconfiaba sin embargo de la competencia de la administración del Gobierno de Vichy, escindida y lastrada por intrigas, camarillas y rastreras ambiciones personales como la de Pierre Laval, el delfín de Pétain, que fue saludado un día en un restaurante de Vichy por un sonoro «He aquí el cerdo que vende a Francia», pronunciado por el escritor. Una breve entrevista con Pétain, que obtuvo gracias a sus buenos contactos (Chadeau), se saldó con una decepción —el mariscal repetía viejos y difusos argumentos para justificar ese estado de cosas—, y, a la larga, fue decisiva para que pensase en viajar a Estados Unidos.

Por otra parte, desde muy temprano se decepcionó de De Gaulle. No sólo porque alguien próximo que le conocía le había comentado que no había forma de llegar con él a ningún acuerdo,

sino sobre todo porque le angustiaba la posibilidad de una guerra civil entre franceses, como la reciente española, de la que había sido testigo. La unidad de Francia era para él un valor absoluto. Así se explica que en 1943 llegase a considerar la de De Gaulle como «una política de odio» y temer que en su seno llevaba el germen de una dictadura y del nacionalsocialismo. Además, no veía con qué derecho el general se arrogaba el de hablar en nombre de toda la nación francesa. Para él era De Gaulle el fascista —ante diplomáticos americanos llegó a comparar el gaullismo con el nacionalsocialismo—, y éste, después de haber enviado un telegrama preguntándose si no habría forma de persuadir al escritor de que se uniera a sus fuerzas, agraviado de una forma personal por su rechazo, llegó a firmar un documento con instrucciones de su puño y letra para «mantener a este oficial fuera de servicio».

Además, De Gaulle tenía una suerte de comando de «guerreros de la propaganda» dedicados a calumniar y difamar a todo aquel que se opusiese al general en el frente interno, para confirmar el retrato del general del historiador norteamericano, de ser «vengativo, implacable, pérfido, desleal y lleno de odio», según Kenneth Pendar, citado por La Bruyère. En efecto, De Gaulle sabotó todo lo que pudo los intentos de Saint-Exupéry de reintegrarse a la lucha desde el aire. Al parecer, de todos los que se negaron a alinearse con sus posiciones, fue él quien le hizo más daño al general. Éste se lo haría pagar muy caro, como por ejemplo en un discurso que pronunció en África del Norte durante la guerra recordando a los escritores que habían combatido por la causa desde Estados Unidos y se permitió olvidarse de quien había combatido duramente la invasión alemana, así como de André Maurois, judío que en ese momento combatía como capitán de su ejército... pero sin ser gaullista. Personalmente pienso que la consideración de Saint-Exupéry como un *autor para chicos*, durante medio siglo —etiqueta no deshonrosa pero en el caso de Saint-Ex claramente insuficiente y distractora— no fue ajena a esta antipatía de De Gaulle.

Igual que otros muchos, el escritor tendía a creer que era inútil enfrentarse a un ocupante muchísimo más poderoso —Gide pensaba que esa actitud no era cobardía sino prudente sabiduría—, y desde el principio creyó que la derrota del ocupante se podía producir sólo en el caso de que Estados Unidos rompiese su neutralidad y entrase en la guerra, y se mantenía frío, la mayor parte de las veces en silencio, ante aquellos que testimoniaban su deseo de unirse a De Gaulle cuanto antes. La tibia respuesta del general ante los sucesos de Mers-el-Kebir motivó la rabiosa condena del escritor, incapaz ya no de comprender sino de concebir semejante cálculo: los ingleses hundieron la mayor parte de la flota francesa cuando se encontraba fondeada en Mers-el-Kebir, en África del Norte, y en el suceso murieron 1.200 marinos franceses. Pero De Gaulle no condenó el hecho ante la posibilidad de que la flota fuese entregada por Pétain y reforzase a la alemana.

Coincidió con la idea de Pétain de que en la derrota de Francia había influido también una decadencia espiritual, y esa creencia está en el origen de su proyecto más ambicioso como testamento ideológico, y el menos conocido debido a su carácter inconcluso, es decir, en su caso, farragoso: *Ciudadela*.

Con independencia de todo ello, y tras la derrota de Francia, el escritor no dejaba de hacerse mala sangre con la idea de que el Reino Unido resistía a los alemanes con un ejército de partida no muy diferente del francés, y con otra evidencia: Francia era la única que había firmado un armisticio con el ocupante. Los demás no habían sentido ninguna necesidad.

Saint-Exupéry llegó medio exiliado a Nueva York el 31 de diciembre de 1940 y, un mes después, tenía que desmentir al *New York Times* su supuesto nombramiento en el Consejo Nacional del Gobierno de Vichy.

Lo más importante de este periodo es que, de forma característica en él, sentía enormes remordimientos por encontrarse a salvo cuando muchos compatriotas arrostraban tantos peligros. Así se explica su deseo de participar en el combate: quería tener derecho a hablar cuando llegase la paz. El equívoco de su noticia respecto a su supuesta participación en la burocracia de Vichy fue provocado al parecer por el hecho de que evitase hablar mal de Pétain. A su vez el gaullismo no perdió oportunidad de calumniarle, sugiriendo que, o bien llevaba a cabo una misión secreta del Gobierno de Vichy, es decir que era un traidor, o bien que eludía el combate con los suyos, en cuyo caso se trataba de un cobarde.

Esta supuesta afinidad suya con el gobierno de Pétain, falsa por completo pero alimentada por los gaullistas por su no afección al general, marcaría el resto de la vida del escritor y, al crear alrededor de su figura cierta atmósfera de sospecha, o pensar él que se había creado, tendría que ver de forma indirecta con su muerte, en un grado que cada quien es libre de calibrar.

Aunque llegaba como un autor de éxito —al banquete de celebración del premio Nacional de Literatura por su *Wind, sand and stars (Tierra de los hombres)* acudieron 1.500 personas—, las intrigas políticas de parte de los 20.000 exiliados franceses atomizados en innumerables capillitas le amargaron una estancia ya muy difícil por el hecho de que no se sentía cómodo en el exilio, y ni siquiera —sólo al final aceptó tomar unas clases, aunque es posible que como excusa para una aventura galante— aceptó hablar en inglés. Y eso que al parecer tenía oído (había sido violinista) y gran capacidad de imitación. En el desierto, en cambio, se había ganado a los bereberes tomando de ellos algunas lecciones de árabe. Una de las razones que daba para su negativa en Nueva York era la de que cómo iba a privarse de las sonrisas de las bonitas dependientas que escogía para pedirles, con gestos de mimo, cualquier información.

Aunque había viajado a Nueva York con la intención de quedarse cuatro semanas, sólo se marchó en abril de 1943, cuando pudo embarcarse con dirección al norte de África y, una vez allí, al menos según su intención, incorporarse al combate contra Hitler. Y ello pese a tener ya cuarenta y tres años y un estado físico lamentable —ésa es la palabra—, a causa de sus varios accidentes.

Durante su estancia en Estados Unidos —y ya hasta el final— se resintió mucho de su salud. Además de dolores en los huesos y en la mandíbula, que se había fracturado en tres pedazos en Guatemala, sufría sobre todo de unos males de origen incierto que le sacudían sin aviso con unas violentas fiebres de cuarenta y un grados, y que le obligaban a tenderse allí donde estuviera o le despertaban temblando en mitad del verano. Llevaba gafas oscuras y trabajaba sólo después de beber enormes dosis de té negro, lo que sin duda contribuía a los insomnios de los que también se quejaba. Fue operado y la convalecencia fue muy difícil. En una de sus visitas a la clínica, Annabella, esposa de Tyrone Power, la actriz que había interpretado *Anne Marie*, filme en el que él había participado como escritor, sólo consiguió apaciguar su malestar leyéndole algo que había visto en su mesa de noche: *La pequeña sirena*, de Andersen (los cuentos del autor danés fueron el primer libro completo que leyó en su vida). Era poco antes de *El pequeño príncipe*.

Guerra quiere decir muerte, y ésta protagonizó la suya: personas próximas a él murieron, lo que quizá contribuyó de forma decisiva a acelerar y alargar sus periódicas crisis de melancolía.

Éstas ayudan también a explicar su final.

La muerte de Henri Guillaumet, por ejemplo, y ni siquiera en acto de guerra sino a causa de un error estúpido de un artillero italiano que confundió su avión civil con uno inglés, fue un oscuro presagio en ocasión de su salida de Europa con rumbo a Estados Unidos, el 1 de diciembre de 1940. Henri Guillaumet, el prototipo de piloto franco, taciturno y heroico sin parecerlo de los personajes descritos por él, y con quien el aviador había creado en *La Línea* una amistad sobria y profunda, era el protagonista de quizá la gesta más admirable narrada en *Tierra de los hombres* (libro a él dedicado): «Lo que yo he hecho no lo habría hecho ningún animal», le dice Guillaumet a su compañero tras ser rescatado al pie de los Andes, tras cinco días de caminar en circunstancias inhumanas a resultas de un *atterrizaje* forzado, y ello sólo para no cometer con los suyos la deslealtad de morir.

En una bellísima carta escrita a Nelly de Vogüé para desahogar su pena por esta muerte, un texto ya lleno de presagios, el escritor decía que no se compadecía de Guillaumet —«nunca he podido compadecer a los muertos»—, señalaba que iba a tardar mucho en asimilar la noticia y recordaba que él era el último en sobrevivir del formidable equipo que estableció el correo aéreo en el norte de África.

No faltaban sólo sus amigos de *La Línea*: a lo largo de 1940 murieron diecisiete equipos de su escuadrón, durante la corta batalla de Francia, muertes que no sin misterio coincidieron con la de los tutores del escritor en el colegio, personajes de gran importancia en la primera parte de su vida.

Con un permiso de residencia en Estados Unidos y una colección de maletas propia de una actriz de cine, adquirida con el dinero enviado por su marido con ese propósito, Consuelo se reunió con éste en Nueva York en noviembre de 1941. Venía de pasar algún tiempo en la comunidad de artistas de Oppède, en la Provenza francesa, y después de haberse casi arruinado en el Martinez, un lujoso hotel de Cannes.

En los últimos tiempos en Francia la pareja había vivido separada de hecho, y no tardaron en reproducirse las situaciones de tensión que habían vivido en París, con la amplia casa de los Saint-Exupéry —primero un dúplex sobre Central Park que había pertenecido a Greta Garbo, y en el que eran vecinos y amigos del escritor Maurice Maeterlinck— casi convertida por Consuelo en otra colonia de artistas tales como Dalí, Miró y André Bretón. Tenían amigos distintos, rara vez comunes: uno de éstos era el escritor suizo Denis de Rougemont, cuyo estilo de fórmulas simples y frases cortas, por cierto, dice Webster, pudo haber influido en el de *El pequeño príncipe*, contradictorio con el barroco de *Ciudadela*.

Con Bretón el escritor mantuvo una fuerte polémica por culpa de los ataques de éste en su revista *VW*, reiterados pese a la oferta de diálogo por encima de las diferencias que Saint-Ex le ofreció, en un modelo de caballerosidad, para demostrarle a su mujer que no tenía nada en contra de sus amigos: en una carta le decía entre otras cosas que él no tenía sino respeto por la gente con opiniones distintas (argumento que repetirá de forma inolvidable en *Carta a un rehén*: porque difiero de ti te tomo en cuenta y te honro, venía a decir), que carecía de tiempo para dedicar a las polémicas, y que más allá de las comprensibles diferencias estéticas —en efecto es difícil concebir a alguien más alejado de la poética saint-exuperiana que André Bretón, verdadero mandarin del surrealismo en el que ejerció algo muy cercano a una tiranía—, refleja bien la antipatía, y los celos, sin duda, que inspiraban en el escritor los amigos de su mujer. Los buenos

modales no impidieron que, harto de las lecciones de Bretón, el piloto le recordase: «Observe que la mitad de mis amigos han muerto, y los suyos están todos vivos».

Fue sin duda el francés con más prestigio en Estados Unidos de los franceses refugiados, sobre todo después de la publicación de *Flight to Arras (Pilote de guerre)*, inestimable prueba de que no todos los franceses se habían rendido sin lucha. Saint-Ex era para ellos uno fuera de lo común.

Pero la lejanía de su madre, con quien ni siquiera podía comunicarse, de su cultura (reflejo de la cual era su negativa tajante a hablar una palabra de inglés), y los desencuentros con Consuelo, que tras un periodo de relativo apaciguamiento se recrudecieron durante la estancia en Nueva York, agravaron una tendencia a la melancolía que ayuda a justificar lo que dijo de él el director de cine Jean Renoir: «Nunca había estado en Estados Unidos».

Esa melancolía, además de la prolongada crisis con Consuelo, es la sustancia misma de la tinta con que fue escrito en Nueva York *El pequeño príncipe*.

Alguien definió a Consuelo Suncín, esposa de Saint-Exupéry, como «el surrealismo hecho carne». Oriunda de la pequeña república centroamericana de El Salvador, una de las consecuencias de su afición a fantasear es que no se sabe muy bien su edad, y es posible que fuese mayor que su marido. (La Pléiade le adjudica dos años menos). Formada por José Vasconcelos, *el* intelectual de la revolución mexicana y creador de su sistema educativo, que fue quien le proporcionó una beca de estudios y con quien mantuvo una relación sexual intensa hasta su matrimonio con Saint-Exupéry<sup>[186]</sup> Consuelo se había casado a los veinte años con Ricardo Cárdenas, un capitán mexicano que combatía a Pancho Villa, y luego, viuda, bastante joven con el polígrafo guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, cuya obra significó en prosa «lo que la revolución de Rubén Darío en el verso», según Augusto Monterroso. «Ambos barrieron de nuestra lengua las telarañas del academicismo»<sup>[187]</sup>, que por otra parte fue también lo que contribuyó a hacer la obra de Saint-Exupéry con el francés. Gómez Carrillo, que había sido considerado en tiempos «la mejor espada de París» y que se había batido en duelo con Charles Maurras, el fundador de *L'Action Française*, legó a su viuda veintiocho años más joven unas tierras en Argentina, una villa en la Costa Azul y un piso en París.

Se conocieron en el centro Los Amigos del Arte, de Buenos Aires, en septiembre de 1930. Él la ofendió al comentar en voz baja lo pequeña y delgada que era, sin saber que ella hablaba francés, y ella quedó prendada por una mirada llena de inteligencia y vida. En un vuelo de paseo sobre Buenos Aires, él le pidió: «Bésame», y la amenazó con tirarla al Río de la Plata si se negaba. Por si acaso, ella aceptó besarle en la mejilla. A ese beso se agarraría él en lo sucesivo para pedirle que se casara con él: «¿Para qué esperar? Eres mi novia porque me has besado».

Para entonces él, que dirigía la apertura para el correo de la ruta aérea de la Patagonia, ya sabía que no le gustaba Buenos Aires —una ciudad apagada y sin interés, le escribía a su madre<sup>[188]</sup>—, medio año antes de que una crisis desencadenara su propia dimisión de la compañía, en solidaridad con su jefe, Didier Daurat.

