

Tres grandes novelas

Tendré que comenzar esta plática por algunas confesiones incómodas: La primera es que yo no soy un lector de novelas, o por lo menos no soy un *buen* lector de novelas. Durante años, por supuesto, no me atreví a aclarar esto al encontrarme entre escritores, y ni siquiera entre meros consumidores de literatura. Como tanta gente, mentía, o trataba de esquivar el tema de mis lecturas y preferencias novelísticas. La novela, como se sabe, es uno de los productos más acabados de una civilización; aparece tardíamente en la historia de un pueblo, o durante las fases de una intensa maduración cultural, y se le concibe, de hecho, como la culminación del proceso evolutivo de una tradición narrativa determinada. Además, durante el último siglo la novela ha opacado al cuento y hasta a la poesía —de manera lamentable, a mi parecer—, porque es un hecho que actualmente es leída mucho más que cualquier otro género literario, y su prestigio y su presencia permean el ambiente literario de tal manera, que estar fuera de su ámbito gravitacional es casi tanto como estar al margen de la literatura. En lo personal, comencé, como tantos otros escritores, con la poesía, —primero escuchándola en voz alta, gracias a dos personajes importantes de mi infancia, y luego leyéndola e intentando escribirla—, y no fue sino hasta bastante después que me aficioné al cuento, género que sigo teniendo en gran estima, y al que considero un lenguaje tan eficaz y poderoso como la novela o la poesía mismas. Pero además mi ocupación central, y mi pasión desde hace ya muchos años, son el estudio y la promoción de las lenguas y las literaturas indígenas de la Sierra Tarahumara, ninguna de las cuales incluye, ciertamente, nada parecido a la novela.

De manera que mi segunda confesión es que las únicas novelas que leí de joven fueron novelas de aventuras, o pertenecientes a géneros parecidos: *De la Tierra a la Luna*, *El Castillo de los Cárpatos* y *Veinte Mil Leguas de Viaje Submarino*, de Verne; *La Isla del Tesoro*, de Stevenson, y —ahora me ruborizo un poco— *De los Apeninos a los Andes*, de Edmundo de Amicis y *El Principito*, de Saint-Exupery, si es que estas últimas pueden ser consideradas como novelas. Aunque, claro, a un joven lector no le importan en lo más mínimo los géneros, y esto es algo que está bien, es algo que deberíamos recuperar, porque las categorías arrastran con ellas una serie de prejuicios, y los prejuicios son estorbos en la consecución del fin último del hecho artístico, que es

el disfrute, en el sentido etimológico de la palabra, es decir, en la posibilidad de “obtener frutos” de un texto. Pero este sería otro tema.

La tercera (y la peor) de estas confesiones es que el número de libros que, en el transcurrir de mi experiencia como lector, me han cerrado los párpados y se me han caído de entre las manos es vergonzosamente alto, e incluye, por si todo esto fuera poco, a algunas de las más famosas y reputadas novelas de la historia: *La Montaña Mágica*, de Mann; *La Guerra y la Paz*, de Tolstoy, *Crimen y Castigo*, de Dostoyevsky (y aquí no puedo dejar de recordar maliciosamente el dicho ruso: “*Nje chitatj Prjestupljenie i dokazanje eto pristupljenije, a chitatj, eto dokazanie*”, lo que significa, traducido al castellano: “No leer *Crimen y Castigo* es un crimen; leerlo, en cambio, es un castigo”).

¿Qué sentido tiene entonces, se preguntarán ustedes, escuchar los comentarios en torno al género, de alguien que ni siquiera es un lector de novela? Y la respuesta es: quizá ninguno; salvo el posible interés de escuchar algunos argumentos entusiastas en relación a tres títulos capaces de demostrarle, incluso a un pésimo lector de novela como yo, incluso a alguien que no lee sino casi exclusivamente cuento o poesía, la innegable, la evidente grandeza intelectual del género. Así que no voy a exponer aquí ninguna tesis de ningún tipo, sino que tan sólo haré un repaso por tres libros extraordinarios, tres grandes novelas, cuya lectura resultó para mí una experiencia reveladora, y que, en cualquier caso, seguramente son centrales en el panorama del arte novelístico.

