

El cuarteto de Alejandría

Un esbozo de ciencia-fricción

Juan Alberto Conde
Ensayista y narrador colombiano

“Qué difícil resulta hallar el modo lírico que hemos creado para acompañar a nuestras ciudades hasta su nostálgica perdición. Una evolución de la perspectiva (...) ¿Qué ocurre cuando una ciudad no puede desvanecerse lentamente hacia su fin, cuando no puede ser abandonada pieza por pieza a su deteriorada verdad, con sus eras estratificadas de hierro y ladrillo? ¿Cuando contiene tan solo la tensión y la parálisis de lo superficialmente nuevo? Parálisis. Eso es lo que la ciudad nos enseña a temer”.

Don DeLillo
Los nombres

En el siglo XIX, Stendhal acuñó la célebre frase: “una novela es un espejo que se pasea a lo largo del camino”. Una idea grata para una época delirante aún en su máscara científicista, en la que el *espejismo* del naturalismo (valga el juego de palabras) producía prodigiosas formas literarias, cuyo grado de artificio era directamente proporcional al grado de objetividad que perseguían. El siglo XX, consciente de esa paradójica ecuación, quiso dedicarse a la destrucción del espejo de Stendhal: así, por ejemplo, Proust lo combó con la torsión de una temporalidad centrípeta, mientras que Joyce lo hizo añicos para reconstruirlo desde un conjunto de lógicas insólitas (y cito sólo a estos dos colosos pues

son el referente del propio Durrell para medir sus alcances). Ahora bien, si consideramos el *Cuarteto de Alejandría* como un avance más en este intento —un avance que, como veremos, tal vez no se aleje tanto como sus ilustres antecesores de esa voluntad naturalista—, tendremos que buscar una nueva figura, un nuevo resultado para ese espejo sin mácula: así, encontraríamos que Durrell toma los fragmentos y los reconstruye a su vez en una especie de poliedro irregular, una figura que además, según las pretensiones de su propio autor, tiene cuatro dimensiones.

Pero, ¿qué es entonces el *Cuarteto de Alejandría*? ¿Cuál es su forma? ¿Qué nos cuenta? Imposible, en una obra como la que tenemos entre manos, separar estas dos últimas preguntas. Una ventaja inicial para abordarlas es el hecho de que el aparato teórico que soporta la obra ha sido incorporado al interior mismo de este grupo de novelas, ya sea en las advertencias iniciales de cada volumen, en los ejercicios del final o incluso en boca de los propios personajes. Estamos ante un proyecto que, construido a partir de cruces textuales, cartas, diarios, notas y mensajes esbozados no sólo en el papel sino en espejos, paredes e incluso en la piel de sus protagonistas, nos presenta una especie de literatura elevada a la cuarta potencia, una puesta en abismo en la que el lector cae en una serie de vacíos sucesivos. Para abordarla más eficazmente, concentrémonos por ahora en la trampa inicial:

Justine, novela que inaugura el conjunto, compleja y rica más por lo que oculta que por lo que revela.

Justine o el espejo trucado

“—¡Mira! —exclamó—. Cinco imágenes distintas del mismo sujeto. Si yo fuera escritora, trataría de conseguir una presentación multidimensional de los personajes, una especie de visión prismática. ¿Por qué la gente no muestra más que un solo perfil a la vez?”

Justine — Lawrence Durrell¹

Sí, *Justine* es la primera trampa, la trampa definitiva. Después de leerla, el lector que se quede con ella y decida no seguir con el resto del cuarteto puede llevarse la imagen de una novela acabada, en la que se exploran los matices y profundidades de una mujer ambigua como Justine, aprovechando este pretexto para mostrarnos una ciudad igualmente ambigua, habitada por personajes intrigantes. Una novela acabada, mas no una novela completa: el tono en exceso intimista, las incoherencias temporales, el exceso de reflexión y las afirmaciones definitivas sobre los caracteres y las acciones, harían que ese hipotético lector se preguntara: ¿Dónde está la tan cacareada grandeza de Durrell, por qué creerle que ocupa un lugar tan importante en la historia reciente de la literatura? Y ello no porque la novela como unidad autónoma sea pobre. Por el contrario, funciona muy bien en esa clave subjetiva y simbólica, en la que la mujer y la ciudad se amalgaman, la una multiplicando a la otra, o incluso distorsionándola, como aquel punto de torsión que aparece en algunos cristales,

desenfocando su transparencia. No es gratuito que la figura del espejo resuma e integre tanto al personaje como al escenario: Justine y el espejo parecen ser dos entidades integradas, concomitantes.