Consuelo no tenía ni un gramo del tópico retrato de la esposa hogareña. Delgadita y pequeña, 1,62 de altura (posó para la figura del pequeño príncipe), asmática hasta el final de su vida, lo que



determinaba parte de su comportamiento y sus temores, Consuelo era como mínimo fantasiosa, si no mitómana, al modo realista-mágico que muchos europeos esperan que lo sean los latinoamericanos: presumía por ejemplo de tener sangre maya «como estaba de moda en París» (y como por otra parte un apreciable porcentaje de la población centroamericana), y había que oírla contar cómo se había curado de una supuesta lepra en Marruecos. De hecho, en su acta de nacimiento figuraba como *ladina*, es decir mestiza de blanco e indio, y ésa pudo ser una razón para ocultar ese documento. Rivalizaba con su marido en personalidad para hablar y, a juzgar por numerosos testimonios y por su libro de recuerdos *Memorias de la rosa* (publicado a los veinte años de su muerte), tenía entre otras cosas pasión por la trashumancia y ninguna noción del tiempo, hasta el punto de superar en esto a su marido, lo que no es poco decir. «Con esta mujer», había dicho Vasconcelos parafraseando a Shakespeare, «el riesgo no reside en su belleza sino en su capacidad para retener al hombre con sus palabras». Al principio, subraya Webster, Consuelo puso a disposición de Saint-Exupéry su pequeña fortuna, su piso y casa de la Costa Azul, y su experiencia nada desdeñable junto a dos escritores considerables.

La familia Saint-Exupéry era vieja aristocracia, es decir que tenía poco del esnobismo frecuente en los aristócratas recientes y los nuevos ricos, pero aún así pidieron referencias sobre la familia de Consuelo en El Salvador: resultó ser una familia bastante normal, un ex coronel propietario de una pequeña plantación de café, que difícilmente coincidía con la fantasía de Consuelo<sup>[189]</sup>, a quien Vasconcelos solía llamar la Scherezade tropical.

Según su propio relato en *Memorias de la rosa*, fue la madre de él quien, prácticamente, los casó. Ellos no querían, entre otras cosas para no perder las apreciables rentas de Gómez Carrillo (que una vez consumada la boda Consuelo permitió que se perdieran, según dice en otro momento). Se casaron en el castillo de la familia situado al lado de Saint-Tropez, ella de negro, como correspondía a una viuda, y aunque tenían previsto pasar unos días en un lugar que aún se podía llamar «idílico», el recién casado quiso regresar cuanto antes a casa para terminar su poema *Ventilador*. Las relaciones de Consuelo con su familia política nunca fueron perfectas.

Consuelo había seducido al escritor por su lado inesperado y creativo, pero le cansó por las mismas razones. Cuando su desaparición en Libia, y pese a las peleas que habían precedido al vuelo y que con toda probabilidad contribuyeron a su fracaso, Consuelo interpretó el papel de viuda *famosa e inconsolable* con un grosor digno de folletín que cuesta creer. Sus originalidades eran por lo demás relativamente previsibles y casi características. Por ejemplo, era capaz de aparecerse en verano vestida con un abrigo de visón y anunciándose como la condesa de Saint-Exupéry, título que él hacía tiempo ya no usaba. De hecho eso era algo que le reprochaba su familia política: que deshonrase el título y el nombre de la familia con sus extravagancias y, decían, sus infidelidades. Según Paul Webster, Simone pensaba de ella que era «una zorra». En 1936, a los seis años de su boda, le anunció a su marido que pretendía divorciarse. Consultado un abogado, éste le preguntó si tenía dinero, un amante o la intención de casarse de nuevo. Y como a las tres cosas ella dijera que no, el abogado le preguntó: «¿Entonces para qué quiere divorciarse?». Sin pensárselo dos veces, llamó a su marido y corrigió: ya no quería el divorcio.

A falta de conocer los miles de cartas que él le escribió y que permanecen en una caja fuerte por deseo de los herederos, Saint-Ex reclamaba de su mujer una atención permanente y casi exclusiva a la que ella se resistía y sólo le concedió en algunos momentos. En Nueva York durante la guerra, por ejemplo. Ella andaba cerca de los cuarenta y, aunque se sentía más segura lejos de

su rival parisina, Nelly de Vogüé, se plegaba con mayor facilidad a las exigencias de su marido. No sabía que por entonces él visitaba diariamente (según dijo ésta más tarde) a la periodista Silvia Hamilton, a quien regaló el manuscrito de *El pequeño príncipe*, que luego ella vendió a la Morgan Library, su actual propietaria. Es reveladora en cualquier caso la oración que escribió él para su mujer, con el ruego de que la recitase todos los días:

*Señor, no hace falta que os canséis mucho. Hacedme sencillamente como soy. Parezco vanidosa en las cosas pequeñas pero, en las grandes, soy humilde [...]*

*Señor, haced que siempre me parezca a aquella que mi marido sabe leer en mí [...]*

Después de una serie de peticiones, la oración concluía:

*Ayudadme a serle fiel y a no frecuentar a quienes él desprecia o le detestan. Eso le hace daño porque ha hecho su vida en mí.  
Proteged, Señor, nuestra casa. Amén.*

Pero al igual que en Francia, las relaciones entre ambos en Nueva York resultaron difíciles. Incluso muy difíciles. Ella se obstinaba en llevar una vida *bohemia* y muy independiente, sin prestarle demasiada atención a las obsesiones humanistas y científicas de su marido. A su vez, con el cerebro en ebullición y un humor cada vez más cambiante, y ciego por completo a la hora o la disponibilidad de los demás, él, como cuando era niño, podía llegar a exigir atención de un modo asfixiante.

Además, si ninguno miraba demasiado el dinero, ella lo miraba mucho menos. Una de las broncas más graves se produjo dos días antes de partir cuando él la vio aparecer con varios vestidos nuevos al tiempo que rebuscaba en los armarios una camisa decente y unos calcetines sin agujeros para reintegrarse a su escuadrilla en Europa. Cuando él le preguntó cuánto dinero le habían costado esos vestidos, ella se negó a responder. Él también le reprochaba a Consuelo que tras sus encontronazos quedaba exhausto y no podía escribir durante días, como en cierta pelea de las Navidades de 1942. En una carta, Saint-Exupéry le reprocha a su mujer haberle despertado para, con voz dulce, decirle cosas muy dolorosas que le obligaban a apretar los dientes para no contestar. Pues, dice Webster, si muestra su cólera ella habrá triunfado. «¿Por qué no puedo esperar nada de ti, por quien tanto he sacrificado en el mundo?», pregunta en la carta.

Sin embargo los vaivenes eran continuos: en una de sus últimas cartas, de nuevo entusiasmado porque ella le había escrito con el deseo de borrar diferencias, le contaba un sueño y le decía: «Comprendí que os amaba para la eternidad». Emmanuel Chadeau habla de encuentros de ambos en hoteles, después de la separación, y alude a cartas en las que él expresa su dependencia eterna:

«... Amiga mía, tranquilízame con una larga carta calmada y grave», «niña poeta, necesito tu canción», y a la vez le suplica ponga término a «esta usura de las noches en blanco»: «Por piedad, acelera nuestra separación: tienes mil excusas quizá pero para qué hacer durar un suplicio que me ha destruido con tanta sabiduría».

Los últimos años de la relación permanecieron separados de hecho, y eso es algo reconocido hasta por ella en sus memorias, escritas, al parecer, con la intención de presentar la relación como un *gran amor*. No lo fue tanto. Innumerables testimonios cuentan de sus peleas en público, donde se quitaban la palabra, se hacían burla mutua y se libraban a ese pequeño infierno sobre la tierra de la convivencia de parejas que ya han superado su fecha de caducidad. Sin embargo, por las razones que sean (en parte respeto al catolicismo de su madre, que también sufrió un matrimonio de conveniencia) él fue incapaz de cortar la relación del todo y veló por su esposa, a la que no sólo daba dinero (a veces no mucho), y se preocupó por ella durante la guerra. También le escribió una infinidad de cartas (literalmente: a veces varias en un solo día) para que fuese discreta en sus salidas.

Según el testimonio políticamente incorrecto de muchos, recogido por Stacy de la Bruyère, Consuelo «estaba claramente desbordada por su marido», que le reprochaba no tener ninguna curiosidad ni conversación, razón por la cual intentaba llamar la atención con un comportamiento extravagante<sup>[190]</sup>.

Ella no se volvió a casar. Murió en 1979 y fue enterrada junto a la tumba de Gómez Carrillo en el cementerio parisino del Père Lachaise.

Fue pues en ese ambiente de desasosiego, aislamiento político y naufragio matrimonial en que fue escrito *El pequeño príncipe*, un libro-leyenda que, como suele suceder, está anunciado por innumerables detalles desde muy pronto: por ejemplo, la foto del escritor niño, que rubio, con la nariz respingona y la mirada en un mundo lejano podría muy bien encarnar al príncipe, además de sugerir desde entonces el carácter autobiográfico de la obra. A fin de cuentas, como el pequeño príncipe, que aterriza un día en la tierra, «todos caímos un día en este planeta desconocido», dice en *Correo sur*.

Desde mediados de los años treinta, el piloto dibujaba por todas partes —cartas, manteles o en los márgenes de su *Piloto de guerra*— un pequeño monigote que al principio era más bien calvo, como él, iba con alas o en una nube, o estaba amenazado por un diablo con cara de avión alemán, y que adquirió su cabellera rubia después de ver una muñeca de tal guisa en la casa de su amante neoyorquina. De la silueta del príncipe existen precedentes en numerosas cartas a amigos, con frecuencia llenas de dibujos, y en particular una dirigida a Henri Guillaumet tras su rescate en los Andes, que le mostraba como un personaje algo desamparado en lo alto de una montaña.

El origen exacto del libro es difuso. Su editor en Estados Unidos, Curtice Hitchcock, de la modesta editorial Hitchcock y Raynal, afirmó que fue un encargo que le hizo él al escritor al verlo dibujar personajes sobre el mantel de papel de un restaurante, y con criterios muy comerciales pues se trataba de escribir un cuento para niños para entrar en la campaña de ventas de la Navidad de 1942, y después del reciente éxito colosal de otro cuento infantil, *Mary Poppins*. Versiones hay que le atribuyen la sugerencia a la esposa del editor, como una forma de distraerlo y sacarle de la neurastenia en la que vivía sumido en el exilio. En el origen tuvieron sin duda importancia las dos

o tres veces que Saint-Ex sufrió accidentes en el desierto (sin consecuencias) y tuvo que esperar a ser rescatado.

Su creación, el único tiempo en el que al parecer fue feliz durante su exilio americano, le tomó un verano y un otoño, al principio en el horno de Manhattan y después de una etapa en una casa más modesta, en una mansión neocolonial de veinte habitaciones en Long Island —un escenario a lo Gran Gatsby—, alquilada por Consuelo cuando él le pidió que buscara una cabaña en la que refugiarse del calor, y para el que ella compró un gran despacho de estilo español de 600 dólares. La llamaron Bevin House y por ella pasaron un montón de invitados, principalmente refugiados franceses y españoles, según André Maurois. Como siempre, en la redacción del libro se dejó todas sus energías, alimentadas a base de café y coca-cola. Según su traductor, por cada página entregada a la imprenta, había escrito o dibujado cien. En el dibujo original (sólo tardíamente recuperado por la editorial Gallimard), Saint-Ex aplicó una técnica de pastel aconsejada por un amigo de Denis de Rougemont, el suizo Paul-Emile Victor, que consistía en retocar con un pincel húmedo el color pastel: el resultado es ese característico desvaído que no es el de la acuarela. En el libro de Victor *Apoutsiak, le petit flocon de neige*, se puede ver no sólo la misma técnica sino un final parecido pues en este libro muere el pequeño esquimal en un paisaje de nieve bajo un cielo estrellado.

Y también como siempre en él, se trata de un libro mucho más apegado a *la realidad* reconocible de lo que podría parecer: los volcanes los había visto en Argentina y quizá en Centroamérica y los baobabs en Dakar. Al parecer, el famoso dibujo del elefante dentro de la boa (*el sombrero*, según los adultos), se parecía a un dibujo suyo de niño. El zorro existió: en la época de *Correo Sur*, llegó a domesticar a un pequeño zorro del desierto, más pequeño y con grandes orejas, que «rugía como un león», según escribió en una carta. Las protestas del personaje se inspiran sobre todo en lo que le decía Silvia Reinhardt, la amiga propietaria de la muñeca rubia, que se quejaba de los largos plantones a que la sometía. El cordero tenía como modelo al caniche de Silvia. El tigre fue dibujado a partir de Hannibal, un *boxer* que le regalaron por entonces. Consuelo fue a menudo el pequeño príncipe (era menuda y algo enjuta y tenía una bufanda amarilla similar), personaje para el que también posó su amigo Denis de Rougemont. Un avión de correo que aparece en *Correo sur* lleva el nombre del asteroide del príncipe: B-612. En cuanto al nombre del personaje, era la versión masculina de uno de sus cuentos preferidos del clásico de Christian Andersen: *La pequeña sirena*. Los cuentos del autor danés fueron el primer libro que leyó de niño (después del manual sobre la fabricación de vinos), y lo releyó en el hospital, poco antes de la creación de *El pequeño príncipe*, tras el accidente de Guatemala.

El escenario se inspira en cierta ocasión en que el piloto tuvo que aterrizar en medio del desierto, como a menudo le ocurría en los tiempos de Cabo Juby, sólo que esta vez tuvo que hacerlo en lo alto de un pequeño altiplano que ningún hombre podía haber pisado antes, formado por las conchas fósiles de millones de moluscos que habían vivido allí cuando el Sahara era un océano. De ese vértigo en el tiempo nace la idea *cósmica* del pequeño príncipe. Desde hacía algún tiempo una de sus metáforas predilectas, en este hombre que se expresaba en símiles, era la de si la tierra era o no un planeta habitable, y lo extraño de su naturaleza.

Las imágenes astronómicas son muy frecuentes y amistosas en sus libros: «no es la distancia la que mide la lejanía», dice en *Tierra de los hombres*, y él mismo había caído del cielo a la tierra en numerosas ocasiones, de forma brusca unas cuantas. Eso fue lo que le dijo a una señora que

temía subirse a un avión: «Señora», vino a decirle, «si de algo puede estar segura es de que volverá a la tierra». En otra ocasión, frente al comentario de que parecía un extraterrestre, respondió: «Sí, de vez en cuando me paseo por las estrellas».

Cuando él dijo que se había encontrado al pequeño príncipe, minúsculo, al inclinarse sobre una hoja que creía en blanco, no estaba tan desencaminado como pudiera parecer. No sólo él era un poco niño —o mucho, según: con los niños se lo pasaba muy bien tirándole bombas de agua a los transeúntes o arrojando cestos enteros de aviones de papel desde el Empire State Building (también les haría aviones de papel a los limpiabotas de Argel)—, sino que, según Stacy de La Bruyère, los personajes del *Príncipe* le resultaban muy familiares: eran los burócratas que se habían opuesto a sus métodos, a su decisión de convertirse en piloto saltando sobre su origen de aristócrata y a continuar siéndolo pese a sus peligrosas distracciones, a compatibilizar su vocación de escritor con la de piloto, lo que parecía imposible, y a su decisión de abstenerse en política pese a la presión ambiente.

