

Cuatro aproximaciones a la obra de Andrés Trapiello*

1) Las novelas

A. *La tinta simpática*

Al igual que en el cuento de Borges «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», el punto de partida de *La tinta simpática* es la irrupción de una imagen en la vida real. Sólo que esta imagen inesperada no alude a un mundo alternativo, sino al enigma de la existencia de Giulio Corso: «Tuvo la sensación de haberse dado de bruces con el otro que uno anda buscando toda la vida» (TS,18). «La vida tiene siempre una figura, que se ofrece en una visión, en una intuición», ha escrito María Zambrano¹, mientras que Proust afirma que depende sólo del azar el que, antes de morir, todo lo vivido se nos restituya en su sentido más profundo, oculto en el objeto más insospechado: «Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca»². De ahí que *La tinta simpática* se inicie también con un sueño que acompaña al cumpleaños del protagonista anciano: un presentimiento de revelación parece iluminar retroactivamente, en el mismo momento de su celebración, una vida ya casi concluida.

El sueño de Giulio Corso no sólo refuerza el cariz revelador de la imagen sorpresiva en torno a la que gira toda la novela, sino que subraya además su carácter críptico. La irreconocibilidad del sueño expresa el sentido profundo de la vida en cuanto diferencia entre la trama aparente y la trama oculta de los hechos: esa maraña de conexiones secretas que constituye

* Las obras de Andrés Trapiello aparecen citadas en este trabajo conforme a las siguientes siglas:

TS = *La tinta simpática* (Barcelona: Seix Barral, 1988). BF = *El buque fantasma* (Barcelona: Plaza & Janés, 1992). T = *Las tradiciones (1979-1988)* (Granada: Editorial Comares/La Veleta, 1991). GE = *El gato encerrado* (Valencia: Pre-Textos, 1990). LSF = *Locuras sin fundamento* (Valencia: Pre-Textos, 1993). CTG = *Clásicos de traje gris (1978-1990)* (Albacete: Ediciones de la Diputación, 1990).

¹ María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma* (Buenos Aires: Losada, 1950), pág. 70.

² Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, traducción de Pedro Salinas y José María Quiroga Pla (Barce-

lona: Plaza & Janés, 2.^a ed., 1964), vol. I, pág. 45.

³ Al hablar del laberíntico esquema en que se le reveló el orden latente de su vida, Benjamin destaca su carácter involuntario en virtud de la fragilidad que lo equipara al sueño (y a la escritura en tinta simpática); poco después de trazarlo sobre una hoja, ésta se le extravía y es incapaz de reproducirlo, por más esfuerzos que hace: Walter Benjamin, *Berliner Chronik* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1980), págs. 12 y 60-62.

⁴ Roland Barthes, *La Chambre Claire. Notes sur la photographie* (París: Cahiers du Cinéma/ Gallimard/ Seuil, 1980), págs. 133-135.

⁵ Dos de los más lúcidos comentaristas de la obra de Isak Dinesen, Hannah Arendt (en *Men in Dark Times*, New York: Harcourt, Brace and World, 1968) y Robert Langbaum (en *The Gayety of Vision*, London: Chatto & Windus, 1964), han puesto de manifiesto que, en sus cuentos, el conocimiento casi divino de las conexiones secretas de los hechos, demostrado por el narrador al repetirlos oralmente, corresponde a la capacidad de los artistas que en ellos aparecen para revelar el destino, miniaturizándolo en sus creaciones. Langbaum, además, señala que tales artistas y tales obras, al ostentar un manierismo típico del Antiguo Régimen, indican el declive en el mundo actual de la figura del cuentista tradicional, en favor de la narración escrita, lo que cuadra con la tesis de Walter Benjamin en su ensayo «El narrador»: «Der Erzähler»,

el destino y que, según Benjamin³, se prestaría a ser captada intuitivamente en una especie de huidizo esquema gráfico: «Tal vez no somos más que una vida escrita con tinta simpática, entre renglones que todos pueden ver, hasta que un día la llama que creíamos extinguida va sacando datos, fechas, intenciones, afectos que nadie, ni nosotros mismos, sospechaba» (TS, 148).

