







# DECIR NOCHE







ELISA RODRÍGUEZ COURT

DECIR NOCHE



eutelequia

NARRATIVA





**Eutelequia, 17**  
**NARRATIVA**

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización expresa de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

© 2012 Elisa Rodríguez Court  
© 2012 Rebeca García Nieto, para la contraportada  
© 2012 Editorial Eutelequia, S. L. U.  
Santa Hortensia, 15, 4.º R - 28002 Madrid  
Tels.: 91 416 99 53 - 690 326 720  
office@eutelequia.com  
www.eutelequia.com

Ilustraciones: Miguel Ángel Moreno Gómez

Primera edición: Mayo 2012

ISBN: 978-84-939443-9-1  
Depósito legal:

Producción editorial: MCF Textos, S. A.

Impreso en España - *Printed in Spain*





*A Sara, Eva, Rafa y Sergio, mis hijos*





## ÍNDICE

Nota de la autora .....	0
1. En un jardín de estatuas sin ojos .....	0
2. Soy nadie. ¿Y tú quién eres? .....	0
3. Yo soy otra .....	0
4. Lord Chandos Bartleby .....	0
5. No hay silencio tan callado .....	0
6. Estatua de sal y busto de bronce .....	0
7. El tigre que no está en el verso .....	0
8. El jardín fue en busca del Lord .....	0
9. La hierba crece a mitad del tallo .....	0
10. Aparentar tiene más letras que ser .....	0
11. Cubrir una laguna con otra laguna .....	0
12. Miraré hacia atrás con desconsuelo .....	0
13. Cierro los ojos y arden los límites .....	0
14. Estar perdido y no lamentarlo .....	0
15. Ser desierto, viajero y camello .....	0
16. Arrancar la máscara a la máscara .....	0
17. La ilegibilidad del mundo .....	0
18. La sinceridad de la ironía .....	0
19. La mirada de las estatuas .....	0
20. El poeta es un águila .....	0
21. Ninguna historia es verdad .....	0
22. Ya no pude verme contemplando .....	0

23. Ser ficticia en un lugar bello .....	0
24. La belleza mata .....	0
25. <i>Fortis imaginatio generat casum</i> .....	0
26. Sales de los jardines al futuro .....	0
27. Cerrar los ojos es viajar .....	0
28. Paseo por donde no estoy .....	0
29. Crece la memoria, crece la muerte .....	0
30. Se escribe sin saberlo .....	0
31. El oído cerca del corazón .....	0
32. Un libro abierto es la noche .....	0
33. Placenteramente en alta mar .....	0
34. La soledad se hace .....	0
35. Debajo de la omnipotencia .....	0
36. La fuga embellece los rayos .....	0
37. Caminar contigo sin ser vista .....	0
38. La ausencia conquista .....	0
39. Cada sueño encuentra su forma .....	0
40. Bastantes es bastante con una .....	0
41. La vida es sueño .....	0
42. La muerte afila el agarre .....	0
43. El escritor es un embaucador .....	0
44. Anverso y reverso del recuerdo .....	0
45. Al irnos no nos marchamos .....	0
46. La memoria es un perro estúpido .....	0
47. El abismo no tiene biógrafo .....	0
48. Persigo un pájaro y desaparezco .....	0
49. Pero la época no tenía base aquí .....	0
50. Hechizos de invierno e infierno .....	0
51. Original es siempre otro .....	0
52. El peligro hace intenso lo sumo .....	0
53. La espera no espera al Lord .....	0
Fuentes bibliográficas .....	0



## NOTA DE LA AUTORA

DECIR noche, pienso, y cierro los ojos. Me los cubro con una mano. Así, añadiendo oscuridad a la oscuridad, me adentro en un espacio más allá de lo visible.

Avanzo a tientas y voy adaptando mi mirada a la noche cerrada de la mente. Algo quiere hablarme, pero se ha interpuesto el recuerdo de Lord Chandos, protagonista de este libro, el cual aconsejo que se lea en un viaje rectilíneo. Sin embargo, sus capítulos pueden concebirse también como piezas narrativas autónomas. De ahí las repeticiones en las que ha incurrido la narradora, un modo, según me ha contado, de facilitar la lectura a quienes opten por esta segunda vía.

¿Que quién es Lord Chandos? Adelantar solamente que, como escritor, ha perdido la confianza en las posibilidades de la lengua y renuncia a la creación literaria. Para él las palabras vuelven la realidad más oscura. Añaden noche a la indescifrable e inenarrable vida.

¿Cómo decir noche?, piensa estremecido. Se siente como si estuviera encerrado en un jardín lleno de estatuas sin ojos.

Levanto la vista y veo a la narradora junto a Lord Chandos. Ella ha ideado un jardín de estatuas sin ojos y el Lord ha quedado encerrado entre sus rejas. Él no lo sabe, pero cuenta con testigos, escritores cuyas voces se alzan desde los diferentes lados temporales del jardín. Renacen de sus tiempos y manifiestan sus perspectivas en torno a la lengua y la literatura. Su particular modo de decir noche.

También Emily Dickinson es protagonista de este libro, enclaustrada en su cuarto con vistas al jardín de estatuas sin





ojos que nunca abandona. Escribe, se asoma a la ventana, espía a Lord Chandos y habla.

Y yo no soy nadie. La narradora se ha hecho con las rindas en el jardín de estatuas sin ojos y me ha dado la espalda.





## I. EN UN JARDÍN DE ESTATUAS SIN OJOS

LORD Chandos ha perdido por completo la capacidad de pensar y hablar coherentemente sobre alguna *cosa*. Ya no le sirve la palabra como herramienta para emitir un juicio sobre cualquier asunto. Dice que las palabras se le deshacen en la boca como setas mohosas y se siente incapaz de aprehender los objetos, las personas y sus actos con la mirada simplificadora de la costumbre. Nada se deja abarcar con conceptos. Hace un esfuerzo por liberarse de su estado evitando los peligros de vuelos metafóricos, inalcanzables como gaviotas en lo alto del cielo. Quiere curarse con la presunta armonía de conceptos limitados y ordenados, pero tampoco llega a ellos. Se le escurren entre los dedos.

Huérfano entre las palabras, se ve a sí mismo como alguien que estuviese encerrado en un jardín lleno de estatuas sin ojos. Desea huir al espacio abierto, lejos de las rejas del lenguaje que lo aprisionan.

En el jardín contempla las estatuas sin ojos. Imagina que conversan entre sí en la lengua de los pájaros y escucha sus voces. Se esfuerza en entender, pero no le llega su mensaje. Solo sonidos que, como los conceptos, se refieren unos a otros en una cadena interminable. Se siente abrumado y quiere asirse a los objetos, a la vida. Tal vez afuera encuentre la llave de salida de este laberinto, piensa. Concibe mentalmente un jardín que no lo excluya de su seno, que no lo convierta en un extranjero antes de haber llegado.

Cae la tarde. Ningún eclipse que esperar y ningún enigma que perseguir. Junto a las estatuas del jardín se siente





de metal. Desolado, desearía preguntar: ¿Hay alguien más aquí?

Emily Dickinson se levanta de su tiempo y escribe ante su escritorio:

*¿Eres nadie también?  
Entonces somos dos.*

Lord Chandos calla. Ya no sabe si está vivo o muerto.

Emily Dickinson se asoma a la ventana de su cuarto con vistas al jardín de estatuas sin ojos. Fija su mirada en Lord Chandos deslizándose entre las estatuas, y se dice: «Buen modo de comenzar a mirarnos a la cara, my lord».

A continuación recita mentalmente unos versos:

*A mí me gusta el rostro que muestra la agonía  
porque sé que no es falso.*

Lord Chandos cierra los ojos. No piensa ni en el jardín ni en las estatuas. Se siente flotar en el espacio en blanco.





## 2. SOY NADIE. ¿Y TÚ QUIÉN ERES?

LORD Chandos se encuentra atrapado en el jardín de estatuas sin ojos. Las palabras ya no ejercen poder alguno sobre él. Ni los conceptos abstractos de los que se sirve la lengua para manifestar cualquier opinión, ni los vocablos terrenales que a él se le escapan del mismo modo. Se pregunta de qué manera tratar de describir los extraños tormentos de su espíritu, cómo dar cuenta de esa brusca elevación de las ramas cargadas de frutos que cuelgan sobre sus manos extendidas. Qué nombre dar a ese retroceso del agua murmurando que fluye ante sus labios sedientos.

Mira a las estatuas, intenta indagar en sus pensamientos, pero un muro se interpone entre ellos y el suyo. Piensa que solo se ocupan de sí mismos, quedando excluido de ese corro ajeno lo más profundo y personal de su pensamiento. Se siente terriblemente solo.

Es el narrador y protagonista del libro del escritor vienés Hugo von Hofmannsthal que lleva el título *Carta de Lord Chandos*. En esta narración epistolar imagina el autor que el joven escritor Lord Chandos, de veintiséis años de edad, responde en 1603 a una carta de su amigo el célebre filósofo, escritor y político Francis Bacon. La misiva es una disculpa por su abandono de la actividad literaria.

Aunque vestido con el ropaje clasicista, el Lord no deja de representar a esos escritores náufragos de la Viena de fin de siglo. Escritores que pierden la confianza en la palabra como herramienta para nombrar el flujo de la vida y la multiplicidad simultánea de sus voces.





*De lo que no se puede hablar hay que callar*, escribe Wittgenstein, coetáneo de Lord Chandos. Sin embargo, no sigue su propia recomendación. Tampoco el Lord, quien calla hablando, de modo que su *Carta* en la que se pronuncia sobre su renuncia a la escritura es una obra literaria. Una obra de arte que parece desafiar una tradición hecha añicos, espejo roto en mil pedazos de la Viena de fin de siglo.

¿Por qué no sienta Hugo von Hofmannsthal al erudito y escritor Lord Chandos en la hierba del jardín y le cuenta algún cuento? Tal vez entonces las estatuas, hasta ahora ciegas, se le mostrarían desde una vitalidad contagiosa.

Cualquier historia de ficción se vuelve verdadera si es creíble, podría escuchar si viviera en otro lado del tiempo.

*Quizá la literatura sea eso*, escribe Enrique Vila-Matas, *inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble*.

Lord Chandos, doble de Hugo von Hofmannsthal, confiesa que no volverá a escribir. Sin embargo, Hofmannsthal supera la propia crisis creativa y regresa a la escritura.

Atrás queda el Lord, viéndose como alguien que estuviese confinado en un jardín lleno de estatuas sin ojos.

Decir que no hay nada que decir, piensa Lord Chandos. Y Emily Dickinson, en su espacio temporal, escribe:

*Soy nadie. ¿Y tú quién eres?*





### 3. YO SOY OTRA

AÚN no me he presentado. Mi nombre es Beatriz y soy la narradora. Me llamo como la célebre musa universal en la que se convirtió a finales del siglo trece una joven italiana.

A los nueve años jugaba yo con los gatos en la calle, mientras siete siglos antes Beatriz Portinari enamoraba sin saberlo a un chico de mi misma edad llamado Dante. El italiano se enamoró a primera vista de ella y, según se cuenta, sin haber intercambiado ambos una sola palabra. Solo se saludaban a menudo después de sus dieciocho años cuando coincidían en los lugares.

Beatriz siguió inspirando tras su muerte la escritura de Dante. Sin ella la obra del italiano sería impensable.

*Yo soy otra.* En el interior del jardín de estatuas sin ojos asisto a la desesperación de Lord Chandos. Ha perdido la confianza en la palabra y me gustaría consolarlo. Sé, sin embargo, que yo lo veo y él no me ve. Aunque situada a su lado, permanezco como narradora omnisciente lejos del alcance de su vista.

Él sigue con los ojos cerrados. Me recuerda a una página en blanco.

Lo contemplo. Alza su mirada y quiere decir algo, pero las palabras se le deshacen en la boca como hongos envenenados. Parece una estatua sin mirada y aburrida de ser alguien.

Por correo interno me llega la voz de Emily Dickinson:

*Qué aburrido ser alguien.  
Qué público, cual rana,  
decir tu nombre todo el santo junio  
a un pantano admirado.*





De nuevo, silencio. No se oye ni una sola hoja a merced del viento.

Lord Chandos insistirá en su intento de escapar al espacio abierto. No puede salir del jardín. Carece de llave. Olvidó que no hay un afuera, que ni se viene de ninguna parte ni se llega a ningún lado. Tampoco hay quien vaya lejos. *¿Lejos de dónde?*

Emily Dickinson se ha adelantado en sus versos cinco meses.

«¿Junio, Emily?» quiero preguntarle, pero las palabras se descomponen en mi boca como setas intoxicadas. Es noviembre, tengo frío, mucho frío en este triángulo de voces hechas de sombras entre más sombras anónimas.





## 4. LORD CHANDOS BARTLEBY

LORD Chandos desconoce que su enfermedad tiene nombre y que guarda algún tipo de relación con la muerte del tío Celerino. Se ha muerto alguien a quien nunca llegó a conocer, pero su muerte le llega a lo más hondo de su pluma seca. Como un duende le hace muecas a sus espaldas y la página queda, para siempre, según promete, vacía.

No alcanzó a conocer a Celerino, porque no era tío carnal suyo, sino de Juan Rulfo. Lo cuenta Enrique Vila-Matas en *Bartleby y compañía*. Cuando se preguntaba a Rulfo por los motivos que le habían llevado al abandono de la escritura, empuñaba solo uno. Respondía que su tío Celerino era el que le contaba las historias y que su muerte lo había dejado sin palabras.

La excusa del tío Celerino le parece a Vila-Matas de las más originales que conoce de entre todas las que han creado los escritores para renunciar a la creación literaria. Los escritores del *No* a los que llama *bartlebys*.

Lord Chandos ha vuelto a cerrar los ojos y ahora se los ha tapado con las manos. Parece que creyera que la oscuridad se combate con más oscuridad. Tendrá que pasar casi un siglo hasta que se llegue a diagnosticar su mal.

De fondo suena una canción cuyo texto se basa en unos versos:

*El tiempo muy dichoso se disuelve en sí mismo  
sin que quede ni rastro.  
Y es que la angustia no conoce plumas  
o es demasiado grave para que se alce en vuelo.*





Otra vez se ha levantado Emily Dickinson de su tiempo.  
No se la ve, pero yo sí la escucho.







## 5. NO HAY SILENCIO TAN CALLADO

UNA figura pálidamente pulcra, lastimosamente respetable, incurablemente desolada. Así es percibido el protagonista del libro *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville. Es un hombre flacucho de aspecto calmo.

Sus ojos, vagamente serenos, son grises. Su voz suena singularmente suave y firme. En su rostro no asoma la menor agitación. Tampoco inquietud, ira o impertinencia.

Ha tomado una decisión irrevocable: no hacer nada. Cuando se le formula cualquier pregunta o se le da una orden, siempre responde:

*Preferiría no hacerlo.*

No argumenta su negativa. Sentado ante su escritorio no quiere que le necesiten ni hablar con los demás ni decir quién es, de dónde viene o si tiene parientes en el mundo. No ofrece dato alguno de su vida ni de sus preferencias más allá de preferir no hacer nada.

No desea, sin embargo, huir al espacio abierto. Permanece dentro. Nunca sale afuera, da igual si es miércoles o domingo. Su casa es un rincón en una oficina protegido por un biombo. No necesita cama. Tampoco enseres de algún tipo. Se alimenta únicamente de bizcochos de jengibre.

Se llama Bartleby y ha sido contratado como escribiente en una oficina donde se ha quedado a vivir. Sin pedir permiso, sin presentar excusas.

Hoy es domingo. Ahora está sentado en un sofá desvenecijado con la mirada fija en la monótona pared de ladrillos. Quieto, ensimismado.





No le llega la voz de su coetánea Emily Dickinson:

*No hay silencio en la tierra tan callado  
como ese, contenido,  
que, articulado, a la naturaleza descorazonaría  
y obsesionaría al propio mundo.*

En otro lado del tiempo ha llovido. Lord Chandos se sienta sobre la tierra mojada. No le penetra la humedad ni el frío ni lo azota el viento helado. Resiste como una estatua. Dice que ha dejado de escribir y prefiere no hacer nada.

Nació demasiado temprano, antes de que se diagnosticara su enfermedad *bartleby*. No sabe que Enrique Vila-Matas tomará su texto, la *Carta de Lord Chandos*, como paradigma de esa atracción por la nada que hace que ciertos autores no lleguen, en apariencia, a serlo nunca. Un mal endémico de las literaturas contemporáneas.



## 6. ESTATUA DE SAL Y BUSTO DE BRONCE

EL jefe del escribiente Bartleby y dueño de la oficina, cuyo nombre no revela Henry Melville en su obra, se ha quedado de piedra. Han pasado dos días desde que contrató a su empleado y ahora decide pedirle ayuda para comprobar la precisión de su copia. Ayudarse en el cotejo de documentos es una tarea habitual entre copistas. Mientras uno lee, el otro sigue, palabra por palabra, el texto original.

Como el trabajo apremia, el director quiere echar una mano en esta tarea que reconoce pesada y letárgica. Llama a Bartleby con la justificada expectativa de hallar una obediencia sin dilaciones. Pero este no aparece desde el otro lado del biombo. Solo se le escucha decir con voz suave y firme:

*Preferiría no hacerlo.*

El dueño de la oficina se siente desconcertado. Cree que su empleado no ha entendido el mensaje y repite la orden. Bartleby, inmóvil en su silla, vuelve a responder de igual modo. Entonces el jefe se enfada, se levanta de su escritorio y empuja la hoja hacia él, insultándolo. Bartleby no se inmuta y pronuncia las palabras de antes:

*Preferiría no hacerlo.*

El jefe lo mira detenidamente y descubre un semblante desenfadado e inocente. No sabe cómo obrar. Se queda



mudo, vuelve a su escritorio y decide postergar para otro momento la resolución del asunto.

Si la conducta de su empleado hubiese sido otra, lo habría despedido violentamente. No ha sido capaz. Tampoco lo será la segunda vez ni las restantes veces en que Bartleby seguirá contestando a todo con una negativa.

No entiende nada. Quiere comprender al tiempo que no quiere saber. Sus sentimientos se mueven entre la pena y la culpa, la repulsión y la simpatía.

Ante su mesa de trabajo escribe Emily Dickinson unos versos:

*Di toda la verdad, pero dila sesgada.  
El éxito consiste en el rodeo.*

El jefe de la oficina desea hablarle nuevamente a Bartleby. Medita cómo hacerlo dando un rodeo. Sin embargo, calla. Dice verse convertido en una estatua de sal ante aquel ser excéntrico al que no logra sonsacarle ningún dato de su vida. Ha intentado averiguar sobre su biografía, pero no hay modo. Tampoco con el paso de los días. Así se expresa:

*No me miró mientras hablaba, sino que mantuvo su mirada fija en mi busto de Cicerón ubicado directamente detrás de mí en la estantería y alrededor de quince centímetros encima de mi cabeza.*





## 7. EL TIGRE QUE NO ESTÁ EN EL VERSO

LORD Chandos pasea mientras sacude sus piernas en el aire. Se le han entumecido y no soporta esa rigidez de estatua.

Camina sobre el suelo blanco, tan parecido a la nieve del último paseo de Robert Walser. Al frente se abre el horizonte, inalcanzable. A ambos lados se alzan estatuas, ciegas como las palabras. Vagos conceptos que apagan la chispa irreplicable de todo acontecimiento. ¿Dónde queda el flujo de las vicencias?

Piensa en las estatuas metálicas como alegoría de la verdad del *hombre* moderno, oculto su rostro auténtico bajo la máscara. En caso de poder desnudarlas, ¿se encontraría ante alguna identidad? Sus pensamientos se posan en un dibujo pintado por Gustav Klimt, símbolo de la verdad. *Nuda Veritas* es su nombre. Representa a una mujer desnuda mirando de frente y sosteniendo con una mano y ante el mundo un espejo sin imagen.

Se acabó para el Lord la actividad literaria. Ahora el camino que transita, similar a la nieve que acogió el cuerpo de Walser, es una hoja desierta.

Siente nostalgia de sí mismo. Añora la escritura. Ha perdido el tigre que en vano busca Borges en su poema *El otro tigre*, aquel que anda suelto a la intemperie de la selva y no entre las rejas de un poema:

(...)

*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.  
Al tigre de los símbolos he opuesto  
el verdadero, el de caliente sangre,  
el que diezma la tribu de los búfalos  
y hoy, 3 de agosto del 59,  
alarga en la pradera una pausada  
sombra, pero ya el hecho de nombrarlo  
y de conjeturar su circunstancia  
lo hace ficción del arte y no criatura  
viviente de las que andan por la tierra.  
(...)*

Lord Chandos camina sin saberse. En este instante solo siente que muy atrás ha quedado la alegría y al frente nada más que le espera la pena. ¿Lo leyó en algún sitio?





## 8. EL JARDÍN FUE EN BUSCA DEL LORD

LORD Chandos se reconocía libre como un albatros en el aire.

Desde entonces dice llevar una existencia trivial e irreflexiva. Todas las palabras le parecen demasiado pobres.

El jardín de estatuas sin ojos salió en busca de él, piensa. Se siente un pájaro domesticado, pisando conceptos muertos e intentando alzar sus falsas alas.

*Una jaula fue en busca de un pájaro,*

escribe su contemporáneo Franz Kafka.





## 9. LA HIERBA CRECE A MITAD DEL TALLO

OCHO años después de escribir Hugo von Hofmannsthal la *Carta de Lord Chandos* de 1902, escribe Kafka en el Cuaderno primero de sus diarios un momento de su crisis creativa:

*El estado en que me encuentro no es la desdicha, pero tampoco es la dicha, ni la indiferencia, ni la debilidad, ni el cansancio, ni ningún otro interés; ¿qué es, pues? Sin duda, mi ignorancia al respecto tiene que ver con mi incapacidad de escribir. Y aunque no conozco la razón de esa incapacidad, creo comprenderla. En efecto, ninguna de las cosas que a mí se me ocurren se me ocurre desde la raíz, sino solo desde algún lugar situado hacia la mitad. Que alguien intente sostenerla, entonces, que alguien intente sostener esa hierba y sostenerse a sí mismo en ella, en esa hierba que no empieza a crecer hasta la mitad del tallo.*

Ahora ha regresado mentalmente unos pocos años atrás. Piensa en las estatuas sin ojos y sonrío. Imagina a Lord Chandos queriendo huir del jardín, hunde su cabeza en la página y escribe con su pluma:

*¿Estás desesperado?  
¿Sí?, ¿estás desesperado?  
¿Te escapas? ¿Quieres esconderte?*

Él quiere escapar hacia dentro. Fuera solo le espera la rutina de la oficina y la autoridad de su padre.

Encerrado en su buhardilla, nadie parece escucharle. Tampoco Emily Dickinson.







## 10. APARENTAR TIENE MÁS LETRAS QUE SER

EL jardín de estatuas sin ojos es un laberinto de voces que se alzan desde los diferentes lados temporales. Entre las voces se abre paso la de Karl Kraus, periodista y escritor de la Viena de fin de siglo.

Kraus nació el mismo año en que Hugo von Hofmannsthal dio vida con su pluma a Lord Chandos. Sufre una variante de la enfermedad que padece este joven al que desconoce. Ambos reconocen la crisis del lenguaje característica del fin de siglo austríaco, pero difieren en sus visiones. El Lord calla, porque las palabras se le deshacen en la boca como hongos envenenados. Para Kraus la lengua tiene aún posibilidades.

Frente a la apuesta del silencio de Lord Chandos, Kraus no vuelve la espalda a la cacofonía discursiva de la era moderna. Escudriña en sus entrañas con objeto de deconstruir su lógica. Lo hace mostrando la realidad *escrita* en cuyo interior se encierra una relación de correspondencia entre lo real y lo que está permitido decir, entre acción y palabra. No se propone dar una respuesta alternativa, sino desmontar el entramado de deformación de la lengua en sus formas más inicuas. Escribe:

*En esta grave época, que se ha muerto de risa ante la posibilidad de volverse grave, que sorprendida por su tragedia procura distraerse, que cogida in fraganti busca palabras; en esta época estridente que retumba por la horripilante sinfonía de hechos que producen informaciones y de informaciones que*





*originan hechos: en esta época no esperen ustedes de mí ninguna palabra propia. Ninguna salvo esta que resguarda el silencio de los malentendidos.*

Kraus censura el desdoblamiento de apariencia y realidad en los diversos ámbitos de la vida. Le duele la máscara, el adorno y la hipocresía colectiva. Preocupado por la pureza del lenguaje, denuncia la conversión de la lengua en fachada de la estupidez, la afectación y la falta de talento. Aparentar tiene más letras que ser, escribe.

Blande *La antorcha - die Fackel*, su periódico - para desenmascarar las palabras vacías que Lord Chandos siente flotar como remolinos alrededor de él.

Contemplo al Lord, solo en el jardín de estatuas sin ojos. Abro al azar un libro de poemas de Emily Dickinson. Elijo unos versos que parecen estar destinados no sé si a Karl Kraus o a Lord Chandos y los transcribo:

*Una palabra muere  
justo al ser pronunciada, según dicen algunos.*

*Yo digo, en cambio, que justo empieza a vivir  
en ese instante.*





## II. CUBRIR UNA LAGUNA CON OTRA LAGUNA

MACEDONIO Fernández no resuelve si la palabra muere cuando se pronuncia o si comienza a vivir en ese instante. Ha leído los versos de Emily Dickinson antes mencionados y piensa que cualquiera de los dos, Lord Chandos o Karl Kraus, podría ser su destinatario. Está, no obstante, convencido de que todo vocablo que se enuncia cubre una laguna con otra laguna. También los lectores de sus libros visten un vacío con otro vacío. Ha publicado solo cuatro libros. Desconoce cuál es el volumen de vacío que acumulará en el futuro su obra, constituida por más de diez tomos.

Ahora se acaba de estrenar en la escritura. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* es el título de su libro. Con su habitual sentido del humor escribe estar encantado de ser el único literato existente de quien se puede ser el primer lector. Manifiesta, además, que su libro es la única cosa que en Buenos Aires podrá encontrarse aún no inaugurada por el presidente.

En el jardín miro las estatuas. Carecen de ojos. Me pregunto cómo se suple esta falta con otra. Reina un silencio parecido al de la página en blanco por la que siente nostalgia Macedonio Fernández. Este ha escrito sobre la hoja primigenia que cree existió antes de que todo fuera nombrado. Es una página vacía perdida para siempre, aunque se ansie inventarla una y otra vez en cada momento de creación. Macedonio Fernández piensa que hurgando entre las ruinas se va abriendo paso la ficción.