A la lejanía de su madre y de su país y cultura se sumaba una salud ya bastante delicada por culpa de sus accidentes, con periódicos pasos por el hospital, lo que añadía a su desamparo y favorecía sus reflexiones, y una profunda sensación de fracaso con Consuelo, a quien, pese a todo, al parecer seguía queriendo. La paradoja de que, como dice Webster, *El pequeño príncipe* sea «una de las cartas de amor más extrañas de la historia», lo ilustra el hecho de que el libro no fue dedicado a ella, pese a que lo había inspirado, y de lo cual al parecer se arrepintió siempre. Por lo visto el escritor reconoció que lo había escrito para ella, en una carta que sin embargo ella no quiso hacer pública después de la muerte, pese a los litigios que se desencadenaron por cuestiones de (muy cuantiosos) derechos y herencias.

La idea de un solo planeta habitable en el universo, que no está en *El pequeño príncipe* pero es vecina de él, le vino en cierta ocasión en que, junto con su radiotelegrafista Néri, se había perdido en el espacio. Está contado en *Tierra de los hombres*. Decidían que tal luz era de algo de la tierra —un faro, una casa, un barco...— y se dirigían a ella, sólo para descubrir que se trataba de otra estrella. Y así una y otra vez. El libro también se basa en la idea de que sólo los niños, en su inocencia, comprenden las verdades esenciales.

Aunque lo escribió en tres meses, consta que le ocupó la cabeza todo un año y que se tomó los dibujos muy en serio, con numerosas pruebas. Entre otras cosas porque no creía tener ningún talento de dibujante y todo lo que sabía sobre ello, según le dijo a una traductora, remontaba a su infancia. Lo cual no era cierto: casi toda su correspondencia está trufada de monigotes divertidos, muy en la línea de ciertos dibujos de la época, edad de oro de la ilustración, que en ocasiones construyen secuencias de historieta.

Una de las razones de su encanto es que se trata de una obra de teatro —hoy en día con frecuencia representada por y para los niños—, no por imaginativa menos plástica. De joven, Saint-Ex llegó a pensar que tenía dotes para la escritura teatral.

Saint-Exupéry no está representado por el piloto, sino por el niño, en su época de *rey sol* rodeado de mujeres en su parque de Saint-Maurice —su madre, tutora, tía abuela, y hermanas—, y no sólo por los cabellos rubios sino porque los temas que le preocupan son también los que indagó en busca de una serie de valores que le diesen sentido a la existencia.

Tenía un verdadero don para los niños, como comenzó a demostrar desde el día en que, siéndolo, por una vez se quedó tranquilo cuando le pidieron que diera el biberón a uno de sus

primos, lo que hizo con llamativa ternura. En el campamento en el desierto se metió desde el principio en el bolsillo a los rapaces árabes que venían a visitarle, lo que hizo también con sus sobrinos o los hijos de sus amigos, toda su vida.

Según testigos de su infancia, *El pequeño príncipe* no hace otra cosa que plasmar con letras y dibujos las tendencias y preocupaciones que mostró el escritor desde que vivió una infancia poco menos que edénica en los parques de dos castillos y fue feliz. «¿De dónde somos?», se pregunta el piloto sobre quien disparan en *Piloto de guerra*. «Somos de nuestra infancia.» Toda la vida mantuvo la nostalgia de ésta, y su recuerdo luminoso atraviesa su obra de punta a punta. En una idea que han repetido luego otros escritores (García Márquez, por ejemplo), en una carta a su madre le decía: «No estoy seguro de haber vivido desde la infancia».

La pregunta de por qué no tuvo niños es apenas natural y no se conforma con la respuesta de la agitada y hasta caótica vida que llevaron Consuelo y él. Stacy de La Bruyère constata que vivió siempre con la idea de que su padre había muerto de una apoplejía como consecuencia de una sífilis, enfermedad que se puede transmitir por herencia y era responsable del 15 por ciento de las muertes en la época. Según fuentes de La Bruyère, sin identificar, el escritor se sometía al test de la sífilis con cierta periodicidad, y habría manifestado su deseo de tener un hijo con una mujer del desierto, vista la abundancia de esta enfermedad en la región. Según Webster, en su biografía de Consuelo, era ella la que no podía tener hijos, en una esterilidad diagnosticada en su adolescencia.

*El pequeño príncipe* es quizá el más equívoco de sus libros, pues aparece como una obra para niños y en realidad es, entre otras cosas, una melancólica reflexión sobre su matrimonio doloroso y fracasado. Además, en cierto modo presagia su propia muerte: los 44 atardeceres que contempla el príncipe son los 44 otoños de la vida de Saint-Exupéry.

Por el que es casi con certeza el libro francés más leído y traducido del siglo XX, y uno de los más leídos en todos los idiomas<sup>[191]</sup>, su autor percibió un adelanto de 3.000 dólares (una cifra que no estaba mal para la época); el escritor se comprometía además a escribir otro libro sobre el papel de Francia en el mundo.

Aunque al principio no tuvo éxito, luego fue traducido a 80 idiomas, incluido el bereber. Al principio sólo se mantuvo una semana en la lista de mayores ventas del *New York Times*, una pobre marca para lo habitual en su autor. Sus comienzos difíciles se debían a que, en 1943, al público le costaba aceptar al cuentista para niños en el aventurero que les había contado la conquista del mundo al tiempo que la vivía. Parte de la publicidad reposó en el carácter borroso de esos límites. Dentro de la campaña que los gaullistas llevaban contra él, se llegó a decir que era un libro «monárquico».

De la intención dramática de *El pequeño príncipe* no se puede dudar (Orson Welles tuvo la intención de filmarlo): fiel a la época en que fue escrito, la más angustiada en la vida de su autor, el pequeño príncipe no sonríe nunca, y su escenario ya figuraba, en ocasión dramática, en *Correo Sur*, al describir el escenario de un accidente en el desierto: «Somos débiles, armados de gestos que justo llegarán a hacer huir a las gacelas cuando llegue la noche. Armados de voces que no llegarían a los trescientos metros y no sabrían conmovier a los hombres. Todos hemos caído un día en este planeta desconocido».

En marzo de 1943, cuando ya embarcaba hacia el norte de África para reincorporarse a la guerra, sus editores imprimieron un primer ejemplar urgente para que él pudiese llevárselo.

*El pequeño príncipe* ha inspirado e inspirará innumerables discusiones sobre su verdadera naturaleza, y entre otras la muy ociosa de si es *un libro para niños*: «... No, no es en absoluto para niños», escribió en su diario Anne Morrow Lindbergh, la esposa del piloto que había quedado poco menos que conmocionada después de alojar al escritor en su casa de Long Island durante un fin de semana. «No sabe (Saint-Ex) lo que es un niño. Su Pequeño Príncipe es un santo, no un niño. Es un adulto con el corazón de un niño. El auténtico *puro de corazón* como el Idiota de Dostoievski. Pero no es un niño. [...] Hay cosas muy bellas en su relato: todo es vulnerabilidad, ternura, herida. También algunas respuestas. Pero no, no ofrece respuestas que valgan para la vida personal. No las ha encontrado. Y no las encontrará nunca, me temo. Irá al sacrificio, a la guerra, a la muerte, convencido de encontrar la respuesta, que no se encuentra ahí.» (29 de marzo de 1943).

Para comprender hasta qué punto son importantes los dibujos en *El pequeño príncipe*, basta imaginar qué sería del libro sin ellos, que deben ser considerados como una forma de escritura complementaria y en cierto modo autosuficiente, como también sucede en la correspondencia: sus cartas han merecido pasar a la historia del género epistolar —y en particular las dirigidas a su madre, cuando chico, y a su amiga Renée de Saussine, en la época en que recorría Francia como vendedor de camiones—, pero los dibujos que a menudo las acompañan podrían perfectamente componer un volumen de historieta.

Dibujos que no sólo cumplían con una misión de ilustrar. Es posible que para el piloto tuviesen también ciertos poderes. Según testimonio de un mecánico, el avión de Saint-Ex estaba a punto de capotar en la costa africana, en el tiempo de *Correo sur*, cuando, en lugar de llevar a cabo las maniobras que sacaran al avión de sus problemas, Saint-Exupéry se puso a dibujar caricaturas.

El dibujo tenía en el escritor lejanos y quizá por ello mismo contradictorios antecedentes. De chico recibió las lecciones de música y dibujo que la tecnocracia ha proscrito de los colegios y que hoy serían considerados sumamente avanzados —él obtuvo un premio de dibujo en el liceo Saint-Louis, donde hizo el bachillerato en París—, pero una de las razones por las que fracasó en la Escuela Central fue que no sabía dibujo industrial ni de arquitectura. Algo a lo que pretendió poner remedio cuando, estudiante (poco entusiasta) de arquitectura, que se enseñaba en la escuela de Bellas Artes, en su época universitaria se propuso visitar el Louvre dos veces por semana.

Pero no era la tradición clásica lo que le interesaba, pese a que sus dibujos y caricaturas están trazados con un talento innato de dibujante. Revelador de su naturaleza es que, durante su etapa en el desierto, Saint-Ex coincidió con un radionavegante con quien, en el aire, acostumbraba a intercambiar dibujos que no sólo resultaban risueños jeroglíficos sino que informaban a la vez de las condiciones del vuelo. Esto es, mediante esa sencilla alquimia expresaban en arte el trabajo de piloto y su modo poético de estar en el mundo. Como buenas caricaturas, estos trazos revelan aspectos de la aviación de la época, y entre otras cosas ponen de relieve su lado primitivo: no es fácil imaginar que hoy en día dos pilotos se puedan comunicar de esa forma.

Como la obra de Picasso (y la de Shakespeare y la de Leonardo) la inmensa mayor parte de los dibujos del autor de *El pequeño príncipe* se refieren al ser humano, lo que equivale a una

declaración de principios: el hombre como medida del universo. Pero no desde el punto tenso (aunque pleno de humanidad) de sus textos. Con frecuencia el escritor realizaba dibujos de las personas que veía en los bares, lo que motivó que en cierta ocasión tuviese que ir a explicarle a un marido susceptible la razón de que mirase tanto a su mujer.

Aún así nunca creyó que *supiese* dibujar. En una carta de diciembre de 1943 escribe: «Yo no sé hacer los dibujos. Hace falta elegir uno entre tres mil».

Tampoco pensaba que supiese escribir. «Yo no sé escribir, decía en una carta: no sé más que corregir<sup>[192]</sup>». (*Ecrits de guerre*, p. 460).

La escritura de Saint-Exupéry no es *fácil*, en contra de lo que se pudiera pensar por el éxito de su *recepción* —ésta era su obsesión: ser *recibido*, aunque él empleaba la palabra en otro sentido del que utilizan ahora la mercadotecnia y sociología cultural—. La extraordinaria eficacia de su escritura (al margen de una ortografía creativa, incluso al final, producto, según su hermana Simone, de que en su infancia insistieron más en el aprendizaje del alemán que en la ortografía francesa), era el resultado de una muy esforzada y hasta cruel selección: *resta y destilación*. Stuart Gilbert, la primera persona que se enfrentó a la traducción al inglés de *Vuelo de noche*, llegó a pedir consejo a James Joyce que, según Curtis Cate, se enfrentaba a tal o cual problema y decía: «Veamos, veamos», un tanto atónito. No es sólo una anécdota: la dificultad de la traducción al inglés, un idioma que tiende a condensar, es a su vez indicativo de la rigurosa selección del lenguaje.

La escritura se manifestó desde muy pronto en él, que de niño escribía pequeñas notas para atesorarlas en cajas, y luego, en pequeños cuadernos con tapas de cuero, hábito que conservó toda la vida, y que en Francia produce ese género llamado de los *carnets*. También fue temprana la conciencia de lo que significaba: «Hay que buscarme tal como soy en lo que escribo, que es el resultado escrupuloso y pensado de lo que pienso y veo», le escribe a su madre.

De modo que es apenas natural su idea de que la única razón para ponerse a escribir era tener algo que decir. Quedaba así condenado cualquier simple esteticismo. En una polémica de juventud que le llevó a levantarse de una mesa y que protagoniza un par de cartas a Renée de Saussine, defendía la superioridad de Ibsen sobre Pirandello por la sencilla razón de que «no proporciona un nuevo juego de loto sino un alimento». Lo mismo que la aviación, que sirve para crear lazos entre los hombres, el primer objetivo de la escritura es comunicar: «La primera cualidad de un hombre inteligente es comprender el lenguaje de los otros y hablarles en él».

Es probable que esa fuese la raíz de su éxito. No es de extrañar que vigilase de cerca dos tendencias suyas que entorpecían la comunicación, y que en efecto se pueden apreciar en su inconcluso *Ciudadela*, precisamente porque no tuvo la oportunidad de proceder a su *destilación*: la sobreabundancia de imágenes y una pensión de filósofo a hablar en abstracto.

La escritura, por otra parte, no es en modo alguno una habilidad sino la consecuencia de la actividad más *viva*: mirar. «Es el método el que está mal, o mejor, la visión que está ausente. No hace falta aprender a escribir sino a ver». A los veinticinco años, comentándole a su madre los *consejos* sobre escritura que le había dado a un compañero (y que éste le había agradecido), Saint-Exupéry escribía: «... Le enseñé pues en qué las palabras que alineaba eran artificiales e inútiles, y que su defecto era no una falta de trabajo, lo cual se corrige con facilidad, sino un defecto profundo en su modo de ver [...], y que le hacía falta reeducar, no su estilo, sino todo en él mismo [...] Le desearía humano y no libresco». (Simone de Saint-Exupéry, *Antoine, mi*



*hermano...*) Así no resultan casualidades el que, según testimonios, el escritor pilotase con lápiz y papel al alcance de la mano, bromease a veces entregando dibujos en lugar de informes a la tripulación, y si el vuelo lo permitía, que se dedicase a escribir. El avión era parte de su escritura. Literalmente. El avión en sí mismo. De ese carácter indispensable a su escritura nace el que, cuando surgió en el horizonte la posibilidad de una vida sin aviones, considerase la muerte.

Hablaba del humus primordial (la *gangue*) a partir de la cual, mediante un proceso de selección y reducción sin piedad, salía la obra: su obsesión de corrección era tal —podía reescribir un texto hasta treinta veces— que llegó a retocar *en máquinas* algunos de sus artículos sobre la guerra de España. Su traductor al inglés, Lewis Galantière, recibía de él una correspondencia casi amorosa.

Toda esa terquedad en la búsqueda del *mot juste*, de gran tradición por otra parte en la literatura francesa (los tipógrafos de Balzac cobraban doble para desentrañar sus manuscritos con palabras corregidas hasta diecisiete veces), respondía a su obsesión por encontrar un ideal de belleza literaria, no lejana a la exigente síntesis de Pascal. Para su consecución él propone una disciplina, una ascesis, en *Tierra de los hombres*: «Parece que la perfección se consigue, no cuando no hay nada más que sumar, sino cuando no hay nada más que restar».

Tenía una confianza ciega en la *edición* del texto: «Cuando de esa cosa que muere en un día me vienen ecos tres años después, es que siempre, siempre y siempre se trata de un artículo que comencé treinta veces. Cuando leo en algún sitio una citación mía, se trata siempre, siempre y siempre de una frase que rehíce ciento veinticinco veces. No se nota ninguna diferencia aparente entre la primera y la última versión. A lo mejor la última parece deficitaria, desde un punto de vista pintoresco, pero su profundidad está anunciada. Es una semilla. La otra era el juguete de un día. Nunca, nunca y nunca me equivoqué a ese respecto».

