

Sylvia

A\*

# Leonard Michaels Sylvia

Prólogo de Alan Pauls

Traducción de Carlos Manzano

Primera edición, 2017

Título original: *Sylvia*

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos.

Copyright © 1990 by Leonard Michaels

All rights reserved including the rights of reproduction in whole or in part in any form.

© del prólogo, Alan Pauls, 2017

© de la traducción, Carlos Manzano, 2017

© de esta edición, Libros del Asteroide S.L.U.

Fotografía de cubierta: © Good Vibes Creative / Jan Glaser

Publicado por Libros del Asteroide S.L.U.

Avió Plus Ultra, 23

08017 Barcelona

España

[www.librosdelasteroide.com](http://www.librosdelasteroide.com)

ISBN: 978-84-17007-20-1

Depósito legal: B.18.068-2017

Impreso por Reinbook, serveis gràfics, S.L.

Impreso en España - Printed in Spain

Diseño de colección: Enric Jardí

Diseño de cubierta: Duró

Este libro ha sido impreso con un papel ahuesado, neutro y satinado de ochenta gramos, procedente de bosques correctamente gestionados y con celulosa 100 % libre de cloro, y ha sido compaginado con la tipografía Sabon en cuerpo 11.

## Prólogo

En *Sylvia* no hay suspenso. Apenas empieza el relato, como en las tragedias griegas, la suerte está echada, y está echada aun antes de que se arrojen los dados. Prerrogativas de la ficción autobiográfica: *Sylvia* es la versión estilizada del primer, catastrófico matrimonio de su autor, Leonard Michaels; el hombre que hacia fines de los años ochenta se decide por fin a escribirla, casi treinta años más viejo que el que la vivió, escritor más que reconocido, sabe demasiado bien que el menú con que termina su relato no incluye perdices sino cuarenta y siete pastillas de Seconal. La forma trágica, sin embargo, es una decisión literaria, no un dictado de las circunstancias. El relato de Michaels no descubre, no devela nada que no esté cifrado ya en la sorda combustión de sus primeras páginas, cuando el narrador, convencido de acudir a una cita inofensiva con una amiga de la universidad, tropieza de golpe con el plus de esa morocha desconocida que acaba de salir de la ducha, o en la eficacia sinóptica de una sola escena, un solo gesto, un solo objeto: el traje de baño del novio italiano de Sylvia, que esta deja colgando del picaporte del lado de afuera

de la puerta mientras espera en el sillón, desnuda, que su nueva presa —el incauto narrador— caiga en la trampa. Apenas los dejan solos, antes incluso de intercambiar las primeras palabras, el narrador dice sentir que son «una pareja condenada a una cita sacrificial».

Como pasa con los grandes relatos, lo que importa no es la carnicería sino la morbidez de la carne, el filo, el brillo y la elegancia de los cuchillos y, sobre todo, los matices infinitos que el rojo sangre es capaz de cobrar cuando los ilumina un ojo fotosensible. Todo está escrito desde el comienzo, en *Sylvia*, de modo que todo puede suceder rápido, muy rápido, como solían suceder las cosas en los buenos viejos tiempos, y sobre todo en la Nueva York que describe Michaels, tan autobiográfica como los hitos cada vez más atroces de su vía crucis sentimental: una ciudad que es pura simultaneidad, suerte de orgía de radicalidad donde el vociferante Lenny Bruce coexiste con las espaldas de Miles Davis, el saxo de Ornette Coleman musicaliza la prédica de Malcolm X y el protoescritor que despierta entre cucarachas y ratas —zoo de cristal de los departamentos-tugurio donde palpita la bohemia neoyorquina— se pasea una hora más tarde en un Porsche descapotable con Jack Kerouac en el asiento delantero, declamando a voz en cuello las insidias que los críticos escriben sobre él.