Su escritura es desenfadada y a la vez corrosiva. Ha hecho del humor un estilo de vida y un asalto a la realidad y a las ilusorias sensaciones de la vigilia. Escribe:

*Si muchos miedos y una constante imposición del Misterio hacen humorista, nadie escribirá más alegremente, hará más optimistas que yo.*





## 12. MIRARÉ HACIA ATRÁS CON DESCONSUELO

ASISTO descorazonada a la angustia de Lord Chandos. No ha querido Hugo von Hofmannsthal sentarlo en el jardín y contarle un cuento. Por qué no sobre las estatuas sin ojos. Habría abierto las puertas a un diálogo entre ambas partes.

La piedra es piedra y la palabra es la palabra, no un gorrión. Pero a través de esta puede decirse que el gorrión es un pájaro gregario. Tampoco los seres humanos son aves y, sin embargo, hay entre ellos pájaros solitarios.

El Lord ha abandonado la costumbre de rodearse de sus compañeros de especie. Es un pájaro solitario cuyo canto ha callado. Absorto, se le ve nostálgico. Su melancolía me remite al protagonista del poema de Giacomo Leopardi mirando a lo alto de la antigua torre donde el pájaro solitario hace vagar con su canto la armonía por el valle.

*Tú, pensativo y apartado, miras;  
Estás solo, no vuelas  
Ni te alegras, evitas diversiones;  
Cantas, y en esto ocupas  
Lo más bello del año y de tu vida.*

Lord Chandos añora su condición de escritor que no siente necesidad de compañía para volar con su pluma como una bruja en su escoba.

Mira hacia atrás con un desconsuelo similar al del personaje del poema de Leopardi, el cual vaticina en el presente su desolación futura.





Emily Dickinson quiere recurrir en su auxilio:

*En el túnel no hay luz.  
Existir con un muro  
es mejor, creo yo,  
que no existir jamás en absoluto.*

En vano. Lord Chandos pensaría que ella tampoco está convencida de lo que ha escrito.





### 13. CIERRO LOS OJOS Y ARDEN LOS LÍMITES

HE dicho que soy la narradora y no he mentido. A mis espaldas no hay ningún escritor ni ninguna escritora que me dicte lo que debo decir. Soy una mujer inexistente en el mundo de lo real y con vida propia en el jardín de estatuas sin ojos. Asisto a la consternación de Lord Chandos por la pérdida de su confianza en el lenguaje y he querido ejercer de narradora.

Me gusta mi nombre: Beatriz. Llámenme Bice, si quieren. Así llamaban también en la intimidad a la dama florentina que Dante dio existencia en *Vida nueva* y en la *Divina comedia*. De ella existen, no obstante, diversas versiones. Unos opinan que fue una invención de Dante. Otros la consideran una mujer de carne y hueso que este escritor elevó a los altares. Hay quienes dicen que ni siquiera Dante llegó a cruzar una palabra con ella.

Para mí Beatriz es Beatriz, de igual modo que la moza labradora Aldonza Lorenzo es Dulcinea del Toboso.

Releo el pasaje anterior y prosigo:

Quijada es Don Quijote.

Don Quijote es un caballero andante.

Los gigantes son molinos.

Frestón es un ladrón del aposento de Don Quijote y  
de sus libros.

La bacía relumbrante del barbero es un yelmo de oro.

La venta es un castillo.

Don Quijote come truchas en lugar de abadejos.





Veo a Lord Chandos lejos del rincón que ocupo. En caso de que leyera lo que he escrito, seguramente me preguntaría atribulado: «¿Y qué significa Beatriz es Beatriz?»

Me acuesto en el césped humedecido por una inesperada lluvia. Tan rápido ha pasado el tiempo que ya noviembre acaba en pocos días. Me siento como si estuviera tumbada sobre un *libro del frío* donde *ardieran las pérdidas* de Antonio Gamoneda. Cierro los ojos y me duele la distancia que va de la palabra al mundo. Entonces rescato mentalmente dos versos de este poeta:

*Cierro los ojos y  
arden los límites.*

Ya lo ha escrito Ricardo Piglia, pienso:

*La literatura es una forma privada de la utopía.*





## 14. ESTAR PERDIDO Y NO LAMENTARLO

OTRO noviembre, once años más tarde de la publicación de la *Carta de Lord Chandos*, también escribe Franz Kafka que no puede escribir. Lo hace en su diario:

*Volveré a escribir, pero cuántas dudas he tenido entretanto sobre mi escritura. En el fondo soy un hombre incapaz, ignorante, que si no hubiera ido a la escuela obligado, sin ningún mérito por su parte y notando apenas la coacción, sólo valdría para estar acurrucado en una caseta de perro, salir de ella de un salto cuando le trajesen comida y meterse en ella de otro salto cuando la hubiese devorado.*

Conoce la misiva del Lord a su amigo Bacon y la imagen del jardín de estatuas sin ojos le despierta un recuerdo de su infancia. Escribe en su diario que, de niño y sin permiso de sus padres, cada noche se reunía con sus primos junto a la verja del cementerio donde se alzan las estatuas. Allí, sobre una pequeña elevación del terreno, tenía una buena vista de conjunto.

*A la izquierda la verja de hierro del cementerio deja libre un gran espacio cubierto de hierba.*

Lo recuerda y lo escribe, reviviendo esos momentos de su niñez en que intuía que tras ese espacio verde se ocultaba algún abismo.

En otra página del diario dice de sí mismo:

*Estar tan perdido y no tener ni la fuerza de lamentarlo.*





Ordenó que, una vez que hubiese muerto, destruyeran su obra. Su íntimo amigo Max Brod la rescató antes de que fuera pasto de las llamas. De haber alcanzado a leer Kafka su obra publicada, en lugar de las palabras anteriores, tal vez habría escrito:

*Estar tan perdido y no lamentarlo.*

¿Acaso no le salvó su extravío en el abismo?







## 15. SER DESIERTO, VIAJERO Y CAMELLO

LORD Chandos aún no existe y su autor, Hugo von Hofmannsthal, es de un año de edad cuando Gustave Flaubert sigue escribiendo, pero confiesa trabajar ya sin entusiasmo. Ha dedicado toda su vida a buscar la palabra precisa y la frase adecuada, a escribir para deshacer lo escrito y volver a elaborarlo una y otra vez. Ahora piensa que es el trabajo lo que le enferma. Toma la pluma y escribe en una carta a George Sand que se siente derrumbado físicamente y asqueado de todo. A sus cincuenta y cuatro años ya no espera nada de la vida, salvo emborronar de negro unas cuantas hojas de papel.

Aborrece la escritura y, sin embargo, escribe. Carece de estímulos, pero teme morir de tedio si abandona la creación literaria. No sabe hacer otra *cosa* distinta. Le escribe a George Sand:

*Ignoro absolutamente el placer de no hacer nada. En el momento en que no estoy con un libro o que no pienso en escribir uno, me entra un aburrimiento para gritar.*

Le quedan todavía cinco años de vida por delante. No lo sabe. Se siente muy solo y escribe en otra carta:

*Me parece que atravieso una soledad sin fin, para ir no sé a dónde. Y soy a la vez el desierto, el viajero y el camello.*

Flaubert se aferra al mundo de las palabras, pero estas parecen no decirle nada. Con ellas se siente perdido y sin ellas, muerto. En ambos casos, en el vacío.





George Sand sabe que este escritor sufre una crisis pasajera y no renunciará a la creación literaria. En una página ha escrito:

*Hay que juzgar los sentimientos por los actos, más que por las palabras.*

Flaubert despierta de su tiempo y alza su mirada de la página en blanco. Mira hacia arriba y siente vértigo entre las nubes, hoy tan espesas en el cielo del jardín de estatuas sin ojos. Se le nubla la vista. También su oído, incapaz de advertir la voz de Emily Dickinson en el jardín:

*Como si el cielo fuera una campana y el ser sólo un oído,  
y yo misma, el silencio, extraña raza  
que solitaria, ha naufragado aquí.*

Flaubert se ha calmado. Por un momento le parece dulce su naufragio.





## 16. ARRANCAR LA MÁSCARA A LA MÁSCARA

LORD Chandos se siente flotar en el vacío. Ha vuelto a cerrar los ojos en busca de una visión más nítida bajo lo oscuro.

Emily Dickinson se ha sentado ante el escritorio de su cuarto con vistas al jardín de estatuas sin ojos y escribe nuevos versos, cuya letra casa con el estado del Lord:

*Bajo tan leve nube, el pensamiento  
se ve más claramente.  
Como el encaje revela las olas  
o las brumas, los montes Apeninos.*

Está acostumbrada a codearse con sus duendes. Le llegan por vía interna y no se van nunca. Se quedan con ella entre las cuatro paredes que raramente abandona. Apenas sale ni de casa ni de Amherst, la localidad de Nueva Inglaterra donde vive junto a su familia.

Podría entenderse con Lord Chandos. Al menos comprende su angustia. No la sufre, porque a ella las palabras no se le deshacen en la boca como setas mohosas. Las considera una vía para nombrar las cosas, pero tampoco cree firmemente en su capacidad de traducir el mundo. Piensa que la realidad no solo es huidiza, sino también un misterio imposible de revelarse.

Siente fascinación por el secreto que ocultan las cosas. De ahí que su poesía persiga la búsqueda profunda, arrancar la máscara a la máscara hasta llegar a la última: la muerte





contra la que se estrella todo lenguaje, todo conocimiento, cualquier palabra. Escribe:

*Venir de un mundo que es ya conocido  
a uno que es todavía incertidumbre  
es como la desgracia de ese niño  
que tiene una colina por simple panorama.  
Detrás de la colina está lo mágico,  
todo lo nunca visto.  
¿Ese secreto que hay detrás compensa  
subir a ella solo?*

Lord Chandos abre los ojos y mira a su alrededor. Se siente como si entrara en fermentación, borbotease, bullese, y reluciese. Declara que el conjunto es una especie de pensar febril, pero con un material que es más directo, líquido y ardiente que las palabras. Escribe en su *Carta*:

*Son también remolinos, pero no de los que parecen conducir,  
como los remolinos del lenguaje, a un fondo sin límite, sino,  
de algún modo, a mí mismo y al más profundo seno de la  
paz.*





## 17. LA ILEGIBILIDAD DEL MUNDO

EL jardín de estatuas sin ojos es largo y ancho. No se acaba nunca, como el París de Enrique Vila-Matas, símbolo de la juventud del narrador de *París no se acaba nunca*.

París es interminable y acompaña siempre al narrador de este libro, el cual se propone una revisión irónica de su estancia en la capital francesa cuando joven. Época de aprendizaje literario durante la cual redactó su primera obra.

Todo parece acabarse para él menos París, que no se mueve de sitio. Vaya a donde vaya, viaja con él. Es una fiesta que le sigue.

A Lord Chandos le persigue una fiesta que no ha terminado con final feliz y ahora vive entre las rejas de un jardín que no se acaba nunca. Atrapado en la nostalgia de un pasado de embelesamiento literario, escribe la *Carta* a su amigo el filósofo Francis Bacon. En la misiva, en respuesta a otra de su amigo, se excusa por su abandono de la escritura.

El Lord enaltece la capacidad de dominio de Bacon, hombre ejercitado en el control de sus sentimientos de desbordante pasión e inquietud. Le parece comedido, elegante y amable en su forma de revelarse y admira su facultad para bromear en situaciones preocupantes. Él, sin embargo, se ve impedido para ocultar su aturdimiento espiritual. Ha publicado varios libros y se ha quedado definitivamente mudo.

Elogia el sentido de humor de Bacon. Ante su deseo irrefrenable de huir al espacio abierto sabe que su amigo le respondería, con ironía benévola, que no hay salida.

En otro espacio temporal del jardín ha escrito Julien Gaul sobre la ironía en la literatura:





*La ironía es un complot contra la realidad. Al ironizar, nos liberamos de la realidad que nos acongoja y que quiere hacernos creer que es ella lo único que existe. Ironizamos y nos ausentamos de su reino malévolo.*

A Lord Chandos no le llegan estas palabras. Tampoco advierte la presencia de espías en el jardín. Recién levantados de su tiempo, son los exploradores del abismo del libro homónimo de Enrique Vila-Matas. Conocen al Lord y comparten su visión acerca de la ilegibilidad del mundo. Pero, lejos de angustiarse, indagan en las fisuras de la vida indecible. Saben que la realidad es bárbara y muda e intentan inspeccionarla moviéndose en sus límites. Viajan de lo inexplorado a lo desconocido y mantienen, por tanto, una relación desinhibida y directa con el vacío.





## 18. LA SINCERIDAD DE LA IRONÍA

NOVENTA y ocho años después de la edición de la *Carta de Lord Chandos* se publica *Bartleby y compañía*, de Enrique Vila-Matas. En este libro se hace referencia a Lord Chandos, así como a escritores que han dejado de escribir o que nunca llegaron a publicar una sola línea.

El Lord lleva callando dos años y no sabe que en otro lado temporal del jardín de estatuas sin ojos ha desentrañado Vila-Matas su silencio *bartleby*. Encerrado entre las rejas del jardín, se ha sentado en un banco a releer su *Carta*, una contestación a otra de Francis Bacon. En ella se sorprende grandemente del sentido del humor de su amigo. Le dice:

*Es más que benévolo al dar a su preocupación por mí, a su extrañeza por el entumecimiento mental en que cree que estoy cayendo, la expresión de la ligereza y la broma que sólo dominan los grandes hombres que están persuadidos de la peligrosidad de la vida y, sin embargo, no se desaniman.*

Bacon se vale del humor para expresar de una manera oblicua la gravedad de los dos años de silencio de Lord Chandos. Mediante la broma se pronuncia sinceramente.

Concentrado en su *Carta*, el Lord no escucha la voz de Julien Gaul sobrevolando el jardín:

*La ironía es la forma más alta de la sinceridad.*

Este escritor considera que sin humor o ironía no hay literatura. Habla de una ironía cervantina, benevolente y no





grosera, y la concibe como un modo de decir la verdad de una forma indirecta, más refinada. No es un añadido ni algo nuevo que llega a la literatura de repente, sino

*forma parte de los mecanismos de representación del mundo. El humor ofrece un ángulo de sombra sobre la realidad.*

Lord Chandos ignora que Milan Kundera escribe en su lado temporal del jardín de estatuas sin ojos un capítulo dedicado a la ironía. En él habla del desafío de lo cómico frente a la seriedad de los defensores de la sagrada realidad, a los que Laurence Sterne llama *agelastos* en *Tristram Shandy*. Escribe que ellos comparten el común desacuerdo visceral contra lo no serio y la indignación contra el escándalo de una risa desplazada. Entienden la broma como un ultraje al carácter inamovible del mundo de lo real.

El humor permite distanciarse de la realidad, aportando una luz diferente a la mirada. A través de la ironía las *cosas* pierden su significado aparente y dejan de ser lo que presuntamente son. Sin embargo, hundido en su derrota, Lord Chandos se siente incapaz de recurrir al humor en su auxilio. Su oído no parece estar tampoco predispuesto a recibir las palabras que pronuncia ahora Julien Gaul desde su posición en el jardín:

*Después de todo, ironizar es ausentarse.*

Si bien Lord Chandos ha decidido abandonar la creación literaria, Karl Kraus, coetáneo suyo en el jardín de estatuas sin ojos, hace uso de una feroz sátira para *hablar mostrando* y no tener que callar. Escritor y periodista satírico por excelencia, defiende la sátira de su escritura de aquella que ha convertido la mofa en profesión sin más objeto que ofrecer al público algo para reír. En un célebre artículo sobre Kraus sale Walter Benjamin en defensa de este autor frente a quienes presentan una imagen deformada de su carácter satírico:

*El gran tipo del satírico nunca ha tenido un terreno más firme bajo los pies que el que ofrece un género humano dis-*





*puesto a encaramarse a carros de combate o a ponerse máscaras antigás; una humanidad a la que se le han acabado las lágrimas, pero no la risa. En la risa se prepara la humanidad para sobrevivir, si cabe, a la civilización y con la risa comulga en el verdadero misterio de la sátira, que consiste en comerse al enemigo.*

Pese a la fuerza desplegada por Karl Kraus en denuncia de la prostitución de la lengua, también este discolo escritor sucumbe ante el horror poco antes de morir. Cuando se le reprocha que no se pronuncie manifiestamente contra el nacionalsocialismo al que, sin embargo, aborrece, contesta:

*La palabra expiró cuando aquel mundo despertó.*

Dos años más tarde, en 1938, se produce la anexión de Austria al imperio alemán sin ningún tipo de oposición por parte del pueblo austríaco. Incluso se celebra la llegada de las tropas alemanas con concentraciones populares de entusiasmo, cumpliéndose las palabras pronunciadas por Karl Kraus.





## 19. LA MIRADA DE LAS ESTATUAS

EN el jardín de estatuas sin ojos hace frío. Pese al implacable invierno, el sol luce radiante sobre la hierba.

Lord Chandos siente nostalgia de la escritura. Regresan los días del ayer para él.

*Regresaban los días del ayer para él, en forma de presente. Seguramente acababa de descubrir que el tiempo seguía ahí, que el imperturbable pasado siempre había estado alineado a su lado, en el mismo equipo de la vida. Seguramente acababa de descubrir que el pasado se está dando y aflorando en todo momento, se está dando en el presente. El tiempo no es como los tristes humanos piensan, no pierde nunca el tiempo dedicándose a pasar el tiempo.*

No son palabras de la *Carta de Lord Chandos*. Corresponden a un pasaje de *El tiempo no se llama como tú*, novela de Julien Gaul. Parecen hablarle al Lord, quien siente el tiempo como una materia oscura y no sabe que «Materia oscura» es el título del capítulo donde se lee este fragmento.

El Lord ignora si se halla en el instante antes del naufragio o si el naufragio ya ha sucedido. Se ha sentado en la hierba y mantiene la cabeza gacha. Lo visitan las *saudades*, pero ya no hay vuelta de hoja. Para él algo se mueve en la idea que el ser humano tiene de sí mismo. Puesto que los pensamientos se suceden en forma de lenguaje, fuera de este no hay vida mental posible. Le cuesta sobrellevar el peso de tantas limitaciones. Prefiere callar.





Vuelve a sentir girar a su alrededor las palabras como remolinos. ¿O será él quien, como un náufrago, gira sobre sí mismo? Piensa que el lenguaje es el amo. Y su esclavo es el insalvable sujeto que, para cuestionarse a sí mismo, tiene que hacerlo a través de su soberano.

En otro lado temporal del jardín ha escrito Enrique Vila-Matas sobre la evolución histórica de la literatura del *yo* resumida en tres de sus libros: *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*. Un recorrido en tres estaciones, cuyo origen incluye a Lord Chandos. Escribe:

*No mucho después de que en la escritura empezáramos con Montaigne a «buscarnos a nosotros mismos», comenzó a desarrollarse una lenta pero progresiva desconfianza en las posibilidades del lenguaje (Bartleby y compañía) y el temor a que éste nos arrastrara a zonas de profunda perplejidad. A principios del siglo pasado, la carta ficticia en la que Hoffmannsthal, en nombre de Lord Chandos, renunciaba a la escritura precedería a una escritura sin freno (El mal de Montano) pero también a casos de gran lucidez como el de Fernando Pessoa, que percibió muy pronto que la materia verbal no podía llegar a ser nunca una materia plenamente transparente y, consciente de esto, se fraccionó él mismo (Doctor Pasavento) en una serie de personajes heterónimos: toda una estrategia para poder adaptarse a la imposibilidad de afirmarse como un sujeto unitario, compacto y perfectamente perfilado, con voz propia.*

Lord Chandos se levanta de la hierba en busca de algún refugio contra el frío. Sigue meditando en vano mientras espía a las estatuas sumergidas en su silencio absoluto. Carecen de mirada. Ninguna vida que, llenando el párpado superior, fluya hacia la nariz para perderse debajo de los ojos con sublime gravedad, piensa. Le recuerdan al lenguaje, espejo roto en mil pedazos.

En la lengua solo ve piezas desencajadas de un rompecabezas imposible. Sufre la bancarrota de la representación lingüística, incapaz de nombrar la vida.





Claudio Magris alza la voz desde la esquina del tiempo que ocupa:

*Para Lord Chandos la crisis de la lengua no es una infracción liberadora, como lo será para muchos escritores posteriores, que verán en la liquidación de las reglas del discurso la emancipación de la esclavitud social, reproducida y organizada en la gramática y la sintaxis dominante.*

La angustia del Lord no encuentra salida.

Emily Dickinson escribe en su cuarto un poema, cuyos versos parecen inundar de un mayor pesimismo la atmósfera fría en el jardín:

*La mente queda tersa, sin impulso,  
tan resignada como la mirada  
en la frente de un busto, que ya sabe  
que jamás podrá ver.*







## 20. EL POETA ES UN ÁGUILA

EL jardín de estatuas sin ojos se ve desierto. Ningún alma por los alrededores. En el vacío se alzan las estatuas mudas y a lo lejos se escuchan risas, como si el silencio bromeara consigo mismo.

Lord Chandos ha desaparecido de mi vista, pero ahora descubro en otro lado temporal del jardín a Loris. ¿Que quién es Loris? El joven Hugo von Hofmannsthal, quien firma bajo el seudónimo de Loris sus primeros textos.

Empieza a escribir a una edad temprana, sobre todo poemas. Sus primeros textos corresponden a su época de estudiante en el instituto.

Ya en su juventud observa Hugo von Hofmannsthal que no basta con ver para adentrarse en el mundo. Escribe que se necesita una identificación con los seres y objetos hasta fundirse en ellos. Considera la vida como un flujo difícil de clasificar, aunque piensa que la poesía le da sentido. El poeta le da forma, una forma viva, inoculando vida en la vida.

Lord Chandos aún no ha nacido y Loris cree en la poesía como recurso articulador.

Para Loris el poeta es el águila que no puede volar desde el llano y debe saltar al abismo para alcanzar desde allí las estrellas. Esta idea la escribe en su obra *El libro de los amigos*. Bajo la mirada de Loris imagino al poeta lanzándose al mar desde lo alto de la roca de Léucade, tal y como lo hacían en el principio de los tiempos los amantes no correspondidos. Desesperados, se arrojaban al mar, pensando que Apolo les ayudaría a superar la prueba. Después de tantas muertes no hubo más remedio que tender al pie de la roca





una red de hilos con objeto de evitar que los amantes falleran tras la caída.

La red de hilos del poeta son sus alas. Con ellas se abalanza al abismo para conquistar el cielo.

Loris está sentado ante su escritorio en el jardín de estatuas sin ojos y escribe su célebre *Lebenslied, Canto a la vida*. Ensimismado, no repara en la presencia de estatuas. Tampoco oye las risas a lo lejos. Yo sí las escucho y las reconozco. Proceden de los espías que se han colado en el jardín, dispuestos a moverse en las fronteras del vacío. Son los exploradores del abismo. Han elegido, como actitud ante el mundo, asomarse al vacío, conectando con la siguiente idea contenida en una frase de Kafka:

*Fuera de aquí, tal es mi meta.*

Los exploradores del abismo son valientes. Bordean el vacío para penetrar más allá de lo visible. Decididos a acostumar sus ojos a la oscuridad, afrontan el camino con firmeza.

Emily Dickinson ha escrito un poema que parece destinado a ellos. Trata sobre las más densas oscuridades y las noches de la mente, cuando no hay luna que dé una señal o una estrella que brote de dentro. Los últimos versos resuenan en el jardín de estatuas sin ojos, confundiendo entre las risas de los espías, ajenos a la presencia de Loris:

*Los más valientes avanzan a tientas  
y a veces se dan contra un árbol  
directamente en la frente.  
Pero a medida que aprenden a ver*

*o bien la oscuridad se altera  
o algo en la vista  
se adapta a la noche cerrada  
y la vida camina casi recta.*

Recta, fuera de aquí, pienso. Fuera de aquí como meta.





## 21. NINGUNA HISTORIA ES VERDAD

VIRGINIA Woolf ha decidido dar marcha atrás en el tiempo y situarse en octubre. Algo la ha devuelto mentalmente al segundo mes anterior a este diciembre frío que tanto duele. Le han propuesto dar una conferencia sobre las mujeres y las novelas y ella se pierde por recodos extraños para aterrizar en la defensa de una habitación propia.

Lord Chandos duerme en otro lugar del jardín y de pronto despierta inquieto. No sabe si ha escuchado la voz de la joven Virginia o si ha sufrido una pesadilla. Las siguientes palabras siguen martilleando su cerebro:

*Es probable que la fantasía contenga más verdad que el hecho.*

La frase se lee en la obra de la escritora de *Una habitación propia*. En el primer capítulo advierte que hará uso de todas las libertades y licencias de los novelistas para contar la historia de los dos días que preceden a su conferencia. Narra entonces los acontecimientos en la medida en que los va recordando. Cuenta cómo sintiéndose angustiada por el peso del tema de su charla, decide meditarlo e incorporarlo a su vida cotidiana.

Declara que todo cuanto describe a continuación carece de existencia. Incluso el lugar, llamado Oxbridge, donde transcurren esos dos días previos a su conferencia, es una invención. También la protagonista del libro. Escribe:

*«Yo» no es más que un término práctico que se refiere a alguien sin existencia real. Manarán mentiras de mis labios,*





*pero quizás un poco de verdad se halle mezclada entre ellas.*

Ricardo Piglia y Julien Gaul hablan desde su lado temporal en el jardín. Dicen que ser escritor es volverse un extranjero, un extraño. El escritor tiene que empezar a traducirse a sí mismo, y escribir es hacerse pasar por otro. Julien Gaul ha dicho en una entrevista:

*El autor de mis escritos no soy yo mismo, sino otro personaje, el personaje fantasmal del escritor.*

Profundizando en esta idea, ha escrito en otro texto posterior:

*Hasta no hace mucho yo creía que escribir equivalía a empezar a conocerse a sí mismo; pero a medida que va pasando el tiempo me doy cuenta de que nunca sabré quién soy por culpa de escribir.*

Una cita de Ricardo Piglia en *Prisión perpetua* parece apuntar también en igual dirección:

*Por supuesto, no hay nada más ridículo que la pretensión de registrar la propia vida. Uno se convierte automáticamente en un clown.*

Y en otro fragmento dice de su diario el narrador:

*A veces, cuando lo releo, me cuesta reconocer lo que he vivido. Hay episodios narrados ahí que he olvidado por completo. Existen en el Diario pero no en mis recuerdos. Y a la vez ciertos hechos que permanecen en mi memoria con la nitidez de una fotografía están ausentes como si nunca los hubiera vivido.*

Virginia Woolf se retrotrae a los sucesos ocurridos dos días antes de su conferencia. Habla de sí misma, pero habla





de otra. Se acuerda de unas palabras de Justo Navarro y las repite mentalmente:

*Al escribir de ti mismo empiezas a verte como si fueras otro, te tratas como si fueras otro: te alejas de ti mismo conforme te acercas a ti mismo.*

Ella recuerda con una memoria extraña, mientras escribe *Una habitación propia*. Se dirige a sus lectores y les dice:

*Pero para hacerte entender, para darte mi vida, debo contarte una historia —y hay tantas y tantas— y ninguna de ellas es verdad.*





## 22. YA NO PUDE VERME CONTEMPLANDO

VIRGINIA Woolf se siente sola en el jardín de estatuas sin ojos y ha retrocedido dos meses en el tiempo para no añadir más frío al frío de diciembre. Es octubre y está sentada ante su escritorio escribiendo *Una habitación propia*. Narra los acontecimientos de los dos días previos a su conferencia acerca de las mujeres y las novelas.