Tenía (y la compartía con Léon Werth) una verdadera veneración por la escritura de Pascal, entendiendo por tal el máximo afinamiento, el máximo destilado. En ciertos momentos, como el de *Tierra de los hombres*, eso llegó a la amenaza de estrangularlo por exceso de exigencia, algo que también podría ser visto como un síntoma de inseguridad. Y esa y no otra era la causa de sus retrasos en la entrega de sus textos. En cierta ocasión se presentó a las cinco de la mañana en la redacción de *Paris Soir*, que debía publicar la cuarta entrega de una serie sobre la guerra de España, pidió leer las pruebas, y cuando las tuvo rompió el artículo en pedacitos que se llevó consigo para tener la certeza de que no sería publicado.

El inédito póstumo, *Cidadela*, revela por contraste hasta qué punto pulía sus textos: reducía a la tercera parte o menos lo que había escrito. El manuscrito de *Vol de nuit*, novela breve tal como la conocemos, tenía en origen 400 páginas.

Al parecer el piloto escribía hasta altas horas de la noche —primero escribía, luego, en Estados Unidos, dictaba en uno de los primeros dictáfonos—, y después pulía, en una verdadera labor de escultor de los de martillo y cincel. Su negociación con un adverbio podía convertirse en espectáculo y era posible que llamase por teléfono a sus amigos, incluso desde otros puntos del mundo, para dar cuenta de las sucesivas mejoras. Según Galantière, desechaba más material que el que utilizaba.

Esa extrema exigencia con el estilo se refería sobre todo a la corriente que en él lo construye en profundidad: el ritmo. Según Renée de Saussine, el escritor perdonaba una falta de francés pero no una de ritmo, lo que se ratifica en el testimonio aportado por Anne Lindbergh. «El ritmo, para

él —escribió en su diario— es por así decir la esencia misma de un libro. Es también mi parecer. Las palabras no proporcionan más que el *elemento consciente*. El inconsciente, en cuanto a él, se transmite por el ritmo»<sup>[193]</sup>.

Sus bolsillos estaban llenos de pedazos de papel con retazos de escritura y dibujos del tipo de los de *El pequeño príncipe*, lo que sugiere que, de forma paradójica, su escritura podía acercarse un poco (salvo en la cantidad) a la de Proust, que desarrollaba núcleos narrativos y luego los iba juntando. Es también la forma de componer de no pocos poetas.

Por lo demás, también con el idioma tenía las habilidades de que hacía gala en sociedad. En reuniones de amigos, por ejemplo, era capaz de coger al azar un poema de un libro cualquiera y en un cuarto de hora proporcionar una segunda versión en la que se mantenían temas y rimas.

Más allá de la oportunidad de sus ideas, o de esta o aquella eficacia, lo que se impone en su obra, en particular, quizá, en *Tierra de los hombres*, es su capacidad para encontrar y crear belleza. Como en el famoso pasaje en que diserta sobre la belleza de un niño, dormido en los brazos de sus padres polacos que se marchan de Francia a causa de una ola de xenofobia. Por un pasaje así, construido a partir de una escena que en muchos otros periodistas y fotógrafos no hubiese motivado más que tópicas reflexiones sobre la guerra y lugares comunes sobre los desplazamientos de población que produce, se echó a llorar la curtidora secretaria de *Paris Soir* que tomaba al dictado una de sus crónicas. La creación de la belleza es un don de poeta y está al alcance de muy pocos<sup>[194]</sup>.

En él se fusiona escritura y acción, y acción vivida. Según Jean Prévost, era un «artista del recuerdo». Pero esa necesidad de vivir para poder escribir —«escribir es una consecuencia», dice en *Tierra de los hombres* en otro pensamiento esencial de su escritura—, incluye, durante la guerra, el riesgo cierto de morir.

No es extraño así que la escritura fuese para él una suerte de actividad idealista. Aunque hoy suene más o menos exótico, le repugnaba escribir a cambio de dinero —idea que no se le pasó por la cabeza ni cuando vendía camiones o tenía un empleo de chupatintas—, lo que, en una suerte de justicia poética, no impidió que tuviese un gran éxito desde el primero de sus libros y de sus reportajes.

Más allá de la anécdota, es muy significativo que el autor se indignara con los editores que, tras el éxito de *Tierra de los hombres*, le presionaban para escribir su libro sobre la batalla de Francia, lo que más tarde sería *Piloto de guerra* (*Flight to Arras* en inglés). Quería tiempo para que le cuajaran las ideas, y su traductor y padrino en Estados Unidos procuraba convencerle de que el mundo editorial no podía esperar diez años a que él tuviese las ideas más claras. Pero él prefería vender unos pocos ejemplares, de los que no tuviese que avergonzarse, a millones de algo que no le reflejara.

Su actitud a este respecto frente a la escritura podría ser visto como una suerte de *egoísmo bien entendido*. En una carta de enero de 1942 a su traductor Lewis Galantière decía: «Si escribo debo preguntarme: ¿Qué se pensará de mi escrito? ¿Qué será de él en diez años? Y no: qué pensará el 22 de febrero un individuo a lo mejor miope e infantil que, de todas formas, me importa un pito. Me es completamente igual, si escribo un poema que me gusta, que no sea leído o entendido más que cuarenta años tras mi muerte. [...] Claro que necesito dinero y demás. Estoy muy necesitado de él y me encanta recibirlo, pero me es por completo imposible mezclar los dos puntos de vista. Tengo simplemente dos formas de egoísmo y la una prima enormemente sobre la

otra. No puedo comprar con dinero nada que cueste más caro que el placer de haber dicho lo que quería decir. Si me expreso mal por culpa del dinero, me estafo a mí mismo. Prefiero que se vendan diez ejemplares de un libro que no me avergüence que seis millones de ejemplares de un fraude. Es egoísmo bien entendido porque los cien ejemplares tendrán otro poder que los seis millones. La creencia en el número es una de las entelequias de la época [...] Si el *Discurso del método* hubiese tenido sólo veinticinco lectores en el siglo XVII de todas formas hubiese cambiado el mundo. *Parts Soir* con su tonelada de papel anual (*sic*) y sus dos millones de lectores, no ha cambiado nunca nada».

Jean Prévost, que le publicó por primera vez en el penúltimo número de *Le navire d'argent*, la revista literaria de referencia de la época, explicó que lo primero que le había llamado la atención era «la fuerza y la finura» con que describía sus impresiones como piloto. Prévost era el hombre adecuado para comprender a Saint-Ex. ¿Acaso no tenía él mismo una figura de aventurero y no boxeaba con Hemingway (que se rompió un dedo en un puñetazo contra su cráneo)?

Cuando dice que «no sabe escribir», sino «sólo corregir», no miente, observa La Bruyère; en realidad transforma las cosas, las embellece o las ilumina. Sus escritos son siempre periodismo, en parte, a partir de un punto de vista central, que es él mismo.

Como dicen los compiladores de La Pléiade, la curva característica de la meditación de Saint-Ex es «esa reflexión alimentada de memoria que se abre a la amargura de lo actual». Tanto *Correo Sur* como *El pequeño príncipe* tienen la misma estructura: sobre un plano temporal remontan hacia atrás hasta encontrar un inicio y avanzar hasta el momento de la narración.

Es muy importante comprender que Saint-Ex es un *cuentista* que pone a prueba sus relatos contándolos infinidad de veces antes de redactarlos, un poco al modo de Isak Dinesen y también de García Márquez, y el momento quizá más espectacular en que pone a prueba esa habilidad es al comienzo de la guerra, cuando Francia libra una efímera batalla perdida de antemano y él vive lo que escribirá más tarde en *Piloto de guerra*. Combate durante el día y por la noche cuenta la batalla a Nelly de Vogüé y a un amigo médico, cenando en el Georges, un bistró de París.

Todos los testimonios afirman que asistir a una de sus sesiones de narración en vivo era como ir al cine. Era muy capaz de ir callando una por una a todas las mesas de un restaurante hasta que al final toda la clientela le estaba escuchando. Sus historias se repetían, pero con un talento no frecuente, según un periodista de la época: era consciente de que un conversador no es ni un libro, ni un profesor, y que su deber es el de ser interesante; ahí ponía el esfuerzo. La única persona que no le escuchaba era Consuelo, deseosa a su vez de tener su propio público. Muchas de esas historias fueron las que, ya muy depuradas, compusieron más tarde *Tierra de los hombres*, un libro, como ya vimos, de muy difícil encaje en ningún género. Por otra parte, la forma de los cuentos podía ser muy diversa: tras despertar a sus amigos a medianoche para llevarlos a tomar una copa, podía leerles o contarles algo hasta la extenuación. Y ese *algo* podía ser muy bien una demostración matemática.

El éxito de *El pequeño príncipe* se debe sin duda a una poética que alcanza por igual a niños y mayores. Lo que se suele olvidar es que esa poética está distribuida en toda la obra, como por ejemplo la célebre lección en la que Guillaumet redibuja para él el mapa de España, y donde un riachuelo o un rebaño de ovejas cobran una importancia de cordilleras: ¿no es la misma

desmesura poética de los baobabs o de los crepúsculos del pequeño príncipe? Lo importante no es ver mucho, ni siquiera justo. Lo importante es ver verdadero —de forma poética—, pues de ello depende todo: «No hay que aprender a escribir, sino a ver».

Lo cual está relacionado hasta con las características técnicas de su escritura, como la brevedad. Es decir, la capacidad de convocar lo esencial a través de algo corto y rápido, de una imagen universal y de inmediato comprensible. Por ejemplo, unas velas dentro de unas cajas, durante una noche obligada en el desierto, construyen «una aldea de hombres».

El escritor elige siempre el ángulo de mirada, no más original, sino más revelador. Para hablar de la solidaridad entre los hombres, qué elección mejor que la de una noche que unos pilotos deben compartir en el desierto, sin más refugios que las estrellas, la arena, el viento... y el peligro. No es extraño así que, según recuerdo de Léon Wencelius en *Ecrits de guerre*, «cualquiera que fuese el problema que le preocupase, lo abordaba siempre desde un punto de vista superior».

Y al tiempo humano. Jacques de Dampierre contó que el autor le explicó una vez el problema de «hacer sentir»: «Usted no sabe el trabajo que tuve para describir la tempestad en *Piloto de guerra*. Siempre ponía demasiado. Siempre hacía falta volver a empezar, minimizando para encontrar términos palpables a pesar del gigantismo de las cosas. Coja por ejemplo un hombre en una barca. Una ola enorme se lo va a tragar. ¿Estará más asustado por un rodillo de treinta o de cien metros que por uno de diez? Incluso si el abismo real es de treinta metros, y si lo escribo con honestidad, el lector no me creerá, o al menos no lo *sentirá*. Perderemos el contacto. Hace falta medir en función del hombre».

Este impulso de encontrar la palabra *verdadera* y humana, en medio de esa armonía de equilibrios que es la escritura, tenía también que ver con su labor de piloto, un oficio de precisión, un trabajo de detalles en el que el menor elemento de más o una simple distracción puede llevar a la catástrofe.

No hay que creer que el elogio a Saint-Exupéry ha sido ni es unánime. Durante mucho tiempo cierto «buen gusto» de la orilla izquierda lo trató, o de «bienpensante», o de «boy-scout», o de «aristócrata» que miraba desde demasiado lejos, entre otras cosas<sup>[195]</sup>.

Quizá el principal rasgo de la escritura de Saint-Ex —y de su vida— es que consiguió hacer, expresarse como quería. Al comentar a un amigo común que echaba de menos a su amigo piloto, después de una prolongada (y no siempre cómoda) visita en su casa de California, Jean Renoir dijo que, si quería estar un cuarto de hora con su amigo, le bastaba con leer unas páginas suyas.

Saint-Exupéry desapareció en vuelo, en la mañana del 31 de julio de 1944, al regresar a Córcega después de una misión de reconocimiento sobre el valle del Ródano. Hasta hace muy poco no se supo dónde había caído, pese a no pocas y tenaces investigaciones que tardaron cincuenta años en recuperar su avión, en el mar, no lejos de Niza. No se sabía si había sido derribado por el fuego antiaéreo alemán, pues ningún incidente fue reportado en esas horas y en ese recorrido; si cayó al mar, posiblemente en la bahía de los Ángeles, entre Niza y Monaco (donde finalmente se encontró el avión, después de una pulsera-esclava perteneciente al escritor); o si se había estrellado en una zona inaccesible de los Alpes. Era una mañana de verano, sin una nube sobre la Riviera.

Al parecer, había estado volando, como era habitual en él, sin tener demasiado en cuenta las medidas de seguridad, y es posible que se hubiese desviado para sobrevolar una vez más el castillo de su infancia, tal como lo había hecho en la misión que reprodujo en *Piloto de guerra*, al comienzo de la guerra: Cuando el piloto tiroteado por el fuego enemigo se pregunta «de dónde somos», y se responde: «Somos de nuestra infancia». Lo había vuelto a hacer en fechas recientes, razón por la cual le habían llamado al orden.

También se especulaba con que le hubiese fallado el oxígeno: volaba en un Lightning P-38 norteamericano, que podía alcanzar los 10.000 metros de altura pero con la cabina sin presurizar, lo que sometía a una violencia extrema a pilotos mucho más jóvenes y fuertes que él. Por culpa de sus heridas de Guatemala, no podía ni darse la vuelta, ni tirarse en paracaídas. Su avión no tenía armas.

Después de mucho insistir, y gracias a las influencias del coronel Chassin, el escritor recibió un nuevo permiso para volar en febrero de 1944, después de que en agosto del año anterior se le prohibiera, al averiar su avión en su segunda misión. En principio había recibido autorización para cinco misiones de reconocimiento, pero como dice Webster era imposible imponer ninguna disciplina a un personaje como él: en casi todos esos vuelos tuvo diversas dificultades, por razones diversas.

La muerte plantea numerosos interrogantes. Y el primero de ellos, que casi nadie toma en consideración, al menos de forma explícita, es si se suicidó, pese a que numerosos indicios permitirían pensarlo.

Tras su desaparición surgió la duda, al recordarse sus tendencias depresivas, pero su familia, de sólido catolicismo, ni siquiera admitía la hipótesis. Visto que ni cadáver ni avión aparecían, durante un tiempo se especuló con que el piloto podía haber sido hecho prisionero, o quizá se había unido a la resistencia en la zona que sobrevolaba. Hasta después de la guerra su madre se aferró a la posibilidad de que se hubiese refugiado en un monasterio. Según dijo el portavoz de la familia, su cuñado Frédéric d'Agay, «si ustedes no creen que Saint-Exupéry ofreció su vida en sacrificio, al modo de los antiguos caballeros, entonces no le conocían».

Lo cierto es que por entonces el escritor acumulaba amarguras: en esos días Consuelo le escribía tan sólo tarjetas postales so pretexto de que se había roto un dedo. No conseguía olvidarse de las acusaciones de cobardía por los gaullistas, que en ningún momento cesaron en su acoso. Su salud estaba ya muy tocada, con permanentes y agudos dolores en sus antiguas cicatrices. Sabía que la aviación estaba dejando de ser una épica para convertirse en el comercio que es hoy, y en todo caso tenía la certeza de que sus días en ella estaban más que terminados, después de 6.500 horas de vuelo, lo que le libraba a una vida fútil, la peor de las desgracias. Y no le gustaba nada lo que se veía venir tras la guerra. Por lo demás, desde la muerte de su hermano François, a los catorce años, Antoine, que tenía diecisiete, se había preparado a aceptar el destino y desde entonces miraba la muerte, si no como una amiga, al menos como una cómplice. Le había dicho a sus amigos, no sólo que estaba dispuesto a morir sino que lo deseaba.