Pero apenas me decido por este número risible y ya me siento culpable. Primero, porque siempre son irritantes este tipo de selecciones reduccionistas, que nos empujan a la simplificación y a la injusticia, y segundo porque ni siquiera podría estar seguro de que sean los que más me han seducido. ¿Cómo dejar fuera, entre otros títulos, *Pédro Páramo*, de Juan Rulfo; *El Quijote*, de Cervantes; *Pale Fire* (o hasta *Lolita*), de Vladimir Nabokov; *Rayuela*, de Cortázar; *Breakfast for Champions*, de Vonnegut; *Las Cosmicómicas*, de Italo Calvino (aunque tampoco estoy seguro de que *Las Cosmicómicas* pueda ser considerado una novela), o el increíble *Diccionario Jázaro*, de Milorad Pavic? Pero una selección es necesariamente un sacrificio, el gusto es el gusto, y puesto que una exposición cualquiera también tiene que durar de forma limitada, tan sólo unas decenas de minutos, reitero entonces mi decisión por el *Genji Monogátari*, de Murasaki Shikibu; *Paradiso*, de José Lezama Lima, y *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar. Comentaré las dos primeras en el orden de su aparición en la historia de la literatura, ya que el arte no es solo texto sino también

contexto, y por lo tanto el significado de un libro no puede ser plenamente entendido sin tomar en cuenta las condiciones históricas, sociales y culturales que lo hicieron posible. La tercera será una excepción: *Memorias de Adriano*, al que considero lo más parecido que existe a un “libro atemporal”, y que, por lo tanto, dejo hasta el final de estos comentarios. Así que comienzo ahora por el:

I “Genji Monogatari” de Murasaki Shikibu, o la exploración del tiempo que pasa

Cómo se sabe, en el Occidente el Quijote de la Mancha es considerado casi unánimemente como la primera novela moderna. Pero en el Lejano Oriente, que concentra muchos más individuos que el Occidente, este indudable honor corresponde sin discusión alguna al libro conocido como “*La Historia de Genji*”, o *Genji Monogátari*, escrito aproximadamente en el año 1020 de la Era Cristiana por una mujer, en el Japón de la Era Heian. Y aquí procede mencionar una circunstancia interesante. Por ese tiempo el Japón atravesaba una época en la que se consideraba que las personas cultas debían escribir preferentemente en el idioma chino, lengua internacional y de la educación en aquel contexto temporal y geográfico. Como las mujeres casi no tenían acceso a la educación formal, en ellas era tolerado el que escribieran en japonés. Esta costumbre tuvo un efecto lateral que habría de tener grandes consecuencias para la literatura, pues mientras los escritores varones escribían por lo general meras imitaciones de la poesía y la prosa chinas, las escritoras, sobre todo en la corte, comenzaron a dedicarse a explorar en libertad —escribiendo en su lengua materna— las infinitas posibilidades de una narrativa mucho más libre de exigencias formales y modelos extranjeros. De hecho, el cuerpo de escritos que fue acumulándose en ese ambiente, básicamente elaborados para entretenér a las damas de la corte, llegó a ser llamado, justamente, “la literatura de las mujeres”.

Dos de estas mujeres fueron coetáneas, se conocieron personalmente, compitieron entre ellas y hasta parece que llegaron a odiarse: me refiero a las escritoras Sei no Shonagon y Murasaki Shikibu. Las dos fueron damas de la corte; las dos escribían literatura en el idioma nativo; las dos produjeron obras maestras que habrían de rebasar su ámbito cultural y que perduran hasta ahora. Shonagon dejó un diario que sigue leyéndose hoy con mucho deleite y sorpresa, el

famoso “Libro de la Almohada”, una recopilación de notas, observaciones y anécdotas —en ocasiones punzantes y cargadas de poesía— sobre la vida cortesana. Murasaki Shikibu, por su parte, le heredó a la humanidad uno de los monumentos verbales más admirables que jamás se hayan escrito, y que es el libro del que ahora hablaré: la *Historia de Genji*, o “Genji Monogátari”, en japonés. La obra ya muestra un desarrollado sentido de la estructura y está, ya en aquellos albores de la novela, dividida en capítulos, cada uno encabezado por un título refinado y sugerente. Es posible que en esta organización en capítulos hayan influido las sucesivas generaciones de editores y críticos, es posible que sea obra de ellos, y no de la autora, pero al lector moderno no deja de sorprenderle esta notable similitud con las novelas contemporáneas.