De hecho, además del espejo, imagen recurrente a lo largo de toda la novela y casi siempre en lo que se refiere a las apariciones y momentos críticos de Justine, hay toda una metáfora óptica que atraviesa el libro: cristales empañados, personajes tuertos o ciegos como Capodistria, esa especie de cíclope maléfico que se encuentra en el corazón del mito freudiano de aquella experiencia traumática que hizo de Justine esa mujer perversa y ansiosa, promiscua y célibe a un tiempo... En efecto, una vez muere Capodistria, es como si se le hubiera amputado la sexualidad a Justine. Capodistria: “tiene un don absolutamente involuntario para feminizarlo todo; bajo sus ojos las sillas cobran una conciencia dolorosa de la desnudez de sus patas. Capodistria impregna las cosas. ¡He visto en la mesa una sandía que bajo su mirada cobraba conciencia y sentía vivir y moverse las semillas en su interior!”²

El espejo, símbolo de objetividad (reproducción nítida e inmediata del mundo —la semiología incluso se ha preguntado si la imagen especular es un signo o no)— se convierte en un puro símbolo subjetivo: “ya he dicho que nos encontramos, en el gran espejo del Cecil, ante las puertas abiertas del salón de baile, una noche de carnaval. Las primeras palabras que nos dijimos fueron pronunciadas, y es ya todo un símbolo, en el espejo”. El narcisismo culposo de Justine no deja entonces de replicarse, multiplicando a su vez las posibilidades argumentales de la novela. Así,

¹ Durrell, Lawrence. *Justine*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1976.

² Ibid.

también, el amor se invierte en Justine, como la palabra en el espejo: “‘Maldita palabra’, dijo una vez Justine. ‘Me gustaría decirla al revés, como tú me contaste que los isabelinos pronunciaban el nombre de Dios. Llámale *evol* y conviértelo en una parte de evolución, o de revolver. Nunca uses esa palabra conmigo”.

Y ese modelo especular, esa presencia de la duplicación y el espejismo no se da sólo en *Justine: Moeurs* es en más de un sentido un doble narrativo de Justine, una novela dentro de la novela que acomete la misma intención: retratar a una mujer y una relación. Así, el narrador, Darley, encuentra un primer doble en Arnauti, testigo de los años de juventud de Justine. Su limitante, el exceso de psicologismo, el peso del análisis sobre la complejidad psíquica de un personaje polimorfo.

Pues Justine es mucho más que una encarnación de la mujer narcisista, ninfómana, impulsada por un trauma de infancia. Darley ve en ella la feminidad concretada en un cuerpo y una psique: “lo que me hechizaba era la ilusión de que tal vez podría llegar a saber cómo

era de verdad; pero ahora veo que no era realmente una mujer, sino la encarnación de la mujer, que no admite vínculo alguno en la sociedad en que vivíamos”.

En este sentido, tal vez *Justine* no sea otra cosa que la concreción simbólica de las experiencias afectivas del propio Durrell en Alejandría. En la copiosa correspondencia que el autor intercambió con Henry Miller, aparecen varios comentarios que pueden brindar luces al respecto. Refiriéndose, por ejemplo, a sus relaciones con mujeres alejandrinas, Durrell hace una descripción muy cercana a las que ha construido en torno al aspecto sexual del personaje: “Pero el sexo de las mujeres de aquí es interesante; es violento hasta la locura, pero no es DÉBIL ni romántico ni oscuro, como el de las mujeres anglosajonas, que siempre están buscando una réplica de sus papás. No es preconcebido, sino profundamente aceptado como una especie de guerra; no como la lánguida amistad de la gente del norte, sino una lucha entre buitres y águilas, feroz y apasionada, con uñas y dientes”³.

.....

Estamos ante un proyecto que,
construido a partir de cruces
textuales, cartas, diarios, notas y
mensajes esbozados no sólo en el
papel sino en espejos, paredes e
incluso en la piel de sus
protagonistas, nos presenta una
especie de literatura elevada a la
cuarta potencia, una puesta en
abismo en la que el lector cae en
una serie de vacíos sucesivos.

.....