Los anuncios de esa muerte son numerosos. Por ejemplo, la primera frase de un borrador de *Pilote de guerre*, el libro escrito en Nueva York no mucho antes, comenzaba: «Se está volviendo tan difícil existir». En una carta a Georges Péliissier, su amigo de Argelia, de 1943, le decía: «No deseo más que la paz, incluso eterna». En la *carta al general X*, con toda probabilidad René Chambe, ministro de información del gobierno provisional (1943), escribía:

«Odio mi época con todas mis fuerzas. El hombre muere en ella de sed.

Ah general. No hay más que un problema, uno solo, en el mundo. Devolver a los hombres una significación espiritual. Inquietudes espirituales. Hacer llover sobre ellos algo que parezca a un canto gregoriano. Si tuviese la fe, es bastante cierto que pasada esta época de trabajo ingrato no soportaría otra cosa que [el monasterio de] Solesme. Ya no se puede vivir de neveras, política, la partida y los crucigramas. Ya no se puede. Ya no se puede vivir sin poesía, color ni amor. Con sólo escuchar canciones campesinas del siglo XV se puede medir la pendiente que hemos bajado. No queda más que la voz del robot de la propaganda. [Pero] dos mil personas no oyen más que el robot, no comprenden más que el robot. Se hacen robots [...] No hay sino un problema y uno solo, redescubrir que hay una vida del Espíritu, más alta aún que la vida de la inteligencia. La única que satisfaga al hombre...».

Y más adelante:

«[una vez la guerra acabe] se planteará el problema fundamental que es el de nuestro tiempo. Cuál es el del sentido del hombre. Y no hay propuestas y tengo la impresión de marchar hacia los tiempos más negros del mundo. Me es igual morir en la guerra. De lo que amo, ¿qué quedará? [...] Si regreso vivo de ese trabajo ingrato, no se planteará para mí sino un problema: ¿qué se puede, qué hay que decir a los hombres?»

Después de un accidente con un hidroavión en la bahía de San Rafael tiempo antes (causado por un error suyo), y del que escapó con vida por pura casualidad, a menudo contó que la muerte podía ser muy dulce. Se había sentido tan tentado de morir, recordaba, que hasta se había pasado el peine bajo el agua.

Según los recuerdos del general Chambe, Saint-Ex le habría dicho: «Me dará lo mismo si me matan durante la guerra. Vivo, ¿en qué trabajo me podría refugiar? No hay trabajo en un montón de escombros».

Después de que le impidiesen volar, le escribía a Nelly de Vogüé, en el verano de 1943: «Todo es mediocre, no puedo soportarlo. Fuera de la mediocridad estaban los diez mil metros [altitud a la que volaba] y ya no los tengo» [...] «Ya no puedo mucho más [...] Las misiones de guerra eran mi paz. Me importaban un comino sus intrigas, llevando en mí la paz de una muerte tan limpia. Pero, parado, me siento miserable y vulnerable. Sin estado civil. Y no comprendo nada, nada, nada de la vida».

Y en diciembre le escribía: «Esta incomunicación de la época me llega más que nada en el mundo. Tengo tantas ganas, ya, de dejarlos a todos, a estos imbéciles. ¿Qué tengo que hacer aquí, en este planeta? ¿No me quieren? Me viene bien: ¡yo no los quiero a ellos! Les devolvería con gusto mi traje de contemporáneo. No consigo encontrar a uno que tenga algo que decir que me interese. ¿Me odian? Es sobre todo cansado, me gustaría descansar. Me gustaría ser jardinero entre las lechugas. O estar muerto».

No le gustaba su época: «La civilización del teléfono es intolerable», le escribe a su amiga Ivonne de Rose: «Una caricatura de presencia sustituye a la verdadera presencia. Se pasa de uno a

otro como se pasa en un segundo, tocando un botón de la radio, de Juan Sebastián Bach a *Vienspoupole*. Uno no se encierra en nada, no está en ninguna parte. Detesto esta humanidad soluble. Allí en donde estoy, estoy para la eternidad. Si me siento en un banco, quiero sentarme para la eternidad. Tengo derecho, en mi banco, a cinco minutos de eternidad».

Y según recordaba el general Chambe el escritor decía: «¿Qué quedará de nosotros si no sabemos elevar nuestros entusiasmos por encima de los monstruos de la mecánica salidos del cerebro de nuestros ingenieros? Esta civilización es idiota. Le he cogido manía».

«Si me derriban, no lamentaré absolutamente nada», escribe el 30 o el mismo 31 de julio a un amigo en una carta que fue encontrada sobre su mesa. «La termitera futura me espanta. Y odio su virtud de robots. Yo estaba hecho para ser jardinero.»

En Nueva York, Consuelo le dijo a varias personas que su marido estaba dispuesto a morir si con ello la perdía a ella de vista. En una carta escrita a punto de partir de Nueva York, el piloto había escrito: «Me incorporo pasado mañana, miércoles. He pasado el día atormentándome. No tengo ni siquiera una camisa sin agujeros para África del Norte, ni zapatos, ni calcetines, ni nada. Me he dicho: “¿Cómo podré conseguir algunos francos?” Y tú llegas con un vestido nuevo... Pienso que serás más feliz sin mí, y yo encontraré al fin la paz en la muerte».

Al final, cuando publicaba *El pequeño príncipe*, ya era muy escéptico respecto a las palabras como reflejo del compromiso: «Las palabras son ruido en una boca», le dijo a una amiga. «Hay que juzgar a la gente por lo que hacen y lo que son.»

En una recepción con diplomáticos en Argel, en su penúltima etapa, Saint-Ex se detuvo de pronto en los juegos de cartas con que asombraba a sus amigos y, embebido en sus pensamientos, dijo: «Esta misma mañana fui adonde una vidente. Por lo visto no reconoció las insignias de mi uniforme y me tomó por un marino ya que me anunció mi muerte próxima en las olas del mar».

Nadie dijo una palabra.

Según su amigo León Werth en 1958, Saint-Exupéry no esperó su muerte. La provocó. Para Robert Arón, «murió en protesta contra el sectarismo y el odio».

Como dicen los presentadores de su obra en *La Pléiade*, si bien es cierto que el autor «no se puso ningún revólver contra la sien, no hizo nada para impedir que las misiones de guerra hiciesen la misma función».

Tras su accidente en Guatemala había quedado muy tocado físicamente. En Estados Unidos le detectaron varias fracturas de huesos que habían pasado desapercibidas y que habían soldado mal, en particular una en el hombro izquierdo que le impidió volver a levantar el brazo por encima de la cabeza. Ni siquiera podía escribir una carta sin que las heridas y dolores le cambiasen la caligrafía. Oía un zumbido de forma permanente, sufría insomnios, tenía problemas en el hígado, sentía náuseas, y no podía levantar peso y casi ni a sí mismo de la cama, ni tampoco inclinarse.

Acantonado en Alghero, Cerdeña, en la escuadrilla 2/33 de reconocimiento, que él había hecho entrar en la leyenda gracias a su *Piloto de guerra*, al principio, sus compañeros le recibieron de ñas como si fuese una estrella que venía a lucirse, pese a que él llegaba a la escuadrilla con toda modestia: su jefe era un teniente y él tenía grado de capitán. Sólo quería volar.

Pronto los cautivó a todos, con su don de gentes y sus ocurrencias, y se convirtió en una suerte

de hermano mayor: sin él, las veladas en el *mess* eran mucho más aburridas. De forma excepcional se le permitía tener un coche, que pronto fue el de toda la compañía, aunque con un precio: al bajarse, los pasajeros tenían la sensación de haber sobrevivido a la más peligrosa de las misiones. Baste señalar que, como método precursor de los actuales instrumentos para medir el alcohol en la sangre, el piloto lanzaba su coche a toda velocidad, sin luces a causa de las prohibiciones de la guerra, y lo hacía derrapar en el hielo de la carretera para demostrar que podía controlarlo.

Aparte de inconvenientes, como tener que compartir su habitación con otros dos pilotos —lo que le impedía escribir por las noches con comodidad—, se dedicaba a observar el Vesubio en erupción, leer a Kafka, ganar al ajedrez, practicar juegos de palabras, algunos de su invención, y suscitar debates de tipo social, como el cierre de los burdeles, del que se declaraba partidario, o la reforma de las leyes penales.

La inminencia del triunfo aliado no le alegraba demasiado. Pensaba que con él se avecinaban tiempos, no de triunfo sino de fealdad, con los inevitables ajustes de cuentas entre franceses, y en los que el hombre sería un engranaje más, incapaz de individualidad y talento personal y condenado al hormiguero. Según el testimonio de Henry Elkin, compañero suyo en el viaje en barco hacia Orán, Saint-Ex hablaba de entrar en un monasterio tras la guerra, e incluso entonaba de cuando en cuando cantos litúrgicos. De hecho, vivía ya como un monje. A fin de cuentas, según Nelly de Vogüé una constante cruza su obra y es, como él la formuló: «Redescubrir que hay una vida del espíritu más alta que la vida de la inteligencia, la única que satisfaga al hombre».

Poco antes de morir, su jefe de escuadrilla, Gavaille, tuvo la intención de alejarlo una vez más del vuelo, y él le contestó que no sobreviviría si era de nuevo condenado al suelo y le exigió el último favor de dejarle volar. En esa misma entrevista le entregó un maletín con el manuscrito de *Citadelle*.

Sus compañeros habían llegado a proyectar ponerle sobre aviso de la fecha del desembarco, fijada para dos semanas después, y con la participación prevista de su grupo. Nadie que supiera esa información podía subir a un avión, por razones de seguridad. Se pensó hacerlo como al azar, en un descuido durante una comida o durante una partida de cartas. Quizá el escritor se olfateó algo porque —y ésta es la hora en que no se sabe si voló con permiso o forzó la buena voluntad de quien distribuía los turnos, un inferior en rango—, después de una noche sin dormir, Saint-Exupéry no regresó de su séptima misión, el 31 de julio de 1944. Sus últimas cartas, que no llegó a enviar personalmente, insistían aún en la *política del odio* de los gaullistas y decía que era «vertiginosamente indiferente a la vida». Sus amigos no se sorprendieron: como dice La Bruyère, se estaba despidiendo desde 1942.

Sin embargo, pese a lo que parecen numerosos preparativos de su muerte, también figuran otros que sugieren lo contrario: se había interesado por otros trabajos, y los había incluso anunciado, para después de la guerra, y en una carta había manifestado grandes deseos de reunirse con su madre y los suyos.

Nelly de Vogüé (Pierre Chevrier) niega por completo la posibilidad de un suicidio: «Algunos podrían pensar que el aviador deseaba desaparecer. Sin embargo éste consideraba toda forma de evasión como una cobardía. Valiente ante el sufrimiento físico o moral, no temía la angustia de la



que era víctima a menudo y de la que ciertos problemas físicos agravaban la violencia. Que nadie se engañe. Saint-Exupéry puede haber tenido una avería de oxígeno, a lo mejor se distrajo y no miró su espejo retrovisor, como sugiere Jules Roy, pero no habría cometido ninguna negligencia en su lucha contra la muerte. Su misión le ordenaba conseguir fotos de reconocimiento y traer su avión indemne: no podía faltar a su deber»<sup>[196]</sup>.

Sea como fuese su tiempo estaba superado: todos sus compañeros habían muerto y un futuro rebotante de De Gaulle era más de lo que podía soportar.

Como dice Consuelo en sus memorias: «Yo sentía que Tonio sufría por todos los hombres pues quería hacerles mejores. Era de aquellos que eligen su destino, pero debía pagar muy caro esa libertad animal. Él lo sabía». Y como decía él en una carta a su mujer, «... no conozco sino un medio de estar en paz con mi conciencia, y es sufrir lo máximo posible [...] No parto para morir. Parto para sufrir y así entrar en comunión con los míos».

Quizá no tenga demasiado sentido especular sobre las circunstancias y causas profundas de la muerte de Saint-Exupéry, que nunca averiguaremos. Quizá esa ambigüedad sí tenga un sentido, al fin y al cabo, y es el de subrayar una vez más la indisoluble fusión en él entre escritura y acción, hasta convertirse en una sola obra, escrita para sugerir.

## PRINCIPAL BIBLIOGRAFÍA DE APOYO UTILIZADA

- Cate, Curtís, *Antoine de Saint-Exupéry, laboureur du ciel*, Grasset, París, 1973.
- La Bruyère, *Saint-Exupéry, une vie a contre-courant*, Albin Michel, París, 1994.
- Chadeau, Emmanuel, *Saint-Exupéry*, Pión, París, 1994.
- Chevrier, Pierre, Didier Daurat, Simone de Saint-Exupéry, entre otros autores. *Saint-Exupéry*. Hachette (Edit.) Collection Génies et réalités, París, 1963.
- Deschodt, Eric, *Saint-Exupéry. Biographie*. Editions Jean-Claude Lattés, París, 1980
- Estang, Luc, *Saint-Exupéry. Ecrivains de toujours*, Seuil, París, 1956.
- Garnier (Edit.) *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*. París, 1971.
- Moeller, Charles, *Saint-Exupéry o «la red de vínculos que hace llegar a ser»*. En *Literatura del siglo XXI y Cristianismo* (vol. 5). Gredos, Madrid, 1975.
- Pélissier, Georges, *Les cinq visages de Saint-Exupéry*, Flammarion, París, 1951.
- Roy, Jules, *Saint-Exupéry*, La manufacture, París, 1990.
- Saint-Exupéry, Antoine de, *Oeuvres Completes* (2 vols.), bajo la dirección de Michel Autrand y Michel Quesnel, con la colaboración de Frédéric d'Agay, La Pléiade, Gallimard, París, 1994.
- Ecrits de guerre (1939-1944)*, Gallimard, París, 1982. (Escritos o intervenciones breves del escritor, durante la guerra, y testimonios de gente que trató con él).
- Saint-Exupéry, Consuelo de, *Mémoires de la rose*, Pión, París, 2000.
- Saint-Exupéry, Simone de, *Cinq enfants dans un pare*, prefacio de Frédéric d'Agay, Gallimard, París, 2000.
- Webster, Paul, *Saint-Exupéry. Vie et mort du petit prince*. Éditions du félin, París, 1993.
- Consuelo de Saint-Exupéry. *La rosa del principito*. Espasa Biografías, Madrid, 2001.

Otros:

- L'Express*. *Saint-Exupéry, les ailes et la légende*, 26 de mayo de 1994.
- Pariset, Jean Daniel y d'Agay, Frédéric, *Album Saint-Exupéry*, Iconografía comentada. 437 ilustraciones. Gallimard, París, 1994.
- Poet and pilot Antoine de Saint-Exupéry*. Fotografías de John Phillips. Colección del Musée de l'Elysée. Lausanne 1994.

*ICARE*, revue de l'aviation française. *Saint-Exupéry*. Quatrième époque 1939-1940. (s/f)



Pedro Sorela (Bogotá, 1951 - Madrid, 2018). Doctor en periodismo y ejerció la profesión periodística durante más de veinte años, colaborando principalmente con el periódico El País como entrevistador y reportero en la sección de cultura y como columnista. Antes de esto trabajó para la agencia Europa Press durante ocho años, en Madrid. Fue asimismo colaborador de varias revistas latinoamericanas y españolas. Escribió y dirigió *Lost Paradise: a journey through imaginary England* para la serie *A vision from abroad* de la BBC. Fue profesor de periodismo en la Universidad Complutense de Madrid.