El relato empieza *casi* como una novela rosa: un niño sano y hermoso, nacido en el seno de la élite imperial, es apreciado y admirado por cuantos lo conocen. Pero —nos enteramos muy pronto—, se trata de un hijo bastardo del emperador, muy pronto huérfano de madre y abandonado al cuidado de una abuela demasiado anciana para mantenerlo. Cuando la abuela recibe a los dignatarios que llegan hasta su casa para ofrecerle ayuda en la manutención del príncipe, la anciana se lamenta frente a ellos, como habría de hacerlo algunos siglos después un famoso dramaturgo de la Inglaterra isabelina, de que los hombres estén hechos de la misma materia que los sueños. El jovencito, con el cual se encariña rápidamente el emperador, es trasladado sin dilación a palacio y, después de ser objeto de compasión y solidaridad por parte de los cortesanos, pasará con rapidez a convertirse en el centro de terribles intrigas y envidias motivadas por las rivalidades políticas.

La juventud de Genji, por lo demás, es parecida a la de muchos otros jóvenes poderosos. La primera parte del libro, por ejemplo, es un verdadero catálogo de la tipología del encuentro amoroso: en el apogeo de su virilidad y su belleza física el muchacho es asediado por mujeres de todas las extracciones sociales, y los relatos de sus numerosos romances son interrumpidos casi únicamente por los de sus aventuras palaciegas y campestres. Las fiestas y encuentros sociales se suceden una tras otra y, como procedía, de acuerdo a las costumbres sociales, en el refinado Japón de la época, los diálogos son adornados con poemas y citas de la literatura.

Después de esa vorágine sentimental y social, Genji contrae matrimonio. De pronto, y casi sin que nos demos cuenta, alcanza la

mayoría de edad y se descubre convertido en un personaje de controversia y hasta en un obstáculo político, en una figura incómoda en el panorama de la sucesión imperial. De manera que pronto es forzado a independizarse y a alejarse de la corte en calidad de prospero terrateniente, dedicado a consolidar sus negocios y su naciente vida familiar. Genji entiende la nueva situación. Se vuelve un hombre serio, deja de hacer bromas. Reduce sus correrías. Comienza a construir, de la manera lenta e interrumpida en que se lo permiten sus finanzas, su propio palacio.

Pero el paso del tiempo, por supuesto, no va a detenerse allí. De pronto, el protagonista comienza a engordar. Va perdiendo cabello. También empieza a mostrar achaques que con frecuencia lo humillan en público. Con demasiada rapidez descubre que, al encontrarse con sus amigos de antaño, los encuentra invariablemente aburridos y competitivos entre ellos. Los gastos excesivos lo obligan a pedir prestado una y otra vez, arriesgando así su estabilidad económica. Las mujeres dejan de frequentarlo y ahora es él quien tiene que asediarlas, cada vez con más pobres resultados.

Se da cuenta de que cuando, cansado de la rutina matrimonial, incurre de nuevo en infidelidades, sus aventuras cada vez le cuestan más y más dinero. Por otra parte, en el palacio, los cambios políticos se suceden y Genji se descubre progresivamente aislado y carente de conexiones políticas. Su vida social se enrarece y va adquiriendo coloraturas monótonas y sombrías. Algunas escenas de esta parte de la novela son memorables, como cuando Genji, al enterarse de que una de sus antiguas amantes asistirá a una reunión social, decide engalanarse y asistir también él, tan sólo para descubrir que la dama es ahora una matrona robusta, sobrecargada de maquillaje y llena de arrugas. En otra ocasión, cabalgando por las afueras de la ciudad, pasa por el lugar en el que había comenzado a construir su palacio y observa que se trata ya tan sólo de ruinas cubiertas por la vegetación y sin posibilidad de ser recuperadas, es decir, toma conciencia de que nunca habrá de concluir la obra empezada.