³ *Cartas Durrell-Miller : 1935-1980* / Edición de Ian S. MacNiven. Barcelona, Edhasa, 1991.

La integración entre la ciudad y la mujer también se pone en evidencia en estos testimonios biográficos del autor: “La forma de muerte alejandrina es muy proustiana y lenta; una descomposición en verdes y grises mediante la pipa de hachís y los muchachos. Pero las mujeres son espléndidas, como jardines abandonados, una tez magnífica, sedosa y aceitunada, ojos negros almendrados y labios finamente dibujados, y una figura divina como dibujada por un Matisse erótico. Estoy lleno de ellas hasta las cejas, para ser un poco *literal*. Pero como dicen mis amigos, ‘las mujeres, como los pintores de Alejandría, tienen demasiada técnica pero poco temperamento’. Pero nadie ha tenido nada más adorable que una muchacha alejandrina. Su misma vacuidad es una caricia. Imagínate haciendo el amor al vacío”⁴.

Difícil no encontrar en estos comentarios el esbozo de Justine, personaje sintético, encarnación singular de todo un universo. En ella está presente esa imagen con que Durrell le transmite a Miller el amor alejandrino: “Se me acaba de ocurrir el símil perfecto de los alejandrinos. Cuando hacen el amor parecen dos personas en un cuarto oscuro que se acuchillasen mutuamente con una navaja, ¿para hacerse sentir el uno al otro...?”⁵.

Incluso, y pecando un poco de exceso de suspicacia, podríamos encontrar, como lo han hecho algunos críticos, una figura femenina concreta que nutriría el personaje de *Justine*: se trata de Gipsy Cohen, “una mujer fabulosa y extraña de ojos negros que conocí aquí el año pasado, con reacciones y gestos siempre apropiados y un estilo interior de persona real, pero totalmente perdida en este mar de venalidad y dinero. Ella es la única persona

con quien he podido hablar de verdad; compartimos una especie de vida de refugiados. Se pasa las horas sentada en la cama ofreciéndome crudas experiencias: la vida sexual de los árabes, las perversiones, la circuncisión, el hachís, las golosinas, las extirpaciones de clítoris, la crueldad y el crimen. Por haber sido una niña pobre, de familia de judíos tunecinos (madre griega de Esmirna y padre judío de Cartago), ha conocido Egipto por dentro, hasta la última capa de escoria y putrefacción de la obscenidad. Ella es el *Trópico de capricornio* viviente. Sus experiencias infantiles aquí ponen los pelos de punta a cualquiera”⁶.

Pero buscar anclas reales para un personaje de ficción no deja de ser un ímpetu superfluo, así que concentrémonos en la obra, que ya es bastante compleja en las facetas que construye. Así, por ejemplo, la relación de *Justine* con el arquetipo gnóstico, nos brinda otra dimensión interesante: “separada de sí misma cayó, dice el filósofo trágico, y se convirtió en la manifestación de la materia; y el universo entero de su ciudad, del mundo, nació de su agonía, de su remordimiento. La simiente trágica de la cual nacieron sus pensamientos y acciones era la simiente de un gnosticismo pesimista”⁷.

La figura gnóstica de las parejas se refuerza también en los cruces emotivos, los intercambios e infidelidades de los protagonistas de esta primera novela: Justine y Nessim, Darley y Melissa, y en el fondo, no tan evidentes por ahora, Pursewarden y Clea. Personajes en cuyas oscuridades se anticipan los siguientes decursos narrativos, las futuras superposiciones y ensamblajes de una historia que se construye en capas, como un vegetal.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid*.

⁶ *Ibid*.

Por otro lado, hay también un trasfondo gnóstico en la visión de la literatura como un acto que invierte el error de creación del falso demiurgo, retribuyendo realidad *metafísica* a personajes y sucesos: “la vida, materia primera, sólo es vivida *in potentia* hasta que el artista la despliega en su obra”. Así también, con relación a la muerte de Pursewarden, se dice: “se hubiera dicho que al morir había abandonado su personaje terreno para asumir en cierto modo las grandiosas proporciones de su obra, que adquiriría más relieve a medida que se iba desvaneciendo el recuerdo del hombre. La muerte proporcionaba un nuevo criterio y daba una nueva estatura intelectual al hombre brillante, ineficaz y a menudo tedioso con quien nos habíamos enfrentado”.