Renuncia abiertamente a su nombre y proclama que los lectores la llamen Mary Beton o Mary Seton o de cualquier otro modo. Sabe que en el momento en que escribe sobre sí misma va recordando con una memoria extraña que la vuelve otra. Levanta la vista de la página que ha redactado. Sumergido su pensamiento en el carácter difuso de toda autobiografía, medita cómo incorporar esta idea en su texto. Ignora que en otro lado del jardín ha escrito Enrique Vila-Matas una cita que le vendría a su libro como anillo al dedo:

*Una autobiografía es una ficción entre muchas posibles.*

Nada sabe tampoco acerca de unas palabras de este escritor que dicen:

*Donde no llega la memoria llega la imaginación.*

Virginia Woolf, o Mary Beton, o Mary Seton, imagina un río en el interior del jardín. Así se permite bajar la cabeza y hundir sus pensamientos en las aguas del río. Necesita llegar





a una conclusión sobre las novelas y las mujeres, el tema de su próxima conferencia.

Su pensamiento ha sumergido su caña en el río. Cuenta ahora todos los pormenores de su oscilación, minuto tras minuto, de un lado para el otro, subiendo y bajando con el agua, hasta la súbita conglomeración de una idea en la punta de la caña. Luego tira prudentemente de esta y la pone cuidadosamente en la hierba. Pero, tendido en la hierba, qué in-significante le parece su pensamiento,

*la clase de pez que un buen pescador vuelve a meter en el agua para que engorde y algún día valga la pena cocinarlo y comerlo.*

Sin embargo, no se da por vencida. Persiste en la pesca de ideas que le sugieran algo importante.

Las palabras no se le resisten, pero de pronto ha de interrumpir su captura. Es mujer y la presencia de un bedel le advierte que solo a los *fellows* y *scholars* se les tiene permitido pisar el césped. La grava es el lugar que le corresponde, así que ha de levantarse, alzar su mirada y volver al sendero.

Idea ahora una biblioteca donde visitar el manuscrito de uno de los poemas de Milton. Cuando se encuentra ante la puerta que conduce a la biblioteca, la abre e instantáneamente surge, como un ángel guardián, un hombre que le corta el paso.

*Un caballero disgustado, plateado, amable, que en voz queda sintió comunicarme, haciéndome señal de retroceder, que no se admite a las señoras en la biblioteca más que acompañadas de un fellow o provistas de una carta de presentación.*

Un muro se ha interpuesto entre la palabra y la luz.

Escribo la frase anterior y acuden a mi mente unos versos de Emily Dickinson que hablan sobre una mosca que se interpone en el lecho de su muerte entre la luz y ella:





*Yo legué mis recuerdos,  
y entregué la porción de mí misma  
que era entregable.  
Y justo entonces se interpuso aquella mosca  
con un azul, incierto, vacilante zumbido  
entre la luz y yo.  
Las ventanas faltaron  
y ya no pude verme contemplando.*

Pudo haberlos escrito Virginia Woolf, pienso. No obstante, ella proseguirá su lucha por conquistar un espacio abierto. Sabe que las palabras son de nadie y de todos. También la luz.





### 23. SER FICTICIA EN UN LUGAR BELLO

LORD Chandos se mantiene dos años en silencio y decide no regresar a la escritura. Encerrado en el jardín de estatuas sin ojos, piensa que todo se descompone sucesivamente en partes, incapaces de ser objeto de ordenación ni generalización. Responde a una carta de su amigo Francis Bacon y escribe:

*Yo también jugué con otros planes. Su benévola carta también los resucita. Hinchados con una gota de mi sangre, revolotean todos ante mí como mosquitos tristes junto a un muro sombrío sobre el que ya no cae el sol luminoso de los días felices.*

Su espíritu entra en crisis cuando deja de observar un nexo invariable entre significante y sentido. Para él la verdad última del mundo es irreducible a la expresión lingüística. Por eso, antes que hablar de la vida, se entrega a revelar su incapacidad de nombrarla. Lo hace señalando también sus momentos dichosos y estimulantes. Son aquellos en que se deja embriagar por las cosas innominables, criaturas mudas que se le aparecen, sin que él provoque su presencia, con un caudal desbordante de vida superior. Una regadera, un rastrojo abandonado en el campo, un perro tumbado al sol, un cementerio humilde, un lisiado, una granja pequeña, todo eso puede convertirse en el recipiente de su descubrimiento. Singular, sublime y conmovedor, que le hace pensar con el corazón. Pero cuando le abandona ese extraño embelesamiento no sabe decir nada sobre ello. Vuelve su angustia por la desconfianza en los signos. Escribe:





*Y entonces no podría escribir con palabras razonables en qué había consistido esa armonía que me invade a mí y al mundo entero ni cómo se me había hecho perceptible, del mismo modo que tampoco podría decir algo concreto sobre los movimientos internos de mis entrañas o los estancamientos de mi sangre.*

En el futuro será la imposibilidad de establecer un nexo entre vida y forma una de las bases sobre las que se asiente la creación literaria. En esta línea se expresa Julien Gaul en una entrevista en la que cuestiona el realismo como género narrativo:

*Tras años de espionaje he podido apreciar que el realismo es, en efecto, un género, una simple convención muerta. Está relacionado con un cierto tipo de trama tradicional, con principios y finales predecibles. Trabaja con personajes redondos, y asume que el mundo se puede describir, lo que establece un vínculo ingenuamente estable entre palabra y referente.*

Julien Gaul se entrega a una experimentación literaria en la que ficción y realidad se confunden. En su ejercicio literario toda ficción es real y toda realidad llevada a ficción engendra una nueva realidad.

Los motivos que llevan a Lord Chandos a levantar en su *Carta* un acta de desilusión frente al lenguaje y la actividad intelectual son los que proporcionan a Julien Gaul un estímulo para la creación literaria. Porque el mundo no se puede describir y porque no se da una relación de equivalencia entre palabra y referente, apuesta por la reinención de la realidad en el seno de la ficción. Fabula así el mundo para salvaguardar la veracidad de la escritura. Convertido entonces el mundo en un lugar bello, parece difícil no volverse uno mismo ficticio.

En otro lado del jardín, sentada ante su escritorio, ha escrito Emily Dickinson:

*Es difícil no ser ficticia en un lugar tan bello.*



## 24. LA BELLEZA MATA

EN el jardín de estatuas sin ojos crecen rosales, además de otros árboles y otras plantas. De algunos de estos arbustos tan espinosos como florales asoman rosas esplendorosas de todos los colores. Su belleza conmueve aún más a Lord Chandos. Quisiera fundirse en ella.

En otra esquina temporal del jardín está sentada en un banco Gertrude Stein. Lleva recogido el pelo y cubre su cuerpo con un abrigo, tal y como aparece en el retrato que le pintó Picasso. Tampoco ahora se parece a la imagen del lienzo.

Circulan distintas versiones sobre este paradigmático retrato. Unos dicen que ella pidió a Picasso que la pintara, y él se hizo de rogar. Otros creen que este pintor tomó la iniciativa, haciéndola posar durante continuas sesiones.

Hay quienes opinan que cuando Picasso empezó el lienzo, ya había aprendido antes a pintar de memoria. Entonces dejó marchar a Gertrude Stein y al cabo del tiempo le enseñó el resultado de su obra. Otros escriben que Picasso dedicó muchas horas a retratarla y en un arrebato pintó nuevamente su cabeza.

Gertrude Stein se miró a sí misma en el retrato y no se reconoció en él. Se lo confesó al pintor malagueño, el cual repuso que, por mucho que la mirara, no alcanzaba a verla.

Se cuenta que la gente cercana opinaba también que Gertrude Stein no se parecía al retrato, ante lo cual Picasso contestaba:

*Con el tiempo se acabará pareciendo.*



Lord Chandos vive su presente. Nada sabe del retrato de Gertrude Stein que pintaría Picasso cuatro años después de la publicación de su *Carta* en 1902. De haber contemplado la distancia que va del retrato al rostro, habría podido pensar en el imposible nexo entre palabras y mundo. También habría considerado una estupidez las opiniones de la gente, pues todo lo que se dice le parece indemostrable, falso e inconsistente. Las palabras se le presentan como una herrumbre que corroe todo a su alrededor. Hasta en la conversación familiar y cotidiana se le vuelven tan dudosos los juicios que se emiten, que ha tenido que renunciar a participar en las conversaciones. Dice:

*Mi espíritu me obligaba a ver con una proximidad inquietante todas las cosas que aparecían en tales conversaciones: igual que en una ocasión había visto a través de una lente de aumento un trozo de piel de mi dedo meñique que semejaba una llanura con surcos y cuevas, me ocurría ahora con las personas y sus actos.*

Todo se le deshace en partes, las partes otra vez en partes, y nada se deja ya abarcar con un concepto.

Gertrude Stein mira desde el banco los rosales. *Una rosa es una rosa es una rosa* es una de las frases más conocidas de esta mujer norteamericana que llegó a París en 1903, un año después de la publicación de la *Carta de Lord Chandos*. Figura tan emblemática como controvertida, su estudio en la parisiense rue de Fleurus fue frecuentado por artistas e intelectuales: Matisse, Picasso, Juan Gris, Apollinaire, Hemingway, Scott Fitzgerald, T. S. Eliot, Ezra Pound, Sherwood Anderson y otros tantos más.

*«Una rosa es una rosa es una rosa» es una de las frases preferidas de miss Stein y prueba incontestable de que también en los centros mundiales de la literatura se han oído siempre tonterías,*

proclama en su lado temporal del jardín el narrador de *Paris no se acaba nunca*.





Lord Chandos se habría mostrado de acuerdo con otras palabras que también pronuncia este:

*Porque Gertrude Stein, exiliada americana que intentaba depurar el inglés y administrar shocks estéticos (forzar al lector a mirar el mundo exterior como si fuera la primera vez) a través de una excesiva simplificación del lenguaje, fue una escritora malísima aunque ejerció un magisterio interesante sobre el joven Hemingway. Ella es la que le recomendó que prescindiera en su prosa de todo tipo de adornos y que comprimiera y concentrara, y, en definitiva, destrozara la vieja retórica a través de la parodia.*

El Lord habría considerado que simplificar el lenguaje de la manera que ha pretendido Gertrude Stein vuelve la realidad todavía más ininteligible, plúmbea y carente de poesía. Prefiere callar y ahora cierra los ojos para huir de la inquietante belleza a su alrededor.

Emily Dickinson ha estado espionando a Lord Chandos desde la ventana de su habitación. Contagiada de su dolor, regresa al escritorio y se concentra en la escritura de un poema:

*La belleza me aboga, hasta matarme.  
Oh, sí, belleza, ten piedad de mí.  
Aunque si muero hoy,  
deja que sea viéndote.*







## 25. *FORTIS IMAGINATIO GENERAT CASUM*

**Y**A he dicho que me llamo Beatriz.

No soy la voz de ningún escritor ni de ninguna escritora que se oculte bajo mi nombre. Tampoco soy Beatriz Portinari, la niña de la que supuestamente se enamora Dante Alighieri sin apenas haber hablado con ella y después la eleva a los altares. Menos aún soy un ser imaginario de este poeta italiano que pudiera haber necesitado crear una Beatriz que diera sentido a su vida y a su obra. No. Soy una narradora a la que dan existencia las propias palabras. Las mías o las de la otra en que me convierto cuando he de traducirme a mí misma.

Vivo en este interminable jardín de estatuas sin ojos. Mi casa es un escritorio y una silla. Mi compañía son los libros, cuyas voces interpreto y reescribo, mientras espío a Lord Chandos desde la ventana o en el seno del jardín.

Traduzco a los escritores y, por tanto, los alejo de su obra. Los falsifico. Me valgo de la lectura de sus libros para generar nuevos acontecimientos en mi vida. ¿Quién podría, además, prescindir de sus ojos y del alcance imaginario de la propia mirada? Como he leído en *El tiempo no se llama como tú*, de Julien Gaul:

«Fortis imaginatio generat casum».

He dicho que mi vida transcurre en el jardín de estatuas sin ojos. Subrayo, no obstante, que vivo en su espacio intemporal. En otros lados temporales se mueven escritores que yo





veo pero no me ven. Entran y salen, excepto Emily Dickinson, que solo abandona su escritorio para asomarse a la ventana de su cuarto que da al jardín, y Lord Chandos, quien, ajeno a mi presencia, ha quedado definitivamente encerrado entre las estatuas. Se siente como si estuviera atrapado entre los muros de una cárcel.

Ya no se reconoce a sí mismo. Se pregunta en la *Carta* que escribe a su amigo Bacon si acaso es a sus veintiséis años el que con diecinueve escribió aquel *Nuevo París*, aquel *Sueño de Dafne*, aquel *Epitalamio* y esas églogas que van tambaleándose bajo la suntuosidad de sus palabras.

El arte que tanto le entusiasmó ha perdido todo sentido. Manifiesta también en su *Carta* que hasta el título de uno de los más queridos tratados que ha escrito lo mira con un aire extraño y frío. Su capacidad literaria se ha apagado. Entumecido mentalmente, se considera incapaz de darle forma a su imaginario a través de la escritura.

Quiénes recurren constantemente a la imaginación o a los sueños con la finalidad de generar acontecimientos son los personajes de la obra de Enrique Vila-Matas. Escriben entonces lo que desean vivir para realizar en la vida lo que han escrito. Así procede a lo largo del libro el narrador y protagonista de *Doctor Pasavento*. Ya desde los inicios imagina con todo detalle un viaje desde Barcelona a Sevilla. Unas semanas después lo invitan a dar una conferencia en esta ciudad andaluza. Con objeto de hacer coincidir el viaje imaginario y el real, decide perseguir a la ficción cambiando circunstancias de la realidad.

La *nouvelle* *Porque ella no lo pidió* es un caso claro de este modo de operar de Vila-Matas en su escritura. En ella, además, este escritor riza el rizo de la ficción y el mundo de lo real, porque presenta como ficción lo que ocurrió en la realidad: el encargo que le hizo la artista francesa Sophie Calle de escribir una historia para ella vivirla. Él la imaginó y tomó nota del proceso, pero finalmente la artista no la llevó a cabo. Dice que este episodio lo bloqueó, porque si ella no ponía en marcha la historia él no podía seguir escribiéndola. Por eso decidió contarla como ficción.





Emily Dickinson recurre también a la imaginación para crear acontecimientos. Contra la muerte, sin embargo, nada puede. Esta vence siempre. En una de las cartas a su preceptor el señor Higginson se lamenta de la muerte de su querido amigo y tutor Benjamin F. Newton. Sabe que su imaginación no puede devolverle la vida y derrama sobre el papel las siguientes palabras a modo de lágrimas:

*De niña tuve un amigo que me enseñó la Inmortalidad, pero aventurándose él mismo demasiado cerca, nunca regresó.*

Podría haber escrito:

«Fortis casus generat imaginationem».





## 26. SALES DE LOS JARDINES AL FUTURO

GERTRUDE Stein está sentada en un banco del jardín de estatuas sin ojos. Si leyera las palabras que hablan de ella en *París no se acaba nunca*, saldría corriendo a cerrarle el paso al narrador de esta obra literaria. Le prohibiría que se detuviera delante de su casa.

Cuenta el narrador de este libro que a veces sale de paseo por el Jardín du Luxembourg, da un rodeo antes de volver a su barrio y va al encuentro de la que en los años veinte fue la casa de Gertrude Stein. Allí, en la rue de Fleurus, se detiene y lee la placa en conmemoración de aquella estancia, lugar de encuentro de tantos artistas sobre los que ejerció influencia esta mujer inabarcable.

Horrible escritora, podrían haber añadido en la placa conmemorativa, declara, recordando la frase tonta de Gertrude Stein:

*Una rosa es una rosa es una rosa.*

Sabiendo de la enemistad que siente Gertrude Stein hacia James Joyce, al que le ha prohibido la entrada en su casa, dice con ironía:

*Ulises es jodidamente bueno es jodidamente bueno es jodidamente bueno. ¿Me oye, miss Stein?*

Gertrude Stein sigue sentada en el banco. Su frase sobre la rosa la persigue mentalmente y desconoce que en otro lado temporal del jardín hunde Lord Chandos su mirada triste





en unos rosales. Este percibe las flores tan vivas. Las huele y las toca y le recuerdan su pérdida de confianza en la objetividad de la lengua.

Quienes sí conocen la inquietante belleza que tan fácilmente se confunde con el estremecimiento de Lord Chandos son los poetas que han cantado a la rosa: la única e irrepitible, la bella y la enferma y la espinosa. Poetas tan dispares como William Blake, Gottfried Herder, Goethe, Luis de Góngora, Pablo Neruda, Pedro Salinas, Rainer Maria Rilke, Vicente Huidobro, Ángel González...

Ellos querrían consolar al Lord, pero saben que sería en vano. Les gustaría poder gritarle desde el espacio del jardín que ocupan:

*una rosa no es una rosa no es una rosa,*

porque prefieren hablar de la rosa en particular: esta rosa, aquella rosa y la otra rosa.

Pedro Salinas ha ideado la rosa de papel y la rosa hija del sol de las que no se fia. También Vicente Huidobro ha dedicado un poema a la rosa, haciendo un llamamiento a los poetas para que la hagan florecer en el poema.

Goethe ha escrito sobre la rosita roja en el matorral de la que se enamora un muchacho que termina cortándola. A cambio, ella le pincha antes de morir para que él la piense eternamente.

La rosa de William Blake está enferma. El gusano descubrió su lecho de alegría escarlata, y su amor sombrío y secreto consume la vida de la flor.

En la hermosura de la rosa de Luis de Góngora está escondida la muerte temprana, y Ángel González le da la espalda a la rosa mentirosa que no se parece a la suya soñada.

Pablo Neruda ha tejido una amplia oda a su rosa, que considera de todos. Unos versos de su poema dicen:

*Eres nuestra,  
vienes  
del tiempo consumido*





*y avanzas,  
sales de los jardines  
al futuro.*

Lord Chandos desea huir de nuevo al espacio abierto y salir del jardín al futuro de su escritura. Ya no puede y renuncia de forma definitiva a la creación literaria.

Contempla una rosa solitaria y se sorprende de su frescura. Desconoce que es el tipo de flor al que cantó Rilke y que con el transcurso del tiempo lo infectó con una de sus espinas.

Este poeta había escrito antes:

*Señor, concede a cada cual su propia muerte.*

Rilke se dejó morir cuando quedó infectado por la rosa que cortó para brindársela a una mujer. El poema a la rosa, que escribió antes de contraer la enfermedad, derrama hoy sus versos sobre la lápida del poeta. Ambos, Rilke y la rosa, yacen juntos, pétalo contra pétalo, en la tumba.





## 27. CERRAR LOS OJOS ES VIAJAR

EMILY Dickinson se levanta de su tiempo y contempla el jardín de estatuas sin ojos. Desde la ventana de su habitación distingue a lo lejos la figura de Lord Chandos. Pobre Lord, piensa, y de pronto le vienen a la mente dos versos de un poema incluido recientemente en una carta enviada a sus primas:

*Marcharse de un mundo conocido  
a uno que es misterio todavía.*

Sabe que Lord Chandos ha perdido todo sentido de la orientación en su mundo anterior y que ahora quiere indagar en el misterio de la vida que fluye. Fuera, en los espacios abiertos situados en el exterior de las rejas del lenguaje.

Emily Dickinson explora en ese misterio escribiendo y viviendo su poesía. Ella misma se considera un poema. Escribe a su querido amigo A. T. W. Higginson, escritor elegido por ella como su preceptor:

*Pensé que ser un Poema uno mismo impedía escribir Poemas, pero percibo el error.*

Su vida es su obra, y su obra, su vida. Padece el mal de Montano, enfermedad que aborda Enrique Vila-Matas en uno de sus libros que lleva este nombre por título. Un mal que consiste en estar enfermo de literatura.

El narrador de *El mal de Montano* lo sufre hasta el punto de querer convertirse en carne y hueso en la literatura





misma. Obsesionado con la amenaza de muerte que se cierne sobre esta, decide *encarnarse* en ella. Haciendo uso de la ironía, dice:

*Encarnarme pues en ella e intentar preservarla de su posible desaparición, reviviéndola, por si acaso, en mi propia persona, en mi triste figura.*

Emily Dickinson es constante en su escritura. Ha leído muchos libros, pero para ella Shakespeare es la literatura. Afirma:

*Mientras perdure Shakespeare, la Literatura es sólida.*

Sigue acodada en la ventana. En otro lado temporal del jardín de estatuas sin ojos eleva su voz Julien Gaul. En el intento de garantizarle un porvenir a la literatura, denuncia la conversión de la escritura de novelas

*en el deporte favorito de un número casi infinito de personas,*  
y añade seguidamente:

*Difícilmente un diletante se pone a construir edificios o, de buenas a primeras, fabrica bicicletas sin haber adquirido una competencia específica; sucede, por el contrario, que todo el mundo, exactamente todo el mundo, se siente capaz de escribir una novela sin haber aprendido nunca ni siquiera los instrumentos más rudimentarios del oficio.*

Emily Dickinson escribe vestida siempre de blanco, color de la pureza que identifica con la poesía. Nunca improvisa sus poemas. Los escribe, corrige y rehace, dándose solo por satisfecha cuando cree haber alcanzado la cima elegida. Después los reúne en fascículos y los cose.

Sus ocurrentes y deliciosas cartas aluden con frecuencia a títulos y expresiones de libros como si fueran carne suya y a personajes literarios como si fueran parte de su familia.





Se ha sentado a escribir una carta. Aún le quedan muchísimas más antes de la última a sus queridas primas. En esta alcanzó a escribir solo tres palabras. Después perdió la conciencia y entró en coma. Empieza y termina diciendo:

*Primitas,  
me reclaman.*

Murió un sábado del mes de mayo de 1886. *Me reclaman* es el título de una novela de Hugh Conway. Son también palabras muy parecidas a las que profirió por última vez Gilbert, su sobrino más querido, muerto a los cinco años de edad:

*Abrid la puerta, los muchachos me esperan.*

Ella no se recuperará nunca de esta muerte. Han pasado años y sigue llorándolo. Sobre Gilbert ha escrito a una amiga:

*¿Dónde hace mi Alondra su Nido?*

Ahora vuelve a la ventana. Reina ya la noche y la visión del jardín a oscuras la invita a retomar su escritura. Se sienta ante su mesa de trabajo, extrae de la carpeta un poema que quiere corregir y lee en voz alta:

*Cerrar los ojos es viajar.  
Las estaciones lo entienden.*





## 28. PASEO POR DONDE NO ESTOY

**S**OBRE mi escritorio descansa una pila de libros. Me llega su dulce punzada como una llamada. Me reclaman. Antes he estado paseando por el jardín de estatuas sin ojos, hoy tan desierto. Fuera de mi cuarto me he sentido tan huérfana sin los libros, que me he dicho, rememorando a mi modo unos versos de Juan Ramón Jiménez:

*Yo no soy yo.  
Soy esta  
que va a mi lado sin yo verla,  
la que pasea por donde no estoy.*

He regresado a mi habitación. Aquí, sumergiéndome de nuevo en los libros, soy yo. Yo buscándome en los otros, porque solo leyéndolos soy capaz de forjar la propia voz.

Sentada ante mi escritorio salto con la vista de un libro a otro. Releo pasajes y frases que he ido subrayando, así como mis anotaciones en los márgenes de las páginas. Elijo un tema y busco algún nexo entre las ideas a fin de elaborar un texto propio. Como base tomo la *Carta de Lord Chandos* y la escritura lozana de Emily Dickinson.

Es mi modo de expresarme: volver a los autores con objeto de ensamblar pensamientos robados en otro contexto. Como si brotaran de mi mano, una mera ilusión, también copio literalmente citas de escritores. Lo que dicen me hacen sentirlo tan próximo, que parecen haber sido escritas para arrancarme de mi silencio.





Mi habitación es una mesa y una silla. Un espacio robado a la intemperie bajo la que vive Lord Chandos atrapado entre las estatuas. Leo y escribo. Lo hago no a pesar de la soledad, sino porque la soledad es mi compañía.

Emily Dickinson se ha asomado a la ventana de su cuarto y la visión del jardín de estatuas sin ojos desolado la ha devuelto a su escritorio. Retoma la escritura de un poema cuyos primeros versos había tejido anteriormente:

*Su propia compañía elige el alma.  
Después cierra la puerta,  
para que a su divina comandancia  
nadie más se presente.*

Los lee en voz alta para tomarle el pulso a su melodía y al cabo continúa escribiendo hasta alcanzar los últimos versos:

*y justo entonces  
cerraba sus compuertas de atención  
lo mismo que una piedra.*

Me levanto de la silla y extraigo de la estantería un libro de Julien Gaul. Me pierdo entre sus páginas hasta dar con el pasaje buscado. En él habla sobre los escritores que cada día emprenden en su cuarto un viaje hacia lo desconocido. Los llama viajeros inmóviles y declara que se encierran en su habitación para viajar al fondo de su interior. En su caso, recibiendo esa luz natural de ciertos pintores. Entre ellos, no solo Vermeer, sino asimismo Hammershoi,

*aquel pintor danés de los retratos obsesivos de estancias desiertas.*

También Hopper, cuya pintura *Stairway* ocupa un lugar privilegiado en su obra. Un cuadro del cual escribe Gaul que, aunque muestre una puerta abierta al exterior, invita a no salir y quedarse dentro.





Quien se queda dentro, enclaustrado en su cuarto desde muy joven, pienso, es Truman Capote. Cuenta que así como algunos jóvenes practican el piano o violín cuatro o cinco horas diarias, igualmente se ejercitaba él con sus plumas y papeles. Emprendía un viaje a lo desconocido sin hablar con nadie de lo que escribía. Si alguien le preguntaba lo que tramaba durante todas aquellas horas, contestaba que hacía los deberes escolares. A los diecisiete años ya se consideraba un escritor consumado y dispuesto a publicar.

Gustave Flaubert tampoco sale apenas de su cuarto. Escribe pero también lee mucho. Confiesa ser un lector empedernido. Busco en la pila de libros sobre mi escritorio su correspondencia con Louise Colet y leo una carta en la que le escribe sobre los cuentos de hadas de Perrault que ha leído días atrás. Le parecen encantadores y destaca una de las frases que le parece enorme en cuanto al efecto:

*La habitación era tan pequeña que la cola de aquel bello vestido no podía desplegarse.*

Le recomienda a Colet que adquiriera el hábito *piadoso* de leer todos los días un clásico. Él lo suele hacer en la cama.