Los últimos capítulos son una suma de preocupaciones, achaques y recuerdos ambivalentes. Unos cuantos personajes del pasado siguen apareciendo en el relato, pero da la impresión de que han sido dejados allí, como dice el orientalista Donald Keene —uno de los traductores de la obra al inglés—, “únicamente para que veamos cuán profunda ha sido la decadencia”. De pronto, y sin que sepamos cómo ni por qué, Genji desaparece para siempre de la narración, es decir: suponemos

que muere. El último capítulo, titulado *El puente flotante de los sueños*, comienza narrando apaciblemente la juventud del joven Kaeru, hijo de Genji. El ciclo, cambiando lo que tenía que ser cambiado y en un escenario mucho menos deslumbrante, recomienza.

Hay quien opina que la omisión de la escena de la muerte de Genji es producto de nuestro desconocimiento del texto original, es decir, que se trataría de un capítulo perdido del libro tal y como fue conocido en la época de su composición. Yo prefiero creer que se trata de un rasgo de genio de Murasaki Shikibu, quien nos enfrenta con esta estrategia a la prueba suprema de la impermanencia de todo lo fenomenológico, es decir (y aquí habría que recordar la enorme influencia que ejerció el budismo en la formación de la cultura japonesa) a la prueba suprema de *nuestra* propia intrascendencia.

El *Genji Monogátarí* se extiende textualmente frente al lector como si fuera uno de esos biombos ilustrados en los que aparecen una serie deslumbrante de personajes, escenas, costumbres y situaciones humanas, pero su verdadero personaje es, queda claro, el tiempo. Ha habido en la literatura muchas otras grandes ventanas abiertas al tiempo. Baste mencionar aquí, por supuesto, a “*A la Recherche du Temps Perdu*”, de Marcel Proust. Pero el *Genji Monogatari* es la primera de todas ellas y, de manera sorprendente, seguramente es también una de las más ambiciosas, una de las más dotadas de hermosura, grandeza y genio artístico.

II “Paradiso” de José Lezama Lima, o la novela como celebración del lenguaje.

Aparecida en 1966, “Paradiso” es una de las obras más ricas, densas, extrañas y originales que jamás haya producido la lengua castellana. Novela de base autobiográfica, Paradiso es una novela de iniciación, una *Bildungsroman*. Las primeras escenas, de hecho, describen la experiencia agónica de un niño asmático, José Cemí, que en su cama es martirizado por los mosquitos en la penumbra del ambiente familiar. Los personajes se van delineando con fuerza desde el principio: Entre ellos destaca Doña Rialta, una matrona inteligente, culta, de palabras y acciones precisas, con frecuencia un tanto ríspidas e imperturbables, como cuando prepara una natilla y decide, por la insatisfacción que le provoca, lanzar por la ventana un frasco de extracto de vainilla. Pero se advierte que hay poco realismo en el trato de estos personajes, y que en

el fondo tienden más bien a representar mitos, estereotipos, o “personae”, en el sentido etimológico de la palabra, es decir: *máscaras*.

La centro narrativo se concentra en describir la interioridad de una familia en la que el padre está con frecuencia ausente y las presencias más importantes son las mujeres que, en torno al joven José Cemí, se encargarán de formarlo y protegerlo, hasta que haya llegado el momento de su despegue espiritual. Para llegar a eso, el protagonista tiene que pasar por diversos ritos de iniciación, que incluyen la escuela, las primeras experiencias sensuales (o sexuales), el conocimiento de sus futuros maestros y su descubrimiento de la gran tradición poética y espiritual de Occidente.