Lo cual no implica de ningún modo que la novela zozobre en especulaciones místicas o en los planos abstractos de una verdad última. Por el contrario, la sensorialidad y sensualidad se imponen, ya sea en boca de Justine-Aurmanti o del propio Darley. Si bien la observación y la descripción (como en la teoría de la relatividad) juegan un papel protagónico, los olores, las texturas y los volúmenes de la ciudad, las mujeres y los hombres, se alternan con las interpretaciones, los comentarios, las abstracciones.

De cualquier modo, se impone una voluntad interpretativa de los hechos, una descripción indirecta e introspectiva que sólo se romperá en *Mountolive* (cuando pasemos del sujeto al objeto), y que esta divagación de Arnauti apenas insinúa: “sueño con un libro tan intenso que pudiera contener todos los elementos de su ser, pero no es el tipo de libro al que estamos habituados en estos tiempos. Por ejemplo, en la primera página, un resumen del argumento en pocas líneas. Eso nos permitiría prescindir de toda articulación narrativa. Lo que siguiera sería el drama liberado de las ataduras formales. *Mi libro quedaría en libertad de soñar*”. Lo que diferencia

a la obra de Darley-Durrell de *Moeurs* es, sin embargo, “el sentido del juego”. En estas novelas hay una estudiada aunque bien camuflada intención narrativa, como lo evidencia la advertencia del segundo libro. Sin embargo, la parcial supresión temporal de los tres primeros algo tiene de esa intención por salirse de la narración lineal de una serie de hechos, para entrar en una exploración puntual, sincrónica, de personajes, profundidades psicológicas, esbozos filosóficos.

Por otra parte, la novela presenta a la casi totalidad de personajes que después veremos desplegados, y en su presentación hay algo de esa intención ya resaltada por Durrell en la advertencia de la segunda novela: se trata de una disposición espacial de los actores del drama, una especie de mapa o *mise en scène*, ubicándolos de acuerdo a la geografía alejandrina, al rol social dentro del microcosmos de la novela y a su papel en la historia.

Vemos aparecer a Balthazar, místico líder de una secta que se dedica a desentrañar los secretos de la cábala, y a través de ella, del hombre y del tiempo. A Melissa, la bailarina delgada y frágil, enamorada de Darley, siempre a la sombra de Justine, incluso en su relación con los espejos: “el camarín de Melissa era un cubículo maloliente, lleno de tubos de desagüe de las letrinas. Tenía un mísero pedazo de espejo...”

Aparece también Clea, el más inmaculado de los personajes, pintora, casi siempre conocedora aunque pocas veces reveladora de la verdad, si es que existe algo así en esta intriga narrativa. Y Pursewarden, por supuesto, que ya se va revelando como el personaje eje que más tarde será, a través de sus irónicos comentarios. Es este quien nos dice: “Para el escritor, los personajes considerados como psicologías están liquidados. La psique contemporánea ha reventado como una pompa de jabón después de las investigaciones de los mistagogos. ¿Qué le queda ahora al

escritor?” Y sin embargo, la psique de los personajes de Durrell es en extremo nítida, con todo y las ambigüedades y matices que le introduce a cada uno. Se trata, y ya podemos anticiparlo, de una psique polimórfica, consonante con el hombre moderno que el autor pretende conjurar en una fórmula “clásica”, como veremos más adelante.

Una fórmula que no se hace evidente si nos quedamos con *Justine*. Al final de su lectura, empero, es grato encontrarse con que todo el juego textual de Durrell, todo ese aparente ímpetu experimental, está siempre al servicio de la pura narración, del puro (y clásico también) interés de contar una historia.

Balthazar, Mountolive, Clea: caleidoscopio

Cuando escuchamos los comentarios de Durrell sobre la ciudad que ocupa su obra más importante, resulta impresionante que una experiencia ardua e incluso tediosa haya dado lugar a un universo tan rico en impresiones. Así, en las cartas a Miller antes mencionadas, el autor tiene cuidado en advertir a su amigo en la distancia que no se entusiasme demasiado con sus comentarios anteriores sobre Alejandría y sus mujeres: “no, creo que no te gustaría. En primer lugar, esta llanura húmeda y humeante –ni una colina, ni un montículo– atascada hasta casi reventar por los huesos y los sedimentos ínfimos de culturas desaparecidas. Luego, esta sórdida, derruida y acabada ciudad napolitana, con sus montículos levantinos de casas desconchándose al sol. Un mar plano, sin olas, de un sucio color marrón, rozando el puerto. Árabe, copto, griego, franco-levantino; sin música, sin arte, sin verdadera alegría. Un saturado hastío centroeuropeo adornado con bebida y