Para el narrador y *Sylvia* —*flapper* anacrónica, cuyo flequillo Michaels trasplanta, ayudado por el psicoanálisis, de los *roaring twenties* a los *golden sixties*— se trata ante todo de avanzar a toda velocidad, quemar etapas. Recién se conocen y ya se han mudado juntos de ciudad, ya se descubren durmiendo bajo el mismo techo. No es

de extrañar, pues, que ese primer hogar les dure lo que les llevó elegirlo: una noche, tiempo suficiente para que quien les alquila la pieza sufra en carne propia los efectos del *soundtrack* pasional (fornicar + pelear), aún indecorosos, al parecer, para los estándares más bien laxos de los años sesenta. Pero la calle en la que los amantes se sorprenden al otro día no es un accidente sino una necesidad, la ley fatal de una relación que ya al mes de nacer se piensa como «desventurada»: la intemperie es el espacio propio del calvario amoroso, no importa si adquiere la forma visible de un dos ambientes en Greenwich Village, un estudio en el SoHo o un piso en Columbia, tres de los puntos cardinales entre los que Michaels hace rebotar sin piedad a sus dos héroes sangrantes.

Claro que no sangran por la misma herida. Sabemos que Sylvia Bloch tiene diecinueve años, que es judía y huérfana y no «guapa pero sí muy inteligente», que nunca tuvo (ni tendrá) un orgasmo, que cursa la carrera de Clásicas solo porque el narrador se lo sugiere, que tiene el primer y último gesto de amor banal con el narrador —una vianda para el tren acompañada de una esquila con las palabras «Te quiero»— cuando acaba de separarse de él, que le gusta tirar y romper cosas, simular, sufrir y hacer sufrir, *desproporcionar*, amenazar con suicidarse, suicidarse por fin. Pero ¿está loca Sylvia? El lector precavido se lo pregunta bastante antes que el narrador, y con idéntica precocidad comprende también hasta qué punto la pregunta es irrelevante, burguesa, incluso vulgar —tanto como los tapizados tajeados o los cachivaches rotos con que los filisteos confundían las obras maestras de la vanguardia— aplicada a

este frenesí que atraviesa en llamas una época *que elogia la locura*, donde la deformidad no es un accidente indeseado sino un valor (Diane Arbus es uno de los cameos conspicuos del libro de Michaels) y la inestabilidad menos una contrariedad a evitar que una experiencia imperdible, la única verdaderamente digna de ser experimentada.

Sin embargo, fieles a un *identikit* de mujer-bruja que vetea de un machismo aterrado pero reverencial un buen paño de la mejor literatura contemporánea —del despiadado Philip Roth de *The Facts*, donde Roth rememora su borrascosa relación con Margaret Martinson, al paternalismo enternecido del Cortázar de *Rayuela*, con la Maga como musa loca e inocente—, los descabros de Sylvia son tan culpables del veredicto psicopatológico con que el lector masculino se apura por neutralizarlos como de su propia envergadura de personaje: *bigger than life*, hilarante y feroz, extraordinario, o en todo caso extraordinariamente más *comprador* —no importa lo mucho, lo en vano que intentemos ahora devolver eso que hemos comprado— que la sensatez apática y desconcertada del narrador, judío también pero de la rama víctima, siempre sorprendido y perplejo y un poco farsante, siempre apagando incendios ajenos, siempre tironeado entre las bolsas de *kreplaj* y *knishes* con que lo carga su madre y los SOS coléricos, los reclamos, los ultimátums de Sylvia. *Cherchez la femme*, sin duda. Pero ¿para qué buscarla si es ella —mujer medusa, monstruo inconformable, motor insomne— la que está todo el tiempo en cámara, presente como una pesadilla, aun cuando el rostro pálido que se desvive por ocupar el cuadro sea el del narrador?