Los recursos, y uno hasta se atrevería a utilizar la expresión “las salidas” narrativas a las que recurre Lezama Lima en *Paradiso* son sorprendentes y en ocasiones resultan, en un primer momento, incluso hilarantes, por lo inusuales que resultan en nuestra tradición. El tío Alberto Olaya, por ejemplo, parece ser un personaje muy importante en la trama porque aparece al principio con mucha frecuencia y también porque muy seguido se hace alusión a él. Es además el primero que le habla a José Cemí sobre el tema de la poesía. Pero en una ocasión, antes de la mitad de la novela, asiste a un festejo al aire libre, se sube a una escalera para componer un seto en el jardín, cae desde lo alto y se muere. Así de simple. Casi nunca volverá a ser mencionado. Sin embargo, el vacío que provoca esta ausencia súbita e incomprendible dentro del texto, impresiona al lector y tiene un resultado mucho más eficaz del que pudiera tener la típica “preparación” para el incidente o la “adaptación” del escenario a su desaparición, que serían recursos típicos en una novela más convencional.

Hay otra técnica desarrollada por Lezama Lima en esta novela excepcional que resulta muy infrecuente en la mayoría de los escritores o las obras de narrativa, y que yo me atrevo a llamar *microscopía*. Consiste en que algunas escenas son desarrolladas o descritas como si ocurrieran en cámara lenta y cómo si la conciencia que las describe las percibiera desde lo ínfimo, desde los detalles más pequeños e invisibles que intervienen en una acción, o quizás sería mejor decir: en un *proceso*. Un ejemplo ilustrativo es el momento en el que, durante una cena, José Cemí comete la torpeza de volcar involuntariamente el plato de porcelana sobre el que le habían servido una espléndida langosta cocida a la mantequilla, ensuciando el espléndido mantel de lino de doña Rialta. Es maravillosa la descripción de la langosta elevándose sobre el ribete de porcelana y oro del plato, y luego volando sobre el

frutero de cristal sobre el que, de pronto, la langosta se derrama en una generosa lluvia de colores.

Novela de iniciación, de acuerdo. ¿Pero novela de iniciación *en qué*? La respuesta no puede ser, tratándose de Lezama, sino compleja. Se trata de una novela de iniciación en el sexo (y de hecho, en una sexualidad heterodoxa, homosexual, para más señas). Es también, por supuesto, una novela de iniciación en el conocimiento (“*Paradiso*”, escribió en alguna ocasión Cintio Vitier, es “una invitación a la sabiduría”), y el texto abunda en alusiones, ya sea directas o metafóricas, a los filósofos griegos y a las principales posturas en relación a los temas de la sabiduría y el conocimiento. Un conocimiento ciertamente arraigado en la civilización occidental, pero en ocasiones más bien críptico y con evidentes conexiones con la tradición esotérica.

Sin embargo, se trata sobre todo de una vasta obra de iniciación en el idioma en tanto que *masa proteica*, en el lenguaje como *fin*, y no como medio. *Paradiso* nos enfrenta de continuo a palabras que son asociadas de formas inauditas, a ritmos elocuentes que de pronto se sincopan y ceden su lugar a otras musicalidades y otros tonos, a imágenes poderosas y complejas, a súbitas resemantizaciones de viejos términos, a la utilización libérrima de las posibilidades de derivación léxica del idioma, a la imprevista aparición de neologismos, a la redacción de cláusulas y períodos que se alargan hasta el más alto grado de tensión, hasta la colindancia con el estallido. En efecto, y como ya se ha dicho: antes que nada, *Paradiso* es una *obra poética*.

Así lo reconocía el mismo Lezama, quien se asumía como un poeta que había escrito colateralmente un par de novelas. Y como buen hijo de la modernidad, su poética estuvo orientada hacia la construcción y veneración de la imagen. “*Por la imagen* —nos dice Lezama en uno de sus ensayos— *el hombre recupera su naturaleza, vence el destierro, adquiere la unidad como núcleo resistente entre lo que asciende hasta la forma y desciende a las profundidades (...).* *La imagen y su absoluto, y la metáfora en su libertad que avanza trazando su análogo, engendran la poesía como absoluto de la libertad. En esa libertad transcurre mi obra (...).*