Packards y casetas de playa. Ningún tema de conversación excepto el dinero. Incluso el amor se piensa en términos de dinero; ‘¿Qué tal te va con ella? Tiene una renta de diez mil al año para ella sola’. Seiscientos millonarios grasientos sudando en sus tarbushes y esperando el estímulo del próximo cigarrillo de hachís. Y la infelicidad personal y la soledad reflejadas en todos los rostros. No, si uno pudiera escribir una sola línea sobre algo que oliera a humano, sería un genio. Agrega a esto toda una especie de baile de gusanos de los oficiales menores a la caza de posiciones, un ambiente florentino de degüellos y desconfianzas, y tendrás una idea de con qué tiene que enfrentarse cualquiera con una voz y una lengua”⁸.

Pero esta visión oscura de una ciudad difícil no impide que empiece a bullir en él la intención, el ímpetu de una novela: “He aprendido tantas cosas aquí que reviento por empezar a escribir otra vez [...] Tengo una idea magnífica para una novela sobre Alejandría. Un nexa entre todos los acontecimientos de Grecia, uno al lado del otro, como en una especie de carnicería espiritual con muchachas sobre el mármol. Pero no podré hacer un esfuerzo tan inmenso hasta que sea libre, de manera que me parece que escribiré un estudio antropológico breve sobre los tabúes ingleses, como el que calcula la profundidad y la forma del foso antitanques antes de avanzar”⁹.

Así, de la síntesis o integración entre sus vivencias políticas como diplomático o viajero, sus experiencias emotivas y sus percepciones sensoriales, el *Cuarteto de Alejandría* se convierte en un fresco de varias piezas sobre una geografía y una época convulsas y singulares. Permítaseme aquí un símil cinematográfico: el tránsito de *Justine* a

⁷ Durrell, L. Op. Cit.

⁸ Durrell-Miller, Op. Cit.

⁹ *Ibid.*

Balthazar opera una especie de *zoom out*, mostrándonos una porción mayor de esa pintura, alertándonos de los peligros de asumir, hoy en día, un único punto de vista. La miopía de Darley encuentra una primera corrección en las apreciaciones de Balthazar, quien además le provee un nuevo modelo de creación literaria.

Nuevamente, Durrell introduce en boca de sus personajes las claves de su propuesta narrativa: “Supongo (escribe Balthazar) que si usted decidiera incorporar ahora a su propio manuscrito sobre Justine lo que le estoy diciendo, se encontraría en presencia de un libro curioso; la historia sería narrada por así decirlo, en estratos. ¡Sin quererlo le he proporcionado una forma fuera de lo común! No está lejos de la idea de Pursewarden sobre una serie de novelas que fueran como ‘paneles corredizos’, así los llamaba. O quizá como un palimpsesto medieval en el cual se consignan verdades diferentes, unas sobre otras, las unas suprimiendo y quizá completando a las otras. ¡Monjes industriosos que borran una elegía para intercalar un versículo de las sagradas escrituras!”¹⁰

Y la figura del palimpsesto sigue apareciendo, superponiéndose a la del espejo trucado, a lo largo de toda la obra. Así, cuando Darley contempla el manuscrito comentado por Balthazar: “estaba acribillado de tachaduras; de garabatos casi indescifrables, de preguntas y respuestas escritas en tintas de distintos colores y hasta a máquina. Me pareció entonces en cierto modo un símbolo de la realidad misma que habíamos compartido, un palimpsesto en el cual cada uno de nosotros había dejado sus huellas personales, capa por capa”¹¹.

En su segunda novela, Durrell extiende las cartas ocultas al lector, tanto las argumentales

como las narrativas. Si el espejo de Balzac se convierte en un calidoscopio, es porque la realidad misma es calidoscópica. Hay una doble complejidad en la obra: Mirada en conjunto, se trata de una complejidad estructural, su arquitectura de estratos superpuestos; si se mira en detalle (cada diálogo, descripción, argumento) aparece una complejidad emotiva, literaria, incluso antropológica. Durrell es un fenomenólogo, un cubista que se niega a renunciar a la experiencia sensorial, aunque la revista de razones. De hecho, su literatura puede parangonarse con el cubismo, en sus dos fases: analítica en su dimensión espacial, en las tres primeras novelas, y sintética en la cuarta cuando irrumpe la temporalidad. Pero habría que decir que más que un cubismo pictórico, ya tradicional, el cubismo de Durrell recordaría al cubismo fotográfico, según la versión de David Hockney. La literatura como continuum verbal, que abandona el marco en pos de la multifocalidad.