En otra misiva escribe que nadie es original en el sentido estricto de la palabra. Embelesada con sus cartas, me he olvidado totalmente de la tristeza que reinaba horas antes en el jardín de estatuas sin ojos. Tampoco me preocupa en este momento el paradero de Lord Chandos. Hundo mi mirada en unas palabras de Flaubert que parecen hablarme y las tecleo ante la pantalla:

*El talento, como la vida, se transmite por infusión, y hay que vivir en un ambiente noble, adoptar el espíritu de sociedad de los maestros. No hay nada malo en estudiar a fondo a un escritor con un genio totalmente diferente al que uno tiene; así no puede imitarlo.*





## 29. CRECE LA MEMORIA, CRECE LA MUERTE

EMILY Dickinson espía desde la ventana de su habitación a Lord Chandos. Lo percibe cabizbajo y hace suya la tristeza de este escritor que ha perdido la confianza en la representación lingüística. Sabe del doloroso embelesamiento del Lord por la vida que fluye, por las cosas insignificantes e inadvertidas. Conoce su identificación con el pensamiento de Craso, el orador romano del que habla en su *Carta*. Cuenta en ella sobre el cariño extraordinario que le tomó Craso a una morena mansa de su estanque, un pez turbio, mudo, de ojos rojos. Cuando este murió, el emperador Domiciano, queriendo tacharle de chiflado, le reprochó en el Senado haber vertido lágrimas por la muerte de aquel pez. Entonces Craso le contestó:

*De esa manera hice yo a la muerte de mi pez lo que vos no hicisteis al morir vuestra primera, ni vuestra segunda mujer.*

Dice Lord Chandos que, aunque Domiciano hubiese vertido por sus mujeres lágrimas de sangre del más sincero dolor, Craso aún seguiría estando enfrente de él con sus lágrimas por su morena.

Emily Dickinson imagina la escena en medio de un Senado que dominaba el mundo y que debatía las cuestiones más sublimes. También ella se estremece por ese pez cuya muerte desafía toda palabrería.

Hoy se siente especialmente triste. Contempla el vuelo alto de los pájaros en el jardín de estatuas sin ojos y se





acuerda de su Maestro. Según se cuenta, un hombre del que se ha enamorado y sobre cuya identidad la posteridad no se ha puesto de acuerdo.

Ya han muerto muchos de sus seres queridos. No teme a la muerte, pero sí su maestría para arrebatarse las personas que quiere. Ama a sus familiares y amigos. En sus cartas hace uso con frecuencia del verbo *amar* para expresar sus sentimientos hacia unos y otros, sean hombres o mujeres, niños o adultos.

Desde la ventana persigue con la vista el vuelo de nuevos pájaros que se han sumado a la bandada en lo alto del cielo. Un pajarillo volando en solitario a baja altura le despierta el recuerdo de unas palabras que ha escrito en una carta a su ser amado, ese destinatario para nosotros desconocido:

*Si usted viera una bala herir a un pájaro, y este le dijera que no había sido herido, tal vez llorara usted por la cortesía, pero seguro que pondría en duda la palabra.*

Comprende el sufrimiento de Lord Chandos, aunque ella no prescinde de la palabra. Esta le duele tanto como su alma. Ama la vida y escribe por amor a los suyos. Pero cuando flaquea, también flaquea el Verbo, tal y como escribe en un momento de debilidad a su preceptor y amigo Thomas W. Higginson:

*La Existencia ha vencido a los Libros.*

Es el año cuyas desgracias se ven coronadas por la muerte de su padre, Edward Dickinson, la persona más importante de su vida. Escribe en otra misiva a Higginson:

*El Hogar está tan lejos del Hogar, desde que murió mi padre.*

Cuando falleció su íntimo amigo quedó también sin palabras, expresándose del siguiente modo en una carta a la señora Holland:





*Cuando le diga a mi dulce señora Holland que he perdido a otro amigo no le sorprenderá que no escriba, sino que eleve mi corazón a una sílaba alicaída.*

Frente a la muerte deja hablar a la memoria. En la memoria mantiene vivos a los seres queridos que se han marchado definitivamente. Es su modo de conservarlos inmortales mientras dure la temporal eternidad en la Tierra.

Sigue sin olvidar la muerte de su sobrino preferido, el pequeño Gilbert. Su presencia la acompaña siempre en esa memoria que, cuanto más grande se vuelve, más la aleja de la existencia.

*Cuanto más crece nuestra memoria, más crece nuestra muerte, porque el hombre no es más que una máquina de recordar y de olvidar que camina hacia la muerte. Y no digo esto con tristeza porque también es cierto que la memoria, disfrazándose de vida, convierte la muerte en algo sutil y tenue.*

Son palabras de Julien Gaul que sobrevuelan el jardín de estatuas sin ojos, muy lejos de donde se encuentra Emily Dickinson.

A ella le queda un año de vida. No lo sabe. Vuelve a su escritorio y decide añadir una frase en la carta que escribe a sus queridísimas primas Louise y Frances Norcross:

*Que somos permanentes temporalmente es cálido saberlo, aunque no sepamos más.*

Levanta su cabeza y se acuerda de Lord Chandos. Este ya no está al alcance de su vista y, no obstante, su tristeza permanece suspendida en el aire.







### 30. SE ESCRIBE SIN SABERLO

**L**ORD Chandos está solo en el jardín de estatuas sin ojos. Le duele la pérdida de un *continuum* entre la tradición y su tiempo. Busca en las estatuas alguna señal del mundo antiguo y se responde mentalmente:

*Antigüedad imposible, comienzo imposible, búsqueda imposible.*

Se acuerda de la época en que a sus veintitrés años encontró dentro de sí, bajo los pórticos de piedra de la Gran Plaza de Venecia, aquel orden interno de los períodos latinos cuya planta y construcción intelectuales le entusiasmaron interiormente. Tiempos en los que veía también en las resplandecientes figuras griegas el triunfo de la forma sobre la materia informe. Escribe a Bacon:

*Se basaba en no sé qué placer sensual y espiritual: así como el siervo acosado ansía sumergirse en el agua, ansiaba yo sumergirme en esos cuerpos rutilantes, desnudos, en esas sirenas y dríades, en esos Narcisos y Proteos, Perseos y Acteones: desaparecer quería en ellos y hablar con el don de las lenguas.*

Mira a las estatuas y, como la palabra, no le dicen nada. Sabe que ya se ve imposibilitado para a través de ellas acceder a la vida indiferenciada. En las estatuas solo ve ruinas, sueños inútiles que únicamente dejan el sabor de la mentira en la lengua. Todo lo que le rodea lo sumerge en el terrible





baño del tiempo. Tiembla de caducidad y a través de él siente que en el jardín vuelve a morir lo que ya estaba muerto. También el Verbo.

Reina el silencio y ni una sola mosca se interpone entre él y las estatuas. No sabe que a veces basta la visión de una mosca para entregarse con entusiasmo a la escritura.

Marguerite Duras tiene más fortuna. En su casa, en el otro extremo del jardín, descubre una mosca y no pierde el tiempo. Le sigue el rastro hasta que muere. Lo cuenta después en uno de sus libros que hablan de la escritura a la vez que de su vida. Una y otra son para ella la misma cosa. Escribe:

*Yo soy una escritora, no vale la pena decir nada más.*

Escribir no se hace nunca a dúo, proclama. Ella está sola, escribe sola y se siente sola. No se recluye en su casa de forma permanente como lo hace Emily Dickinson. A veces sale a la calle, sobre todo de noche, muy tarde, y acude a cafeterías y bares para conversar y beber. El alcohol es una compañía ineludible. Nunca falta tampoco en la maleta de viaje.

También recibe visitas en su casa. Escribe que con sus huéspedes está menos sola pero a la vez más abandonada.

Pese a dolerse de su soledad, nunca ha deseado que alguien se instale en su casa de Neauphle, una mansión de nada menos que cuatrocientos metros cuadrados. En el piso inferior dispone de una casita a la que llama despensa. Podría haber sido el cuarto alquilado a Enrique Vila-Matas si no fuera porque este escritor ha abandonado hace mucho tiempo París. Lleva años fuera de la capital francesa donde pasó parte de su juventud entregado a su aprendizaje literario y cuya revisión irónica realiza en *París no se acaba nunca*.

En esta obra aparece como personaje central Marguerite Duras. Ha sido la casera de Vila-Matas en los años setenta. Del alquiler de la buhardilla habla el narrador del libro, para el que Duras supone un referente literario importante. Dice soñar con alcanzar su estilo, de igual modo que Julien Gaul, habiendo deseado convertirse en Gombrowicz, escribe:





*Durante años había estado espiándole imaginariamente y eso me había servido para, sin saberlo, crearme un estilo propio. Queriendo parecerme a él, había acabado por parecerme a mí mismo.*

*Se escribe para mirar morir una mosca*, declara Marguerite Duras en su libro. Cuenta que, estando sola en la despensa, envuelta en el silencio, ve y oye de pronto los últimos minutos de la vida de una mosca común en un muro. Se sienta en el suelo, quieta para no asustarla. Se ha acercado para verla morir, pues la mosca corre el riesgo de quedar prisionera de la arena y del cemento que se depositan en dicha pared debido a la humedad del jardín. Observa atentamente cómo la mosca se debate contra la muerte. Pasan diez, quince minutos, y la mosca parece estar ya muerta, pero, de repente, vuelve a la vida.

Marguerite Duras concede un amplio espacio en su libro a esta mosca moribunda que termina expirando a una hora que ella registra en su obra.

A través de la escritura deja constancia de que ha existido esa mosca, de la duración y de la lentitud de su muerte, así como del miedo atroz del insecto. También porque ella la ha mirado y visto morir, ha podido escribir sobre ello. Y lo ha hecho sin saberlo. Declara:

*Sí. Eso es, esa muerte de la mosca se convirtió en ese desplazamiento de la literatura. Se escribe sin saberlo. Se escribe para mirar morir una mosca. Tenemos derecho a hacerlo.*

Ahora sigue enclaustrada en su gran mansión, mientras Lord Chandos, en otro espacio del tiempo, se encuentra atrapado entre las estatuas. Este desconoce que Duras relativiza sus propias afirmaciones en torno a la necesidad de registrar por escrito los detalles de la vida:

*Aún la veo, a la mosca, a aquella mosca, en la pared blanca, aún la veo morir. Primero a la luz solar, y luego a la luz reflejada y oscura del suelo enlosado.*





*También se puede no escribir, olvidar a una mosca. Sólo mirarla. Ver cómo se debate a su vez, de un modo terrible y contabilizado en un cielo desconocido y de nada.*

Al Lord no le llega la voz de Marguerite Duras. Tampoco una frase que ha podido pronunciar esta escritora o Julien Gaul:

*Escribir que no se puede escribir es también una forma de escribir.*





### 31. EL OÍDO CERCA DEL CORAZÓN

LORD Chandos camina por el jardín de estatuas sin ojos. Lleva los ojos bien abiertos y el oído predispuesto a captar el sonido más triste, y más dulce, y más loco. El silbido que emiten las aves en el final supremo de la noche.

Se ha hecho muy tarde y pasea a solas por un sendero de tierra a cuyos lados se alzan las estatuas como sombras. Lleva entre las manos un libro de poemas que lee con atención. Ignora que su autora es Emily Dickinson, poeta que le espía desde la ventana de su cuarto. Unos versos parecen hablarle de la muerte. Camina sin rumbo, hechizado ahora por el recuerdo de sus muertos, ya en la distancia cruelmente más queridos.

Le ha contado en la *Carta* a su amigo que tiene una rareza, una mala costumbre. Padece la enfermedad *bartleby* cuyo nombre desconoce y que nombra a los escritores que renuncian a la escritura.

Pobre Lord Chandos Bartleby, tan dolido y agradeciendo a su amigo el aforismo de Hipócrates como regalo de consuelo:

*Quienes aquejados por una grave enfermedad no sienten dolores, están mentalmente enfermos.*

El Lord confiesa a Bacon en su misiva que, a sus veintiséis años, no se reconoce en su misma persona que escribió en el pasado tantas obras. De los trabajos que pudieran esperarle en el futuro le separa el mismo abismo insalvable que de aquellos que ha escrito y le resultan tan ajenos que duda en considerarlos de su propiedad.





Veo pasear a Lord Chandos y su estado me recuerda al jinete de un soneto de Shakespeare, un hombre que decide partir de su ciudad. En la medida que avanza en su viaje va descubriendo que se dirige hacia la pena dejando la alegría atrás.

Al Lord le aguarda al frente la misma pena que, mientras camina, va dejando a sus espaldas.

Se abre paso en la oscuridad del jardín y de pronto se detiene ante una estatua mutilada por el paso del tiempo. Recita mentalmente:

*Cómo sería tu cabeza, tu mano  
lo que fue carne tibia, vestidura del alma  
y luego piedra silenciosa.  
Ahora la mano ya no está en la piedra.  
Y la cabeza fue limada, desfigurada y corroída  
por el agua que la albergó durante siglos.  
¿Cómo serías?*

Son versos de José Hierro. Conmovido, se ha hecho un lío y prosigue evocándolos en desorden:

*Jamás podrá la piedra  
albergar un soplo de vida.  
Y entonces, dónde ha ido tanta vida,  
dónde está tanta vida que la piedra  
no puede contener,  
no puede imaginar y transmitir.  
Tanta vida que fue la salvadora  
del olvido y la nada,  
¿Habrás muerto conmigo?  
¿Quién puede congelar en estatua una vida?*

Prosigue su camino. Escucha los sonidos de las aves nocturnas y sus pensamientos retornan a sus muertos. Interrumpe su marcha en el vacío de la noche, abre el libro de poemas de Emily Dickinson y relea unos versos:





*Un oído es capaz de hacer pedazos  
el corazón del hombre  
con tanta rapidez como una lanza.  
Ojalá que el oído no estuviera  
tan peligrosamente cerca del corazón.*

Se siente cada vez más estremecido. Toma asiento en un banco donde descansa un texto de Enrique Vila-Matas, cuyo título, *Me senté y lloré*, hace brotar de sus ojos unas pocas lágrimas contenidas que seca rápidamente con una de sus manos blancas.





## 32. UN LIBRO ABIERTO ES LA NOCHE

EL jardín de estatuas sin ojos se ha quedado solo y a oscuras. Es ya madrugada. Marguerite Duras sigue, no obstante, despierta. Desde la ventana de su cuarto contempla la negritud del paisaje. Nada se distingue. Tampoco se escucha ningún sonido de algún pájaro o del viento.

Se sienta ante su escritorio y escribe:

*Un libro abierto también es la noche.*

Estas palabras la hacen llorar, no sabe por qué. Antes ha escrito que su habitación no es una cama, ni aquí, ni en París, ni en Trouville.

*Es una ventana determinada, una mesa determinada; son ritos de tinta negra, huellas de tinta negra inencontrables; es una silla determinada.*

La escritura es su vida. Dice que la primera nunca la ha abandonado. ¿Que por qué escribe? Ahora, a esta hora de la madrugada, para decirse y desdecirse al mismo tiempo. Es una maestra de la armonía entre contrarios.

Mediante la escritura conjura la muerte y se distancia de su peligroso amigo: el whisky. El alcohol ahuyenta los peores fantasmas y adormece su insomnio. Escribiendo bebe menos y también se autodestruye menos. Ha empezado a morir desde muy joven. Escribe que muy pronto en la vida es demasiado tarde.

*Antes se aprende a morir que a escribir.*





Son palabras que Julien Gaul teclea ante la pantalla a esta alta hora de la noche, encerrado en su cuarto y ajeno a la oscuridad en el jardín de estatuas sin ojos. Previamente ha escrito:

*Plantearse escribir es adentrarse en un espacio peligroso, porque se entra en un oscuro túnel sin final, porque jamás se llega a la satisfacción plena, nunca se llega a escribir la obra perfecta o genial, y eso produce la más grande de las desazones.*

Considera que no es fácil ser escritor. Es hallarse en un agujero, en el fondo de un pozo. Así se siente Marguerite Duras, para quien escribir es no tener ningún argumento para el libro, ninguna idea del libro estando delante del libro. Delante de un libro posible, de una inmensidad vacía, con las manos vacías y la cabeza vacía, porque la escritura es lo desconocido, y antes de escribir no se sabe nada de lo que se va a escribir.

*Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos—sólo lo sabemos después— antes, es la cuestión más peligrosa que podemos plantearnos.*

Como si Julien Gaul hubiese escuchado la voz de Marguerite Duras, teclea ante la pantalla:

*Escribir es enterarte de la historia que quieres contar.*

De este modo, señala este escritor, al tiempo que se escribe se es el primer lector del propio libro.

Declara que el escritor necesita de sí mismo como si fuera otra persona para escribir, porque

*hasta para escribir sobre ti mismo has de ponerte en el lugar de otro y así mientras escribes poder enterarte de la historia que quieres contar.*





Marguerite Duras se levanta de la silla después de escribir las últimas palabras de su texto narrativo que lleva el título *Escribir*.

*La escritura llega como el viento, está desnuda, es la tinta, es lo escrito, y pasa como nada pasa en la vida, nada, excepto eso, la vida.*





### 33. PLACENTERAMENTE EN ALTA MAR

PERSISTE el frío helado de enero y el cielo se ha cubierto de un gris pálido. Desde la posición que ocupo puedo ver a los escritores en sus respectivos lados temporales del jardín de estatuas sin ojos.

Estoy sentada en un banco a poca distancia de Lord Chandos. Él no me ve y, sin embargo, parece mirarme. Tiene una mirada alicaída, como también alicaídas han quedado sus sílabas. Le sigue atormentando su desconfianza en la palabra. Su amigo Francis Bacon le ha escrito una misiva y él responde con su *Carta*. Aquel se ha mostrado comprensivo sin ocultar su inquietud por el anuncio del Lord de retirarse de la creación literaria. Ni siquiera este le ha solicitado una opinión que pudiera cambiar su decisión.

Emily Dickinson vacila por momentos en su escritura. En una carta consulta a su amigo y preceptor A. T. W. Higginson acerca de su poesía. Le escribe:

*¿Está usted demasiado ocupado para decir si mi verso está vivo?*

*La mente está tan cerca de sí misma, que no puede ver con nitidez, y no tengo a quién preguntar.*

Lord Chandos agradece las bellas palabras de su amigo, enaltecedoras de su escritura, pero no se propone pedirle consejos sobre una determinación que considera irreversible. Porque su mente está tan cerca de sí misma, desconfía de esta y de su capacidad de correspondencia con el fluir del mundo. Se siente perdido.





Sé que el Lord me daría la espalda si le dijera que la literatura ofrece un orden lógico a la vida carente de sentido o si le recitara una cita de Julien Gaul que se cuele de pronto entre mis pensamientos:

*Cuando escribimos forzamos el destino hacia unos objetivos determinados. La literatura consiste en dar a la trama de la vida una lógica que no tiene. A mí me parece que la vida no tiene trama, se la ponemos nosotros, que inventamos la literatura.*

Emily Dickinson elige las palabras para inventar su poesía. Opta por el aislamiento y se siente a gusto en su soledad. Escribe:

*Estoy placenteramente ubicada en alta mar.*

No teme estar desorientada, perdida. Vacila sobre qué palabras tomar, porque dice que solo puede tomar unas pocas y cada una ha de ser la más capital. No olvida, sin embargo, que

*la transacción más gráfica de la Tierra ocupa una única sílaba, no, incluso una mirada.*

En su idioma, el inglés, la palabra *muerte* es una sílaba. Tan pocas letras se han llevado a muchos seres queridos, cuyo recuerdo evoca en sus poemas.

El jardín de estatuas sin ojos parece volverse menos frío con los versos de Emily Dickinson sobrevolando esa temporal eternidad tan cálida de la que ella escribe.





### 34. LA SOLEDAD SE HACE

GUSTAVE Flaubert tiene treinta años y está fervientemente entregado a la escritura de *Madame Bovary*, una apuesta nada fácil. Se ha bloqueado y ha decidido hacer una pausa y pasear por el jardín de estatuas sin ojos. Camina mientras medita sobre los problemas de estilo, que le horrorizan. Se pregunta si le agota más pensar o escribir.

Regresa a su escritorio y escribe a Louise Colet en una carta:

*Estoy atormentado, me arañó. A mi novela le cuesta ponerse en marcha. Tengo abscesos de estilo y la frase me pica sin llegar a salir. ¡Qué remo tan pesado es una pluma y qué corriente más impenetrable es la idea cuando hay que surcarla y abrirse camino!*

Escribe a Colet que está tan desesperado que se divierte enormemente. Su vida es la escritura y la dificultad de escribir le supone un reto. Lee, visita lugares, asiste a ceremonias y recaba datos, aunque le aburra y canse, solo con la finalidad de elaborar su obra. Reconoce que la vida de sus semejantes le hace languidecer. Asistir durante mucho tiempo al espectáculo de la multitud lo hunde en un asfixiante pozo de tristeza.

A Lord Chandos le aburre no solo la muchedumbre. Encerrado en el jardín de estatuas sin ojos, continúa escribiendo su *Carta* a Bacon. En ella se lamenta de la normalidad y dice que le cuesta ocultar ante su mujer y su gente la indiferencia que le infunden incluso los asuntos de su propiedad.





Cumple con las reformas de su casa, departe con el arquitecto sobre los progresos de su trabajo y administra sus fincas. Se encuentra más parco en palabras y, sin embargo, no se muestra menos amable que antes. Finge que lleva una vida normal, pero el entumecimiento no compartido de su interior lo sume en la desolación.

En otro lado temporal del jardín se concentra Claudio Magris en la escritura de su texto *La herrumbre de los signos*. Escribe sobre el estado de ánimo de Lord Chandos, al cual percibe abrumado, antes que por el silencio o la insignificancia de la realidad,

*por la multiplicidad simultánea de sus voces, por la intensa y enervante epifanía que le asalta por doquier (...). Epifanía de las cosas, sustraída a toda racionalidad y voluntad.*

Incapaz de nombrar el Lord la esencia singular de las cosas, su mirada vaga pasivamente sobre los objetos más simples e ignorados. Se fascina dolorosamente con sus voces mudas, renunciando a la creación literaria. No es el caso de Flaubert, quien escribe y corrige una y otra vez. Escribe a Louise Colet:

*He esbozado, estropeado, me he estancado, andado a tientas: quizá ahora me oriente. ¡Oh, qué astuto es el estilo!*

Lleva días encerrado escribiendo *Madame Bovary*. Apenas avanza. Manifiesta que no escribe más de cinco o seis páginas por semana. Se da prisa con las correcciones y sabe que tendría que hacerlo despacio.

La escritura es un trabajo árido, un implacable amo, piensa en otra esquina temporal del jardín Julien Gaul. Después escribe:

*Todo esto lo explicó muy bien Truman Capote en su célebre prólogo a Música para camaleones cuando dijo que un día comenzó a escribir sin saber que se había encadenado de por vida a un noble pero implacable amo:*





*Al principio fue muy divertido. Dejé de serlo cuando averigüé la diferencia entre escribir bien y mal; luego hice otro descubrimiento más alarmante todavía: la diferencia entre escribir bien y el arte verdadero; es sutil pero brutal.*

Para Julien Gaul escribir, en la mayoría de los casos, significa entrar a formar parte de una familia de topos que viven en unas galerías interiores trabajando día y noche. No supo esto hasta que se convirtió en escritor renunciando a una porción importante de su vida. O más bien hasta que decidió fundir su vida en la literatura.

También Marguerite Duras concibe la escritura como trabajo arduo y áspero, que comienza en la soledad que ha de labrarse:

*La soledad no se encuentra, se hace.*

Sentada ante su escritorio, se dice a sí misma que escribe con la desesperación, no a pesar de ella. Ha decidido no interrumpir hasta la noche la escritura de su libro. En él habla de corregir, fallar, estropear el fallo para volver sobre otro libro,

*un posible otro de ese mismo libro.*

Le desespera el estilo y censura que se sigan publicando obras pudibundas y encantadoras sin poso alguno, sin noche. Coincidiendo con esta denuncia, manifiesta Julien Gaul también una crítica contra

*los escritores realistas que duplican la realidad empobreciéndola.*

Emily Dickinson se ha refugiado en lo que llama su prisión para fabricar eso que denomina sus huéspedes. Escribe una carta a su cuñada e íntima amiga Sue. En ella celebra la publicación de un libro sobre su amigo Samuel Bowles, cuya escritura admira.

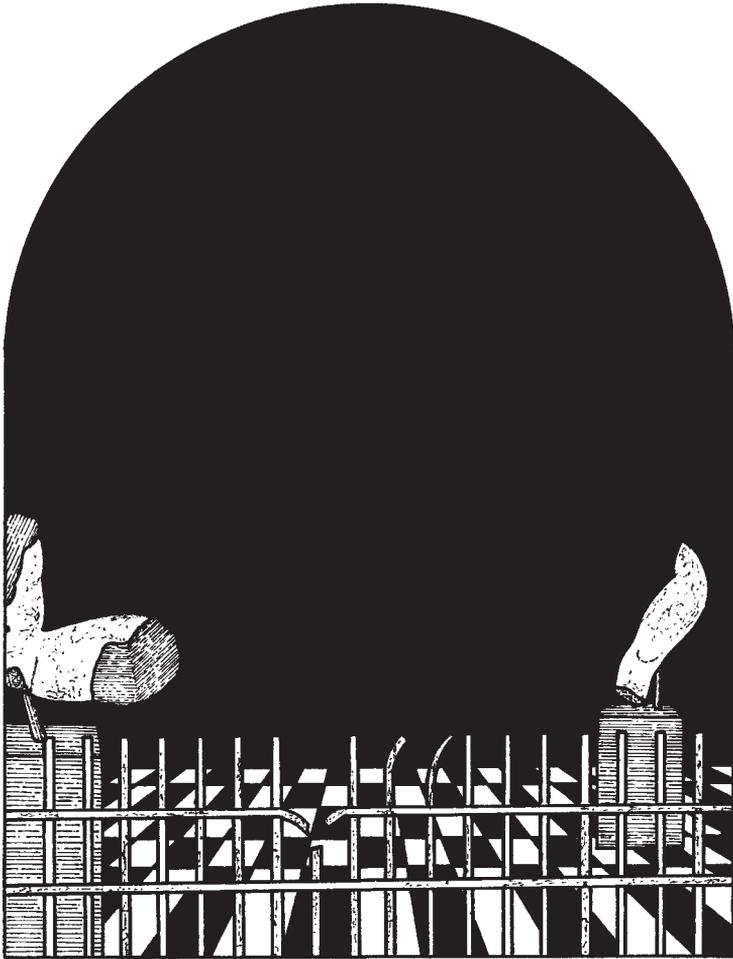




*Casi no puedo creer que finalmente se escribirá el Fabuloso Libro y se me hace como una memoria del Sol cuando el mediodía se ha ido.*

Ignora que tras su muerte serán publicados, junto al millar de cartas, los cerca de dos mil poemas escritos a lo largo de su vida. Mientras tanto, escribe sin parar buscando la sílaba, la palabra y el verso. El estilo.