Aunque diversas coloraturas filosóficas recorren la novela, la intención narrativa no se centra en este tipo de exploración, como lo llegó a enfatizar, una vez más, el propio poeta: “*Algunos ingenios han creído que mi sistema es un estudio filosófico ad usum sobre la poesía. Nada más lejos de lo que pretendo. He partido siempre de los elementos propios de la poesía, o sea, del poema, del poeta, de la*

metáfora, de la imagen". Pero es innegable que detrás del pesado, sumioso cortinaje de su lenguaje poético subyace una poderosa visión filosófica. Filosófico-religiosa, o mejor dicho, una visión que funde, de manera alquímica, la filosofía, la religión y la literatura. Pocos escritores en la historia del idioma han concebido la fuerza de lo poético con la intensidad y el arrojo de José Lezama Lima. En otras palabras, para Lezama ni la religión, ni la filosofía, ni la narrativa alcanzan verdadera sustancia ontológica si no participan —desde su germen mismo, desde su modo de constitución— de lo poético. Lo poético, en otras palabras, es para él nada menos que *lo humano por excelencia*.

Lezama Lima, como se sabe, declaró explícitamente y desarrolló en célebres ensayos su gran admiración por el lenguaje barroco de la arquitectura y el arte virreinales que, según él, había expresado de manera insuperable la realidad americana. En lo personal, y siguiendo esta idea suya, cuando yo intento comparar *Paradiso* con alguna otra obra artística no-literaria, con un espacio material o, específicamente, arquitectónico, pienso invariablemente en el esplendoroso Retablo de los Reyes que se yergue en el Altar Mayor de la Catedral Metropolitana de México. En efecto, es posible jugar a desdoblar esta metáfora con alguna eficiencia: el lenguaje sería la selva de volutas y enredaderas doradas, con su constelación de hojas, flores y frutos; los personajes serían esos reyes y arcángeles al mismo tiempo tiránicos y sabios, celestes y terrenales, y el trasunto central (es decir, el ideal de la iniciación en el lenguaje y en el conocimiento, y particularmente el conocimiento poético) sería el custodio de oro y diamantes que se eleva en el centro del tríptico formado por los tres grandes paneles del retablo.

Hacia el final del extenso, abigarrado y sumuoso texto, la trama de la novela se resuelve de una manera serena e incluso previsible. En su momento, José Cemí conoce al que habrá de ser su ulterior guía artístico y espiritual, Oppiano Licario, a quién José Lezama Lima, en otro momento de su carrera como escritor, habrá de dedicar su segunda y última novela. Y Oppiano Licario, como una especie de Virgilio caribeño y neo-barroco, da inicio a la marcha en la que el funge como guía, amigo, interlocutor, maestro y vigía. *Paradiso*, por su parte, la primera parte de esta especie de "saga de lo interior", culmina con una frase sonora y enigmática que cifra la aventura intelectual de Cemí: "*Ritmo Hesicástico: podemos empezar*". El círculo se cierra sobre sí mismo y, por lo tanto, todo reinicia: La novela, al igual que en el caso

de *La Historia de Genji*, termina en el momento preciso en el que resulta posible seguir adelante.

III “Memorias de Adriano” de Margarite Yourcenar. La novela como cifra de la experiencia humana.

Algo más de una década y media antes de la publicación de *Paradiso*, en 1951, la gran escritora belga, nacionalizada francesa, Margarite Yourcenar, publica la que desde entonces será considerada su obra maestra: “*Memoirs d’Hadrian*” (*Memorias de Adriano*). El libro, como se sabe, recrea las memorias perdidas del célebre emperador romano, uno de los pocos que, en plena época de esplendor, no se dedicó a emprender guerras de expansión sino a diseñar y construir obras de consolidación del estado y de estabilización social. Publio Helio Adriano, gran constructor y colecciónista de arte, según se conoce, era él mismo también un notable escritor. Escribió unas memorias que, como acabo de mencionar, no llegaron hasta nosotros, pero igualmente una nada despreciable obra poética, de la cual sobreviven fragmentos, entre ellos el célebre “*Anímula vagula blandula...*” (*Pequeña alma mía, vaga y blanda / que ahora habrás de descender a los lugares / pálidos, rígidos y desnudos / en donde ya no encontraremos las alegrías de antaño*). La Yourcenar, según ella misma lo explica, intentó con su libro “rehacer desde adentro lo que los arqueólogos rehicieron desde fuera”.