Y sin embargo *hay que* buscarla. Además de ser un retrato genial de *psycho fatale* y una de las *memoirs* de infierno sentimental más espeluznantes que haya dado el fin de siglo pasado, *Sylvia* es también una fábula de iniciación, la crónica de las primeras escaramuzas de un aprendiz de escritor que, para decirlo suavemente, no da pie con bola. Es un plano del libro que se suele pasar por alto, a tal punto tienden a eclipsarlo el magnetismo bestial de la mujer poseída y la lógica autodestructiva, a la vez redundante y errática, disparatada y monótona, de una gran pasión con destino de escombros. En rigor, la guerra amorosa va en *Sylvia* de la mano de la literatura. Amar y escribir: ese es el plan inicial del narrador, que el narrador mismo —perfectamente al tanto, sin embargo, del final de catástrofe que lo espera— evoca al principio fingiendo algo del entusiasmo, la fe, la virginidad originales con que lo acometió. Por cándido que sea, el programa llama la atención por lo persistente. A lo largo del libro, el narrador ama tanto como escribe —lo que, dada la clave catástrofe del relato, quiere decir más bien que tropieza, pierde pie, se enfanga y naufraga tanto en el amor como en la escritura. Y aunque las batallas del primero lucen bastante más espectaculares que las de la segunda, es difícil no ver hasta qué punto están conectadas, en qué medida la intensidad crítica del frente amoroso —frenesí, crispación, imprevisibilidad— no es la contracara de los traspiés opacos del literario sino más bien su combustible, su materia prima, incluso su condición de posibilidad.

¿Era así como había que amar para poder escribir, al uso psicopático, vampirizándose hasta la demencia, en los «tristes, apasionantes, extraños» años sesenta? La



lección de *Sylvia* toca la relación radioactiva entre vivir y escribir, pero la cosa no es tan simple. «Nada tenía del todo sentido por sí mismo. Nada era sencillo»: si hay algo del paradigma sesentista a lo que Leonard Michaels sigue fiel en los noventa es esa compulsión a eludir lo directo, cierto goce del sentido obtuso que permitía que pelear fuera la metáfora de follar (y viceversa) y, para un aprendiz de escritor, quizá, que escribir fuera la metáfora de amar (y viceversa). «En el estilo coloquial de aquella época», rememora el narrador, «todo era siempre sobre algo, o, dicho de otro modo, todo era siempre en realidad sobre algo diferente de aquello sobre lo que parecía ser». En ese sentido, lo que el narrador le debe a Sylvia es mucho, muchísimo más que cuatro años de oscura, malsana, procelosa vida sentimental. Le debe en rigor su *máquina de escribir*: sin duda el artefacto mismo, la Olivetti Lettera 22 que Sylvia le regala (y luego, en uno de sus raptos de furor, le arroja a la cara y estrella contra la pared sin estropearla, al punto tal que es la misma que Michaels dice estar usando en los noventa), pero, de un modo más fundamental, el programa literario que vertebra sus primeros pasos en la escritura.

Nada excepcional: muchos de estos duelos entre mujeres-brujas y hombres-víctimas están animados por deudas esenciales. El varón no ve la hora de librarse del monstruo que lo enloquece, pero sabe que ese monstruo lo es todo para él, y que el martirio no es sino la máscara más superficial (más autoexculpatoria) de una voluntad de avidez, aprendizaje y apropiación que se niega a decir su verdadero nombre. En *Sylvia*, el narrador se hace escritor *gracias* a la loca que lo enloquece, no con-

tra ella. Sus intentos desesperados de tomar distancia, aislarse («¿Ya te vas a tu agujero?»), preservar una autonomía personal son solo el maquillaje que disimula —mal— la tasa de necesidad, casi de adicción, que su deseo literario acusa respecto de esa prodigiosa fábrica de producir signos, situaciones, aventuras, que es la mujer de la que busca alejarse.