Creémosle a Pursewarden por un momento, y miremos la novela como la concreción de un paradigma científico: “En la época en que lo conocimos leía casi exclusivamente obras científicas. El se defendía diciendo que la teoría de la relatividad era directamente responsable de la pintura abstracta, la música atonal y la falta de formas (por lo menos de formas cíclicas) en literatura. Una vez entendida la teoría, se comprendía lo demás. Añadía: —El casamiento del espacio y el tiempo es la historia de amor más importante de nuestra época. A nuestros biznietos les parecerá una unión tan poética como lo son las bodas de Cupido y Psique para nosotros. Para los griegos Cupido y Psique eran hechos y no conceptos. ¡Pensamiento analógico contra

¹⁰ Durrell, Lawrence. *Balthazar*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1963.

¹¹ *Ibíd.*

pensamiento analítico! Pero la verdadera poesía de la época, su poema más fecundo, es el misterio que empieza y termina con una *n*".

La nota preliminar de la segunda novela expone abierta, casi obscenamente, el principio teórico que soporta a la obra: la relatividad, como para *Pursewarden*, se convierte en el arquetipo de creación encarnado por el cuarteto, aunque la pretensión de Durrell rebasa el límite de estas obras:

"Como la literatura moderna no nos ofrece Unidades me he vuelto hacia la ciencia para realizar una novela como un navío de cuatro puentes cuya forma se basa en el principio de relatividad. Tres lados de espacio y uno de tiempo constituyen la receta para cocinar un continuo. Las cuatro novelas siguen este esquema". Y más adelante, corrobora su intención, su búsqueda metaliteraria: "vale la pena tratar de descubrir una forma, adecuada a nuestro tiempo, que merezca el epíteto de 'clásica'. Aunque el resultado sea 'ciencia ficción' en la verdadera acepción del término". Así mismo, en la nota introductoria de *Clea*, denomina a la obra en su conjunto un *continuum verbal*, que podría prolongarse hasta el infinito (como de hecho propone en las notas finales) sin perder su unidad.

Es aquí donde la pretensión del autor excede su proyecto, el cual se sostiene por sí solo sin necesidad de recurrir a ese ímpetu innovador, a ese afán de Durrell por introducirse prematuramente en el *gran panteón de las deidades tutelares de la literatura*. De hecho, esa suerte de versión literaria de la teoría de la relatividad no deja de ser un

.....
Durrell conquista la polifonía tan cara a la teoría de la novela sin renunciar a un punto de vista único, desplazándolo e intercalándolo entre sus personajes como un testimonio inestable que pasa de mano en mano, pero sin romper en ningún momento la unidad total de la obra.
.....

eslogan, una metáfora inocente que puede opacar los auténticos logros de su proyecto narrativo.

Sin embargo, la obra no sucumbe del todo ante esta motivación teórica, estructural: por el contrario, la exploración subjetiva, el derroche verbal, las profusas descripciones y los matices generales de cada meandro narrativo proveen de sustanciosa carne a ese esqueleto móvil del *continuum*, un esqueleto que se desplaza por las palabras como una

víbora gigante. También a nivel micro el principio de relatividad pretende brindar multifocalidad a la novela, como *Pursewarden* vuelve a recordarnos: "vivimos vidas que se basan en una selección de hechos imaginarios. Nuestra visión de la realidad está condicionada por nuestra posición en el espacio y en el tiempo, no por nuestra personalidad, como nos complacemos en creer. Por eso toda interpretación de la realidad se funda en una posición única. Dos pasos al este o al oeste, y todo el cuadro cambia". Tal vez sea en este punto, en los intersticios de la subjetividad y la memoria, donde la relatividad que propone Durrell se hace legítima.