Proveniente de una familia de tradición diplomática y viajera, hijo de un español y una cubana, residió en numerosos países, lo que se refleja en los múltiples escenarios de sus novelas. (*Aire de Mar en Gálor, Viajes de Niebla, Trampas para estrellas, Ya verás...*), relatista, ensayista (*Dibujando la tormenta. Faulkner, Borges, Stendhal, Shakespeare, Saint-Exupéry. Fundadores de la escritura moderna*) y escritor y director de obras de teatro. También cultivó el género literario infantil (*Ladrón de árboles, Cuentos invisibles*). Entre sus aficiones se incluyeron el dibujo y la jardinería.

## **Notas**

[1] Lo que sin embargo hizo en otras memorables ocasiones, como una muy conocida entrevista concedida a Jean Epstein en 1956 para *The Paris Review*. <<

[2] En cierta ocasión que al imprudente empleado de una lavandería se le ocurrió lavarlos, hubo que colgarlos en un establo hasta que volvieron a coger olor. Faulkner, que había enviado los pantalones para que les cosieran rodilleras, nunca lo supo. (Manuel Rodríguez Rivero, Notas de viaje por Faulkner, Mississippi, *Revista de Occidente*, junio de 1997.) <<

[3] Jacques Pothier, Yoknapatawpha: saga d'un comté apocryphe, *Dossier* Faulkner, en *Le Magazine Littéraire*, décembre de 1989. <<



[4] Sorprende el parecido de esta escena con la famosa imagen de la que parte toda la concepción de *EL ruido y la furia*: unos niños subidos a un árbol espían el funeral de su abuela, que no les dejan presenciar. Desde abajo se ven las bragas de la niña, manchadas de barro. <<

[5] La indiferencia de sus conciudadanos se mantiene: «Muy pocos de los 10.000 habitantes de la ciudad, con un cuarto de población negra, han leído alguna de sus obras, y, en una reciente encuesta realizada por el periódico local *Oxford Town*, uno de los entrevistados creía que “Yoknapatawpha” era una marca de *pudding* y otro suponía que el vocablo nombraba la enfermedad de las vacas locas». (Rodríguez Rivero.) <<

[6] «¡Extínguete, extínguete, fugaz antorcha!... ¡La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena y después no se le oye más...; un cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa!...» (*Macbeth*, acto V, escena 5; versión de Luis Astrana Marín). <<

[7] Publicado en 1936, el mismo año de *Lo que el viento se llevó*, de Margaret Mitchell. <<

[8] La niña murió porque el hospital carecía de incubadora. Con el tiempo Faulkner regaló una. <<

[9] A su traductor al francés de *El ruido y la furia* Faulkner le confesó sin embargo que podía no saber desarrollar después las ideas que anotaba por la noche con el *whisky* al alcance de la mano.

<<

[10] Ole Miss era el nombre que se le daba a las señoras en las antiguas plantaciones. <<

[11] Hay quien relaciona su abandono de la universidad con unas purgas desatadas en 1920 por el gobernador del estado y las autoridades académicas, después de que una efigie del gobernador fuese ahorcada y quemada en el campus. <<



[12] Esa conflictiva relación con el correo sería profética. Durante toda su vida a Faulkner se le acumularon las cartas y los paquetes. Según la leyenda, si las primeras no tenían un remite conocido, las miraba al trasluz y las tiraba a la basura si no contenían un cheque o al menos sellos para la respuesta. <<

[13] Quién sabe si la obra de Faulkner hubiese sido la misma sin la influencia primeriza de Stone. En 1940, Faulkner ofreció a su editorial vender sus manuscritos o firmar cualquier compromiso en busca de 7.000 dólares que Stone necesitaba en un aprieto. El escritor obtuvo 1.200 a cuenta de su trilogía sobre los Snopes, y 4.800 dólares de la cancelación de un seguro de vida. Stone fue uno de los dos dolientes no familiares que llevaron el féretro del escritor; el otro fue el dueño de la droguería de Oxford, donde por tres o cuatro décadas el escritor leyó revistas, compró tabaco y envolvió sus manuscritos para el correo. <<

[14] Aunque también precisó alguna vez que «un gran libro es siempre un parto difícil y doloroso». (Entrevista a Loïc Bouvard, 1952). <<

[15] Farmacia al estilo americano, con cafetería y quiosco. <<

[16] Muchos años después, los herederos de Faulkner consiguieron que el McDonalds local retirase un retrato del escritor, «cuya exhibición les había parecido indecorosa». (Manuel Rodríguez Rivera, Notas de viaje por Faulkner, Mississippi, *Revista de Occidente*, junio de 1997.) <<

[17] Stein la tomó de un tendero parisino que se quejaba de la supuesta torpeza e inutilidad de los pinches. Dijo que era una generación perdida por causa de la guerra. <<

[18] Entrevista con Howard Hawks, *Positif*, 1977. <<

[19] «Hawks se presenta [el día que se conocieron]. “Sí, responde Faulkner, he visto su nombre sobre un cheque”». Luego se calla. Hawks comienza a explicar la película que quiere hacer [sobre el cuento de Faulkner *Turn about*], Faulkner permanece en silencio. Al cabo de tres cuartos de hora, Hawks, un poco nervioso, le pregunta su opinión.

Faulkner: Voy a escribirlo. Le veré de nuevo en cinco días.

Hawks: No hace falta que espere cinco días para venir a hablarme.

Faulkner: Quiero decir que puedo escribirlo en cinco días». (*Bill et Howard font du cinema*. En el «Dossier Faulkner» de *Le Magazine Littéraire*, diciembre de 1989.) <<



[20] Y, según Jean Jacques Brochier, también le dijo a Hemingway: «Faulkner escribe mejor que tú». (*Le Magazine Littéraire, op. cit.*) <<

[21] Cuando al fin Faulkner aceptó comparecer en público, solía preferir que éste le hiciera preguntas. <<

[22] En una de las bodas de Hemingway, Faulkner le había escrito: «Aparentemente el hombre puede ser curado de las drogas, el alcohol, el juego, morderse las uñas y escarbarse la nariz, pero no del matrimonio». <<

[23] Mucho después le diría a su traductor al francés que por entonces pasaba por dificultades de tipo íntimo que nunca especificó. <<

[24] Con conocimiento de causa, alguna vez le dijo Faulkner a una joven maestra amiga que el aprendizaje de la escritura incluía «200 rechazos antes de partir de cero». Mucho antes, cuando ya había publicado *The Marble Faun* (poemas), le mostró a su madre una carta de rechazo de *The Saturday Evening Post* y le dijo: «Llegará el día en que estarán encantados de publicar todo lo que escriba, y sin cambiar una coma». <<

[25] El paréntesis es mío. <<

[26] Durante la Ocupación, llevar un libro de Faulkner bajo el brazo era casi el santo y seña de una generación y una ideología. <<

[27] De todas formas Faulkner no empezaría a *vender* hasta *Los invictos* y *Las palmeras salvajes*.

<<



[28] También les decía que no cometía errores en hechos, estilo o dicción. <<

[29] Las opiniones a menudo *políticamente incorrectas* de Faulkner —y que desde luego no descubren ni a un racista ni a un sexista— son la principal causa de su relativa marginación, vista su importancia, en las universidades de Estados Unidos. <<

[30] Él sostenía sin embargo que toda buena historia debe poder ser formulada en una sola frase.

<<

[31] Los libros *difíciles* de Faulkner plantean problemas de traducción casi irresolubles, no tanto por su alambicadísimo estilo como por la invención de neologismos tales como *no gente* o *no matrimonio* y el permanente uso del inglés y de las jergas del Sur en función de su específica sonoridad. También es célebre su peculiar modo de puntear en ciertos libros —o no hacerlo en absoluto, como Joyce, para representar la corriente de pensamiento—, y su violación de normas gramaticales como el apóstrofe inglés —en *don't*, por ejemplo—, cuando su significado es evidente. De todas formas Faulkner no es un escritor estrictamente *racional* y así hay que escucharlo. <<

[32] Traducción de Beatriz Florencia Nelson. Alianza Editorial, p. 104. Madrid, 1971. <<

[33] Lo cual no es del todo exacto. <<

[34] Hasta el punto de que en la lápida de Dean mandó poner la misma inscripción que a John Sartoris: *I bare him on Eagle's wings and brought him onto me*. Graham Greene ya dijo que es muy peligroso escribir algo que uno no quiere que suceda. <<

[35] Parece ser que la expresión alude también en el Sur a una yegua que esté preñada, aunque no sea para ese mes. De modo que en inglés el título tiene el doble sentido —que se corresponde con el desarrollo del libro— de *luz de agosto* y *grávida en agosto*. <<



[36] *Sanctuaire: un vrai roman noir*, de Jean Baptiste Baronian. En el *Dossier Faulkner*, *Le Magazine Littéraire*, diciembre de 1989. <<

[37] De los síntomas de gloria de Faulkner no es el menor ni menos significativo el *Faulkner write-Alike contest* que se desarrolla desde 1990 en la Universidad de Misisipí, y en el que los concursantes deben imitar lo mejor posible (o lo peor) los tics del estilo de William Faulkner, según cuenta Édouard Glissant. <<

[38] «Todo lo que Faulkner decía era digno de citar», testimonió después de su muerte Phillip E. Mullen, director del *Eagle* de Oxford y el periodista que sin duda le conoció mejor. <<

[39] Ya en 1952 le había dicho a Loïc Bouvard: «El hombre escribirá sobre pedazos de papel, sobre trapos, sobre piedras mientras viva. El hombre es grande. Creo en el hombre, pese a todo...». <<

[40] Él bromeaba y decía que 37 era al menos una cifra imaginable, en tanto que no podía imaginar la cara de 2.000 lectores; 2.000 era como no vender ninguno. <<

[41] En *Arte de injuriar (Historia de la eternidad)* considera «suficiente y hermosa inmortalidad» la de «un doctor Henderson» que, en el Oxford del siglo XVIII, recibió en una discusión un vaso de vino en la cara y, sin inmutarse, replicó: *Esto, señor, es una digresión» espero su argumento.* <<

[42] Borges es uno de los autores más entrevistados de la historia, en diálogos que se suelen parecer. Según James Woodall, en ellos se suelen encontrar ejercicios de ingenio, juegos de palabras, citas de autores favoritos y algunos lamentos sobre aspectos de la vida argentina. Sin embargo, como se puede apreciar en libros de citas como *Borges A/Z*, la variable antología de éstas es una de sus mejores obras. Según Estela Canto, en estas entrevistas, la coquetería de Borges le hacía mostrar el Borges que sus visitantes *querían ver*. Su carácter accesible tenía mucho que ver también con la soledad de los últimos años. <<

[43] Esa infancia en una biblioteca fue la que creó en él esa fuerte sensación de irrealidad que abunda en sus escritos, según el hispanista Edwin Williamson. <<



[44] En *El nombre de la rosa*, Umberto Eco se recrea en las relaciones entre Borges y la biblioteca a través de su transparente personaje Jorge de Burgos. <<

[45] Al parecer Borges compró durante años cierto número de lotería... y al poco de dejar de comprarlo, salió premiado. (Alifano, citado por Zito.) <<

[46]*El caudillo*, editada por el autor en tirada de 500 ejemplares, Mallorca, 1921, para sus amigos de Buenos Aires. Sin embargo, según Edwin Williamson, ese encargo está en el origen de *Pierre Menard, autor de El Quijote*, que reviste la forma de una nota necrológica sobre un autor anónimo que reescribe *El Quijote*. <<

[47] Propiedad ahora de la Biblioteca Nacional de Madrid tras su adquisición en los años ochenta. Ella le había dicho que algún día lo vendería. <<

[48] Según María Esther Vázquez, Borges le dijo que Beatriz Viterbo estaba inspirada en tres mujeres distintas. <<

[49] El comienzo de *El Aleph* no es sólo uno de los más célebres de Borges sino que además constituye un memorable cuento en sí mismo y tiene un sonido extraordinariamente *verdadero*: «La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la plaza Constitución habían renovado no sé qué anuncio de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación...». <<

[50] Como la colina de los diálogos entre Goethe y Eckermann y el salón de las charlas entre James Boswell y el doctor Johnson, el salón de los Bioy figura por derecho en la historia de la literatura: de ahí salieron no pocas historias, incluyendo las que ambos —o los tres, con Silvina Ocampo— escribieron en común, aunque, según Manguel, Silvina, muy distinta, se mantenía al margen. <<

[51] Severas críticas de María Esther Vázquez a su autora y a este libro, por otra parte perspicaz y nada vulgar, permiten adivinar no pocas pasiones en el entorno de Borges. <<



[52] Ese cuento nació en un sueño en el que escuchó la frase: «Le vendo la memoria de Shakespeare». (Alberto Manguel, *Con Borges.*) <<

[53] Ya con Concepción Guerrero muestra un gran pudor, a caballo entre la inhibición y la caballerosidad. «Cuando yo la abrazo, se estremece toda... Pero puedo parecer un canalla al hablar de tales cosas, aunque sea vagamente». (Carta a Jacobo Sureda, su amigo mallorquín de esos años.) Ciertas fuentes sugieren que un segundo viaje a Europa de Borges, en principio para seguir el tratamiento del padre con el oculista, tuvo en realidad por objeto alejar a Borges de Concepción Guerrero (Zito). <<

[54] En la lectura Borges podía ser todos aquellos hombres que le hubiese gustado ser, dice Manguel. <<

[55] Según Marcos Ricardo Barnatán, María Kodama nació en 1946. Según María Esther Vázquez, en 1937. <<

[56] El distanciamiento de Borges con sus sobrinos se produjo al descubrir, en 1979, que uno de ellos, Luis, con la complicidad de Miguel, había tomado dinero de una cuenta que compartía con su hermano, su madre y su tío, y para pagar la señal de un traslado de casa. Avisado por el banco, Borges montó en cólera y, según María Esther Vázquez, cuando su editor fue a reponer el dinero, se encontró con que ya había sido devuelto por el sobrino. Pero Borges cortó relaciones con sus sobrinos, con quienes había estado al parecer muy unido. <<

[57] Es curioso que esa aristocrática elegancia del círculo de Borges, basada en la discreción, tiene mucho que ver con la de los campesinos recién llegados a la ciudad y luego corrompidos por la mitología del tango, según describe en *Evaristo Carriego*. <<

[58] María Esther Gilio, *Personas y personajes*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1974. <<

[59] Una explicación *idéntica* aparece en las conversaciones con Roberto Alifano, lo que añadiría el dato de que Borges también se sabía sus propios textos de memoria. <<



[60] En Sevilla, su primer poema publicado, *Himno al mar*, en la revista *Grecia*. En Mallorca le rechazaron la publicación de un cuento sobre un hombre lobo, y lo destruyó. Allí también escribió su primera reseña: era sobre sendos libros de Ruy. Amado, Azorín y Baroja, de cuya *revolución* se muestra entusiasta. <<

[61] De Torre, casado con Norah, del que Borges dijo una vez «él es sordo, yo soy ciego. No lo veo ni me oye», fue también el que siendo lector en Losada le devolvió a García Márquez uno de sus primeros manuscritos y le recomendó que se dedicase a otra cosa. <<

[62] Pero el destino es curioso, como comenta Marcos Ricardo Barnatán, pues años después fue Jaime Salinas, el hijo de Pedro, el principal artífice del premio Cervantes y otros honores rendidos a Borges en España. <<

[63] «En su taller, que abarcaba las dos habitaciones del sótano, Paracelso le pidió a Dios, a su indeterminado Dios, a cualquier Dios, que le enviara un discípulo. Atardecía.»