## 35. DEBAJO DE LA OMNIPOTENCIA

ES temprano y ya Macedonio Fernández emprende su paseo habitual por el jardín de estatuas sin ojos. Con mirada perdida, camina meditabundo. Sabe que en su *Carta* Lord Chandos ha levantado acta de la disparidad entre lenguaje y vida, negando toda autosuficiencia del signo. Para este la razón ha perdido la capacidad de dar cuenta del fluir de la vida. Por tanto, tampoco se hace la ilusión de poder superar la crisis del yo ni de restaurar la hendida unidad de la persona. Se desconoce a sí mismo.

*Inseguro y fluctuante en su identidad, Lord Chandos teme ser tragado y absorbido por el informe flujo vital, no lograr distinguirse del bullicio de la vida,*

escribe Claudio Magris en *La herrumbre de los signos*.

Macedonio Fernández reflexiona acerca del carácter vacilante de toda identidad y se acuerda de la anécdota sobre Mark Twain y su hermano gemelo en la bañera. Se cuenta que su madre le había atado a cada uno en la muñeca una cinta de diferente color para distinguirlos. Cuando entró más tarde en el cuarto de baño, vio que las cintas se habían soltado, flotaban en el agua y uno de los dos gemelos se había ahogado. Mark Twain no supo nunca si era él o su hermano.

Macedonio Fernández duda por un momento de su propia existencia. Se detiene ante las estatuas e intenta retener mentalmente una idea que le asalta y escribirá más tarde ante su escritorio:





*Como escribo bajo la depresiva inseguridad de existir, basta por hoy de una literatura quizá póstuma; soy más prudente que Mark Twain, el otro solo caso.*

Circulan diversas opiniones sobre su identidad. Algunos escritores lo consideran un personaje de la imaginería borgeana. Otros se preguntan si acaso no será Borges la obra maestra de Macedonio Fernández.

Es un conversador de talento. Su humor es corrosivo y desenfadado. Conocida es su resistencia a publicar e incluso a escribir. Se cuentan insólitas historias de este escritor que dice no ser escritor y que concibe su biografía como *autobiografía de encargo*. Según él, esa forma embustera de arte que se conoce como autobiografía y que no son sino historias adulteradas. Autobiografía bajo sospecha, matiza Enrique Vila-Matas en su lado temporal del jardín de estatuas sin ojos.

Macedonio Fernández sostiene que la obra perfecta es la obra en realización, no la obra concluida, de modo que un libro será para el lector antes *un lento venir viniendo* que una llegada.

En otra esquina del tiempo alzan sus voces Ricardo Piglia y Julien Gaul. Ambos coinciden en el carácter deliberadamente inconcluso de una obra. El primero denuncia a los escritores que se comportan como hombres de pocas palabras que se hacen tatuar frases. Escritores que llevan escrito en la piel todo lo que tienen que decir.

Justamente parte del interés que despierta Julien Gaul en los lectores se atribuye a que les hace participar de su obra en realización, entendiéndolo por ello esa búsqueda que él hace en el momento de escribir sus libros. Un rastreo de información y exploración de textos y libros sobre determinados temas y escritores. En lugar de dedicarse a leer autores, Julien Gaul se pone a escribir para tener que leerlos. Finalmente tiene la impresión de que el lector de sus libros vivirá con él su aventura como lector.

Al contrario que Macedonio Fernández, no se resiste a publicar. Sin embargo, arremete contra los escritores que pu-





blican con el fin de alcanzar la fama, denuncia que emprende igualmente Enrique Vila-Matas. Escribir supone para este escritor un modo de desaparecer en los textos. También los personajes de su obra suelen caracterizarse por su afán de desprenderse de la carga pesada de la identidad, cuando no de eclipsarse.

Es precisamente la voluntad de renunciar a su condición de escritor la que empuja al narrador y protagonista de su libro *Doctor Pasavento* a la huida hacia su total desaparición. Siente el horror de la gloria literaria y huye, adoptando la identidad del inexistente Doctor Pasavento. Ya antes de plantearse su desaparición tenía el propósito de intervenir en un debate literario durante el cual expresaría su cansancio del yo:

*Cansado del yo, comenzaría diciendo, (...) La identidad es una carga pesadísima, y hay que librarse de ella.*

Se recluye sin que nadie lo sepa en una habitación de hotel en Nápoles, su primer refugio, donde se entrega a la escritura de un diario. Dice:

*Me había iniciado en el mundo de las letras considerando que escribir era un despotismo sin fin, un morir sin detención posible.*

Y más adelante:

*Es cierto que escribimos, pero eso está conectado con la exigencia infinita de borrarse.*

En un momento determinado se plantea escribir en tercera persona del singular para sacudirse de su egotismo, pero reconoce que esa sustitución es un absurdo simulacro de la desaparición del yo.

En su nuevo aislamiento se siente eclipsado en vida y sin que nadie en el mundo lo eche de menos. A la espera de comprobar si lo buscan o no, se pone a escribir la historia de





su desaparición. Lo hace por ocupar su tiempo en algo y porque escribir constituye para él su única posibilidad de existencia interior. Escribe, por tanto, para dejar de ser escritor:

*Fue precisamente mi afán por dar un paso más allá lo que me llevó a dedicarme a la escritura, llegando mi aparición como escritor acompañada de una fuerte voluntad de ocultamiento y de desaparición en el texto. Empecé pues a escribir sólo para mí mismo, sin ánimo de publicar (tal y como estoy haciendo ahora, pues) y sabiendo perfectamente que la literatura, como el nacimiento a la vida, contenía en sí misma su propia esencia, que no era otra que la desaparición. (...) Publicar lo complicó todo.*

Tampoco Emily Dickinson centra su atención en la necesidad de publicar sus poemas. En la soledad de su cuarto, con vistas al jardín de estatuas sin ojos, se entrega a la escritura, apartándose del mundo para escuchar su voz. Escribe:

*Los superiores instantes del alma  
se dan cuando está sola.  
Cuando tierra y amigo  
se alejan lo indecible,*

*o se eleva a sí misma  
a muy remota altura,  
para reconocer lo que se halla  
debajo de su propia omnipotencia.*





## 36. LA FUGA EMBELLECE LOS RAYOS

ROBERT Walser se ha despertado de su tiempo. En el jardín de estatuas sin ojos no necesita recordar su estancia durante más de veinte años en los psiquiátricos de Waldau y Herisau. Tampoco su muerte durante un paseo en que cayó sobre la nieve. Tiempo antes había escrito su célebre relato *El Paseo*, que, considerado desde una mirada retrospectiva, parece premonitorio. Cada uno muere de su propia muerte, piensa, parafraseando a su manera unos versos de Rilke. A él le disgusta, sin embargo, mirar hacia atrás. También hacia adelante. Es un errabundo de escritura errática. Vaga por el jardín con un lápiz en la mano para seguir escribiendo sus *microgramas*, esos textos volátiles que escribe con letra diminuta en cualquier resto de papel que encuentra a mano.

Es un experto en la desaparición. Quiere pasar inadvertido, escatimarse, según sus palabras. De ahí que escriba de forma dispersa y se conserve poco de su obra, en parte perdida y en parte destruida. No sabe que él es el héroe moral del doctor Pasavento. Tampoco que este es un escritor que ha decidido dejar de serlo y que ha huido de Barcelona con la intención de desaparecer, adoptando la identidad del inexistente doctor Pasavento.

El doctor Pasavento lleva días recluido en su primera estancia de fuga, un cuarto de hotel en Nápoles. Entregado exclusivamente a la escritura privada, desconoce que Robert Walser se halla en el jardín entre las estatuas. Es un individuo recién llegado al mundo y ya dispuesto a desaparecer. Un hombre que, para llevar a término el propósito de la pro-



pia desaparición, ha de inventarse una biografía. Ignora que su manera de proceder recuerda el *modus operandi* de los escritores.

En su lado temporal del jardín escribe Ricardo Piglia:

*Y quizá eso es narrar. Incorporar a la vida de un desconocido una experiencia inexistente que tiene una realidad mayor que cualquier cosa vivida.*

El doctor Pasavento ha descubierto que un antiguo amigo suyo, el profesor Morante, está ingresado en un Centro de Salud Mental a doce kilómetros de la ciudad napolitana. La historia de Morante le recuerda la de Robert Walser en el psiquiátrico.

Ahora dispone de la oportunidad de pasar de ensayar ser otro a convertirse de verdad en el doctor Pasavento: un psiquiatra que, en calidad de especialista, se propone visitar a su amigo. Está convencido de que Morante, sumido en el delirio, no le reconocerá en su vieja identidad de escritor catalán.

Durante el encuentro con el profesor va narrando la historia de Walser. Ve en aquel un gran parecido con el escritor suizo. Morante también escribe a lápiz y llama *micro-textos* a sus escritos de letra minúscula, denominación que parece imitar la de Walser.

El doctor Pasavento lleva un cuaderno de notas al Centro de Salud Mental donde está ingresado su antiguo amigo. Él escribe igualmente a lápiz, y mientras lo hace, cree ir consumando su desaparición como escritor.

De conocer Robert Walser la historia del doctor Pasavento la tomaría probablemente como símil para mostrar el eclipse de los escritores en la propia obra. Sentado en un banco del jardín, termina de releer unas palabras de su texto titulado *El escritor*:

*El escritor se olvida a sí mismo cada vez que escribe la primera palabra, y cuando ha dado forma a la primera frase no quiere saber nada de sí.*



Antes ha levantado su vista de la página y se ha dicho mentalmente que el escritor lo vive todo para sus adentros. Es carretillero, restaurador y camorrista, cantante, zapatero y dama de salón, mendigo, aprendiz de banca y bailarina, madre, hijo, padre, estafador, amante y creador. Él es el claro de luna y el murmullo de la fuente, la lluvia y el calor de las calles, la playa y el barco de vela. Es quien pasa hambre y quien se empacha, el fanfarrón y el predicador, el viento y el dinero.

Emily Dickinson se olvida de su persona cuando escribe. Recluida en su habitación, indiferente a los movimientos de Robert Walser en el jardín, elabora sus versos y desaparece en ellos. No se propone publicar sus poemas. Los teje y, después de corregirlos, los cose en fascículos y los oculta en un cofre junto a las cartas de sus seres queridos. A este lo llama *el cofrecito que no cuenta los secretos*, según le confiesa a su cuñada e íntima amiga Sue, una de las poquísimas personas que conocen su producción poética.

También escribe a lápiz. Lleva horas escribiendo y, cansada, deja el lápiz en el escritorio, se tumba en la cama y recita interiormente el poema que ha estado elaborando:

*Con una luz huidiza  
vemos bastante más agudamente  
que con un fijo pábilo.  
Hay algo en esa fuga  
que aclara la visión  
y embellece los rayos.*

Desconoce que *Fuga sin fin* es el título del libro de Joseph Roth que se ha llevado consigo el doctor Pasavento en su huida hacia la desaparición.





### 37. CAMINAR CONTIGO SIN SER VISTA

UNA lluvia rabiosa inunda la tierra. Deambulo en mi cuarto del jardín de estatuas sin ojos y me detengo ante la ventana. Distingo en el jardín a Lord Chandos, empapado. Inmóvil como una estatua, parece no afectarle la lluvia ni el frío. Ha perdido la costumbre de relacionarse con la gente y de indagar en los libros. Escribe a Bacon en su *Carta*:

*Yo quería muchas cosas. Pensaba reunir una colección de apotegmas como la que recopiló Julio César; usted recuerda la cita en una carta de Cicerón. Allí pensaba recoger las frases más curiosas que hubiese conseguido juntar en mis viajes a través del trato con los hombres sabios y las mujeres ingeniosas de nuestro tiempo o con gentes excepcionales del pueblo o personas cultas y notables.*

A todo ello quería añadir hermosas sentencias y reflexiones de obras literarias, así como la descripción de los edificios más grandes y singulares de distintos países. La obra entera se titularía *Nosce te ipsum*, traducido: *Conócete a ti mismo*. Su proyecto quedó truncado una vez que perdió la confianza en el lenguaje. Ningún motivo, por tanto, para encerrarse en su cuarto a escribir, después de haber explorado en la gente, en la vida, en los libros.

Sin apartar la vista de Lord Chandos, pienso en los escritores y en su búsqueda de la sombra a la hora de entregarse a la creación literaria. Están habituados a viajar en su cuarto, con vistas al exterior, pero casi siempre con las persianas





bajas. Porque su profesión es espiar, escudriñan en los demás para contar sobre los otros.

En su lado del jardín ha escrito Ricardo Piglia en *Diario de un loco*:

*Desvelado, desde la ventana de una pieza de hotel, el que acecha, ve, en la noche cerrada, la luz que ilumina fugazmente, abajo, en el jardín, la mano blanca del que ha venido por él.*

Se ha pasado todo el día examinando los movimientos, gestos y rostros de la gente. Ahora a solas, en plena noche, le da forma literaria a lo que le llega de su interior. Él, como el resto de escritores, espía para registrar vidas. No lo hace con la finalidad de reproducirlas con la pluma o ante la pantalla, sino de inventarlas de nuevo.

En una de sus novelas ha escrito sobre la navegación de los barcos como si estuviera hablando de los escritores. Ha hablado de la inutilidad de la iluminación de noche, porque todos los barcos navegan a ciegas, guiados por el ojo helado del radar.

Los escritores son espías que observan e inspeccionan con su radar todos los detalles para captar lo que a simple vista no se ve.

También Julien Gaul escribe sobre los escritores en su profesión de espías. Encerrado en su cuarto, efectúa ahora las últimas correcciones a *El ojo de Bergerac*. El protagonista de esta novela es un escritor que se consagra a espiar tanto a su familia y a sus vecinos y amigos como a los escritores Salvador Dalí y Graham Greene.

Bergerac, hombre casado, se enclaustra en su estudio para preparar una conferencia. Con ella quiere fascinar a su amante. Esta ha tomado la decisión de abandonarlo después de haber cumplido con su promesa de asistir a la exposición y escucharlo.

Bergerac se propone hablar en su discurso sobre la relación endogámica entre espionaje y literatura.





*Hablaría de cómo me había pasado la vida espionando a todo el mundo (...) y de lo parecidos que son los espías y los escritores y de cómo tanto los unos como los otros siempre miraron, siempre escucharon, siempre se movieron y se perdieron por situaciones embrolladas y extraños sucesos en busca de una idea que acabara dando sentido a todo.*

Julien Gaul ha escrito en su novela que todos los que cuentan historias son espías, mirones. Relee en este instante un fragmento y añade:

*La vida es demasiado breve como para vivir el número suficiente de experiencias, es necesario robarlas.*

Alan Pauls está entregado a la escritura de un libro que aparentemente lleva la marca del espionaje en su título: *El factor Borges*. Levanta su mirada de la página y piensa que, pese a lo que promete, esta obra no es una novela de secretos y espías, sino un ensayo de lectura. Reflexiona entonces acerca de la práctica sigilosa de leer y se pregunta si en el fondo de esta

*¿no hay acaso la ilusión, el vicioso designio de entablar con un libro, una obra, o un autor esa relación de aventura y suspenso —hecha de incursiones nocturnas, cerrojos burlados y claves robadas— que conocemos de lejos bajo el nombre de espionaje?*

La lectura es también una forma de espionar, concluye. Hunde nuevamente su mirada en el libro y escribe:

*leer es desgarrar, entrometerse, irrumpir en un orden sereno, satisfecho de sí, devoto del silencio, las puertas entornadas y las persianas bajas.*

Es un modo de inmiscuirse en esa extraña forma de vida que llevan los escritores, pienso, los cuales se entregan a la exploración de los demás sin ser vistos por nadie. Escri-





tores que, según ha manifestado Julien Gaul en la novela que corrige,

*se sienten muy solos en sus oscuros despachos, en sus puestos de observación mientras imaginan, con las cortinas cerradas, un número infinito de tramas que tienen todas lugar fuera de allí.*

En el jardín de estatuas sin ojos ha cesado la lluvia. No puedo precisar cuándo ha desaparecido Lord Chandos de mi vista. Lo he estado espiando, pero mi imaginación se ha interpuesto entre él y yo como un muro. Mis pensamientos se han desplazado al cuarto de Emily Dickinson. Me la he figurado sentada ante su escritorio tejiendo poemas. Sé, además, que suele escribir cartas a sus seres queridos y que es una experta en imaginar sus vivencias lejos de donde está ella. En una carta a su cuñada y amiga Sue, la cual llevaba semanas de viaje, le confesó que la echaba tanto de menos que en todo la incluía. Pensaba en su amiga cada hora y como si hubiese querido espiarla mentalmente, le escribió:

*Qué estás diciendo, haciendo; quiero caminar contigo, como viendo pero sin ser vista.*





## 38. LA AUSENCIA CONQUISTA

LORD Chandos no está solo en el jardín de estatuas sin ojos. Sin embargo, ni ve a nadie ni escucha nada. Los exploradores del abismo celebran alguna fiesta y él ni tan siquiera advierte sus risas. Estos espías del vacío han formado un corro. No se sabe a qué juegan. En el centro no hay nadie. Dan vueltas alrededor de la nada tomados de la mano, mientras canturrean alegres unos versos de Roberto Juarroz:

*A veces parece  
que estamos en el centro de la fiesta.  
Sin embargo,  
en el centro de la fiesta no hay nadie.  
En el centro de la fiesta está el vacío.*

*Pero en el centro del vacío hay otra fiesta.*

Los espías miran a los ojos del vacío, lo auscultan, disecionan y estudian. Tienen en el fondo un sentido festivo de la existencia, pues se divierten bordeando el abismo. Saben que en la nada hay algo:

*lo insondable.*

El Lord responde con su *Carta* a la de Bacon. Escribe que las punzadas de dolor atraviesan su espíritu. Bajo las palabras descubre una cadena de conceptos que velan cualquier significado. Signos que, lejos de evocar las cosas, remiten a otros signos que ocultan la vida. Le paraliza observar





en los objetos una esencia indecible que no alcanza a percibirse a través de la racionalidad discursiva. Su renuncia a la literatura es, por tanto y ante todo, crisis del sujeto, incapaz de erigirse en principio ordenador del mundo. Se siente ausente de sí mismo, un extraño que no sabe qué hacer con su sentido de la extrañeza.

Ignora que los exploradores del abismo tienen la facultad de observar lo extraño en lo más corriente ya sometido a la fuerza abarcadora de la costumbre. Ellos consideran a la extrañeza su compañera de viaje, imprescindible, además, para inspeccionar desde fuera la realidad y reescribirla. Por eso creen necesario

*no olvidar jamás que es extraño todo lo familiar y cotidiano y, en cambio, lo excepcional siempre tiene que parecerles algo que es perfectamente normal.*

Lord Chandos recuerda sus días felices en los que la literatura llegaba hasta él a través de conductos nunca atascados. Siente el vacío y es incapaz de cubrirlo con otro vacío o de indagar, como hacen los exploradores del abismo, en lo insondable más allá de los límites visibles.

Emily Dickinson está encerrada en su cuarto. Hoy no se siente en disposición de espiar al Lord. Echa de menos a su cuñada Sue, que está de viaje. Cubre esta falta escribiéndole una carta. La considera su *Hermana* y así la llama. Como si le urgiera expresar su desconsuelo, le pregunta sin reclamar respuesta alguna cuándo recibirá una carta suya. Escribe:

*¿Y cuándo recibiré una carta? Cuando sea conveniente Sue, no cuando estés cansada y débil. ¡Nunca!*

En otra ocasión contestará a una misiva de su amiga, confesándole que sus noticias la alivian. Se echa a llorar y le dice:

*Las lágrimas brotan de nuevo, porque estando sola en este gran mundo, no lo estoy del todo. Estas lágrimas son chubas-*





*cos, amiga, a través de los que aparecen sonrisas. Los ángeles las llaman arco iris y las imitan en el Cielo.*

En uno de sus poemas ha escrito:

*Dicen que la ausencia conquista.*

Y añade:

*A mí me vence.*

Sin embargo, a diferencia de Lord Chandos, no abandona la escritura y cuando anochece sigue escribiendo con la memoria del sol de mediodía. Hace avanzar su escritura contra el vacío como si fuera la *nadadora de noche* de Pedro Salinas:

*Nadadora de noche, nadadora  
entre olas y tinieblas.  
Brazos blancos hundiéndose, naciendo,  
con un ritmo  
regido por designios ignorados,  
avanzas  
contra la doble resistencia sorda  
de oscuridad y mar, de mundo oscuro.  
(...)*



### 39. CADA SUEÑO ENCUENTRA SU FORMA

NINGUNA señal anuncia a Lord Chandos que la afianzada era Gutenberg tendrá los días contados. Por consiguiente, ningún motivo para que el Lord se plantee la posible desaparición de los autores en la era digital, preocupación de Samuel Riba ciento ocho años después de la edición de la *Carta de Lord Chandos*.

Samuel Riba, protagonista de *Dublinesca*, novela de Enrique Vila-Matas, es un editor literario fracasado. Después de haber alcanzado un notable prestigio, ha tenido que cerrar su empresa. Piensa que la era digital terminará desplazando a la era Gutenberg y sufre por la posible extinción de los autores. También por la suya, que ya es un hecho.

Encerrado en el jardín de estatuas sin ojos, ha visto a Lord Chandos caminando a lo lejos. Cabizbajo. Su abatimiento le recuerda el propio naufragio. Está al tanto de la renuncia del Lord a la escritura y comprende sus motivos. Él se lamenta de haber dejado de editar sin haber descubierto a un autor desconocido que hubiera acabado revelándose como un escritor genial. No ha perdido la confianza en la palabra, pero prefiere el silencio del Lord al ruido de la literatura mediática. La quiebra de su empresa en la última etapa la atribuye a su resistencia a publicar libros *con las historias góticas de moda y demás zarandajas*.

Gustave Flaubert ha abandonado el jardín y se ha recluso en su estudio. También él siente desprecio por los autores de obras mediocres. Entre sus escritores predilectos destaca a Shakespeare, arquetipo de escritor genial que en-



cajaría con el objeto de la búsqueda de Riba antes de fracasar su editorial.

Ante su mesa de trabajo escribe a Louise Colet una carta en la que exalta a Shakespeare. Lleva dos días abrumado por una escena de *El rey Lear* y le dice:

*Este tipo, Shakespeare, va a conseguir que me vuelva loco. Los otros escritores, más que nunca, me parecen unos niños a su lado.*

Más adelante le confiesa:

*Sí, me he trastornado. No he hecho más que pensar en esta escena del bosque en que se oye a los lobos aullar y en que el viejo Lear llora bajo la lluvia y se arranca las barbas al viento. Cuando se contemplan estas cimas, uno se siente pequeño: nacidos para la mediocridad, estamos aplastados por los espíritus sublimes.*

Samuel Riba se ha acostumbrado a leer su vida como si fuera un texto literario. Se sienta en un banco del jardín y cierra los ojos a la espera de que le asalte algún recuerdo feliz. El tiempo transcurre y solo reina la noche bajo sus párpados. De pronto se ve viajando en *Dublín* por las calles de Barcelona en un taxi. Llueve a cántaros y le dice al conductor:

—*Va a caer todavía más lluvia.*

*Por un momento teme que el taxista le conteste como un personaje de Macbeth y le dé la famosa réplica:*

—*Déjala que caiga.*

El taxista no responderá así, puesto que

*no siempre, por no decir nunca, encuentra uno en Barcelona taxistas que hablen como personajes de Shakespeare.*





—*Ni que lo diga*—*contesta el conductor.*

Llueve con fuerza también en el jardín de estatuas sin ojos. Emily Dickinson deja de perseguir con su mirada a Lord Chandos, cierra la ventana de su cuarto y escribe una carta a A. T. W. Higginson, su preceptor. En ella enaltece la figura de Shakespeare. Habla de libros que no ha leído porque le tienen sin cuidado y finalmente escribe:

*Mientras perdure Shakespeare, la Literatura es sólida.*

En el lado temporal del jardín que ocupa Samuel Riba no llueve. Sin embargo, Riba vive con la memoria de la intensa lluvia de *Dublín*. La añora, porque sabe que invita a los escritores a recluirse en su habitación y emprender un viaje hacia lo desconocido. A la vez le entristece su recuerdo, porque ya no mantiene relación alguna con esos escritores cuyas

*puertas de sus cuartos están cerradas, nunca se mueven, y sin embargo el confinamiento les proporciona una absoluta libertad para ser quienes deseen ser, para ir donde les lleven sus pensamientos.*

Flaubert sigue redactando cartas en el exterior del jardín de estatuas sin ojos. En ellas cuenta que se entrega a la escritura doce horas al día. Escribe que, encerrado en su cuarto, nunca ha hecho viajes semejantes a través del espacio. Dice que en su habitación va lejos sin abandonar el amor de la lumbre. Siempre ha subido alto, aunque el techo de su cuarto fuera bajo.

Entiende por escritor aquel que agota todas las posibilidades antes de dar por finalizada una obra. Lo principal para él es el estilo. Se agota escribiendo y corrigiendo hasta alterar sus nervios y enfermar y tener fiebre. En una carta a Louise Colet escribe:

*Lo que me gustaría hacer es un libro sobre nada, un libro sin ataduras externas, que se sostuviese a sí mismo con la*





*fuerza interna de su estilo, como la tierra se sostiene en el aire.*

En otra ocasión ha escrito:

*El estilo se encuentra bajo las palabras tanto como en el interior de las palabras. Es tanto el alma como la carne de una obra.*

Tarda más de cuatro años en terminar *Madame Bovary*. Se pelea tanto consigo mismo durante la escritura de esta obra, se entrega con tal constancia y vehemencia a ella, que, finalmente, después de haber invertido tantas energías en su protagonista, exclama:

*Madame Bovary soy yo.*

Sabe que escribir es *disecarse en vivo*, pero también que

*cada sueño termina por encontrar su forma; hay olas para cada tipo de sed, amor para todos los corazones.*

Lo manifiesta en una carta recién escrita a Mme. Maurice Schlésinger, cuyas palabras podrían consolar a Lord Chandos y a Samuel Riba en el seno del jardín.







## 40. BASTANTES ES BASTANTE CON UNA

LORD Chandos siente de pronto la dolorosa dulzura de una idea. Flota, sin embargo, tan ligera en la superficie de su pensamiento, que no alcanza a sumergirse en él para averiguar lo que quiere decirle. Le asalta la nostalgia por las hojas blancas resplandeciendo sobre su escritorio de antaño. Páginas vacías ávidas por poseer sus palabras para devolverle a cambio mil secretos.