Lo cual conecta con otra de las reflexiones reiteradas a lo largo de las cuatro novelas: "la personalidad concebida como una entidad con atributos fijos es una ilusión... ¡Pero una ilusión necesaria, *si queremos enamorarnos!*" El múltiple juego de escritos dentro de escritos, cartas, notas aclaratorias, glosas y apostillas, conducen a un vértigo en el que los múltiples narradores internos se entrecruzan. A través de este recurso, Durrell logra alcanzar los

niveles de metaficción que la literatura contemporánea se esfuerza por conseguir, sin necesidad de apelar a artificios inverosímiles como los del escritor que se encuentra con sus personajes.

En *Balthazar* se podría recriminar la omnisciencia narrativa de Darley, cuando todo lo que tiene son las notas fragmentarias de su amigo. Sin embargo, este mismo personaje introduce inmediatamente un comentario a esa réplica que un lector con exceso de suspicacia pretendiera esgrimir: “imaginar no es necesariamente inventar –dice en alguna parte–, y por el hecho de interpretar los actos de los demás no nos proclamamos omniscientes. Suponemos que se han desarrollado a partir de sus sentimientos, como las hojas brotan de la rama.

La novela es así un conjunto de ecos y replicaciones, donde todo es múltiple, polifónico. Hay un exceso de simbolismo, de máscaras y dobles sentidos. Cada personaje es acompañado por un símbolo, especie de *Daimon* que se convierte en su correlato: Justine y el espejo, Leila y la víbora, Balthazar y el reloj, Naruz y el murciélago, Scobie y el loro, etc. Así mismo, ninguna entidad es única, totalmente singular: hay más bien constelaciones de figuras: los tuertos, los escritores, los ciegos, los traidores...

La propia ciudad, Alejandría, aparece en la novela como el espejismo flotante que se ve desde el mar cuando se arriba a ella: “vimos en el cielo la imagen invertida de la ciudad, de tamaño natural, luminosa y trémula como si estuviera pintada en una seda polvorienta, pero con exactitud concienzuda”; Durrell convierte la ciudad real en una duplicación invertida en el espejo de las subjetividades que la habitan, mostrándonosla como un tablero de ajedrez desquiciado donde las piezas cambian de lugar, se enrocan, se mimetizan. Se ponen así de manifiesto las palabras que Balthazar le dirige a Darley después de acotar su manuscrito:

“usted ha pintado la ciudad, pincelada tras pincelada, sobre una superficie curva”.

El juego intratextual planteado por Durrell, a través de versiones y reversiones de la historia es tan complejo que, por ejemplo, Naruz y Scobie, dos de los personajes más curiosos y singulares, se encuentran por accidente, como salidos de novelas distintas y reunidos por el azar de la ficción. El primero le imprime a la novela un toque fantástico, árabe, como extraído de las mil y una noches, que desembocará en un final trágico y heroico. El segundo impone un tono burlesco, una agradable caricatura que le resta solemnidad a una obra intensamente sobria. Hay varios remansos fantásticos también que constituyen un descanso entre tantas intrigas y enredos, o al menos un decorado más grato que el de los triángulos emotivos y las conspiraciones: la historia de amor entre Amaril y Semira, la doncella sin nariz, una digresión fantástica, de cuento de hadas, que evidencia la presencia una vez más del mundo árabe.

En esta segunda novela la obra empieza a asumir un giro hacia la acción, la intriga y el misterio, asumiendo en ocasiones el tono de una novela de espionaje, incluso de una obra policíaca. Tono que se hará más evidente todavía en *Mountolive*, la versión *naturalista* de la historia, donde se nos cuenta, con aparente objetividad, la sucesión y superposición de estratagemas orquestadas por Nessim y respaldadas por la cada vez más ambigua y versátil Justine: primero, la falsa conspiración copta, y luego, la final trama palestina en la que Nessim se convierte en el cerebro de una oscura operación en contra de los intereses de los antaño colonizadores franceses e ingleses. Aquí las experiencias de Durrell en sus viajes por la región son testimoniados en forma de literatura, mostrándonos con ojos de historiador o etnógrafo la lucha de fuerzas, las hibridaciones y las contiendas entre las distintas razas y

pueblos que habitan esta zona del planeta en un momento álgido de la historia mundial, el advenimiento de la segunda guerra mundial.