Ambos cuentos figuran hoy en el volumen *La memoria de Shakespeare*. <<

[64] José Mayá ganó la lotería no mucho después y desapareció de la edición. <<

[65] Su libro *La novela de un literato* (Alianza) es una crónica minuciosa del Madrid literario y periodístico de la primera mitad del siglo. Cuando murió, muy poco tiempo después de su reencuentro con Borges, en la España amnésica y desarrollista de aquellos años, y quizá de siempre, la noticia casi no trascendió. César González Ruano, recoge Barnatán, escribió en su diario: «No sabemos ayudar la vida de los escritores, pero ni siquiera hemos aprendido a enterrarlos». <<

[66] «El ultraísmo no tiene ninguna importancia para la literatura, aunque la tenga para los historiadores de la literatura, lo cual es insignificante». <<

[67] A menudo se cita a Borges frecuentando el café Florida que, junto con el Boedo, sirven para diferenciar a escritores de la época en dos grupos, pero convincentes testimonios indican que ésta es una falsificación de eruditos. <<



[68] Óscar Peyrou, *Manuel Peyrou, el hermano secreto de Borges*. Cuadernos Hispanoamericanos, abril de 1997. <<

[69] Sin embargo, Borges nunca se sintió cómodo en compañía de Victoria Ocampo, una mujer dominadora y que al principio no le prestó demasiada atención. <<

[70] «¡Hermano!», le escribe a un amigo mallorquín el día antes de iniciar su regreso a Argentina: «Zarpo mañana hacia la tierra de los presidentes averiados, de las ciudades geométricas y de los poetas que no acogieron aún en sus hangares el avión estrambótico del ULTRA...». <<

[71] De *Fervor de Buenos Aires* fueron impresos 300 ejemplares, financiados por el padre de Borges, en 1923. Y como al escritor ni se le ocurrió ponerlos a la venta, le pidió a Alfredo Bianchi, editor de la revista *Nosotros*, que deslizara algunos ejemplares en los abrigos colgados en el perchero de la revista. El sorprendente resultado fue que algunos leyeron el poemario... e incluso escribieron comentarios sobre él. <<

[72] «Uno podía construir una historia perfectamente aceptable de la literatura basándose tan sólo en los autores que él despreciaba: Auden, Goethe, Rabelais, Flaubert (salvo el primer capítulo de *Bouvard et Pecuchet*), Calderón, Stendhal, Zweig, Maupassant, Boccaccio, Proust, Zola, Balzac, Galdós, Lovecraft, Edith Wharton, Neruda, Alejo Carpentier, Thomas Mann, García Márquez, Jorge Amado, Tolstoi, Lope de Vega, Lorca, Pirandello...» (Alberto Manguel, *Con Borges.*) <<

[73] «(Borges no escribió novela) por buen gusto [...] es muy difícil que alguien tan concentrado e irónico, tan contenido y cortés con el lector —al cual nunca le propina una línea de más—, pudiera escribir una novela. Lo que más se le puede agradecer es que en sus textos nunca sabríamos borrar un adjetivo o añadirlo...» (Fernando Savater, *Conversaciones sobre Borges*).

«La novela es una superstición de nuestro tiempo —repitió en más de una ocasión—, como lo fueron la tragedia de cinco actos y la epopeya. Es verosímil que desaparezca. Puede haber una literatura sin novelas de cuatrocientas o quinientas páginas, pero no sin poemas o cuentos» (*Matamoro*). <<

[74] Jorge Luis Borges. *Arte Poética*. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro, prólogo de Pere Gimferrer, edición de Calin-Andrei Mihailescu. Crítica, Barcelona, 2001. Primera edición, en 2000, de la Universidad de Harvard. Estas conferencias no figuran en las Obras Completas del autor que he manejado, y que son las muy completas, pues incluyen las obras escritas con varias colaboradoras, de Alianza Editorial. <<

[75] *Out of the Silent Planet*, de C. S. Lewis, según Woodall. <<



[76] El arabista inglés Richard Burton, que se suele asociar a Borges por su traducción de *Las mil y una noches*, fue el autor de un extraño libro *borgiano* que es muy probable que Borges conociera, vistas las numerosas ediciones póstumas: *The Kasidah*, obra firmada por «un sufi oriundo de Persia, Hájí Abdü El-Yezdi, traducida y anotada por uno de sus amigos, F. B.»: Burton. Y no era una traducción sino una creación. Burton también hizo un juego parecido con una editorial *oriental*, la Kama Shastra Society. (Edward Rice, *El capitán Richard E Burton*, Siruela Madrid, 1990.) <<

[77] Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1998. <<

[78] En su prólogo a *Declinación y caída*, de Gibbon, Borges dice que «es indiscutiblemente más grato leer su compendio irónico que perderse en las fuentes originales de oscuros o inaccesibles cronistas». <<

[79] Borges también intentó el cine, género que le fascinaba porque reunía dos necesidades, a su juicio, de la literatura: lo melodramático y lo épico. En 1955 Losada publicó un libro con dos guiones suyos, *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, con muy escaso éxito. <<

[80] Como influencias filosóficas, Savater apunta: Schopenhauer, Spinoza, Berkeley, James y Bertrand Russell, Plotino y el budismo. Y en otro momento: «A mí me gustan mucho sus ensayos porque sabe aproximarlos a sus cuentos». (Carlos Cañeque, *Conversaciones sobre Borges*, Destino, Barcelona, 1995.) <<

[81] O quizá la traducción de *Orlando* fue de su madre. Admiraba en cambio a la poeta Emily Dickinson. <<

[82] Borges, según Manguel, aficionado a los detalles reveladores, pensaba que el relato policial tenía por principio, en su trama y su misterio, la unidad que reclamaba Aristóteles para la obra de arte. <<

[83] Flaubert y su destino ejemplar, en *Discusión*. Henry James pertenece a la misma especie: (Examen de la obra de Herbert Quain). <<



[84] «Yo corrijo mucho lo que escribo aunque no parezca; un soneto mío... bueno, procede de varias generaciones de borradores». (*Carrizo.*) <<

[85] Saint-Exupéry poseía ese mismo don. De todas formas Macedonio también tenía salidas que sonaban a *boutade* de café, como cuando decía: «Victor Hugo, che, ese gallego insoportable. Los demás se han ido y él sigue hablando» (Manguel). <<

[86] Ya había caído Perón y vivía en el exilio de Madrid cuando unos jóvenes mal informados le pidieron a Borges una firma para pedir la repatriación de los restos de Rosas, que permanecían en Inglaterra desde su muerte a mediados del siglo XIX. «Hay otra repatriación más urgente, la de los restos de Perón», replicó Borges. «Ésa la firmaré con gusto.» <<

[87] Roberto Alifano, *El humor de Borges* (Zito). <<

[88] Alguna vez Borges se refirió a la SADE como «una equivocada sociedad donde se cree que ser escritor es un oficio». <<

[89] Aunque aquí matizaría en el prólogo de *El informe de Brodie*: «Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos. No he disimulado nunca mis opiniones, ni siquiera en los años arduos, pero no he permitido que interfieran en mi obra literaria, salvo cuando me urgió la exaltación de la Guerra de los Seis Días». <<

[90] En otra ocasión dijo: «Creo que sólo hay buena o mala literatura. Eso de literatura comprometida me suena a equitación protestante». <<

[91] Sin firma, «Borges también fue un genial maestro de la contradicción», revista *Ahora* n° 41. Buenos Aires, junio de 1984. <<



[92] Según él, una metáfora le es revelada al poeta ya con su propia entonación. Así en Emily Dickinson: «Este tranquilo polvo fue señoras y señores». <<

[93] «La literatura inglesa es tan rica que me duele mencionar nombres porque omito otros. A Inglaterra la llevo en la sangre», decía en una entrevista con el peruano Alfredo Barnechea en 1978 (*Peregrinos de la lengua*. Alfaguara, 1997). <<

[94] Aunque a veces no se andaba con eufemismos. Manguel recuerda que un día, tras conocer a cierto mediocre profesor universitario, comentó: «Hubiese preferido conversar con un sinvergüenza inteligente». <<

[<sup>95</sup>] *El arte de la fuga*. Anagrama en España; Era en México, 1996. <<

[96] La creación de *Borges* podría estar inspirada por Whitman, como sugiere en un prólogo sobre él y en su *Nota sobre Walt Whitman (Discusión)*, o según escribe él mismo, por Stevenson: «... sigo soñando con el doble. El fatigado tema que me dieron los espejos y Stevenson» (*Veinticinco de agosto de 1983*, en *La memoria de Shakespeare*). <<

[97] *Borges profesor*, compilado y anotado por Martín Arias y Martín Hadis en un verdadero trabajo de *arqueología docente* y que revela en Borges una notable ética pedagógica. Pues sus cursos no eran forzosamente protagonizados por los autores que más le interesaban, sino por el deseo de dar un panorama armónico y equilibrado de la literatura inglesa. De acuerdo con otros testimonios, Borges era un profesor siempre amable y muy respetuoso con las opiniones de sus alumnos a quienes nunca contradecía. Tampoco les suspendía. <<

[98] La metáfora, en Arte poética. <<

[<sup>99</sup>] Borges descubrió a Kafka en 1917 (!) en una revista en Ginebra, y «confieso que fui indigno de esa lectura». Se preguntó por qué lo publicaban. (También había descubierto a Joyce en fechas muy tempranas.) <<



[100] Con el seudónimo de Bustos Domecq, Borges y Bioy firmaron textos de horror que, según Borges, estaban a caballo de Hitchcock y los Hermanos Marx, con lo que se subrayaba el humor... y se reforzaba el horror. <<

[101] Según dijo años después, eligió conscientemente un poeta menor para poder escribir, con la excusa de su biografía, «un texto de ficción disfrazado». <<

[102] En cierta ocasión citó una salida de Wilde: «Mira, sólo un sordo puede usar una corbata tan chillona». Y una señora le comentó: «Claro, porque no oye lo que la gente dice de esa corbata, ¿no?» (*Alifano*). <<

[103] Soledad que paliaba, en lo posible, con las personas de diversa condición —escritores, estudiantes, librereros...— que accedían a su petición de que le leyesen, según cuenta Alberto Manguel en *Con Borges*, testimonio surgido de esa experiencia. <<

[104] «Es que la tarea literaria es misteriosa. Y si no es misteriosa es un mero juego de palabras. Y entonces nos convertimos en... en Gracián, por ejemplo. Una gran desdicha. Pero si uno siente que la tarea literaria es misteriosa; que no depende de uno; que uno es, a veces, un amanuense del Espíritu, entonces uno puede esperar mucho, ya que uno no es el responsable. Uno simplemente trata de cumplir órdenes; órdenes de *Algo* o de *Alguien*» (Carrizo). <<

[105] «La única desgracia es llevar una vida aburrida». (Salvo las citas de Consuelo Berges y Pilar Gómez Bedate, las traducciones son del autor.) <<

[106] «Nosotros pocos, nosotros felices pocos, nosotros hermandad.» También en *El Vicario de Wakefield* un personaje se lamenta de no haber vendido muchos ejemplares de un ensayo sobre la monogamia y se consuela pensando que han sido leídos por *the happy few*.

Acaso los *happy few* son también los héroes de la novela, propone Pierre-Louis Rey. «¿Qué diferencia hay, en el fondo? Para conmover a seres sensibles, hace falta darles a imaginar almas hermanas en paisajes que les harán soñar.» <<

[107] En la práctica actual, el escritor recibe unos adelantos de derechos, y luego, en el caso de que el libro venda más que lo adelantado, abonos periódicos. <<



[108] «No terminaríamos con Stendhal. No veo un más grande elogio.» (Prólogo a *Luden Leuwen*. Citado por Berges.) <<

[109] Igual que para Borges y, en cierto modo, para Saint-Exupéry. <<

[110] Alfaguara, Madrid, 1987. Las dos fechas son las del Terror revolucionario y la caída de Napoleón, que Stendhal vivió en su infancia y juventud. <<

[111] Esa pista me la proporcionó Leonardo Sciascia, memorable beylista. <<

[112] La alianza entre curiosidad y dibujo le hacía anotar en su diario en 1804: «La curiosidad tiene mucho que ver con el amor; yo, a quien el dibujo ha habituado a buscar el desnudo bajo las ropas y figurármelo con nitidez, soy por tanto menos susceptible que otro al amor.» <<

[113] Chiste en la revista *The New Yorker*: una esposa se dirige a su marido: «Stendhal dijo esto, Stendhal dijo aquello. ¿No hay nadie más que dijera algo original?» (Keates). Stendhal padece igualmente como pocos de la plaga de la cita falsa. <<

[114] Hay quien afirma que la adquirió en Austria, pero los síntomas que describe son más bien propios de una segunda fase de la enfermedad, según Keates. <<

[115] Estas líneas fueron tachadas por la censura franquista en la edición española de 1962 del libro de Consuelo Berges sobre Stendhal. <<



[116] Esa mentira propiciará su hambre de sinceridad en *Souvenirs d'égotisme*. <<

[117] «Todo está perdido salvo el honor»; «todo está perdido, incluso el honor». <<

[118] «... gentes de mérito dotadas con el genio del charlatanismo, tales los señores de Chateaubriand, Casimir Delavigne, Victor Hugo, el escultor David...» (*Diario*. 27 de febrero de 1835). <<

[119] Con veinte años menos, Mérimée fue para Stendhal una especie de amigo-testigo-relevo, igual que Maupassant lo fue más tarde para Flaubert. <<

[120] Entre otros en el Galigani's English Messenger, remoto ancestro del hoy International Herald Tribune. <<

[121] Y con las necrológicas (5) y los testamentos (21), según la edición de La Pléiade. (Otros autores citan más.) <<

[122] Ésta es la fecha que inscribirá en sus tirantes. <<

[123] Algo nada frecuente, según dice él en sus memorias: sólo tres veces en diez años. <<



[124] Entre otras fuentes de *Armance*, Gómez Bedate apunta la novela *Olivier o El secreto*, de la duquesa de Duras, que ésta leyó a un círculo de amigos y pretendió mantener en secreto. Pero un amigo escribió un remedo, que publicó con el formato de otros libros de la escritora, con lo que se le atribuyó, y el propio Beyle publicó una reseña en el *New Monthly Magazine*, en un juego borgiano *avant la lettre*. <<

[125] Y entre otras, Eugenia, condesa de Montijo, futura esposa de Napoleón III, cuando era niña; él visitaba en su casa a su madre, pero era capaz de hablar con las niñas y encandilarlas. <<

[126] Ella se quedó para siempre con Mareste, Delacroix dejó el testimonio de ella muy vieja llevando a cabo sesiones de espiritismo en las que invocaba a sus amigos muertos, Stendhal entre ellos (Gómez Bedate). <<

[127] Berges dice en cambio que él tenía cuarenta y siete y ella veintinueve años. <<