El problema es que, como sucedía con los maridos burgueses del siglo XIX, la vida literaria del narrador es una vida doble, y está perfectamente tabicada. En una, la vida «oficial», intenta escribir relatos, «ficciones» que —acaso como garantía de pureza— tienen prohibido cualquier contacto con la vida; en otra, la secreta, escribe un diario íntimo, parte de guerra clandestino donde consigna una tras otra, acaso para poder recordarlas, las batallas en que se trenza con su enamorada implacable. Las ficciones son arduas, desconcertadas, poco satisfactorias; anhelan siempre una música abstracta, ideal (la tiranía del jazz, modelo musical hegemónico de la literatura de los años sesenta), a la que nunca terminan de acceder, y se condenan a una decepción incurable. El diario, en cambio, fluye como el agua, entre otras cosas porque es un género obtuso, ensimismado, absorto en el presente, que no se deja distraer ni tentar por trascendencia alguna. Tiene el estilo seco, la sintaxis precisa y el tono de brillante constatación —«No tengo trabajo, no tengo trabajo, no tengo trabajo. No he publicado nada. Estoy casado con una loca»— que harán célebre a su autor.

Michaels tardará años en comprender que los diarios —archivo de su relación psicopática con Sylvia Bloch—, lejos de oponerse a la ficción, eran en realidad su matriz

primordial, y que escribir no era romper ni alejarse de la vida, como sostenía su joven precursor, sino descubrir la articulación singular, a la vez obvia y misteriosa, como la tapa de la mesa de trabajo del narrador («Escondía el diario en un espacio justo debajo de la superficie de la mesa en la que escribía los relatos»), que la conectara con ella de manera absoluta. *Sylvia*, el libro terrible que el lector tiene entre las manos, es la evidencia de que la encontró. Nacido como una expansión del último capítulo de *Shuffle* (1990), el primer libro de ficción autobiográfica que publicó Michaels, *Sylvia* es menos una *memoir* que una glosa descarnada, un ejercicio de relectura comentada, ampliada y hasta exagerada del diario íntimo que Michaels empezó a principios de los años sesenta, que llevaría durante treinta años y que terminaría publicando en 1999, casi a modo de último libro, o de obra maestra, con el título bastante proustiano de *Time Out of Mind*.

ALAN PAULS

# Sylvia

¡Qué inasible es la vida!  
Solo revela sus rasgos en el recuerdo  
y la inexistencia.

ADAM ZAGAJEWSKI

En 1960, después de seguir dos cursos de doctorado en Berkeley, volví a Nueva York sin un título, sin la menor idea de lo que haría y con el único deseo de escribir relatos. También había asistido, de 1953 a 1956, a cursos de doctorado en la Universidad de Michigan. En total, cinco años de clases de literatura. No sé de qué otro modo podría haber pasado aquellos cinco años, pero no quería asistir a más clases magistrales ni estudiar para más exámenes ni verme envejeciendo en una biblioteca. En el periódico de la universidad había un anuncio en el que se solicitaba a alguien para conducir un automóvil de Berkeley a Nueva York, con los gastos pagados. Llamé y, unos días después, iba, de vuelta a casa, conduciendo un Cadillac descapotable por montañas y praderas, como un hombre superespecializado de veintisiete años, que fumaba cigarrillos y no podía dar mejor explicación de sí mismo que la de decir: «Me gusta leer». Aunque estos otros hechos no modifiquen gran cosa el relato, tenía muchos amigos, me llevaba bien con mis padres y gustaba a las mujeres. Al dirigirme a gran velocidad hacia la gran ciudad en un gran automóvil

ajeno, tenía la sensación de que la vida me sonreía.

El piso de mis padres en el Lower East Side de Manhattan, con cuatro habitaciones y un balcón, era demasiado pequeño para acoger a otro adulto, pero yo no iba a permanecer demasiado tiempo en él. En cualquier caso, mi madre me hacía sentirme como un niño. Parecía natural. «¿Qué estás haciendo?», decía. «¿Lavando los platos? Vamos, vamos, déjalo. Siéntate y tómate una taza de café.»

Mi padre suspiraba, movía la cabeza y encendía un puro. Sin palabras, me daba a entender que yo no había hecho nada para satisfacerlo.