Al explicar por qué escogió ese personaje y ese tiempo específicos para el desarrollo de su novela, la Yourcenar escribió que se trataba de una época en la que “los dioses ya habían muerto y Cristo todavía no había nacido”. Por lo tanto, el hombre fue libre. Y esa exploración de la libertad será observada desde un individuo que, por razones políticas, podía ser el más libre de entre los ciudadanos de Roma. Adriano emperador viaja, destruye, construye, castiga, premia y, como era lícito en su caso, eleva a la condición de dioses a quienes ama y se eleva a la condición de dios a sí mismo. “*No me engañaba*”, comenta el personaje en un momento de la novela, “*seguía siendo el mismo hombre que necesitaba comer, amar y devolver su materia a la tierra; pero las multitudes y hasta el azar se empeñaban en hacerme creer, por lo menos, en una parte de mi divinidad. Cuando llegué a Libia, y después de una larga sequía que había durado por años, los cielos se abrieron y una densa lluvia cayó sobre la tierra del desierto*”.

La novela, escrita a la manera de una prolongada misiva al joven Marco Aurelio, al cual Adriano acaba de escoger como su hijo adoptivo y, por lo tanto, como su eventual sucesor, hace un recorrido a través de la memoria del viejo mandatario, pasando por su infancia en Hispania, la muerte de su padre, su posterior traslado a Roma, su iniciación en la política, su matrimonio y su adopción por parte de Trajano, su antecesor. Con el transcurrir del discurso la narración va construyendo un andamiaje de reflexiones, de manera que el libro puede ser entendido, al final, como una mezcla de poesía, narrativa y esbozo filosófico. Particularmente agudos resultan los comentarios sobre el amor y la política, dos ámbitos de los que el protagonista no puede prescindir.

Algunas escenas están dotadas de un gran dramatismo, pero este se expresa siempre desde la frialdad y la elegancia que caracterizan a la visión clásica, como cuando Adriano recuerda el accidente en el que hace perder un ojo a uno de sus escribas, o la ocasión en que decidió personalmente la muerte de un peligroso opositor político. Pero tal vez el capítulo más citado del libro es el que lleva por título “Saeculum Aureum” (la Edad Dorada), y que la Yourcenar consagra al encuentro de Adriano con Antinoo, un joven oriundo de Bitinia con el que el emperador habrá de entablar una apasionada relación amorosa. Después de algunos años venturosos en los que el joven es el centro de la vida de Adriano, la relación comienza a enfriarse y Antinoo, presintiendo su (según él) inminente caída en desgracia, se suicida en Egipto, en los marjales de una ribaza del Nilo. Las páginas que describen el duelo de Adriano, así como las dedicadas a la ceremonia funeraria, se cuentan entre lo más intenso y memorable de la novela.

En el cuaderno de notas que acompaña a la novela en casi todas las ediciones, Marguerite Yourcenar cuenta que la parte central de la novela fue escrita, sin parar, en el vagón de un tren, en un viaje desde Nuevo México hasta el norte de los Estados Unidos. La naturaleza extática de esta prosa ha sido muy comentada por la crítica, y se expresa a través de una medida que, sin embargo, incluye, casi de continuo, lo poético. El ambiente que permea la totalidad de la novela es el del mundo clásico; la sensación que produce el recorrer su pulido lenguaje, es la de adentrarse en una atmósfera limpia y ancestral, el aire sobre el que sobrevuela el Alción de la mitología griega. De esta manera la forma se convierte, milagrosamente, en fondo. En cierta ocasión, durante una entrevista, le preguntaron a Marguerite Yourcenar si estaba de acuerdo en que su prosa no estaba escrita, sino

“labrada”. Ella contestó que la única de sus obras que estaba compuesta de esa manera era *Memorias de Adriano*. “En cualquier caso”, añadió, “quisiera que la piedra (de esa escultura) fuera el mármol”.

