

La escritura a orillas del estanque

Intentando explicar cómo escribía Severo, considero que la mejor manera de hacerlo es situarme en el lugar que yo ocupaba junto a él. En la disposición que habíamos construido, la de recíprocos *testigos interiores*.

No soy literato sino filósofo. Y aún en este orden, mi bibliografía, como decía un crítico italiano, no es densa. Nada, salvo que yo era editor y, sobre todo, de ensayos, me predestinaba a compartir, día a día, el destino de un novelista. Más aún: nada tenía de hispanizante (mientras Severo no habló corrientemente en francés, durante algunos meses, nos entendíamos en italiano); aun hoy, sólo conozco el español que hablaba Severo. Obvio es decir que yo lo ignoraba todo acerca de la cultura cubana; Severo no conocía, tampoco, mejor, la francesa (ni siquiera los clásicos: durante años se los leí por la noche) y, cuando pudo leer en francés, se sintió más atraído por los contemporáneos. Para completar estas generalidades: él era cubano absoluto y circulaba entre Lezama Lima, la santería, el Trío Matamoros, las radionovelas escuchadas en compañía de su madre, Wifredo Lam, el azúcar, Virgilio Piñera y la pintura norteamericana; yo era un judío completamente francés, que iba del helenismo al estructuralismo, pasando por Descartes. Pero, desde el comienzo, con *Gestos*, Severo no escribió nada que no discutiéramos línea por línea.

Para saberse escritor, a su llegada a Europa, no necesitaba de mí. Pero él tenía 23 años, yo 35, y encontrarse de golpe en un medio donde la escritura era el común denominador, precipitó y, seguramente, facilitó su dedicación al trabajo. También desplazó sus ejes: él no sólo «residía» en Francia, sino que *vivía* en ella, y hay que decir que siempre le provocaba mayor ansiedad la recepción del público francés, aun siendo más difícil, que en los países de lengua castellana. Todo ello sin dejar de ser testigo y heredero de otra cultura, lo cual lo decidió a escribir sus textos importantes (aunque estuvieran destinados a publicaciones francesas) sólo en español. Yo participé de la decisión, convencido de que tenía tal conocimiento, inventiva y manejo musical de su lengua, que no podían traducirse. Sobre todo, yo estaba tan ligado a su escritura que no podía imaginarla de otra forma. Un sentimiento, en honor a la verdad, que él compartía.

Ante *Gestos*, que se reclama de Pollock y de Kline, pero que debe más al *nouveau roman* francés —un movimiento que culminará en *La playa*— yo me encontraba más bien en posición de observador, descubriendo un mundo que ignoraba por completo. El poseía ya sus imágenes (no la bomba, sino los mariscos aplastados en el suelo). Poseía su ritmo, el balanceo de las cláusulas en la oración, siendo que la principal sólo concluye al término. Yo le insistía acerca de las repeticiones de palabras, indiferentes en español y en italiano, pero insoportables en francés. Y protestaba, desde un chato buen sentido, contra ciertos impulsos que lo dominaban; así, una noche, en Venecia, declaró que haría nevar en La Habana; se dirá que, al contradecirlo, hice gala de un realismo mezquino; creo que la elección que hizo aquel día le evitó cualquier tentación surrealista, lo que no carece de importancia en relación al lugar que ocupaba, al margen de lo «maravilloso» sudamericano. Fue un escritor del color sin ser un escritor pintoresco, y tal disciplina es uno de los componentes de su grandeza.

Entre los escritores que necesitaba conocer, yo le había aconsejado, en principio: el *nouveau roman*, Roland Barthes y la revista *Tel Quel*. Aunque no se lo hubiera dicho, no sé qué otra elección podía haber realizado. Pero me recordó a menudo tal consejo, comprobando, a veces, que tal elección lo había condenado a tener pocos lectores, aunque sin lamentarlo nunca. Por otra parte, en lo sustancial, no era él un autor de intrigas y el «nudo» le era extraño. Hasta la resultaba difícil situarse en las mismas topografías que había creado y terminaba dibujando un plano para reconocerse en él. La agudeza de su percepción era parcelaria. Vincular los hechos le era difícil; unir los tonos, natural. Y, no obstante, se sentía llevado sin la menor duda hacia la novela como su modo de escritura. Es porque necesitaba personajes; amaba a sus personajes, estaba enamorado de ellos. Venían de lejos. Por ejemplo, Isidoro (en *Cocuyo*) es un profesor de anatomía que da lecciones en casa, durante una huelga de estudiantes en tiempos del dictador Batista. O, más cercanamente: las viejas que doblan los paños en una escena de *Maitreya*, él las había visto, plegando incongruentemente unos manteles en la sala de *El jardín de Ming*, un restaurante chino de San Sulpicio, de moda en los años 70. Durante un tiempo, declaró que no tenía valor para hacer morir a sus personajes; no obstante, lo hizo a partir de *Cobra*. Sería un error considerar sólo la ironía con que los trata en *De donde son los cantantes*: esa ironía es ternura, muy especialmente por Auxilio y Socorro. Pero tal teatro de los personajes debía convertirse en teatro de la escritura, en invención de figuras —cuyo patronato asumido viene de Góngora y Lezama— y en hallazgo de palabras en cada frase: los dos estábamos convencidos de que la literatura, si no era esto, no era nada. Es tal conjunto de posibilidades y de imposibilidades lo que hizo de Severo un escritor aparte,

abriendo la narración y, a la vez, teniéndola a cierta distancia, como ningún otro latinoamericano, al tiempo que jugaba con la lengua como ningún otro francés.