En otro lado temporal del jardín de estatuas sin ojos Flaubert se entrega plenamente a *Madame Bovary*. Ha interrumpido su trabajo para escribir una carta a Louise Colet. Le cuenta que ha tenido una mala semana. Muchas horas de escritura, agotamiento y frustraciones. Ha llegado a un punto en que no sabe bien qué decir y escribe que le resulta

*difícilísimo expresar con palabras de una forma clara lo que aún está oscuro en el pensamiento.*

En otra carta anterior a Mlle. Leroyer de Chantepie ha escrito:

*Si supieras con precisión lo que quieres decir, lo dirías bien. Así lo difícil no es hablar de uno mismo, sino de los demás.*

Obsesionado con el estilo, denuncia la exhibición de la personalidad del autor en las novelas y apela a la imparcialidad.

Alan Pauls se ha levantado de su tiempo para intervenir sobre la escritura de Julien Gaul. Declara que en la obra de





este escritor no coincide el *yo* con el narrador. Se pronuncia en contra de la guerra que se hacen mutuamente el escritor de primera persona y el escritor de mundo. Dice que este acusa a aquel de solipsista y de mirarse frívolamente el ombligo. Incluso lo llama cobarde, pues su pequeña piecita personal es lo único que ha podido salvar de su miedo al mundo. Pero el otro tampoco se queda atrás y tilda de ingenuo, cínico y farsante al escritor de mundo. Le dice:

*Tu mundo, eso que solo una pedantería a prueba de balas te autoriza a llamar «mundo», no es más que estereotipo, reproducción, eco triste de un consenso especializado en contrabandear como causas justas imágenes del mundo prefabricadas que solo sirven de vidriera para que pueda pavonearse tranquilamente tu vitalismo de cuarta, tu yo bobo de conquistador, de cazador de elefantes, de corresponsal de guerra.*

Frente a las contiendas estériles entre ambas partes defiende Alan Pauls la conciliación de primera persona y mundo como invenciones del escritor. Hace entonces un llamamiento a leer a Julien Gaul, argumentando que

*la primera persona en sus novelas, lejos de ser el yo, es más bien su antídoto, su farmakon, su némesis y lo que se teje entre primera persona y mundo es mucho más complejo, peligroso y desconcertante que una relación de oposición y beligerancia.*

Virginia Woolf sigue escribiendo en su espacio temporal del jardín *Una habitación propia*. Afirma que el *yo* no coincide con la primera persona de su narración. Lamenta, además, que no se sepa nada de las mujeres antes del siglo dieciocho, cuestión que le supone un obstáculo para reinventarse a través de la ficción. Escribe:

*No dispongo en mi mente de ningún modelo al que pueda considerar bajo todos sus aspectos. Pregunto por qué las mu-*





*... jeres no escribían poesía en la época de Isabel I y no estoy segura de cómo las educaban; de si les enseñaban a escribir; de si tenían salitas para su uso particular (...); no sé, resumiendo, lo que hacían de las ocho de la mañana a las ocho de la noche.*

Emily Dickinson se duele en su cuarto de las mujeres olvidadas en la Historia. No parece casual su constante cambio de sexo en los poemas y en las cartas. La primera persona adopta con frecuencia el género masculino, quizá como una manera de sentirse en condiciones de igualdad con los hombres.

En la primera persona de sus poemas están contenidos los principales temas, esas *tres heridas* de las que habla el poema de Miguel Hernández y cuyos versos finales dicen:

*Con tres heridas yo:  
la de la vida,  
la de la muerte,  
la del amor.*

Alan Pauls camina por un sendero del jardín. Se detiene ante las estatuas sin ojos y retoma sus reflexiones sobre la primera persona en la obra de Julien Gaul:

*Su primera persona son nombres propios, números, títulos de libros (...), solapas, biografías de escritores, relatos, tramas literarias, lecturas... Es así, dando por sentado que el mundo habla y le habla a ella, solo a ella, en ese singular idioma monosilábico que ella solo es capaz de escuchar y entender; es así como el escritor inventa una primera persona y un mundo a la vez, no uno y luego otro sino los dos al mismo tiempo.*

Son palabras que parecen hablar en la voz de Emily Dickinson a través de un poema que ha escrito días atrás:

*Pocas, pero bastantes,  
es bastante con una.*





*¿No tenemos razones cada uno de nosotros  
para pertenecer, secretamente,  
a ese etéreo gentío?*





## 41. LA VIDA ES SUEÑO

EMILY Dickinson escribe una carta a su futuro preceptor A. T. W. Higginson. Responde a preguntas que él le ha formulado acerca de su biografía, para ella tan ligada a la literatura. Sobre su edad contesta haber escrito pocos versos hasta ahora. Cuenta que por poetas tiene a Keats y al señor y la señora Browning; por prosa, al señor Ruskin, a sir Thomas Browne y las *Revelaciones*. Escribe escuetamente de sus padres y hermanos y a la pregunta sobre sus compañeros, responde: las colinas, el crepúsculo, un perro, el ruido en la charca a mediodía y el piano.

La biografía de Emily Dickinson es su universo interior. De escasa vida social, mantiene, no obstante, contacto con un número considerable de personas. Su elegido confinamiento no la aleja de la realidad ni de la belleza. Ante su escritorio descubre la luz en lo más oscuro.

Hace un paréntesis y se acoda en la ventana. A lo lejos distingue a Lord Chandos caminando. Sabe de su tristeza y le gustaría compartirle un poema que ha escrito recientemente:

*El éxito se ve como más dulce  
por quienes no triunfaron.  
Aprecia bien un néctar  
quien lo requiere dolorosamente.*

Vuelve a su cuarto, pues también sabe que para el Lord no hay consuelo posible.

Lord Chandos se ha detenido en el jardín ante las estatuas. Le recuerdan la petrificación de su propia persona. ¿Dónde está mi vida?, se pregunta.





Siente nostalgia por los planes de antaño, época en que toda la existencia se le aparecía como una gran unidad. Piensa que por entonces no observaba ninguna contradicción entre el mundo espiritual y el mundo físico, como tampoco entre la naturaleza cortesana y la animal, el arte y la carencia de arte, la soledad y la compañía. Escribe en su *Carta a Bacon*:

*Cuando en mi cabaña de caza bebía de un cuenco de madera la leche espumeante y tibia que una criada greñuda ordeñaba de las ubres de una hermosa vaca de ojos tiernos, aquello no era para mí distinto a cuando, sentado en el banco de la ventana de mi estudio, bebía de un infolio el alimento dulce y espumeante del espíritu.*

Una experiencia era como la otra, pero ahora solo evoca recuerdos, como cuando se reflejan los espejos, sin fin. Si bien nombres y personajes de sus libros acuden por el aire, se convierten los unos en los otros sin belleza. Nada le dicen, disueltos ya en el humo de su biografía.

Ignora que en otra esquina temporal del jardín de estatuas sin ojos habla Samuel Riba, editor fracasado que desconoce quién es y qué fue de su persona antes de quebrar su editorial. Oculta su identidad detrás de los libros que fue publicando, su biografía, al contrario que la de Lord Chandos, ha quedado reducida a su catálogo literario. No sabe qué hacer consigo mismo. Por mucho que se proponga planes y realice viajes, su travesía lo lleva de un extremo al otro del vacío.

Se lamenta de que su editorial no haya encontrado al autor genial tan buscado, pero da a entender que su fracaso es no haber conseguido convertirse él mismo en escritor culto. Al menos en la condición de escritor se habría sentido como se sienten los autores en la medida que van publicando, si bien

*cada vez más oscuros para sí mismos, al tiempo más visibles y legibles para el resto del mundo.*





Perdido el sentido de sus días, Riba se ha vuelto tan indescifrable para sí mismo como ilegible para todos. Con sesenta años de edad no sabe hacer otra cosa distinta del trabajo al que se ha entregado en la editorial. Lee su vida como un texto literario, porque reconoce que la existencia sin literatura es muy aburrida.

Aunque viera a Lord Chandos en el jardín, de nada serviría decirle que la literatura concede a la vida la trama que le falta. El Lord desconfía de la representación lingüística para evocar el sentido de las cosas y las fantasías de la mente, por lo que se limita a expresar, paradójicamente mediante la palabra, la escisión de vida y forma.

En su lado temporal del jardín está sumergido Julien Gaul en la lectura de *La herrumbre de los signos*, texto de Claudio Magris. Lee una frase y la subraya:

*Es una fiebre que no permite a Lord Chandos distinguir entre percepción y proyección, interioridad y exterioridad.*

Despega su vista del texto e imagina al Lord ensimismado en la estancia de la percepción, incapaz ya de darle forma a lo que carece de ella. Después teclea ante la pantalla unas palabras que querría transmitírselas personalmente a este escritor que ha renunciado a la escritura:

*¿Cuál es la lógica entre las cosas? Realmente ninguna. Somos nosotros los que buscamos una entre un segmento y otro de vida. Pero ese intento de dar forma a lo que no la tiene, de dar forma al caos, solo saben llevarlo a buen puerto los buenos escritores.*

Se acuerda vagamente de dos citas en las que también Fernando Pessoa se pronuncia en la misma línea. Se concentra en el libro de este poeta donde cree haberlas leído, las localiza y anota en su cuaderno:

*Toda la literatura consiste en un esfuerzo por hacer real la vida.*





*La literatura es la manera más agradable de ignorar la vida.  
Porque se aparta de esta por hacer de ella un sueño.*

No ignora que tanto Lord Chandos como Samuel Riba han perdido sus propias biografías y que ninguno de los dos podría decir de sí mismo lo que escribió Pessoa de su propia persona. Después de confesar en un poema haberse sentido feliz amando locamente la vida, escribió este poeta:

*Si, después que yo muera, se quisiera escribir mi biografía,  
nada sería más simple.*

*Exactamente poseo dos fechas, la de mi nacimiento y la de  
muerte.*

*Entre una y otra todos los días me pertenecen.*





## 42. LA MUERTE AFILA EL AGARRE

LORD Chandos se duele de haber perdido tan completamente en su interior todas las huellas y cicatrices del producto de su más intensa reflexión. Ni siquiera reconoce los títulos de sus obras.

En el jardín de estatuas sin ojos responde con la *Carta* a una misiva de su amigo Bacon. Le comenta que no sabe si debe admirar más el encarecimiento de su benevolencia o la increíble agudeza de su memoria cuando vuelve a rememorar los proyectos que él abrigaba en los días de entusiasmo que compartieron ambos. Dice que por entonces quería describir nada menos que los primeros años de su soberano, Enrique VIII. Eran los días felices en que fluía la obra de Salustio, llegando hasta él la comprensión de la forma. Escribe:

*Aquella forma interior, auténtica, profunda que sólo puede intuirse más allá del terreno acotado de los artificios teóricos, la forma de la que ya no se puede decir que ordena lo material pues lo penetra, lo neutraliza, creando ficción y realidad al mismo tiempo, un juego de alternancias eterno, una cosa maravillosa como la música y el álgebra. Ese era mi proyecto favorito.*

En su lado del tiempo escribe Claudio Magris *La berrumbre de los signos*. Ha estudiado en profundidad la *Carta de Lord Chandos* y piensa que la actividad literaria del Lord presupone la validez absoluta de los signos por encima de la pluralidad de los tiempos y espacios. Declara que Lord Chandos creía en





*un código supratemporal, que garantizaba la inteligibilidad y comunicabilidad del mundo más allá de toda metamorfosis de las cosas, un lenguaje que parecía corresponder a la estructura universal de la razón.*

Enrique Vila-Matas alza su voz desde la posición que ocupa en el jardín de estatuas sin ojos. Ha leído la *Carta* del Lord y comparte la visión crítica de Claudio Magris. Manifiesta que hay una gran divergencia entre una confortable narración y la realidad brutal del mundo, aunque nos tranquilice la simple secuencia, la ilusoria sucesión de hechos. Porque en el mundo no existe la simplicidad inherente al orden narrativo, piensa en la posibilidad de una escritura que se deslice muy sutilmente hacia una literatura más próxima a la realidad bárbara y muda de la vida.

Distingue entre ficción narrativa, centrada en hablar sobre las cosas o un asunto, y ficción como ente autónomo, sostenida en el estilo. Apuesta por esta segunda opción pero no renuncia al rostro narrativo. Su propuesta pasa por ensamblar en la escritura el universo de lo no narrativo y el de las narraciones estables y transparentes. Declara que es cuestión, por tanto, de proporcionar a la ilegibilidad del mundo una apariencia discursiva, introduciendo discretamente la sombra radical de lo inenarrable en las convenciones narrativas habituales. De este modo considera que la literatura no le da la espalda a la evidencia de un mundo multidimensional y fragmentario, inaccesible e irreductible a las dictatoriales leyes de la narrativa. Manifiesta, además, que es esta la manera más acertada de aproximarse a la realidad sin temerla, elevándola a ficción en su condición inefable.

Claudio Magris escribe ahora en *La herrumbre de los signos*, texto que sigue elaborando:

*El vacío y la ausencia de lo definitivo son lo que permite a la vida revelar su sentido aun a pesar de los signos llenos de herrumbre; la crisis de la palabra y su enmudecimiento establecen las bases del gran estilo en lugar de generar su ruina.*





Lord Chandos no busca un equilibrio entre el caos y la creatividad. Ha descubierto la insuficiencia del sistema de signos, incapaz de penetrar en el alma de las cosas, y fracasa finalmente en su proyecto literario de buscar la forma interior más allá de la retórica. Reconoce el carácter fragmentario de la vida, pero se entrega a su contemplación, incapacitado de darle voz mediante la escritura. Escribe a Bacon:

*Todo se me deshacía en partes, las partes otra vez en partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. Las distintas palabras flotaban alrededor de mí; cuajaban en ojos que me miraban fijamente y en los que yo a mi vez tengo que sumergir mi mirada: son remolinos a los que me da vértigo asomarme, que giran sin cesar y a través de los cuales se llega al vacío.*

Encerrado en el jardín de estatuas sin ojos, le acomete un vacío que sabe irreversible. Se siente un muerto en vida. Triste, sin consuelo posible.

Emily Dickinson se siente también triste. Acodada en la ventana ha estado espionando a Lord Chandos. A su pena por el estado del Lord se ha sumado la congoja por la muerte de su prima Nannie, hermana de Peter. Ha regresado a su mesa de trabajo para escribir una carta a su primo. En ella le dice, como si le hablara a Lord Chandos, que aprender a prescindir es una ardua adquisición y que es mejor la charla antes que la escritura en los momentos difíciles:

*El tema me duele tanto que lo dejaré estar, porque te duele a ti. Nos magullamos menos el uno al otro hablando que escribiendo, porque un acento manso ayuda a las palabras, en sí mismas demasiado duras.*

Ante la muerte y el dolor de sus seres queridos, calla. Lucha, no obstante, contra cualquier forma de vacío escribiendo. Incluso enferma se entrega a la escritura y en los momentos de aflicción ajena no detiene su escritura si ello





supone inyectar ánimo en los otros. En una misiva a su querido maestro le ha manifestado que estaba enferma pero hacía que su mano más fuerte trabajara el tiempo suficiente para hablarle.

Sabe del dolor de existir, y en una carta enviada días atrás a María Whitney, amiga de Sue, ha escrito:

*Espero que nada le apene si no es la punzada de la vida, más dulce de soportar que de omitir.*

Los exploradores del abismo se toman con humor *shandy* la punzada de la vida. En el jardín de estatuas sin ojos se divierten desafiando al vacío. Lo bordean, se asoman a él y lo escudriñan.

Especialistas en el ejercicio del humor y de la risa, exploran la realidad en toda su ambigüedad a fin de que las cosas pierdan su significado aparente. Porque nada es lo que parece ser, tampoco lo son los seres humanos y sus verdades elevadas a lo sagrado. De ahí que uno de estos espías proclame con sentido del humor:

*Quienes buscan la verdad acaban mereciendo siempre el castigo de encontrarla.*

El humor de los exploradores del abismo no es una chispa efímera que quiere hacer reír. Es una perspectiva, un modo de ver por segunda vez.

Emily Dickinson mantiene a su modo una relación desinhibida y directa con el vacío. Sus más de dos mil poemas dan cuenta de su benevolente ironía para escudriñar el abismo. Sabe de la insondable naturaleza humana y explora, invencible, en sus límites. De ahí que la muerte dance continuamente en su obra, generándole tristeza pero a la vez afianzándola aún más en la vida. En una nueva carta que en este instante ha terminado de escribir, esta vez a su amiga Tuckerman, ha proclamado:

*Morir afila el agarre.*





Su amiga realiza a solas un viaje con motivo de un funeral y ella ha querido consolarla con alguna palabra reconfortante. Habría querido escribirle, como también decirle a Lord Chandos, que la vida no es nada sin su punzada, que el vacío es un modo de constatar que se está vivo. Pero se abstuvo al acordarse de la ausencia de la señora Haven y de lo mucho que la echa en falta después de esta haberse marchado de Amherst. En una de sus misivas le ha escrito:

*Echo de menos el geranio en la ventana y la mano que cuidaba el geranio.*





### 43. EL ESCRITOR ES UN EMBAUCADOR

PASEO por el jardín de estatuas sin ojos. Es febrero, hace mucho frío y decido recluirme en mi cuarto. Abarrotado de libros, ningún mejor abrigo que ellos. Toco sus lomos, leo títulos y los nombres de sus autores. Me asalta de pronto la pregunta que se suele formular con frecuencia a los escritores sobre el supuesto contenido autobiográfico de su obra. No parece nueva esa maldita manía de buscar al autor en sus novelas, pienso. ¿Por qué empeñarse en identificar al escritor con el protagonista de un libro?

Imagino a Emily Dickinson en su habitación escribiendo. Sé que tampoco ella es la protagonista de sus poemas. En una carta a su futuro preceptor, el señor Higginson, da pistas sobre sí misma. Dice que es pequeña como la Chivirín, tiene el cabello atrevido como la cáscara de la castaña y los ojos como el jerez que el invitado deja en la copa. Casi al final de la misiva se declara la representante del verso. Ni es una declaración de vanidad ni sus palabras aluden a ella como persona. Es su modo de manifestar que en sus poemas deja de ser esa mujer menuda de carne y hueso para volverse ficticia bajo nuevas identidades. Por eso matiza:

*Cuando me declaro la Representante del Verso no significa «yo», sino una persona hipotética.*

Tan real como la Emily Dickinson que escribe poemas son esos huéspedes que la visitan como compañías no vistas. Son sus duendes, de los que dice que a toda llave escapan y que





*su llegada se sabe  
por correos internos;  
mas no así su partida,  
porque no se van nunca.*

Tomo asiento ante mi mesa de trabajo y escribo:

*Por la misma vía que acuden los duendes a Emily Dickinson, también llegan a los escritores de novelas, cuyos personajes no coinciden con sus autores.*

Busco entonces una entrevista a Julien Gaul que reposa a un lado de mi escritorio y leo una de sus respuestas al periodista:

*Si usted ha visto esos rasgos autobiográficos, significa que tiene información sobre mi vida cotidiana. Créame que cuanto más sencilla le parezca la relación entre una página de mi novela y mi vida, más se perderá la complejidad que pongo en movimiento en el libro, pues narro desde la ficción misma, es decir, lo real es creado a partir de la ficción.*

Pienso que pudo también haber contestado haciendo uso de la cita de Nabokov incluida en uno de sus libros:

*Ficción es ficción y calificar de real un relato es un insulto al arte y la verdad; todo gran escritor es un embaucador.*

Son palabras que me recuerdan otras proferidas por Zuckerman, el protagonista de *Sale el espectro*, de Philip Roth. En contra del empeño de Kliman por descubrir «el gran secreto» de la vida privada de un escritor a fin de explicar su obra, señala:

*Existe la mentira que revela la verdad: esa es la ficción literaria; luego la mentira que no pasa de ser mentira: ese es Kliman.*

Antes ha denunciado el enorme apetito popular de secretos y el hecho de que la explicación biográfica generalmente





empeora las cosas, pues añade componentes que no están en la obra y que, si estuvieran, carecerían de importancia literaria.

De Philip Roth salto mentalmente a Julian Barnes, quien ha escrito en *Nada que temer* que cuando le preguntan sobre las novelas suele contestar:

*Cuentan mentiras hermosas, seductoras, que contienen verdades duras y correctas.*

Medito sobre las coincidencias entre Julien Gaul y Julian Barnes en torno a la ficción. Ambos la conciben como un modo particular de figurar la realidad. La literatura es para ellos una representación convincente y una explicación verosímil del mundo.

Barnes ha escrito que la supresión de la incredulidad es un requisito mental previo para disfrutar de la narrativa. También del teatro, las películas y la pintura figurativa. Hundo mi mirada en su libro y leo:

*Son solo palabras en una página, actores en un escenario o una pantalla, colores en un lienzo; esas personas no existen, nunca han existido o, si existieron, esto es una mera copia, simulacros brevemente convincentes. Pero mientras leemos, mientras nuestros ojos exploran, creemos que Emma vive y muere, que Hamlet mata a Laertes, que este hombre inquietante, engalanado con pieles, y su mujer, que luce brocados, podrían escaparse de sus retratos pintados por Lotto y hablarlos en el italiano de la Brescia del siglo dieciséis.*





## 44. ANVERSO Y REVERSO DEL RECUERDO

LORD Chandos, distraído, se ha olvidado del frío y camina a solas en el jardín de estatuas sin ojos. Su mirada se detiene largamente en unos jóvenes perros feos y en un gato que se desliza elástico por la tierra. Entre todos los objetos pobres y toscos de una vida campesina busca aquello cuya forma trivial y esencia muda se pueda convertir en fuente de su enigmático embelesamiento. En la *Carta* le ha contado a Bacon que su dichoso e innominado sentimiento surgirá para él antes de un solitario y lejano fuego de pastores que de la visión del cielo estrellado; antes del canto de un último grillo próximo a la muerte que del majestuoso fragor del piano. Le fascinan las cosas sencillas para las que no encuentra palabras.

Ha escrito sobre su abandono de la creación literaria. Tiene la certeza de que en los años de vida que le quedan por delante no escribirá ni un solo libro más. Ni en inglés ni en latín. Dice a Bacon:

*la lengua, en que tal vez me estaría dado no solo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido.*

Pienso entonces que quizás a este escritor le habría gustado conocer la leyenda sobre la sortija del Rey Salomón, un





anillo que permitía entender la lengua de los pájaros. De él habla Borges en su relato *La Memoria de Shakespeare*.

El anillo era tan prodigioso que no llegó a venderse nunca. Se dio por perdido como le ocurre a los objetos mágicos. O tal vez estuviera en algún lugar donde faltan pájaros, tal y como le indica un personaje a Hermann Soergel, el protagonista de este relato.

Lord Chandos se habría mostrado de acuerdo con el protagonista, el cual responde que la sortija podría hallarse antes ahí donde hay tantos pájaros que lo que dicen, de tanto ruido, se confunde.

Hermann Soergel recibe la sortija del Rey a modo de metáfora que cubre la tan apreciable memoria de Shakespeare. Pasa a tener, por consiguiente, otra memoria además de la propia o, como se dice en el relato, dos memorias le tienen.

Mi memoria me lleva de Lord Chandos y Borges a *Recuerdos inventados*, de Enrique Vila-Matas, un relato que lleva el título de uno de sus libros. Su protagonista es una variedad de identidades encerrada en una sola persona. También a este le sucede algo parecido a lo que le ocurre a Hermann Soergel, cuya memoria, a medida que transcurre el tiempo, se confunde con la de Shakespeare.

Soergel se angustia, porque percibe que la memoria de Shakespeare está a punto de anular la suya propia. Advierte con temor que está olvidando la lengua de sus padres. Sin embargo, en el caso del protagonista del relato de Vila-Matas, sus diversas identidades, lejos de ser incommunicables, juntan sus aguas. Se entremezclan y se cruzan, de modo que pueden fijarse por escrito en una antología personal de invenciones recordadas.

El protagonista de este libro es la sombra de Tabucchi y de Pessoa, el buscador del tigre de Borges, Sergio Pitol, Carlos Drummond Andrade, Giosefine, un personaje de Álvaro Mutis, un escapado del manicomio, un amigo de Roberto Arlt y de Valéry, Xavier Janata Pinto, un barman, la Muerte y el último pasajero de un suicidio. Es la sombra de todas las sombras, no a modo de suma sino como desorden de posibilidades indefinidas.





En *Recuerdos inventados* leo un pasaje que parece destinado a Lord Chandos. Es el momento en que el protagonista recuerda haber siempre pensado que

*la propia vida no existe por sí misma, pues si no se narra, si no se cuenta, esa vida es apenas algo que transcurre, pero nada más. Para comprender la vida hay que contarla, aun cuando solo sea a uno mismo.*

También me remite de nuevo al Lord otro fragmento de este libro en el que se dice que siempre quedan vacíos que la narración no cubre,

*pese a las suturas o remedios que intenta aplicar. Por este motivo es por lo que la narración restituye la vida solo de forma fragmentaria.*

Ni siquiera de ese modo incompleto puede entregarse Hermann Soergel a la narrativa, porque carece de facultades para la escritura. Por tanto, pese a sentirse inicialmente heredero de Shakespeare, decide librarse finalmente de la memoria de este escritor universal. De lo contrario, tampoco habría podido legarla a posibles lectores, pieza clave de la literatura, pues ellos son quienes les confieren sentido a lo escrito.

Sumida en mis cavilaciones descubro en el jardín, cerca de Lord Chandos, a Ricardo Piglia y Julien Gaul. Sé que el Lord no puede advertir su presencia. Sin embargo, yo no solo los veo sino también los escucho. Conversan sobre el lugar que ocupan los lectores en la literatura. El segundo dice de esta que es un organismo no estático, sino algo que en cada lectura sufre mutaciones, algo que constantemente se modifica. Por eso habla de lectores activos o lectores con talento. El primero abre su libro *El último lector* y lee un pasaje en voz alta:

*La pregunta «qué es un lector» es, en definitiva, la pregunta de la literatura. Esa pregunta la constituye, no es externa a*





*sí misma, es su condición de existencia. Y su respuesta —para beneficio de todos nosotros, lectores imperfectos pero reales— es un relato: inquietante, singular y siempre distinto.*

De igual modo que una obra literaria experimenta cambios en cada lectura, pienso, también la memoria junta las aguas de los recuerdos en un proceso de incesante reinención.

Emily Dickinson ha estado contemplando desde la ventana de su cuarto a Lord Chandos. Lo ha visto paseando. Sabe que se siente inseguro y fluctuante en su identidad y que no se reconoce en la persona que era antes. Lo considera un recuerdo petrificado de sí mismo.

