

## PRÓLOGO

## I

Comencé a escribir *Las virtudes del pájaro solitario* en febrero de 1986. Lo hice en un estado de tensión extrema, cuando sólo la lectura de San Juan de la Cruz me procuraba un remanso precario de serenidad. Dos meses antes, había contraído una dolencia intestinal que ningún tratamiento médico lograba curar y cuyos síntomas coincidían con los de la pandemia que dieztaba las filas de mis amigos. Estaba convencido de la intrusión en mi organismo del «monstruo de las dos sílabas» y no me decidía a acudir a un laboratorio de análisis serológicos, temeroso de que confirmara mis aprensiones. Fueron unas semanas de creatividad intensa, en las que compeuse la secuencia de la aparición de la zancuda del cuadro de Félicien Rops, que ilustraba la cubierta de la primera edición de *Makbara*, en el Hammam Voltaire. Este establecimiento, inaugurado según la Doña por Napoleón III y la emperatriz Eugenia, se había convertido cien años después en una inmensa colmena de abejas libadoras de mieles y de zánganos de agujón bien dispuesto que solía visitar los domingos en compañía de mi fiel leñador de Anatolia, y en cuyos salones y pasillos me cruzaba a veces con Roland Barthes, Severo Sarduy y Néstor Almendros. Recuerdo el día que, tras haberme resuelto a afrontar la ordalía de las pruebas en un centro médico de la Rue de Richelieu, recogí el sobre que creía fatídico y, con una mezcla de incredulidad y alivio, comprobé mi dichosa seronegatividad.

Libre ya de la anterior angustia, la pasión sanjuanista y el lenguaje de la mística prosiguieron no obstante su agujadora imantación.\* Estaba corrigiendo las galeradas de *En los*

\* Véase, en los Apéndices del volumen V, «Poesía, mística y religión».

*reinos de taifa* y me vi obligado a interrumpir la tarea: entregué el texto a mi editor sin revisar el capítulo primero, que fue publicado en bruto y no corregí sino en ediciones posteriores. El tema de la muerte y del contagio físico y «contaminación» de las ideas y palabras me poseía por entero. El tren me aguardaba en el andén y no podía dejarlo partir y quedarme en la estación. Nunca he escrito con tanta precisión y fe ciega sobre un tema tan elusivo y complejo como el que se desenvuelve a lo largo de la novela. Tenía la impresión de que alguien (¿quién?) lo había programado en mi mente y de que yo me limitaba a seguir su dictado; de que el autor era otro, y mi trabajo, el de un mero escribidor. Lo cierto es que redacté y agrupé las secuencias en el orden en que fueron impresas. La belleza y diafanidad de *Cántico espiritual* era la vara de zahorí que me orientaba en las aguas secretas de las que bebía el mejor poeta de nuestra lengua. Si el *Libro de buen amor* fue matriz de *Makbara*, los versos de *Subida del monte Carmelo* y de *Canciones entre el alma y su esposo* inspiraron una obra que aspira a devolver a la literatura española las páginas que su autor, en el brete de ser prendido por los Calzados, tuvo que rasgar y tragarse, atrancado en su casita de la Encarnación. Las circunstancias de su detención, encierro y castigo –en un calabozo oscuro, angosto y asfixiante como una tumba– por orden del visitador Jerónimo Tostado, nítidamente expuestas en la excelente biografía de fray Crisógeno de Jesús, se entremezclan en la novela con citas textuales de estos versos únicos, cuyas fluctuaciones y cambios oníricos han analizado estudiosos del temple de Jean Baruzi, Michel de Certeau, Colin Peter Thompson y, entre nosotros, de José Ángel Valente, Antonio Saura y Andrés Sánchez Robayna. La poesía de Juan de Yepes, una *rara avis* en Occidente, sólo admite comparaciones con la de algunos místicos del islam, como Omar Ibn al Farid, a quien el reformador carmelita no pudo conocer pese a sus secretas afinidades, expuestas por la arabista puertorriqueña Luce López Baralt. Sus «canciones», a la vez límpidas y enigmáticas, me incitaron a componer un libro de estas características –realidades cambiantes, levitaciones, acronías– en mi diálogo con el árbol de la literatura y

sus ramales, frondas, esquejes y plantas adventicias. Preguntas, preguntas y más preguntas:

¿era posible descifrar las oscuridades del texto, hallar una clave explicativa unívoca, desentrañar su sentido oculto mediante el recurso a la alegoría, circunscribir sus ambigüedades lingüísticas, establecer una rigurosa crítica filológica, buscar una significación estrictamente literal, acudir a interpretaciones éticas y anagógicas, enderezar su sintaxis maleable, esclarecer los presuntos dislates, paliar su señera y abrupta radicalidad, estructurar, disponer, acotar, reducir, esforzarse en atrapar su inmensidad y liquidez, capturar la sutileza del viento con una red, inmovilizar sus inasibles fluctuaciones y cambios oníricos? (...)