El doble registro de la misteriosa imagen con que se topa Corso al principio de la novela responde a la opacidad de la propia vida, y a la aparente posibilidad de desentrañarla gracias a una revelación inesperada. Se trata de un cuadro que se le atribuye. El cuadro (que representa a una muchacha sentada en un jardín con un libro en la mano) no consigue reconocerlo como propio, pero el hecho de que aparezca fotografiado le lleva a interesarse en él: le empuja a admitir que pudiera haber olvidado la circunstancia (el lugar y la ocasión) en que lo pintó. No es una curiosidad muy distinta de la que se apodera de Barthes en las páginas de *La cámara clara*: «He recibido un día de un fotógrafo un retrato mío del que, a pesar de mis esfuerzos, me era imposible recordar dónde había sido tomado. Por más que inspeccioné la corbata y el jersey, a fin e recobrar la circunstancia en que los había tenido puestos, todo fue en vano. Y, sin embargo, como se trataba de una fotografía, no podía negar que yo había estado allí (aunque no supiera dónde)». Pues (concluye Barthes) «la esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella representa»⁴.

La tinta simpática se alimenta del afán de Giulio Corso por «hacer memoria», por autenticar un episodio inmemorable de su vida, implícito en la fotografía que ha llegado a sus manos por equivocación: «Todo el camino que había recorrido durante cincuenta años, los más de quinientos cuadros que había pintado (...) le había arrojado, por fin, a aquel pedazo de tierra prometida. Nadie se la disputaba. Para él solo... Sólo que él sabía que aquella Jerusalén no le pertenecía» (TS, 18).

El que la intersección del orden real («lo que habíamos vivido») y el orden alternativo de los hechos («lo que no pudimos vivir») se produzca fatalmente en un objeto artístico confiere a esta novela cierto aspecto anacrónico. *La tinta simpática* parece arrancar de una de esas «anécdotas del destino» que se insertan en los cuentos de Isak Dinesen conforme a una estructura de cajas chinas. Al condensar el sentido global del relato en una refinada miniatura (ballets, banquetes, teatros de marionetas o de autómatas), los protagonistas favoritos de la Dinesen, artistas del Antiguo Régimen casi siempre, representan la supervivencia del viejo cuentista: de ese narrador tradicional que Benjamin caracterizó como depositario oral de la experiencia y, en última instancia, vicario de la omnisciencia divina⁵. De ahí que *La tinta simpática* pueda considerarse en cierto modo emparentada con la gran novela bizantina de la literatura española contemporánea: *Rosa Krü-*

ger de Rafael Sánchez-Mazas, pues también en esta novela de Trapiello las historias contadas por aristócratas excéntricos, las visitas a viejos palacios y jardines, el cumplimiento de rituales (como la conmemoración de la fundación de Roma), y las antigüedades y los objetos curiosos (las jaulas o el sistema de comunicación inventado por el conde Marsalino), la obra dentro de la obra, en definitiva, se ofrecen como instrumentos del destino.

Pero el hallazgo fortuito de la fotografía por Giulio Corso posee, más bien, esa «fuerza infinitamente sugestiva» que Lukács atribuye a la «hora fatal» en que transcurren los modernos cuentos de Chéjov o Joyce⁶, por ejemplo: se trata de un incidente mínimo, insignificante, donde, sin embargo, regresa una encrucijada existencial, revelando el sentido de la vida como totalidad inalcanzable, como frustración ante una posibilidad irrealizada. Así, cuando en «El banquete de Babette» el general Loewenhielm se mira en el espejo antes de asistir a una cena donde volverá a ver, ya anciana, a una mujer a la que renunció en su juventud: «Podía afirmarse que había conquistado el mundo entero. Y había llegado a esto: a que el hombre maduro se volviese ahora hacia la figura joven e ingenua para preguntarle gravemente, incluso amargamente, en qué había salido ganando. En alguna parte había perdido algo». Porque (termina interrogándose): «¿Puede el total de una suma de victorias, a lo largo de muchos años y países, dar como resultado una derrota?»⁷.

Pues Giulio Corso no es pintor porque, como el Cazotte de *Ehregard* de Dinesen⁸, detente el sentido de los acontecimientos, dándolo a reconocer en un artificio maravilloso. Es un artista por el mismo motivo que lo son los protagonistas de tantas novelas modernas, a partir de la Ilustración alemana: precisamente porque el sentido de la vida se le escapa. De ahí que, al no poder explicarse el cuadro reencontrado contando su historia, Giulio Corso no tenga más remedio que interpretarlo aproximativamente: pintando otro que atravesase el olvido. Para lo cual se ve obligado a errar en busca del misterioso escenario de la imagen en un viaje de retorno cuyas peripecias constituyen la novela.