El intenso frío la ha devuelto a su escritorio. Extrae de su carpeta un poema que ha escrito horas antes, decidida a efectuarle las últimas modificaciones. Corrige una y otra vez y lo lee en voz alta para tomarle la temperatura a su tono:

*Tiene el recuerdo un frente y una parte de atrás;  
de algún modo es lo mismo que una casa.  
También tiene buhardilla  
para el ratón y para tanto trasto;  
aparte de la más bonda bodega  
que jamás hizo nadie.  
Averiguar sus brazas  
nosotros mismos ya ni lo intentamos.*

Ignora que Pascal Quignard ha alzado la voz desde su lado temporal del jardín para decir:

*Un escritor es un hombre devorado por un tono.*







## 45. AL IRNOS NO NOS MARCHAMOS

FERNANDO Pessoa se ha situado ante un tablero alto, a la altura de su pecho, en el jardín de estatuas sin ojos. Está habituado a escribir de pie, tal y como hace ahora.

Cuando se entrega a la escritura, se siente interiormente arropado por muchas vidas. Es un poeta multiplicado en poetas, heterónimos con existencias propias y diferenciadas. Se despersonaliza adoptando otras identidades como nuevas maneras de fingir que comprende el mundo.

Ha escrito días atrás un poema sobre el poeta como fingidor. Desconoce que sus versos son para Julien Gaul una referencia de la ficción literaria, particularmente los cuatro primeros:

*El poeta es un fingidor.  
Finge tan completamente  
Que hasta finge ser dolor  
El dolor real que siente.*

No escucha tampoco las palabras que ahora pronuncia Gaul en el interior del jardín en defensa de la suplantación de la personalidad como elemento clave de la creación literaria.

Levanta la vista y contempla las estatuas. Ciegas, inmóviles, carentes de identidad. Le recuerdan el dolor de Lord Chandos por la escisión de vida y forma, motivo que ha llevado al Lord al abandono de la escritura. Él, sin embargo, sigue escribiendo. Sabe de la imposibilidad de recrear el mundo como unidad y se entrega a mostrarlo en su disolu-





ción de forma fragmentaria. Ignora que con el tiempo se convertirá en el poeta de la desintegración íntima del yo y de la quiebra de la relación armónica entre realidad y palabra, entre sujeto y objeto.

Se considera antes que nada un viajero. Ha escrito recientemente un poema que lleva el título *Viajar, perder países*. Baja ahora su cabeza y escribe:

*No evoluciono, viajo.*

Viaja en su cuaderno. En él ha anotado el día anterior, como si hablara de su propia escritura:

*No subí de un piso a otro; me fui trasladando, en un mismo plano, de un sitio a otro.*

Julien Gaul ha concedido la palabra a los personajes de sus libros. Estos parecen hablar desde el interior del poema de Pessoa sobre el viaje, pues ellos también se mueven en línea recta, siguiendo

*la ausencia de tener un fin,  
y el ansia de conseguirlo.*

En otra esquina del jardín de estatuas sin ojos alza su voz Enrique Vila-Matas. Concibe sus libros como viajes mentales que no requieren un desplazamiento y declara:

*Ocurre que he de situarlos en algún lugar del mundo y por eso aparecen nombrados tantos países. Pero toda mi literatura es un largo viaje imaginario, mental, al fondo de la noche, sin regreso posible.*

Su literatura viaja y no vuelve a Itaca. Vaga, consiguiientemente, por los mares sin fin en una travesía parecida a la del protagonista de la obra de Dante.

Cede la palabra al narrador de *El mal de Montano* para que cuente acerca de esta odisea sin retorno y sin meta. Este





manifiesta que es un viaje en el que los individuos se lanzan hacia delante, continuamente avanzando y perdiéndose, y cambian una y otra vez de identidad en lugar de reafirmarla. Considera, consiguientemente, que la literatura de su autor es un viaje que nos acerca siempre a nuevos abismos.

Pessoa no está al tanto de las versiones inventadas por Vila-Matas de *Viajar, perder países*. Entre otras, *Viajar, perder teorías* y *Viajar, perder suicidios*. En el libro de relatos sobre suicidios imaginarios contra la vida extraña y hostil ha escrito este escritor catalán:

*Viajar, perder suicidios; perderlos todos. Viajar hasta que se agoten las nobles opciones de muerte que existen.*

Emily Dickinson ha tejido un poema al que podría haber dado el título *Viajar, perder adioses*, de haber conocido el poema de Pessoa y la gama de interpretaciones aportadas por Vila-Matas al viaje rectilíneo:

*Al irnos no sabemos jamás que nos marchamos  
y bromeamos al cerrar la puerta.  
El destino, siguiéndonos, detrás, echa el cerrojo  
y ya no hablamos más.*





## 46. LA MEMORIA ES UN PERRO ESTÚPIDO

**M**ALTE Laurids Brigge entra en el jardín de estatuas sin ojos. Se ha habituado a estar solo, pero la atmósfera inhóspita que reina a su alrededor le hace sentir el peso de su vulnerabilidad. Es un viajero solitario que viaja por el mundo solamente con su maleta y un cajón de libros. Tiene veintiocho años, se ha trasladado a París, y, recluso en un cuarto pequeño, se dedica por entero a la creación literaria.

Es el protagonista de la obra en forma de diario de Rainer Maria Rilke titulada *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Confiesa que escribe para huir de la muerte y como un modo de *hacer algo* contra el miedo mientras aprende a ver.

Entregado a sus recuerdos en el seno del jardín, el pasado le parece más cercano que nunca. Se acuerda de pronto de una extraña morada en la que residía el suegro de sus padres. Era un viejo castillo que visitó con frecuencia y que tras la muerte de su familia cayó en otras manos. Su imagen se ha colado ahora en su interior totalmente rota y repartida en él a modo de fragmentos: habitaciones, escaleras, pasillos, galerías, jaulas, cámara de torrecillas, puertas. Piensa:

*Todo esto está aún en mí, y nunca dejará de estarlo. Es como si la imagen de esta casa hubiese caído en mí desde alturas infinitas y se hubiese roto en mi fondo.*

Una vez que los recuerdos se han hecho carne, los suele volver a pasar por la mente para escribirlos.





En el jardín de estatuas sin ojos resuena una pregunta que ha formulado Julien Gaul:

*¿Qué está inventando su imaginación que se presenta como memoria?*

Rodrigo Fresán escribe en su rincón del jardín *El fondo del cielo*. Teclea ante la pantalla de su ordenador:

*El pasado nunca deja de moverse aunque parezca algo inmóvil.*

A continuación escribe una frase que parece hablarle al Malte Laurids Brigge que afirma finalmente haber aprendido a ver mejor:

*En el pasado —llegando allí tanto tiempo después, porque lo terrible del pasado es que solo podemos verlo desde el futuro— todos somos más sabios.*

No ignora la ironía contenida en sus palabras, pues sabe que la memoria hace con nosotros en el presente lo que quiere. Escribe que se comporta como el perro más estúpido al que le lanzas un palo y te trae cualquier cosa.

El jardín de estatuas sin ojos se ha animado con las voces de los escritores alzándose desde sus respectivos lados temporales. Ninguno de ellos alcanza a escuchar a los demás. A mí, sin embargo, me llegan sus palabras por correo interno como esos huéspedes que visitan interiormente a Emily Dickinson en su soledad.

Pongo atención a las palabras de Julian Barnes. Habla sobre sus recuerdos de la infancia, haciendo uso de palabras que he leído anteriormente en su libro *Nada que temer*. Reconoce que él y su hermano guardan en la memoria versiones diferentes. Él ha olvidado, además, muchísimos episodios que su hermano ha retenido mentalmente. Se pregunta si sus recuerdos estarán *desinfectados* o si son los de su hermano los que se han visto *infectados*. Distingue





asimismo otro género de recuerdos: los que se transmiten. Ha comprobado cómo su hermano se limita a repetir historias que no ha vivido y solo conoce porque su madre se las ha contado en frecuentes ocasiones.

Nada importa la distorsión de los recuerdos, proclama en su esquina del jardín Julien Gaul, pues

*lo importante es que de todo quede siempre algo, pues por minúscula que sea la llama que reste tal vez alguien pueda recogerla para encontrar otra cosa.*

Rodrigo Fresán prosigue tecleando ante la pantalla:

*Recordar es encontrar sin dejar de buscar. No sabemos si un recuerdo es aquello que a la vez que lo recordamos lo damos por perdido o aquello que estaba perdido y que de pronto se recupera.*

En otro pasaje escribe:

*Los recuerdos son material sensible, volátil.*

*Los recuerdos son partículas en constante y creciente aceleración.*

*Los recuerdos han hecho arder neuronas.*

*Los recuerdos pueden hacer que lo olvides todo.*

Malte Laurids Brigge ha girado sobre sus pasos dispuesto a despedirse lentamente del jardín. No ha podido desembarazarse de la imagen de la casa del suegro de sus padres que creía ya olvidada. Su evocación le lleva a meditar sobre la necesidad de perder recuerdos como un requisito para la creación literaria. Olvidarlos y esperar pacientemente que vuelvan ya convertidos, como le ha ocurrido hoy, en los propios gestos y en la propia sangre y mirada. Piensa que solo entonces, cuando no se les distingue de uno mismo, sucederá que en cualquier momento de su centro se eleve la primera palabra de un verso.

Ajeno a la presencia de Malte Laurids Brigge en el jardín, Lord Chandos sigue encerrado entre las estatuas. No se pro-





pone recuperar su capacidad literaria, porque ha perdido toda esperanza en las posibilidades de la lengua. Eleva un muro entre su vida anterior como escritor y el silencio en el que ha recalado en el presente. Se entrega, por tanto, a sus recuerdos en un intento de distinguirse de ellos.

En su *Carta* a Bacon rememora la época en que toda la existencia se le aparecía como una gran unidad. Lo hace con nostalgia, pero a la vez como un modo de mostrar su actual desconfianza en una totalidad unitaria lingüística capaz de dar cuenta de la realidad. Los cimientos que sostenían su vida se han desmoronado.

Emily Dickinson ha escrito en su cuarto unos versos, que parecen querer mitigar la angustia de Lord Chandos:

*Sostienen a la casa los puntales  
hasta que se concluye.  
Entonces se retiran  
y, erguida, por sí sola  
se apoya en ella misma  
y deja de acordarse  
de los taladros y los carpinteros.  
Exactamente igual retrospectiva  
en una vida ya perfeccionada.  
Un pasado de clavos y tablones.  
Y lentitud. Después, cae el andamio  
reafirmando un alma.*





## 47. EL ABISMO NO TIENE BIÓGRAFO

LA existencia de Emily Dickinson discurre en su cuarto con vistas al jardín de estatuas sin ojos. Teje poemas y también se consagra a los recuerdos mientras escribe cartas a sus seres queridos.

Recibe muchas cartas. En una de esta mañana le ha mostrado Martha Gilbert, hermana de Sue, su pena por la muerte del señor Lord, el juez con el que Emily Dickinson ha mantenido una relación íntima. De él se ha dicho que era el destinatario desconocido. Así lo nombraba ella en el anverso del sobre de sus cartas a fin de que pasara inadvertido.

La muerte del señor Lord ha destapado a Emily el recuerdo de su pequeño sobrino Gilbert, de cuya muerte temprana no se recuperará nunca.

Aunque la figura de Gilbert se le aparece muy nítida, sabe que no alcanzará a hablar de él. Toma el lápiz y anota en su cuaderno una idea que le ha asaltado mentalmente:

*Tratar de hablar de lo que ha sido sería imposible. El Abismo no tiene Biógrafo. De tenerlo, no sería Abismo.*

El pasado es un animal oscuro, piensa. También triste cuando incluye a los propios seres queridos que se han marchado definitivamente. De ahí que ella intente retenerlos en la memoria, aún sabiendo que esta es escurridiza. Inaccesible. Escribe:

*La fronda de la mente  
es un gran tabernáculo de aves  
de una clase incorpórea.*





En el jardín de estatuas sin ojos redacta Rodrigo Fresán *El fondo del cielo*. El protagonista de este libro pronuncia unas palabras sobre la verdad que podrían referirse igualmente a la memoria en los términos en que ha hablado Emily Dickinson en su poema:

*La verdad es fractal. Se hace pedazos y se dispersa en infinitas direcciones. Así que cómo alcanzarla.*

Julien Gaul, sentado en su cuarto, se ha cansado de aporrear el teclado. Le falta por escribir el último capítulo de una nueva novela. Dispone ya del título, *Teatro de la memoria*, y sabe lo que quiere decir. Pero lleva trabajando demasiado tiempo y carece de concentración para darle forma literaria a sus pensamientos. Se levanta de la silla y toma de la estantería un texto suyo publicado tiempo atrás donde sabe que ha escrito sobre la impostura de toda autobiografía. Se sumerge en la lectura de un pasaje que habla de la imposibilidad de contar lo mucho que se desconoce y forma parte de uno, y rescata una cita que transcribe con su pluma:

*Es lo que llevo en mí de desconocido lo que me hace yo.*

Son palabras que se propone introducir con otras variantes en su nueva novela sobre el sospechoso relato autobiográfico. Se queda meditabundo, buscando un sinónimo de *autografía*. Entonces se inventa uno y lo escribe en el margen de la hoja: *automitografía*. En el caso de esta novela, piensa, doblemente falsa, pues a la falacia de cualquier autobiografía se añade el intento del protagonista de escribir unas memorias apócrifas de un escritor muerto.

Rodrigo Fresán avanza en la escritura de su libro, cuyo protagonista dice ahora que los años pasan y se cruzan y todo pasa rápido y hay tanto que pasó y que no recuerda, que no llegará a poner en su texto. Sin embargo, lejos de lamentarse, concluye:





*Mejor así, pienso.*

*Mejor dejarme llevar.*

*Mejor pensar —mejor entregarme a los dictados de un desconocido— que es otro quien me escribe escribiendo todo esto.*

Los pensamientos de Julien Gaul siguen sumergidos en la *autobiografía*. Abre un libro de Borges y lee:

*A nadie le está dado abarcar en un solo instante la plenitud de su pasado. (...) La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas.*

Enrique Vila-Matas alza la voz desde su lado temporal del jardín de estatuas sin ojos. Dice que en las cavernas de la memoria se desatan tanto recuerdos fabulados como nostalgias inventadas. Aporta su experiencia de la primera vez que visitó Lisboa, de la cual habla en su texto *En Lisboa ya estuvimos allí antes de estar jamás*. Hunde su mirada en uno de los pasajes y lee en voz alta:

*A Lisboa hay que verla en el tiempo exacto de un sollozo. Verla toda entera con la primera luz del amanecer, por ejemplo. O verla bien completa con el último reflejo del sol sobre la Rua de Prata. Y después llorar. Porque uno, aunque sea la primera vez que la ve, tiene la impresión de haber vivido antes allí todo tipo de amores truncados, desenlaces violentos, ilusiones perdidas y suicidios ejemplares. Caminas por primera vez por las calles de Lisboa, y, como le ocurriera al poeta Valente, sientes en cada esquina la memoria difusa de haberla ya doblado. ¿Cuándo? No sabemos. Pero ya habíamos estado aquí antes de haber venido nunca.*

En su espacio del jardín descubro a Alan Pauls. Ensimismado, escribe en *El factor Borges* sobre la época en que Borges decidió añadir un año a la fecha de su nacimiento. Habiendo nacido este en 1899, quiso librarse del romanticismo decimonónico para nacer con la entrada del siglo veinte. De este modo, pienso, parece que también Borges





se ha inventado una nostalgia. En este caso, de un siglo que nació después de él haber llegado al mundo.

Alan Pauls pregunta en el libro si ese famoso año lo gana o lo pierde Borges, y contesta seguidamente:

*La respuesta solo puede ser paradójica: lo gana perdiéndolo, lo pierde al ganarlo.*





## 48. PERSIGO UN PÁJARO Y DESAPAREZCO

HA cesado la lluvia en el jardín de estatuas sin ojos. Abandono mi cuarto y me golpea el frío. Maldito mes de febrero, pienso. Me queda, no obstante, el consuelo de haber avanzado en la lectura de libros.

Paseo. Un pájaro solitario vuela en lo alto del cielo. Me detengo y lo persigo con la vista. Desaparece, lejos de aquí. También yo, pues su persecución me ha llevado mentalmente a otro lugar fuera del jardín, hoy tan gris. Un paraje cálido de arena y mar. Azul. Me veo dándome un confortable baño de agua salada.

Sentada en la arena reflexiono sobre los recursos de los que se valen los escritores para pasar, bruscamente pero de forma eficaz, de un plano a otro en la escritura. Un procedimiento del que habla Julien Gaul en uno de sus libros y de cuya sencillez abrumadora tuvo noticia a través del novelista francés Jean Echenoz.

En un bar de París le dijo:

*Pasa un pájaro. Lo sigo y eso me permite ir a donde quiera en la narración.*

Cuenta Julien Gaul que, habiendo tomado nota de este recurso, lo utiliza pasado el tiempo en uno de sus libros para desplazar instantáneamente la acción de un paisaje chileno a París. Escribe:

*Ya en tierra, al mirar hacia lo alto, hacia el cielo sin nubes de San Fernando, vi pasar un pájaro. Lo seguí. Y me pareció*





*que seguirle me permitía ir a donde quisiera, utilizar mentalmente toda mi movilidad posible. No muchas horas después, volaba yo hacia París.*

Este procedimiento para desplazar el lugar de la narración lo emparenta con ese *fenómeno de la memoria* al que recurre Proust como modo de súbita transición en la escritura. Habla de un ensayo en el que este escritor nombra la confusión sobre el episodio de la magdalena en su obra *En busca del tiempo perdido*. Dice:

*Se lamenta de que determinadas personas (...) creyeran que la novela era una especie de libro de recuerdos, entrelazados según las leyes fortuitas de la asociación de ideas. «En apoyo de esta mentira», dice Proust, «citaron páginas en las que unas migajas de magdalena mojadas en una infusión me recuerdan toda una época de mi vida. Ahora bien, para pasar de un plano a otro me valí sencillamente no de un becho, sino de lo más puro y valioso que hallé como juntura, un fenómeno de memoria.»*

La juntura puede ser algún motivo, pienso, como el canto de un grillo, o el olor del mar, o un pájaro que se persigue con la vista y sirve de herramienta para desplazar el lugar en la narración. En cualquier caso, también para cambiar instantáneamente de registro o de tiempo.

Alan Pauls equipara en *El factor Borges* el significado de la magdalena de Proust a los eucaliptos de Borges, quien escribe:

*En cualquier lugar del mundo en que me encuentre, basta el olor de los eucaliptos para que yo vuelva a ese Adrogué perdido que ahora sólo existe en mi memoria.*

Los eucaliptos son materia desencadenante de recuerdos, pero a la vez se vuelven una herramienta para el traslado de un plano a otro en la escritura.

Borges habla de la biblioteca de la casa de Adrogué, *ese remoto y apacible laberinto impregnado por el ubicuo aroma*





*de los eucaliptus.* En esa casa pasó en familia los veranos durante décadas. De niño era también la biblioteca su estancia principal, un lugar donde reemplazar el mundo y, a la vez, sentirse protegido. Más tarde, ya escritor, el olor de los eucaliptos se vuelve un *fenómeno de memoria* para viajar en la narración a la biblioteca concebida, en palabras de Alan Pauls, como

*el punto estratégico a partir del cual es posible acceder a un repertorio infinito de mundos posibles. Un espacio aleph.*

Sentada en la arena, contemplo el vuelo de una gaviota solitaria. La persigo en su viaje hasta que se desvanece a lo lejos en el aire. También, con ella, yo me he desplazado.

De nuevo en el jardín de estatuas sin ojos, espío a Lord Chandos. Ha abandonado la creación literaria, porque las palabras ya nada le dicen. Se le deshacen en la boca como setas envenenadas. Sé que si viera volar un pájaro en el jardín, querría seguirlo y escapar al espacio abierto. Sin embargo, para él no hay salida, pues trasladarse súbitamente de un lugar no es tan fácil en la vida.

*Después de todo, el tránsito instantáneo hacia otras voces y otros ámbitos es una de las secretas ventajas que tiene la literatura sobre la vida, porque en la vida ese tránsito nunca es tan sencillo, mientras que en los libros todo es posible y además, muchas veces, de una forma asombrosamente fácil.*

Son palabras de Julien Gaul que me han venido a la mente, contagiada del estremecimiento de Lord Chandos. Este nació libre, pienso, y se ha estrellado.





## 49. PERO LA ÉPOCA NO TENÍA BASE AQUÍ

LORD Chandos añora su condición de escritor de antaño. Pasea cabizbajo por el jardín de estatuas sin ojos, recordando sus antiguos planes. Pensaba reunir una recopilación de aforismos durante sus viajes basada en su experiencia en el trato con personas sabias e ingeniosas. A esta colección quería añadir también hermosas máximas y pensamientos de las obras de los antiguos y de los italianos, y todas las joyas intelectuales que encontrase en libros y manuscritos. En pocas palabras, el resultado de su travesía como lector que tanto le estimulaba para la escritura a la que ya ha renunciado.

En su lado del jardín conversan Rodrigo Fresán y Enrique Vila-Matas. Este le manifiesta al otro que concibe la lectura como parte de su oficio de escritor. Escribe mientras consulta en su biblioteca y confiesa que el proceso de indagación suele ser lo mejor del ejercicio de la escritura. Le dice:

*Descubrir que existe realmente el placer de leer, descubrir a los otros, preguntarse cómo es posible que los signos sobre una tabla de arcilla, los signos de una pluma o de un lápiz puedan crear una persona —una Beatriz, un Falstaff, una Anna Karenina— cuya sustancia excede en su realidad, en su longevidad personificada, la vida misma.*

Rodrigo Fresán añade que es esta la misma sensación que produce la lectura en lectores activos que no esperan que los trajes de la ficción se ajusten lo mejor posible a las medidas de su cuerpo real. Lectores que consideran el libro





como una puerta de salida y no como una vía de entrada a la gris realidad.

Recluido en su cuarto que linda con el jardín de estatuas sin ojos está sentado ante su mesa de trabajo el profesor de instituto Tomás Montejo. Es el protagonista del libro de Luis Landero titulado *Hoy, Júpiter* y se ha puesto a leer una obra de Chéjov con la finalidad de preparar sus clases. Se detiene en un fragmento y formula una serie de interrogantes sobre lo que le sugiere. Se concentra en las frases y va eliminando mentalmente una a una las palabras hasta convertir el pensamiento verbal en imágenes. Su mente se vuelve a la sazón un cuadro en el que los objetos, los personajes y las escenas se tornan en símbolos.

Cierra el libro y se queda pensativo.

*El libro con su bullicio tan reciente de imágenes, de personajes, de conflictos en marcha, de palabras ansiosas por significar, era en sus manos algo vivo, cálido y palpitante como un pájaro.*

Se acuerda ahora de un momento de su adolescencia. Estaban de celebración familiar y de pronto abandonó la mesa, proclamando, como si se despidiera para un largo viaje:

*Me voy a mi cuarto a leer.*

En su habitación, sintiéndose seguro, orgulloso y feliz lejos del mundanal y molesto ruido, pensó que lo que tendría que haber dicho al levantarse de la mesa era:

*Me voy para siempre a leer.*

Recuerda esta anécdota y piensa que desde niño la lectura le abría la puerta a otros mundos. Ignora que en su lado temporal del jardín le ha dicho Enrique Vila-Matas a Rodrigo Fresán:

*A veces nuestra vida está cada día más por debajo de la vida.*





Malte Laurids Brigge rememora en el jardín su experiencia como lector. Se siente tan feliz entre los libros. Se ve sentado en la Biblioteca Nacional de París leyendo a un poeta y describe mentalmente la sala concurrida y en silencio. No se oye a las personas. Están en sus libros. Los observa moviéndose a veces entre las hojas, como hombres que duermen y se dan vuelta entre dos sueños. Se considera un ser afortunado y piensa:

*¡Qué bueno es esto! Estoy sentado y tengo un poeta. ¡Qué suerte! Quizá sean trescientos los que están en esta sala leyendo; pero es imposible que cada uno tenga un poeta. (¿Sabe Dios qué será lo que leen!) Además, no existen trescientos poetas. En cambio, qué suerte la mía: yo, quizá, el más miserable de estos lectores; yo, un extranjero, tengo un poeta. Aunque sea pobre. Aunque mi chaqueta, que llevo a diario, comience a estropearse por algunos sitios, aunque a mis zapatos se les pueda hacer este o aquel reproche.*

Está solo y con apenas dinero. Vive en un cuartucho y carece de amigos. Su vida está cada día más por debajo de la vida y, sin embargo, se siente un rey entre los libros.

Su descripción de la biblioteca y su condición de lector le despiertan el recuerdo de un poema de Emily Dickinson que cree hace alusión al embeleso de la lectura:

*Grandes Avenidas de silencio conducían  
a Barriadas de Calma.  
No había aquí Avisos ni Desacuerdos  
ni Universo ni Leyes.*

*Los Relojes marcaban la Mañana, y a las Noches  
llamaban desde lejos las Campanas.  
Pero la Época no tenía base aquí  
exhaladas ya las Horas.*

Aún más animado, prosigue reviviendo su estancia en la sala de la biblioteca. Se le aparece abarrotada y no se oye





una sola mosca. Entonces reflexiona sobre los poderes inocuos de la lectura:

*¡Ah! , qué bien se está entre hombres que leen. ¿Por qué no son siempre así? Podéis acercaros a uno y rozarle; no sentirá nada. Podéis empujar a vuestro vecino al levantaros, y si os excusáis, hará un movimiento de cabeza hacia el lado de donde viene vuestra voz, su rostro se vuelve hacia vosotros y no os ve, y sus cabellos son semejantes a los de un hombre dormido. ¡Qué bueno es esto!*







## 50. HECHIZOS DE INVIERNO E INFIERNO

EN el jardín de estatuas sin ojos escucha Lord Chandos un eco de tormenta de la que, como la muerte, no se sabe si se acerca o se aleja. Es mediodía y el cielo está cubierto de nubes negras y bajas. Reina una atmósfera agobiante en este mes de marzo, recrudescida por la única presencia del Lord entre las estatuas.

Lord Chandos ya no se reconoce en su condición de escritor de antaño. Escribe a su amigo Bacon que incluso el título de un pequeño tratado que este ha nombrado en su carta lo mira con aire distante. Aunque quisiera, sabe que tampoco podría comprenderlo como una imagen familiar de palabras enlazadas. Solo palabra por palabra, como si, reunidas de esta forma, apareciesen por primera vez ante sus ojos. Su espíritu está enfermo y de nada le serviría tomar una medicina, tal y como le aconseja Bacon, a fin de domeñar su mal. Su entumecimiento mental le lleva a abandonar definitivamente la creación literaria.

Desea huir al espacio abierto, lejos de las rejas del lenguaje, ahí donde ninguna estatua sin ojos lo subyugue. Se queda, no obstante, dentro del jardín. A sus veintiséis años se siente acabado y sin lugar a donde ir. No ignora que a cualquier parte de su huida seguiría llevando interiormente su enfermedad, de igual modo que un enfermo terminal no se cura cambiando de ciudad.

Julian Barnes, en su espacio del tiempo, ha estado reflexionando sobre el desvalimiento de Lord Chandos. Piensa que en caso de intentar esta alguna fuga del jardín, le podría





ocurrir lo mismo que al criado de un cuento del que ha escrito en *Nada que temer*.