¿no sería mejor anegarse de una vez en la infinitud del poema, aceptar la impenetrabilidad de sus misterios y opacidades, liberar tu propio lenguaje de grillos racionales, abandonarlo al campo magnético de sus imantaciones secretas, favorecer la onda de su expansión, admitir pluralidad y simultaneidad de sentidos, depurar la incandescencia verbal, la llama y dulce cauterio de su amor vivo?

¡Pasajes y pasajes de belleza enigmática, incoherencia reveladora de la ebriedad y consumación gozosa del alma, entronque esotérico con la cábala y experiencia sufi, audaz apropiación del Otro en el verso Amada en el Amado transformada!.

En las secuencias que componen el primer capítulo del libro, la escritura planea a vuelo de pájaro desde la aparición del «monstruo de las dos sílabas» en la Sauna de las Saunas parisiense hasta el balneario de Yalta –trasunto de la casa de reposo para escritores descrito en el capítulo «La máquina del tiempo» de *En los reinos de taifa*– en el que se han refugiado, en un estado de inquietante quietud, los supervivientes del exterminio. Planeo que prosigue desde la devastación y muerte del barrio gay de Christopher Street en el West Village neoyorquino hasta la redada de «pájaros» en La Habana y su envío subsiguiente a las Unidades Militares de Ayuda a la Producción, esos «jardines de concentración» en los que el actor Jorge Ronet, entrevistado como Susan Sontag y yo en el filme de Néstor Almendros *Conducta impropia*, recibió la vi-

sita de «la marquesa» con su puro y su séquito, esto es, de Fidel Castro. Y de las lides campestres descritas en «Fuerte como un turco» al pueblo catalán de Viladrau en el que los personajes exultantes de don Blas y doña Urraca celebran en 1939 la victoria de los suyos en la Guerra Civil...

Al tema del contagio por la pandemia —ésta no será mencionada sino de forma indirecta a través del personaje de Ben Sida, inspirado por el lexicógrafo andalusí de este nombre nacido en Murcia a comienzos del siglo XI—, se agrega el de otras formas insidiosas de contaminación: la nube tóxica de Chernóbil que se extiende sobre la zona, y el infierno de la biblioteca en donde se reúnen los supuestos ponentes de un congreso pluridisciplinario sobre el santo fundador de los Carmelitas Descalzos y sus presuntas herejías y concomitancias con los alumbrados, dejados y sufís mahometanos. La continua oscilación del personaje proteico que vertebra el relato entre la clínica (¿siquiátrica?) en la que recibe un misterioso tratamiento médico contra una infección ignota y la celda de la prisión toledana de San Juan de la Cruz, abre un vasto abanico de hipótesis en torno a la índole de su enfermedad: radiación nuclear?, síndrome de inmunodeficiencia adquirida?, envenenamiento causado por lecturas prohibidas?, sangre manchada por una remota ascendencia mora o judía? A los huéspedes de la casa de reposo para escritores de Yalta —el yacuto o kirguís; el señor mayor vestido con elegancia; los playeros embardurnados de cremas solares, con gafas oscuras y fundas de plástico en el cabillete de la nariz; el siniestro miliciano entregado a sus ejercicios gimnásticos—, se agregan otros, como surgidos de un sueño: Ben Sida, el joven profesor de árabe invitado, como el Archimandrita y su fámulo, al simposio sanjuanista; la dama de atuendo elegante y cigarrillo siempre encendido en el extremo de su larga boquilla de ámbar. Las incidencias reales de nuestras vacaciones —de Monique Lange y mías— en el balneario kafkiano a orillas del mar Negro —imposibilidad de conversar con el culto y afable señor mayor, traductor al ruso de Rabelais y de Cervantes, o de visitar Sebastopol, «la ciudad heroica», con el absurdo pretexto de que las carreteras de acceso a ella estaban en obras—, se transforman en episodios que

sumen al asiduo de la alhama de la Doña, arrebatado por los versos del reformador carmelita hasta el punto de identificarse con él, en un abismo de perplejidad. Así, cuando al preguntar al intérprete por las razones de su insistencia en impedirles abandonar la mansión en la que se hallan confinados

ha ocurrido algún accidente o catástrofe?

Tenemos la situación bien controlada, todo es perfectamente normal

nosotros pensábamos que tal vez

a qué nosotros se refiere usted?

yo?

sí, usted, su plural me deja suspenso, que yo sepa nadie le acompaña

o al conversar con el Archimandrita a propósito del seminarista quemado en las hogueras del Santo Oficio

se confunde usted amigo mío, el hecho que menciona no ha ocurrido todavía, no advierte acaso que estoy hablando con el aún joven señor mayor?