Desde el balcón, a una altura de catorce pisos, yo contemplaba el Seward Park. Había mujeres que charlaban sentadas en bancos. Sus hijos jugaban en el cajón de arena. En pistas cercanas, había, mañana y tarde, partidos de baloncesto y béisbol. Los domingos, se instalaba rápido un rastro en un rincón del parque: ropa barata, chillona, fea, extendida sobre los bancos. Entre los arbustos, podías hablar con un hombre que vendía cámaras y televisores robados. Por la noche, bajo el exuberante dosel de sicómoros y robles, las prostitutas se llevaban a sus clientes. Más allá del parque, hacia el norte, veía Delancey Street, la boca del puente de Williamsburg tragando y expulsando tráfico. Más al norte, estaban el Empire State Building y el Chrysler Building. Desde niño, siempre los había considerado personas importantes de la ciudad. A unos grados a la derecha, veía la complicada estructura metálica del puente de la calle Cincuenta y nueve. Hacia el oeste, allende Chinatown (donde en tiempos vivía Arlene Ng, de diez años de edad, mi primer gran amor) y Little Italy (donde ma-

taron a Joey Gallo, en el Umberto's Clam House de Mulberry Street), asomaban los edificios de las empresas financieras de Wall Street y el puente de Manhattan. Camiones, coches y trenes cruzaban como flechas la red de cables por encima del East River y hacia Brooklyn. Los barcos cargueros avanzaban despacio, como en un sueño, desde el océano o hacia él. En el cielo, escuadrones de palomas trazaban grandes círculos y las altísimas gaviotas formaban líneas rectas. También había gorriiones muy veloces y aeroplanos que se dirigían a la India y al Brasil. Noche y día, llegaba, desde todas las direcciones, el runrún de lo *tremendum*.

Pasé horas al teléfono para contar a mis amigos que había vuelto y me quedaba hasta las tantas de la noche sentado a la mesa de la cocina, tomando café, leyendo y fumando. La mayor parte de la ciudad dormía. En el silencio, oía sirenas de policía desde zonas tan lejanas como Houston Street. A veces, hacia el mediodía o más tarde, me despertaban los olores de la comida que preparaba mi madre y que, como la luz, se volvían más tenues con el paso de las horas. Los días eran muy semejantes unos a otros. Nunca sabía el día de la semana en que vivía hasta que lo veía en el periódico. Lo olvidaba al instante. Después de que mis padres se hubieran acostado, salía a comprar *The Times* y luego miraba los anuncios por palabras. Entre miles y miles de empleos, ninguno llevaba mi nombre. Quería hacer algo, no tener algo que hacer. Mi padre, acostado en la cama grande con mi madre, roncaba al otro lado del cuarto de estar a oscuras, al final del pasillo.

Pese a mis pesares por los estudios —años perdidos, sin doctorado—, aún no me afectaban las opiniones aje-



nas. No había fracasado gravemente en nada, a diferencia de Francis Gary Powers, por ejemplo, cuyo nombre oía todos los días. Su avión espía U-2 había sido derribado sobre Rusia y él no había conseguido matarse antes de ser capturado. Al contrario, confesó ser un espía. El presidente Eisenhower, quien afirmó que el U-2 era un avión de observación meteorológica, quedó como un mentiroso.

Había pocos héroes. Malcolm X y Fidel Castro, increíblemente valientes, eran figuras de un desorden violento. Los dos habían estado en la cárcel, pero incluso en deporte, donde los héroes son sencillos, podían ser víctimas de la violencia. Una enorme turba bajó de las gradas después de un partido de béisbol, rodeó al gran Mickey Mantle, le desgarró la gorra, le arañó la cara y le dio un puñetazo en la mandíbula tan fuerte, que hubieron de explorarlo con rayos X para ver si le habían roto el hueso.