El criado es enviado por un mercader de Bagdad a comprar provisiones en el mercado. Allí le empuja una mujer y, al volverse, la reconoce: es la Muerte. El sirviente regresa pálido y tembloroso a casa y le pide prestado al mercader su caballo. Quiere huir de Bagdad a Samarra y ocultarse donde la Muerte no le encuentre nunca. El mercader accede y el sirviente marcha. Más tarde va el primero al mercado, aborda a la Muerte y la reprende por haber amenazado al segundo. Esta responde:

*Oh, yo no he hecho un gesto de amenaza, sino de sorpresa. Me ha sorprendido ver a tu criado en Bagdad esta mañana, porque tengo una cita con él en Samarra esta noche.*

Barnes cree que para el Lord no hay escapatoria posible. Fuera seguiría persiguiéndole el jardín, del mismo modo que la Muerte encontrará al sirviente del cuento en cualquier lugar donde se oculte.

Lord Chandos se ha acostumbrado dolorosamente a su rara enfermedad. Escribe a Bacon que su espíritu ha caído de una hinchada arrogancia al extremo de una pusilanimidad e impotencia irreversibles. Difícil reconocer en qué momento comenzó la transformación.

*No se produjo una transición repentina, sorprendentemente emocional. Fue como una habitación que se va calentando, como la llegada del amanecer. Cuando te quieres dar cuenta, las cosas llevan ya tiempo cambiando.*

No son palabras de la *Carta de Lord Chandos*. Corresponden a un pasaje de *Una pena en observación* que escribe C. S. Lewis en su lado temporal del jardín. Aunque aluden a la enfermedad terminal, parecen hablar del Lord y de su sensación de súbito cambio de estado.

Rilke, encerrado en su cuarto, escribe *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. El protagonista de su libro, Malte, se





siente extremadamente afligido. Expresa no saber cómo llega la angustia y se desata, de modo que parece haber estado siempre ahí a la espera de su presa.

Malte camina por las calles de París, intentando aprender a ver. Es un joven de veintiocho años al que le asalta la angustia, enfermedad con la que se ha familiarizado pero cuyo alcance le ha sido siempre extraño. Como el Lord, también él parece mirar el mundo desde fuera. Habla entonces de la existencia de lo terrible en cada partícula de aire y de la seguridad a la que se aferran las personas para mantenerse en la apariencia del mundo de lo real.

*¿En qué arista se sostiene esta seguridad? El menor movimiento, y ya la mirada se hunde más allá de las cosas conocidas y amigas, y el contorno, consolador un instante antes, se precisa como un reborde de terror.*

La mirada de Lord Chandos hace tiempo que se ha hundido más allá de las cosas que se dan por conocidas. Carece asimismo de motivos para el optimismo hacia la lengua que las nombra.

Nada puede hacer ya el Lord en contra de su estado. Entre las estatuas desearía tumbarse en la tierra y aplicarse a la contemplación. Pero en el jardín la temperatura ha bajado. Camina para aliviar el adormecimiento de su cuerpo mientras sigue escuchando el eco de tormenta en sus oídos. Descubre que en su cuarto ha escrito Emily Dickinson unos versos que hablan de este mediodía negro de marzo:

*Un sombrero de plomo por el cielo  
era arrastrado desabrido, hermético.  
Nosotros no pudimos descubrir el poderoso rostro  
y se esfumó la forma.*

*La frialdad surgió como de un eje.  
El mediodía convirtió en pozo.  
Un temporal de truenos combina los  
Hechizos del invierno e infierno.*





## 51. ORIGINAL ES SIEMPRE OTRO

LO confieso. Confieso que soy una cazadora de escrituras. Es un modo de recurrir a un eufemismo para decir que soy una ladrona. Yo, Beatriz, la narradora de este jardín de estatuas sin ojos, saco provecho de los escritores y permanezco invisible a sus ojos. Robo citas e ideas de libros. También versos. Me apropio de palabras y las conservo como si fueran mías, a la espera de alguna ocasión para darles otra vida en mis textos. Antes las deposito en las cavernas de mi cerebro como guarda Emily Dickinson los poemas y cartas en su cofrecito, encerrándolos bajo llave.

En su lado temporal del jardín han denunciado Enrique Vila-Matas y Alan Pauls a Ramón Doll, un escritor que ha querido descalificar a Borges y su obra. Ilustrativo es el título del libro donde aquel lleva a cabo su ejecución: *Policía intelectual*. Apenas en unas líneas vapulea a Borges, llamándolo ladrón de escrituras. Dice que copia, repite y degrada lo que repite, reproduce textos de otros y lo hace inmoderadamente. En una palabra: plagia.

Alan Pauls y Enrique Vila-Matas consideran que, lejos de negar Borges la literatura parasitaria, la reconvierte en un programa artístico propio. Hace de un parásito un artista. Se embriaga de sangre ajena para crear algo nuevo. A este modo de proceder lo llama Alan Pauls infidelidad creadora.

En otra esquina del tiempo se alza la voz de Gustave Flaubert. Este escritor dice bucear en las obras de otros para hacerse con la suya propia. Bebe de la fuente de los clásicos





y se empapa en el manantial de los mejores poetas. En una carta recién escrita le expresa a Louise Colet:

*En la actualidad, ¡cuánto estudio se necesita para desprenderse de los libros, y cuántos hay que leer! Es necesario beber océanos y orinarlos después.*

Ha reiterado esta idea en otras cartas a diferentes personas. En una de las misivas, también a Colet, se lee:

*Hay que saberse de memoria a los maestros, idolatrarlos, intentar pensar como ellos y después separarse para siempre.*

Como si Alan Pauls y Julien Gaul hubiesen escuchado a Flaubert, dan un paso adelante en su discurso sobre la creación literaria.

Ambos aprueban la literatura parasitaria, pues conciben la repetición en la literatura como la posibilidad de aparición de una diferencia. Repetir no es el retorno de lo mismo, sino crear algo nuevo. Saben que el mundo ya está hecho, dicho y escrito, por lo que a la creación literaria se llega después. Cómo negar entonces que el original siempre es el otro. Manifiestan que la literatura llega como de *segunda mano*. De ahí que Alan Pauls diera este título a uno de los capítulos de *El factor Borges*.

Enrique Vila-Matas manifiesta que su escritura suele ponerse en marcha una vez que ha descubierto los tesoros de algún yacimiento ajeno. Él se sumerge en las obras de otros para crear una nueva con su propio sello. No oculta las fuentes de las que se nutre, sino, por el contrario, las exalta, preserva las marcas de los autores, las falsea, amplía y recrea.

Expresa que nada tiene de paradójico que busque su originalidad de escritor en la asimilación de otras voces.

*Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito.*





En los orígenes de lo que escribe está lo que él llama el método de Laurence Sterne, quien robaba a sus escritores favoritos y confiaba en que el lector culto reconociera las fuentes. Al menos intentaba aportar las pistas para que este las descubriera.

A la operación de frases e ideas de otros que adquieren diferentes sentidos al ser retocadas añade Vila-Matas una operación paralela y casi idéntica que así describe:

*La invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. ¿Y por qué, Dios mío, hago eso? Creo que en el fondo, detrás de ese método, hay un intento de modificar ligeramente el estilo, tal vez porque hace tiempo que pienso que en novela todo es cuestión de estilo.*

Parafraseando a Fernando Savater, despotrica contra el empeño de tantos escritores

*en esa vulgaridad suprema de no deberle nada a nadie. En el fondo, quien no cita no hace más que repetir pero sin saberlo ni elegirlo.*

Por eso insiste:

*Yo encontré lo mío en los otros, llegando después de ellos, acompañándoles primero y emancipándome después.*

También la escritura de Emily Dickinson llega después, como parece insinuarse en el poema del que ahora me apropio para darle un nuevo sentido en este texto:

*Yo no pude beberla  
basta haberla probado tú primero.  
Aunque me supo más fresca que el agua  
la obsesión por la sed.*

Emily Dickinson ha bebido de tantos ríos, que finalmente nos regala el océano.





## 52. EL PELIGRO HACE INTENSO LO SUMO

EN el jardín de estatuas sin ojos vuelan pájaros a baja altura. Lord Chandos los ve pero no pone atención en escucharlos. Ni su aleteo ni su canto que se despliega como un desafío al silencio espeso de esta mañana de marzo. Algunos se posan sobre las cabezas y los hombros de las estatuas. Permanecen quietos, indiferentes al mundo. Así percibo ahora también al Lord, ajeno a todo. Sumido en la calma, su serenidad parece confundirse con la marca del agotamiento por tanta desazón prolongada.

En otro lado temporal del jardín se escuchan unas palabras que parecieran provenir de Lord Chandos:

*Me parecía haber llegado al fin del camino. Como quien se desangra y sabe que nadie puede ayudarlo. No duele nada. Todo ocurre con una maravillosa sencillez, de una forma muy distinta de lo que puede imaginarse en las horas pusilánimes del temor y la angustia.*

Quien habla es el protagonista de *La hermana*, de Sándor Márai. Es un músico que, después de caer de repente gravemente enfermo, recuerda el estado en el que se sentía tras la angustia padecida por la noticia de su enfermedad. Una rara infección vírica que le iba paralizando el cuerpo poco a poco.

Lord Chandos se ha familiarizado con su enfermedad. También él podría proferir las palabras que pronuncia el músico del libro de Sándor Márai antes de su recuperación:





*Ese estado también me era familiar, en absoluto imprevisto. Como si en el fondo incubáramos toda situación humana, como si todas las variantes de la obra maestra estuvieran dentro del bloque de mármol, y un poderoso escultor, la enfermedad o cualquier otra fuerza al servicio de aquella, desentrañara de la materia del cuerpo esta vertiente de la existencia.*

Al Lord no le pasa inadvertido que, aunque en crisis, su estado le anuncia un cambio de estilo de vida. Ahora se entrega a la epifanía de las cosas sencillas y mudas, que le abrumba pero a la vez le cautiva. Su enfermedad le da, por tanto, en igual proporción en que le quita.

También el músico de *La hermana* de Sándor Márai se ve obligado a darle otro rumbo a su vida y, sin embargo, saca provecho de la nueva situación. Ruega que no le compadezcan. Su enfermedad lo ha despojado de la música, porque los dedos de una de sus manos han quedado paralíticos. Como pianista ha tenido que desaparecer de las salas de concierto, pero él se expresa ahora en los siguientes términos:

*No sólo se trata de que la música me haya abandonado, yo también he abandonado la música.*

Dice que tenía claro que se había extraviado precisamente en el camino por donde avanzaba con firmeza y seguro de sí mismo. Sabía todo acerca de la música, conocía toda técnica y artificio y, no obstante, su enfermedad le ha hecho saber que el sentido de la música, lo que no es destreza sino emoción, se había escapado de su vida.

En su esquina temporal del jardín cuenta Julien Gaul sobre la experiencia de su enfermedad de antaño, tan grave que lo hacía viajar hacia un estado de coma irreversible. También a él su enfermedad le ha devuelto otro sentido del ritmo de la vida. Dice:

*Ahora todo tiene otro ritmo, vivo fuera ya de la vida que no existe. A veces me detengo a mirar el curso de las nubes, miro*





*todo con curiosidad flemática de diarista voluble y paseante casual.*

Manifiesta vivir en la actualidad como cuando escribía siendo muy joven y hacerlo era apartarse, detenerse, demorarse, retroceder, deshacer y resistirse precisamente a esa carrera mortal, a esa frenética velocidad general en la que después acabó viéndose involucrado.

Declara que la enfermedad enseña a corregir la vida, de igual modo que el escritor aprende a corregir para darle voz literaria a su escritura. Corregir mucho, insiste, y seguidamente matiza sus palabras, como si quisiera que las escuchara Lord Chandos:

*pero también hay que aprender a no corregir demasiado.*

Lord Chandos pasea, reflexionando, por el jardín. Piensa que el acto de vivir se ha vuelto distinto desde entonces. Su pérdida de confianza en la palabra le afecta en todos los aspectos de su vida. Se siente como un enfermo al que, después de prohibirle el médico tomar sal, no la echaría más en falta en unos alimentos que en otros. Comer se volvería en todo momento algo diferente.

Su angustia ha vuelto a encenderse, manteniéndose al rojo vivo. Sufre doblemente, por su desazón y por los pensamientos fatales que esta le suscita. Ignora que en su espacio temporal del jardín ha ofrecido C. S. Lewis una explicación del sufrimiento, recurriendo a sus habituales analogías:

*Permanezco despierto toda la noche con dolor de muelas, dándole vueltas al dolor de muelas y al hecho de estar despierto. (...) Gran parte de una desgracia cualquiera consiste, por así decirlo, en la sombra de la desgracia, en la reflexión sobre ella. Es decir, en el hecho de que no se limite uno a sufrir, sino que se vea obligado a seguir considerando el hecho de que sufre.*

Emily Dickinson se ha acodado en la ventana de su cuarto. Mira a Lord Chandos sin ser vista. Como si quisiera





consolarse de su pena por él, recita mentalmente unos versos recién escritos:

*Provecho sin alarma  
es una demasiado consabida fortuna.  
El peligro hace intenso al fin lo sumo.*





### 53. LA ESPERA NO ESPERA AL LORD

**L**ORD Chandos está sentado en un banco del jardín de estatuas sin ojos. Carece de expectativas. Porque la realidad es tan indescifrable como la noche, ha decidido abandonar la escritura. ¿Cómo decir noche?, se pregunta.

Ha escrito en su *Carta* a Bacon sobre la imposibilidad de someter el mundo y sus múltiples voces a toda racionalidad y voluntad. Nombra cosas sencillas que se convierten en el recipiente de su revelación y manifiesta a su amigo:

*Cada uno de esos objetos, y los otros mil similares sobre los que suele vagar un ojo con total indiferencia, puede adoptar de pronto para mí en cualquier momento, que de ningún modo soy capaz de provocar, una singularidad sublime y conmovedora; para expresarla todas las palabras me parecen demasiado pobres.*

Convencido de que la palabra es incapaz de dar cuenta de la realidad caótica, se dedica, como ahora, a gozar de cada instante y de las cosas tal y como le vienen en su esencia indecible.

Claudio Magris, quien en su lado temporal del jardín sigue tejiendo *La herrumbre de los signos*, escribe:

*El poeta que ya no domina los signos no puede plantearse proyecto alguno, sino únicamente esperar y recibir, como un vaso de elección místico, una iluminación que no tiene la facultad de provocar ni retener.*





La actitud del Lord se ha vuelto pasiva, puesto que se pone a disposición de un anuncio, sin mediaciones por su parte, de las voces mudas de la vida. Ni siquiera se siente capaz de retener, reavivándolo, su embelesamiento por algún instante que ha quedado a sus espaldas. Le viene de pronto a la mente un atardecer en que encontró bajo un nogal una regadera medio llena que había olvidado allí un jardinero. Recuerda esa regadera y el agua dentro de ella, oscurecida por la sombra del árbol, y un insecto que remaba en la superficie de esa agua de una orilla a otra. Toda esa combinación de nimiedades se le aparecía con tal caudal de vida, que al cabo de las semanas, cuando divisó nuevamente ese nogal, pasó de largo con una mirada esquiva. Dice que no quería expulsar los más terrenales escalofríos que todavía seguían vibrando alrededor de los arbustos.

Claudio Magris toma la pluma y escribe:

*Al volver a pasar junto al nogal cerca del cual vivió la revelación, no puede sino apartar la mirada y seguir adelante, para no abuyentar el hálito maravilloso que aún emana aquel lugar y que sería disuelto por la hybris de la voluntad, tal como resulta disuelto y desarticulado en la narración, al ser traducido a las palabras.*

Emily Dickinson sigue espionando al Lord desde la ventana de su cuarto. Cuánto más lo observa, más estremecimiento le provoca su incapacidad para recuperar y revivir instantes del pasado. Conoce su vivencia de entonces bajo el nogal y le gustaría decirle que todo embelesamiento depende antes de la propia mirada o predisposición. Sin embargo, retorna a su escritorio y teje un poema a modo de desahogo:

*Oír una oropéndola cantar  
puede ser una cosa muy común  
y también un milagro.*

*No depende del pájaro,  
que canta siempre igual, lo mismo solo  
que ante una multitud.*





*Cada clase de oído  
engalana lo que oye  
ya de luz, ya de gris.*

*Así, si es un misterio  
o, en cambio, no lo es,  
lo es antes dentro.*

*«El ave está en el árbol»,  
me indica algún escéptico.  
No, señor: ¡en usted!*

Lord Chandos se entrega a la fugacidad de la vida contemplativa. Consume espera no como medio para alcanzar un objetivo, sino como finalidad en sí misma.

Julien Gaul alza la voz desde el espacio de su tiempo para hablar de la estancia de la espera en la que se ha asentado Lord Chandos. Dice que priva de toda esperanza pero confiere una certeza infinita, pues adquiere todo su sentido en ese movimiento de desgaste de sí misma.

Sentado en el banco, Lord Chandos se mantiene en una espera desnuda que no espera nada ni a nadie. Desea dejar atrás la pena del pasado y del futuro, afirmándose en el presente.

Contemplo al Lord ensimismado, y me llegan por correo interno unas palabras de Maurice Blanchot:

*La espera comienza cuando no hay nada más que esperar, ni siquiera el fin de la espera; la espera ignora y destruye lo que espera; la espera no espera a nadie.*

Tampoco la espera se detiene en esperar a Lord Chandos, pienso. La espera, escucho decir ahora a Julien Gaul, se va realizando en el momento de la espera misma.

Sin embargo, una cosa es la espera, base de toda vida, y otra distinta vivir permanentemente en la cúspide de la intensidad perceptiva, algo que, como escribe en este instante Claudio Magris en *La herrumbre de los signos*, por definición no puede durar.





Porque Lord Chandos se ve incapaz de distanciarse del mundo de lo real dotándose de alguna perspectiva, porque vive el mundo en su infinita dispersión, se ve tan deslumbrado como afligido en su estado de contemplación continua.

El mundo sigue ahí, latiendo en su esencia brutal y muda, y el Lord queda encerrado, sin escapatoria posible, entre las estatuas sin ojos en el jardín.

En mi cuarto, ante el escritorio, intento olvidar a Lord Chandos y hundo mi mirada en un poema de Roberto Juarroz:

*Darlo todo por perdido.  
Allí comienza lo abierto.*

*Entonces cualquier paso  
puede ser el primero.  
O cualquier gesto logra  
sumar todos los gestos.*

*Darlo todo por perdido  
Dejar que se abran solas  
las puertas que faltan.*

*O mejor:  
dejar que no se abran.*

Alzo la cabeza, escucho a lo lejos el trino de un pájaro solitario y después nada.





## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- BARNES, Julian, *Nada que temer*, traducción de Jaime Zulaika, Editorial Anagrama, Barcelona, 2010.
- BORGES, Jorge Luis, *La memoria de Shakespeare*, Alianza Editorial, El libro de Bolsillo, Biblioteca Borges, Madrid 1997.
- , *El hacedor*, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, Biblioteca Borges, Madrid 1997.
- CAPOTE, Truman, *Música para camaleones*, traducción de Benito Gómez Ibáñez, Editorial Anagrama, Barcelona, 2006.
- CASALS, Josep, *Afinidades vienesas, sujeto, lenguaje, arte*, XXXI premio Anagrama de Ensayo, prólogo de José María Valverde, Editorial Anagrama, Barcelona, 2003.
- Dickinson, Emily, *La soledad sonora*, selección, prólogo y versión de Lorenzo Oliván, Colección La cruz del sur, Editorial Pre-Textos, Madrid, Buenos Aires, Valencia 2001.
- , *Cartas*, Edición y traducción de Nicole d'Amonville Alegría, Editorial Lumen, memorias y biografía, Barcelona, 2009.
- DURAS, Marguerite, *Escribir*, traducción de Ana María Moix, TusQuets Editores, Barcelona, 1994.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, *Manera de una psique sin cuerpo, Relatos, poesía y metafísica*, edición y prólogo de Tomás Guido Lavalle, Fábula TusQuets Editores, Barcelona, 2004.
- FLAUBERT, Gustave, *Sobre la creación literaria, extractos de la correspondencia*, selección, prólogo y traducción de Cecilia Yepes Martín-Lunas, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Colección El oficio de escritor, Madrid 1998.
- , *Razones y osadías*, selección, prólogo, traducción y notas de Jordi Llovet, Editorial Edhasa, Barcelona, 1997
- FRESÁN, Rodrigo, *La velocidad de las cosas*, Editorial Debolsillo, Barcelona, 2006.
- , *El fondo del cielo*, Editorial Debolsillo, Barcelona, 2011.



- GAMONEDA, Antonio, *Arden las pérdidas*, Colección dirigida por Antoni Marí, TusQuets Editores, Barcelona, 2003.
- GAUL, Julien, *El tiempo no se llama como tú*, traducción de Tasma Lavi, Heterograma Editorial, Barcelona, 2009.
- , *El ojo de Bergerac*, traducción de Tasma Lavi, Heterograma Editorial, Barcelona, 2002.
- , *Los vestigios de un naufragio*, traducción de Tasma Lavi, Heterograma Editorial, Barcelona, 2012.
- , *Por qué Marcel Duchamp volvió del mar*, Bajani ediciones, traducción Tasma Lavi, Madrid, 2012.
- HIERRO, José, *Poesía completa (1947-2002)*, dos prólogos de José Hierro y uno de Julia Uceda, edición de Miguel García Posada y Julia Uceda, Visor Libros, Colección Visor de Poesía, Madrid, 2009.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de Lord Chandos* seguida de *La herrumbre de los signos*, de Claudio Magris, traductores Antón Dieterich (*Ein Brief*) y Pilar Estelrich (*La ruggine dei segni*), Alianza Editorial, Libro de bolsillo, Madrid, 2008 .
- , *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*, traducción de Antón Dieterich, Alba Editorial, Clásica, colección dirigida por Luis Magrinyá, Barcelona, 2010.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Poemas*, en <http://www.los-poetas.com/d/juanri.htm>
- JUARROZ, Roberto, *Poemas*, en <http://amediavoz.com/juarroz.htm>
- KAFKA, Franz, *Diarios y carta al padre*, traducción de André Sánchez Pascual y Joan Parra Contreras, Nota y edición dirigida por Jordi Llovet, prólogo de Nora Catelli, Editorial Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.
- KUNDERA, Milan, *El telón*, Ensayo en siete partes, traducción de Beatriz de Moura, TusQuets Editores, Barcelona 2005.
- LANDERO, Luis, *Hoy, Júpiter*, Fábula TusQuets Editores, Barcelona, 2009.
- LEOPARDI, Giacomo, *Antología poética*, edición y traducción de Eloy Sánchez Rosillo, Editorial pre-textos, Colección la Cruz del Sur, Valencia, 1998.
- LEWIS, Clive Staples, *Una pena en observación*, versión de Carmen Martín Gaité, Editorial Anagrama, Barcelona, 2004.
- MÁRAI, Sándor, *La hermana*, Traducción de Mára Szij y Miguel González, Editorial Salamandra, Barcelona, 2007.
- MELVILLE, Herman, *Bartleby el escribiente*, prólogo y traducción de Jorge Luis Borges, Alianza Editorial, Colección de bolsillo, Madrid, 2002.

- OLIVIO JIMÉNEZ, José, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914- 1987*, selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- PAULS, Alan, *El factor Borges*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2004.
- , *Razones para envidiar a Vila-Matas*. Nota escrita para la presentación de *Doctor Pasavento* durante la Feria del Libro de Buenos Aires, abril 2006. Web de Vila-Matas.
- PESSOA, Fernando, *Un corazón de nadie*, Antología poética (1913-1935), traducción, selección, prólogo y edición bilingüe de Ángel Campos Pámpano, Editorial Galaxia Gutenberg, círculo de Lectores, Barcelona, 2001.
- , *Máscaras y paradojas*, prólogo y edición de Perfecto E. Cuadrado, Editorial Edhasa, Barcelona, 1999.
- PIGLIA, Ricardo, *Prisión perpetua*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007.
- , *El último lector*, Editorial Anagrama, Barcelona 2005.
- RILKE, Rainer Maria, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, traducción de Francisco Ayala, Alianza Editorial, Madrid 1981.
- , *Los sonetos a Orfeo y otros poemas* seguido de *Cartas a un joven poeta*, edición bilingüe de Eustaquio Barjau y Joan Parra, selección, prólogo y notas de Eustaquio Barjau, Editorial Círculo de Lectores, 2000.
- ROTH, Philip, *Sale el espectro*, traducción de Jordi Fibla, Editorial Debolsillo, Barcelona, 2009.
- SALINAS, Pedro, *Poesías completas*, prólogo de Jorge Guillén, edición de Soledad Salinas de Marichal, Editorial Lumen, Barcelona, 2001.
- SHAKESPEARE, William, *Los sonetos de Shakespeare*, edición y versión doble de Alfredo Gómez Gil, prólogo e ilustraciones de Eberhard Schlotter, Biblioteca EDAF, Madrid 2000.
- STEIN, Gertrude, *Autobiografía de Alice B Toklas*, traducción de Carlos Ribalta, Editorial Bruguera, 1978.
- VARIOS AUTORES, *Karl Kraus y su época*, Edición de Bernd Marizzi y Jacobo Muñoz, Editorial Trotta, Madrid 1998.
- VILA-MATAS, Enrique, *Suicidios ejemplares*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007. *Recuerdos inventados*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2006.
- , *Extraña forma de vida*, Editorial Anagrama, 2008.
- , *Bartleby y compañía*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007.
- , *El mal de Montano*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007.
- , *Paris no se acaba nunca*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2009.



- , *El viento ligero en Parma*, Editorial Sexto Piso, Madrid, 2008.
- , *Doctor Pasavento*, Editorial Anagrama, Barcelona 2005.
- , *Exploradores del abismo*, Editorial Anagrama, Barcelona 2007.
- , *Dietario voluble*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2009.
- , *Dublinesca*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 2010.
- , *Chet Baker piensa en su arte*, Editorial Debolsillo, Barcelona, 2011.
- , *Aire de Dylan*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 2012.
- WALSER, Robert, *La habitación del poeta*, Edición y epílogo de Bernhard Echte, traducción de Juan de Sola Llovet, Ediciones Siruela, Madrid 2005.
- WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, traducción de Laura Pujol, Editorial Seix Barral, Biblioteca breve, Barcelona 1980.



ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN MADRID, EL DÍA 15 DE MAYO DE 2012. ESE MISMO DÍA EN 1886 MURIÓ EN AMHERST (MASSACHUSETTS, EE.UU.) LA POETISA EMILY DICKINSON.

«Una carta siempre se me hace como la inmortalidad, porque es la mente sola sin amigo corpóreo.»

(*Cartas*,  
EMILY DICKINSON,  
Ed. Lumen, Barcelona, 2009)