Esta referencia a Francia –decisiva, y sin ella no se comprende lo que Severo quiso ser– me da ocasión de señalar a los investigadores la utilidad de una confrontación con las traducciones francesas, todas ellas revisadas por nosotros dos. Severo adquirió enseguida una inventiva en francés igual a la que poseía en español y, a menudo, sorprendía a los traductores por las soluciones que hallaba. Pero hay algo más. Le sucedía tener dificultades para mantener un desarrollo en sus justas proporciones, en el interior de un conjunto, y a menudo sólo conseguíamos percibirlo en las traducciones; entonces, él efectuaba un corte. Por ejemplo: en *Colibrí*, la descripción de la villa estilo Eiffel en plena selva o, en *Pájaros de la playa*, la fiesta «Delaunay», que no tuvo tiempo de elaborar.

Si los personajes eran testigos de unas elecciones, propiamente sardusianas, que me sorprendían, los lugares nunca lo eran. Y dado que en todos (salvo los cubanos, *Cocuyo* incluido, lleno de incrustraciones tomadas de fuera) habíamos estado juntos, sus libros consumían mi vida bastante bien. Puedo decir que nuestros descubrimientos se hacían en común: lo que experimentamos juntos, él lo escribió. El mejor ejemplo es el encuentro de los monjes tibetanos en una gruta de Ajanta, en el «Diario de las Indias» que cierra *Cobra*: la impresión compartida, en un lugar de olvido y bajo los rasgos del mayor despojamiento, surgir, viviente, lo que hasta el momento era sólo idea o mito. Severo ha contado en *Le Monde* cómo, algunos días más tarde, tomamos, al alba, una barca en Benarés, mientras unos cuerpos ardían en la costa y los *saddhus* se bañaban en el Ganges, para arrojar al río un manuscrito de *Cobra*. A veces, Severo se comprometía en un cuadro o un incidente sin tener consciencia del referente; fui yo quien advertió rápidamente que *Pájaros de la playa* se desarrollaba en las Canarias; al principio quedó sorprendido, luego se convenció, y conservó la localización durante el resto del relato. También a veces los recuerdos se intercambiaban, él los completaba o les sustraía elementos. Roland Barthes habituaba decir, riéndose, que ante la lujuria imaginativa de Severo, mi papel era intervenir con un «No exageremos, no ocurrió así». Lo que intento decir no es que yo signifique algo en el talento de Severo –no signifique *nada*– sino que mi presencia junto a él le dio una suerte de hilo conductor, lo ayudó a saber exactamente dónde quería ir. Y esto, simplemente, porque yo pertenecía a mi mundo, que él multiplicó y que siguió siendo el mío.

Puesto que hemos pasado la casi totalidad de nuestro tiempo «libre» en museos y viajes, no cabe sorprenderse por la cantidad de referencias –a menudo invisibles– que aparecen en sus libros, y que remiten al precepto

de Severo: nada de evidencias, tratar siempre indirectamente el referente. La sección española de *De donde son los cantantes* sigue, exactamente, un trayecto cumplido en 1964, pasando por Sigüenza (para observar una *Vanitas* de sacristía) hasta Medina Zahara (primer ensueño oriental del que España se empobreció) y a la sierra de Ronda (tratada, esta última, como un tapiz renacentista) y a una vista de estampa sobre Cádiz. Allí también se trataba de una suerte de reapropiación metafórica de lo que nos era común. Cuando Colibrí se escapa de casa, se despierta sobre una gran piedra a la que limpia de las plantas trepadoras que la ocultan. Entonces aparece una colosal cabeza olmeca. Esta cabeza –que se encuentra en Villahermosa–, en cuando la vi, me impresionó por su parecido –tranhistórico, convengámoslo– con Severo; la fotografié minuciosamente y su imagen estuvo por mucho tiempo expuesta sobre una chimenea de la casa: las cosas nacen así. Pero sigue siendo verdad que nuestras vocaciones diferentes no le permitían admitir lo que, para mí, era esencial; me impresionó que dos viajes a Grecia y varios por Alemania, Dinamarca y Suecia, Inglaterra o Austria, hasta por los Estados Unidos (salvo un pasaje de *Cristo en la rue Jacob*) no hayan dejado rastros en sus libros, exceptuando alguna obra encontrada por azar en cierta colección. No se puede decir que privilegiara lo extremadamente lejano, ya que España, Italia y Francia han motivado a menudo su escritura. También sería falso pensar que había estado más intensamente presente en unas experiencias que no escribió; tal vez se trate de lugares que resultaban impropios de esta burla afectuosa en la cual él intentaba permanecer, aun para expresar su angustia.

Ciertamente, Severo no necesitaba de consejos estilísticos. Su escritura es él y de él, en aquello que su singularidad tiene de más precioso. Carezco de autoridad para juzgar la sintaxis del español, pero me siento capaz de saber si una frase es severiana, y hallarla en cuanto él escribía me confirmaba en mis impresiones. Ante todo, teníamos en común el ser «visuales» y asignar a la escritura la facultad de hacer ver. Severo, además, tenía el poder, no ya de describir sino de *constituir* la imagen, trazo a trazo, a la manera como un cuadro aparece progresivamente sobre la tela, y encadenar musicalmente sus gestos. Lo que singulariza su escritura, además, es la conjunción del humor, el afecto y la gracia. Lo que nos era común, al contrario, es la convicción de que si escribir es hacer advenir un evento en la palabra, la vulgaridad resulta de confundir la invención y el simple juego de palabras (Severo le tenía horror, y en esto muchos se han confundido). Y, por fin, una cultura de la cual nos nutríamos mutuamente y sin cesar, como un humus compartido. Y siempre nos encontrábamos sin dudar de acuerdo en reconocer cuáles de sus páginas habían resultado mejor. Entre ellas, él valoraba especialmente la caída de las garzas precipitadas por la tempestad contra la vidriera del Pentágono en *Pájaros de la playa*.