El olor de la tinta fresca del periódico, película grasienta en la punta de los dedos, se mezclaba con el humo del cigarrillo y el sabor a café. Las páginas pasaban y crujían como el fuego o como huesos rotos. Leí la noticia de que durante el fin de semana del Memorial Day habían muerto trescientas sesenta y siete personas en accidentes de tráfico y, desde el momento en que se utilizó el primer automóvil, más de un millón de personas habían muerto en nuestras carreteras, más que en todas nuestras guerras. Y mira: encontraron muertas a dos hermanas en su piso de Gracie Square, en la bañera, vestidas con camión. Una de ellas tenía una navaja en la mano. No se hablaba de sangre. Así era el periodismo antiguo, respetuosamente distanciado de la tragedia

personal. Nada se decía sobre cómo se habían colocado las hermanas en la bañera. Su vida había ido extinguiéndose, mientras la multitud salía de las gradas como un vómito para rendir culto y mutilar a Mickey Mantle. No había significados grandiosos, solo los clamores de los sucesos. Yo leía asiduamente. Me mantenía informado sobre mi especie.

Una semana, más o menos, después de llegar, telefoneé a Naomi Kane, una buena compañera de la Universidad de Michigan. Habíamos pasado muchas horas juntos tomando café en la Asociación de Alumnos, centro de la vida social y romántica, los cotilleos y la ociosidad. Naomi, que se había criado en Detroit, en una casa grande y confortable, totalmente rodeada de olmos, vivía entonces en Greenwich Village, en el sexto piso de un antiguo edificio de ladrillo de MacDougal Street.

—Empuja con fuerza la puerta de la calle —me dijo—. No hay timbre y la cerradura está rota.

Caminé desde la casa de mis padres hasta el metro, tomé la línea F, me senté y me quedé sumido en una pasividad insensible. El tren corría con estruendo por las entrañas de roca de Manhattan hasta la estación de la calle Cuatro Oeste. Subí tres tramos de escaleras por la sórdida y resonante caverna y después salí a la luz de una calurosa tarde de domingo.

Por las calles del Village pasaban lentas y túrgidas multitudes de visitantes, sobre todo por MacDougal Street, la calle principal entre la calle Ocho y Bleeker Street, con la famosa Librería de la Calle Ocho en un extremo y en el otro el famoso bar San Remo. Yo

había pasado innumerables veces por MacDougal Street en mi época de estudiante de bachillerato, cuando mi novia vivía en el Village, y, más adelante, durante toda la etapa universitaria cuando mi segunda novia vivía también en el Village, pero había estado fuera dos años. No había visto aquellas nuevas y enormes muchedumbres y nuevos cafés y tiendas por todo el recorrido. No había respirado la nueva atmósfera apocalíptica.

Por entonces, Elvis Presley y Allen Ginsberg eran los reyes de los sentimientos y la palabra «amor» era como una proclamación con la misma fuerza que la de «matar». La película *Hiroshima, mon amour*, sobre una mujer enamorada de la muerte, era un gran éxito, como también *Orfeo negro*, en la que la Muerte enamorada persigue a una mujer. Vi un grafito pintado con tiza en la pared de la estación de metro de la calle Cuatro Oeste: A LA MIERDA EL ODIO. Otro decía que el alcalde Wagner era una lesbiana: una estupidez espléndida, pensé, pero después caí en la cuenta. Recordé una fotografía del periódico en la que se veía a las cien primeras vigilantes de estacionamientos con uniformes de color azul pizarra. Estaban en formación, al modo militar, mientras el alcalde les pasaba revista; de ahí lo de lesbiana. Antes de 1960, ¿se podía haber tenido esa idea, haber concebido ese chiste? Había habido una evolución de la sensibilidad, un contagio visionario debido tal vez a las drogas —marihuana, heroína, anfetás, barbitúricos—: la poesía de la conversación corriente. El aire estaba impregnado de un extraño delirio y también los lentos y sensuales cuerpos que caminaban, cansinos, por MacDougal Street. Me abrí paso entre ellos hasta que llegué al estrecho edificio cubierto de hollín en que vivía Naomi.