[128] Y cuya anécdota inspiró su mejor inconcluso, *Luden Leuwen*. <<

[129] «Los hechos son sagrados, los comentarios, libres», axioma de los periódicos norteamericanos. <<

[130] Cuando Balzac se presentó a la Academia, Hugo fue uno de los dos únicos miembros que le votaron (¡!). No era pues una mezquindad de literato lo que le movía. <<

[131] Stendhal habla de *esprit* en numerosas ocasiones. En su diario de 1804 cuenta para reflexionar sobre él la historia de una dama que le pide a un criado que le traiga un vaso de agua a un caballero recalentado junto a ella. Llegado el vaso, el caballero instruye al criado: «Viértamela en la punta de los dedos». <<



[132] Según explica Pilar Gómez Bedate en su excelente *Conocer Stendhal*, Julien Sorel actúa tan deslumbrado por Napoleón como el Quijote con sus caballeros andantes, y pretende aplicar a su época, decadente, un código desfasado. A Beyle le gustaba recordar que su propia vida de ex soldado de Napoleón tenía puntos de contacto con la de Cervantes, y su libro, como *El Quijote*, fue para su autor «la expresión de un desengaño vital y su superación, una burla de sí mismo y de su creencia en un mundo justo y bello y, a la vez, la expresión de una filosofía de la vida amarga y valiente». <<

[133] Es por lo menos curioso que, en su diario de 1804, un cuarto de siglo antes, Stendhal recogiera la noticia de tres periódicos que narraba una muerte parecida: «Un amante celoso mata a su amante, de quince años y una rara belleza; huye, escribe dos cartas (documentos preciosos, pedírselos a Plana); vuelve al cuerpo de su amante que estaba en el oratorio de su padre, hacia medianoche, y se mata de un disparo como la había matado a ella». <<

[134] Proust procedía de una forma parecida. <<

[135] La víspera había firmado un contrato para una segunda serie de *Crónicas italianas*, que no había publicado hasta entonces porque temía posibles represalias vaticanas (Gómez Bedate). <<

[136] Según Borges, «si uno se propone traducir a Shakespeare, debe hacerlo tan libremente como Shakespeare escribía». Y de acuerdo con ello, la célebre cita de las brujas en *Macbeth*, «When shall we three meet again/In Thunder, lightning o it rain?» («¿Cuándo volveremos a vernos las tres, en medio de los truenos, de los rayos o de la lluvia?») se podía traducir como «Cuando el fulgor del trueno otra vez / seremos una sola cosa las tres» (Alberto Manguel, *Con Borges*). <<

[137] Y de muchos: cierta encuesta —anglosajona— lo propuso como el personaje más importante del milenio. <<

[138]«... fue así como Shakespeare, olvidado en los tiempos de Saint-Evremond, fue descubierto por Garrick», dice Prosper Mérimée, en *H.B.*, al vaticinar en 1850 que Stendhal sería rescatado en el futuro. <<

[139] Jean París recuerda otras supuestas imposturas famosas: la de que la *Iliada* lúe obra de Salomón, y la *Odisea*, de Nausicaa; que la *Eneida* de Virgilio y las *Odas* de Horacio fueron escritas por monjes medievales; que el *Beowulf* es del rey Alfredo, que Corneille escribió las obras de Moliere, y éste, las de La Fontaine... <<



[140] Los números romanos indican los actos, y los árabes, la escena dentro de éstos. <<

[141] Señala que Dante lo hizo con el italiano, Goethe con el alemán y Pushkin con el ruso. John Bayley, en una reseña sobre Frank Kermode, *Shakespeare's language*, sobre William Shakespeare: «The man behind the genius», en *The New York Review of books*, agosto del 2000.

<<

[142] Kott cuenta, por ejemplo, cómo ciertos montajes que incidían en el aspecto político de Hamlet —sin traicionarle— sirvieron a los polacos para expresarse en tiempos del dominio soviético. <<

[143] La anécdota se cuenta en el diario de la época de John Maningham, un aficionado al teatro, y se recoge en *Shakespeare A to Z* de Charles Boyle, Roundtable Press Book, Delta, Nueva York, 1991. <<

[144] Luka Brajnovic, *Grandes figuras de la literatura universal y otros ensayos*, Eunsa, Pamplona, 1972. <<

[145] A Isabel le gustaba la rotación de favoritos, del conde de Arundel al de Essex, pero Robert Dudley, conde de Leicester, era considerado «favorito entre los favoritos». <<

[146] Triste destino el de Robert Greene (y revelador de los mecanismos de la fama), que pese a no ser un mal escritor, sino al contrario, quedó marcado por haber hecho ese único comentario agresivo sobre el joven Shakespeare... y que es probable respondiese a la realidad (G.B. Harrison, *Elizabethan Plays & players*). También constituye una ironía el que *El cuento de invierno* esté de toda evidencia inspirado en el romance de Greene, *Pandosto*. <<

[147] Se ha dicho que Shakespeare no los publicó para que no los leyera su madre... olvidando que Mary Shakespeare no sabía leer (aunque le podían leer), Los *Sonetos* fueron publicados en 1609 pero sin el visto bueno de su autor. <<



[148] Otros célebres sonetos son los números 18, 29, 55, 116 y 138 <<

[149] Robert Browning era un separatista de los tiempos de Isabel. <<

[150] Lo cual deja pensando sobre el valor de trabajos como éste. <<

[151] Una compañía de librerías, constituida por decreto de María Tudor en 1551, detentaba el monopolio de los derechos de publicación. Después de la censura eclesiástica, toda nueva obra debía estar en el registro de librerías, que aseguraba el derecho exclusivo de imprimir y vender.

<<

[152] Sólo se conoce la letra de Shakespeare —temblorosa y difícil— por una firma en un documento oficial. <<

[153] Gilies Monsarrat, *Shakespeare: quel texte?*, en *Magazine Littéraire, Dossier Shakespeare*,  
diciembre de 2000. <<

[154] El epílogo sería así un antecedente de la teoría del distanciamiento, de Bertolt Brecht, que se proponía impedir que el espectador quedase enganchado de las seducciones de la ensoñación y eso le impidiese pensar. <<

[155] La reconstrucción de The Globe fue ideada en 1949 por el productor estadounidense Sam Wanamaker, que se propuso reconstruirlo con las mismas técnicas de la época (no hay clavos) y los mismos materiales, incluidos crin de caballo y roble verde. Sobre 5.000 metros cuadrados y a 182 metros de donde estaba el original —al lado de la lúgubre Tate Modern—, el proyecto pudo ser terminado, en 1995, gracias a una donación de la Lotería Británica. <<



[156] Yo he manejado *The Penguin Shakespeare Dictionary*, Londres 1999, editado por Sandra Clark. <<

[157] La obra también está en parte inspirada por la muerte de Marlowe, al igual que el incidente de los dos hermanos Danver, que mataron a Henry Long y a la larga trajeron la desgracia al conde de Southampton, el benefactor de Shakespeare. Y en un dato biográfico: Shakespeare no llevaba espada. <<

[158] «Cuando en 1937 conseguí por fin interpretar a Shylock», cuenta el actor John Gielgud, «intenté hacerlo como un avaro miserable. Eso no gustó ni al público ni a la crítica, y ni siquiera conseguí disfrutarlo yo. Claro que eran los tiempos de Hitler, lo que no ayudaba mucho» (*Interpretar a Shakespeare*). <<

[159] Kott propone un perturbador paralelismo entre:

Lear: ... ¿quién puede decirme quién soy?

Bufón: La sombra de Lear.

y

Vladimir: ¿Y si nos arrepintiéramos?

Estragón: De qué: ¿de haber nacido? (*Esperando a Godot*, de Samuel Beckett). <<

[160] Aunque sobre la autoría y fecha de *Pericles* todavía se discute. <<

[161] *The Penguin Shakespeare Dictionary.* <<

[162] Puttenham tuvo la idea de que podía haber un arte inglés, como lo hubo griego y romano. Rowse le atribuye a Shakespeare la misma tentación, como se puede ver, según él, en las *obras históricas*. <<

[163] Los pasajes de insultos graciosos abundan. Así Falstaff: «¡Basta, hambriento, piel de anguila, lengua de vaca ahumada, nervio de toro, sardina seca [...] yarda de sastre, vaina, carcaj de flechas, vil florerito de piel» (*Enrique IV*, Iª parte, II, 4), y de toda evidencia tenían la función de distraer al público. <<



[164] Víctor Bourgy, *Problématique de la poésie shakespearienne*, Le Magazine Littéraire, diciembre de 2000. <<

[165] *New York Review of Books*, *op. cit.* <<

[166] En inglés no hay distinción directa entre el tú y el usted. <<

[167] *New York Review of Books*, *op. cit.* <<

[168] Obsérvese el parentesco de esta metáfora con la utilizada en *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, que a su vez anuncia la del final de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. <<

[169] Más tarde el bufón le dirá a Lear: «Yo estoy ahora mejor que tú: soy un loco, y tú no eres nada». <<

[170] Cuando murió, sólo 16 de sus obras se habían editado, pero se cree que lo único que revisó Shakespeare en vida fueron sus poemas *La violación de Lucrecia* y *Venus y Adonis*. <<

[171] Frente a críticas más contemporáneas de Shakespeare, Bloom señala que «los críticos en sí mismos son caricaturas de las energías shakespereanas». En estas polémicas hay que tener en cuenta el contexto en el que escribe Bloom, la universidad anglosajona de los últimos años, con frecuencia condicionada por el *mercado* intelectual y por consiguiente la *competitividad* —como si la cultura fuese comercio o un campeonato de béisbol—, y las modas intelectuales del pensamiento políticamente correcto y las varias propuestas de la posmodernidad. Como dice Savater, a propósito de sus opiniones sobre Borges, «Bloom vive en ese sueño de algunos profesores americanos que creen que existe un *ranking* en el que hay que ordenar competitivamente los cánones...». <<



[172] «Life is a tale / told by and idiot, full of sound and fury, / signifying nothing». (*T. del A.*) <<

[173] Caroline Spurgeon, *Shakespeare Imagery*, Cambridge, 1952. <<

[174] Hamlet, la más larga de las obras —su representación dura de cuatro a cinco horas—, sólo fue montada en su totalidad a partir de 1900. Se han hecho 25 películas y cinco versiones para la televisión. <<

[175] Jorge Luis Borges, crítica a *Introducing Shakespeare*, de G. B. Harrison (el mismo autor de *Elizabethan Plays & Players*, citado aquí, (mayo de 1939), en *Textos cautivos*, Alianza Editorial, 1999, Madrid. Algo que llama la atención del curso de Borges sobre literatura inglesa, recogido en *Borges profesor*, es el no excesivo espacio ocupado por Shakespeare. Ayuda a calibrar este hecho el que, en 1968, dijese en Harvard: «Supongo que todos los poetas son menores (al lado de Shakespeare), excepto dos o tres». <<

[176] Escuchado a Saint-Exupéry por Edmond Petit, La Pléiade, p. LIX <<

[177] Saint-Exupéry se lo dijo a una señora que durante la guerra le reprochaba los riesgos que asumía para volar: «Se equivoca usted... Si yo no resistiera con mi propia vida, sería incapaz de escribir... Se debe escribir, pero con el propio cuerpo» (La Bruyère, p. 356). <<

[178] Hasta el punto de que en él centra sus memorias Simone de Saint-Exupéry, *Cinq enfants dans un pare*, delicado relato de la infancia de Saint-Exupéry y sus hermanos, y que, en sus detalles, aporta valiosa y matizada información. Por ejemplo, que una de las hermanas, *Biche* (Cabra), creaba cuentos de animales, y que la otra, Simone, jugaba a contarse historias. Un tipo de infancia, en todo caso, hoy inimaginable. <<

[179] Traducción del autor, al igual que todas las demás citas. <<



[180] *Pintores y escultores que conocí*, Michel Georges-Michel, citado por Michel Autrand en la edición de La Pléiade. <<

[181] Siempre le gustaron los animales: de Argentina se traería una foca y un puma, y de África un pequeño león... de los que se tuvo que deshacer pronto. <<

[182] Autor de un francés depurado y exquisito, el de Saint-Exupéry es con frecuencia mal traducido. Así, no es *El principito* (una cursilería que no se corresponde con el libro) sino *EL pequeño príncipe*; el diminutivo no existe en francés. No es *Vuelo nocturno* sino *Vuelo de noche*. No es *Tierra de hombres*, que parece una canción de machos, sino *Tierra de los hombres*, que corresponde a su espíritu humanista... <<

[183] No deja de ser curioso que la anécdota de la visita a la antigua niñera o *mademoiselle* (algo más que una niñera), y su incomprensión sobre la importancia de ésta en la vida de su marido, sea la utilizada por una de las hermanas del escritor, en una novela inédita, para atacar a Consuelo. <<

[184] Qué, quién, cómo, cuándo y dónde, además de por qué y quién lo dice. <<

[185] Según testimonio de Nelly de Vogtié (Pierre Chevrier), un científico de la época, A. R. Métral, que había discutido con el escritor acerca de problemas de termodinámica, «había quedado estupefacto por la intuición que conducía al escritor a resultados difíciles de obtener por la vía de cálculos de física matemática». <<

[186] «Nunca nos habíamos amado tanto», describe Vasconcelos sus amoríos con Consuelo. «Perdíamos peso a fuerza de devorarnos el uno al otro. El fuego del deseo se encendía a menudo mientras íbamos de baile en baile y de hotel en hotel. Las arrugas profundas de la muerte causadas por las llamas del infierno marcaban mi rostro» (Webster, Consuelo de Saint-Exupéry, la rosa del principito.) <<

[187] Augusto Monterroso, *Pájaros de Hispanoamérica*, p. 160. Alfaguara, Madrid, 2002. <<



[188] Lo cual sugiere bastante del carácter reservado y exclusivo de la sociedad literaria de Borges y sus amigos. <<

[189] De todas formas la familia nunca terminó de aceptar a Consuelo. Según Frédéric d'Agay, sobrino nieto del escritor y uno de sus testaferros, a ella no le gustaban los niños —nunca les hizo un regalo a sus sobrinos—, pero a éstos su acento sudamericano «les divertía» (Frédéric d'Agay, prólogo a *Cinco niños en un parque*, de Simone de Saint-Exupéry). <<

[190] Un periodista, Michel Georges-Michel, publicó una novela en clave, *Le baiser á Consuelo*, en la que describía al personaje principal, Consuelo de Hautebrive, como alguien desleal, adúltera con un corresponsal de guerra y sádica, al gustarle ver sufrir a su víctima, un piloto. <<

[191] *El principito*, Madrid, Alianza Editorial, 1997. <<

[192] *Écrits de guerre*, p. 460. Una idea que, como la de que somos de nuestra infancia, también hizo carrera: Augusto Monterroso la desarrolla en *Pájaros de Hispanoamérica*, Alfaguara, 2002.

<<

[193] Diario de Anne Morrow Lindbergh, 5 de agosto de 1939, incluido en *Ecrits de guerre*, Gallimard, París, 1982. <<

[194] Por cierto que el contacto para escribir en *Paris Soir* se lo consiguió Nelly de Vogüé. <<

[195] «Les Critiques de notre temps et Saint-Exupéry», Garnier, Paris, 1971. <<



[196] Pierre Chevrier (Nelly de Vogüé), *Vérité et Légende*, en *Saint Exupéry*, varios autores, Hachette, París, 1963. <<