Y no es extraño que el lugar pendiente de identificación sea un jardín, si se tiene en cuenta que, según Rosario Assunto⁹, a través de los siglos los jardines se han considerado la meta por excelencia de la búsqueda de la felicidad perdida, ya que su aspecto de sosiego y calma contemplativa, en contraste con los espacios circundantes, suscita la ilusión de un reconocimiento positivo: se nos ofrecen como el marco de un pasado dichoso. (Muy significativamente, en el jardín adonde Giulio Corso trata de regresar hay un reloj de sol con el siguiente lema: «Sólo marco las horas apacibles»).

Existe un guión cinematográfico de Marguerite Duras y Gérard Jarlot (llevado a la pantalla por Henri Colpi), *Une aussi longue absence* (1961),

en *Über Literatur* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1979), pág. 33.

⁶ En *El alma y las formas*, citado por Herbert Marcuse, II «romanzo dell' artista» nella letteratura tedesca, traducción de Renato Solmi (Turín: Einaudi, 1985), págs. 15-16.

⁷ Isak Dinesen, «El banquete de Babette», en *Anécdotas del destino*, traducción de Francisco Torres Oliver (Madrid: Alfaguara, 1983), pág. 61.

⁸ Isak Dinesen, *Ehregard*, traducción de Javier Marías (Barcelona: Bruguera, 1984).

⁹ Rosario Assunto, *Ontología y teleología del jardín*, traducción de Mar García Lozano (Madrid: Tecnos, 1991), págs. 35-37.

donde, al igual que en *La tinta simpática*, un pasado irrealizado regresa por azar, propiciando un reconocimiento cuyas promesas de felicidad terminan por no cumplirse. En ambos casos lo que declara inútil la reconstrucción de la circunstancia original es el hecho de que la persona recobrada (y de quien depende la reanudación de la vida que se añora) no consigue reconocer a su vez a la persona que la ha estado buscando o que ha estado aguardando su regreso: «Le sucedía a Teresa lo que al acero. La habían sumergido en un pilón de agua cuando estaba más al rojo vivo. Eso la había templado, sí, pero a costa de enfriar su cuerpo (...) Por eso aquella palabra, aquella maravillosa palabra, ausente de ella tantos años, no terminaba de aflorar nunca a sus labios» (TS, 147).

No importa que en el guión de la Duras el mendigo que cruza la puerta de Thérèse Langlois sea realmente el esposo que un día de junio de 1944 desapareció a mano de los alemanes, ni que en la novela de Trapiello la anciana pensativa que escribe una carta interminable a Giulio Corso en el jardín semiabandonado de Orueta sea identificada por él como su amada Teresa Stoker, de la que se vio obligado a separarse en julio de 1936. El mismo acontecimiento traumático que los arrebató en la distancia o en el olvido los ha fijado en la acronía de la amnesia y ahora no son capaces de creer la anunciación de los seres queridos a quienes estaban esperando desde el fondo del tiempo: la ausencia ha sido tan larga que su visita ha llegado demasiado tarde y ya les resultan desconocidos: «Pero para entonces es siempre demasiado tarde... Porque la misma llama que saca a la luz nuestro vivir secreto, va quemando, destruyendo, lo que habíamos escrito hasta entonces a los ojos de todos. Lo que habíamos vivido desaparece por el fuego y lo que no pudimos vivir, emerge, fantasmal, errático (...) Como de ese tocón de olmo arrancado de la tierra hacía lustros, rebrotó una vara verde, recta y joven y [Corso] sintió por Teresa el mismo amor de entonces, sólo que ahora la amaba como se ama a una muerta» (págs. 148 y 147).

Siguiendo a Walter Benjamin, Harald Weinrich¹⁰ afirma que el fruto de la narración es la sabiduría, ya que ésta se genera a medida que se va contando la historia, que a su vez implica un comentario experto de la vida. En *La tinta simpática*, en cambio, la existencia presenta un carácter problemático que suscita perplejidad en el protagonista, por lo que su sentido definitivo queda aplazado hasta el último instante de la novela, cuando emerge en el cuadro que absorbe las fuerzas finales de Giulio Corso.

Pero, además, el hecho de que tal cuadro consista en una segunda versión de la imagen del jardín perdido y recobrado por azar, indica que la moraleja de la novela es producto de una rectificación, de una revisión, que sólo puede llevarse a cabo cuando la vida está a punto de concluir:

¹⁰ Harald Weinrich, *Tempus*, citado por Franco Moretti en *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture* (London: Verso, 1987), pág. 124.