(Este mismo señor mayor –el traductor sujeto a estrecha vigilancia en la casa de descanso para escritores de Crimea– se transforma luego en el familiar maldito y oculto de la infancia del personaje que agoniza irradiado o víctima del «engendro de demonios coléricos y sedientos de linfa animal» (la frase es de Severo Sarduy), ese tío cuya biblioteca fue pasto purificador de las llamas tras ser fusilado por los vencedores de la Cruzada nacional-católica. Su figura me fue sugerida por Ramon Vives Pastor, hermano de mi abuela materna, el rebelde traductor de Omar Jaiyyam, evocado también en *Señas de identidad*, fallecido diez años antes de la Guerra Civil).

La novela fue concebida en mi imaginación como una ópera. Veía *in vivo* la irrupción de la Zancuda por la escalera que desembocaba en el salón de la Doña, cantando con su hiriente voz de contralto, mientras apuntaba con el dedo a las clientas aterrorizadas y las reducía a una piltrafa; el escenario inmóvil

de la terraza del balneario en el que las sobrevivientes purgaban su cuarentena; la biblioteca paulatinamente transformada en prisión de los sospechosos de enfermedad o de contaminación herética; la mazmorra hospital en la que yacía San Juan; los disidentes apriscados en el estadio como en el Chile de Pinochet o en la Cuba de Castro; la asamblea vistosa de los pájaros de Al Attar y del enigmático tratado del reformador carmelita... Por esta razón, acogí con verdadera dicha la propuesta de adaptación del compositor José María Sánchez Verdú para el Teatro Real de Madrid, con dirección y espacio escénico de Frederic Amat, coreografía de Cesc Gelabert y dirección musical de Jesús López Cobos.

La mayoría de mis novelas excluyen toda tentativa de adaptación teatral, televisiva o cinematográfica en la medida en que el lenguaje en el que están escritas trasciende el argumento y sus personajes. Como dice Milan Kundera en *El telón*: «Para convertir a una novela en obra de teatro o filme, hay que descomponer ante todo su composición; reducirla a simple trama; renunciar a su forma específica. Pero ¿qué queda de una obra de arte si se le quita su forma?». Mas, en el caso de *Las virtudes del pájaro solitario*, el texto puede ser leído en voz alta y recitado como en una ópera. Su polifonía y multiplicidad de decorados propician una visión escénico-musical como la de Sánchez Verdú, Amat, Gelabert y López Cobos:

anacronías, cambio abrupto de temas y personajes, ubicación ambigua de los paisajes, mutación de voces, vaguedad y fragmentación de tramas oníricas, la insinuación paulatina de la aniquilación como leitmotiv obsesivo, crescendo insidioso llegado hasta el clímax, ademán de horror, vértigo de la sima, grito ahogado en el fondo de la garganta seguido luego de una larga pausa, levitación hipnógena a una escena analgésica y venturosa, armonía, quietud, remanso, serenidad de la faz, pasada la crisis, en la difusa beatitud del ilapso.

La recepción crítica del libro –hermosamente traducido por Helen Lane y Aline Schulman– fue muy cálida en el mundo anglosajón y a menudo hostil en España. Considerado una

---

«anomalía cultural», sufrió la nueva forma de censura con la que se acoge a cuanto se aparta del supuesto modelo novelesco accesible al lector virtual. Si en otros volúmenes reproduje informes de la Sección de Orientación Bibliográfica del Ministerio de Información y Turismo franquista sobre mis primeras novelas, creo que merece la pena hacerlo también con un ejemplo de esa crítica normativa, el publicado en el periódico en el que colaboro desde hace treinta años:

A medida que uno va avanzando en la lectura de esta novela se va sintiendo más y más ignorado: el escritor no ve al lector, no le escucha (no escucha siquiera su insistente petición de clemencia). El autor reconoce que se trata de una novela difícil. Lo sería si hubiera algo que comprender, algo que desentrañar, pero no lo hay. Se nos ofrece como homenaje a san Juan de la Cruz un texto atemporal y sin personajes que sucede en algún lugar no definido y está contado por un narrador múltiple (ella, él, nosotros); eso al menos asegura el autor, que dice también carecer de respuesta para muchas de estas extravagancias.

Las apreciaciones del crítico no me chocaron ni entristecieron. Conociendo, como conozco, las supervivencias tribales en el medio literario español que evocaba Cernuda, confirmaron lo que yo ya sabía: la actitud defensiva de los misoneistas respecto a todo aquello que no quepa en sus modelos trazados con regla y compás.