Es un lugar común clasificar *Memorias de Adriano* como una novela histórica. En realidad, se trata de un error bastante reduccionista, porque —mientras que en la novela histórica la intención del novelista es recrear una época de acuerdo a nuestro conocimiento histórico y arqueológico de ella—, en el fondo, en lo esencial, *Memorias de Adriano* utiliza la época clásica romana, e incluso la figura del anciano emperador tan sólo como un pretexto para adentrarse, reflexiva y poéticamente, en los grandes temas de la existencia humana: La juventud, la dimensión social del individuo, el poder, el amor, el fracaso, el éxito, la perdida, el sentido del hombre en el mundo, la enfermedad, la vejez y, por supuesto, la muerte.

La escena final nos muestra a Adriano, ya moribundo, concluyendo la prolongada carta a su sucesor: “Querido Marco: me encuentro en la playa, con la esperanza de que la fría espuma del mar sane un poco la hinchazón de mis pies. A mis espaldas, alcanzo a sentir los sollozos del médico, que ya presiente el desenlace. Las olas se van y vuelven a venir otra vez. Hasta el final, habré sido humanamente amado.”

*Anímula vagula blandula
hospes comesque corporis
quae nunc abibis in loco
pallidula, rigida, nudula
nec, ut solis, dabis iocos*

*(Pequeña alma mía, vagarosa y blanda
que ahora habrás de descender a los lugares
pálidos, rígidos y desnudos
en donde ya no tendremos
las alegrías de antaño)*

* * * *

Concluyo con una correlativa serie de tres certidumbres que estas tres grandes novelas me han dejado como lector.

1 Cada lector escoge, según su temperamento, intereses y formación, sus novelas preferidas, y es evidente que hasta aquí no he hecho sino hablar de mis propias elecciones. Pero es innegable que existen novelas paradigmáticas. Es decir, novelas que se extienden, más que otras, de forma más intensa e imaginativa en las enormes posibilidades del género, y esas novelas, esos momentos de la historia del lenguaje, se cuentan, en efecto, entre las muestras más altas de toda una civilización.

2 Una novela no puede ser un modelo a escala del mundo, que es ilimitado y, por lo tanto, incognoscible. Pero sí puede serlo de *un* mundo determinado, de un mundo particular. Ese mundo es, por supuesto, el del personaje (o los personajes) central(es) de la novela en cuestión, pero también el de su autor y el del tiempo que hizo posible tanto a la novela como al autor. Sin embargo, las estrategias utilizadas por el novelista nos revelan personajes secretos, a primera vista invisibles, que con frecuencia resultan ser los problemas centrales de la existencia humana o los instrumentos con los que el hombre los enfrenta.

Más aún, la libertad con la que el novelista hace uso de personajes, interioridades, temas, bifurcaciones que se ramifican con profusión y posibilidades gramaticales, léxicas y fonológicas del idioma en el que escribe, logran un efecto sinfónico, multidimensional, que usualmente sólo concedemos al poema extenso.

3 La novela es, antes que nada, un instrumento de *exploración de lo humano*, y uno de los más efectivos y poderosos con los que contamos; una novela que no modifica nuestra manera de ver o sentir nuestro mundo es una novela fallida, o una novela menor. Yo encuentro más verdades sobre la condición humana en Memorias de Adriano, por ejemplo, que en todo Freud, o Toynbee, o Levy Strauss. Para empezar, porque los siquiatras, o los historiadores o los antropólogos trabajan desde una sola perspectiva, mientras que el novelista, a través de su imaginación, de su cultura y, sobre todo, de su intuición, se adentra al mismo tiempo en estas perspectivas y en otras más, de otra naturaleza.

La irrupción de las tecnologías de la imagen en movimiento y el soporte del internet han abierto las posibilidades a nuevos géneros, nuevas formas de comunicación y de relación entre los participantes de un acto creativo. Pero la literatura está hecha de palabras, o mejor dicho, de combinaciones específicas de palabras, cada una con su propia sonoridad y posibilidades rítmicas, cada una con su propio

campo semántico y su propia red de significados y connotaciones. Mientras no inventemos algo mejor que la palabra (y no es imposible que algo así ocurra algún día) la literatura (el poema, el cuento y, por supuesto, la novela, la gran novela) tendrán asegurada su permanencia en el espíritu humano.

Enrique Servín, 2016