En esta tercera novela se nos revela también la clave del suicidio de Pursewarden, en conexión con Melissa. Pursewarden, como más adelante en las “conversaciones con el hermano asno” nos muestra a un Darley torpe, débil, sensiblero, obtuso, poniendo en evidencia una paradoja narrativa, acaso un recurso intencional: las novelas son contadas por el personaje más cándido, más ingenuo, el más ignorante ante las reales circunstancias. Los encuentros de Pursewarden y Darley son incómodos, como si se encontraran autor y narrador, demiurgo y criatura, o acaso dos facetas del propio narrador (a las que se sumaría a Arnauti).

También se nos presenta a una Justine en la que se entrelazan la trama emotiva (un estudio sobre el amor moderno) y la trama política, de intriga: “El amor es toda una conspiración. El poder de las riquezas y la intriga se agitaban en ella, como delegados de la pasión. Su rostro tenía ese resplandor inocente que sólo se alcanza con la conversión a un modo religioso de vida”¹².

En *Mountolive*, queda expuesta de manera abierta toda la trama política oculta. Naruz, el místico, aparece con toda la fuerza de un poseído, y como obstáculo para la causa palestina, es eliminado. El final de esta tercera obra es fantástico, terrorífico: el embajador romántico, occidental (*Mountolive*), cae en la trampa del exotismo, en el infierno de la prostitución infantil, con esas niñas como ratas, presencias del submundo, acosándolo, impregnándose en su piel.

En la última novela, la *temporal* del ciclo, según las pretensiones de su autor, el tiempo

irrumpe implacable, nefasto, acabando con la integridad de todos los personajes. Todos son, de una u otra manera, degradados: Balthazar pasa de ser el místico líder espiritual, a convertirse en un anciano pervertido por el amor de un actor griego, que pierde toda cordura y debe ser rehabilitado. Justine pierde su belleza, se ve envuelta en un perfume rancio y saturado, su párpado caído es evidencia de una especie de castigo freudiano. Nessim también ha perdido un ojo y un dedo, pasó de ser el elegante potentado a convertirse en un sirviente más de una ciudad en guerra. La propia ciudad se ha visto degradada, convertida en el escenario de bombardeos lejanos, víctima y no protagonista de la gran guerra. Pombal se ha enamorado; Darley, aunque purificado por la distancia y el trabajo físico, parece ahora un campesino. Incluso Clea, aunque permanece incólume en su belleza y pureza, ha perdido su virginidad, característica esencial e inviolable en las obras anteriores. Solo Scobie, después de muerto, se convierte en una suerte de santo, reivindicándose así un personaje que le aportó comicidad y color a una trama en exceso solemne.

Clea es de hecho la única secuela temporal de la historia, pues aunque agrega nuevos estratos espaciales al rompecabezas poliédrico construido por Durrell, constituye un desenlace, un desarrollo cronológico de los sucesos que las otras tres novelas, a través de fragmentos, ocultamientos y revelaciones, narran con profusión. Tras el rigor narrativo-lineal de *Mountolive*, es grato reencontrarse con el tono intimista, ahora redimido, de Darley, a quien ya no le importa conocer los duros e irónicos comentarios que sobre él teje Pursewarden. Nos encontramos además, por fin, con la contundencia de este último, el

¹² Durrell, Laurence. *Mountolive*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1967.

coloso de quien ya hemos tenido fragmentos y cartas, ahora a través de “mis conversaciones con el hermano asno”. Aquí vuelve a aparecer esa visión gnóstica de la creación artística, síntesis de los postulados ocultos en las voces de los personajes. En esta visión, toda ciencia hermética, toda religión o culto que en otros momentos alimentaron el desarrollo de la obra, se evidencian estériles, inferiores a la creación artística. El Pursewarden irónico, escéptico, se nos muestra aquí místico, exaltado. Se sintetizan en su discurso el amor, el sexo, el arte y la ciencia:

“Porque cultura significa sexo, raíz cognoscitiva, y allí donde las facultades aparecen desviadas o mutiladas, derivativos tales como la religión nacen, enanos y deformes, y en lugar de la mística rosa emblemática se obtienen coliflores judías como los mormones o los vegetarianos, en lugar de artistas se obtienen niños llorones, en vez de filosofía, semántica.

“La energía sexual y la energía creadora marcharán de la mano. Se transformarán alternativamente una en otra: lo sexual solar y lo lunar espiritual mantendrán un eterno diálogo. Juntos correrán la espiral del tiempo. Abrazarán la totalidad de los motivos del hombre. La verdad sólo habrá de encontrarse en nuestras propias entrañas: la verdad del tiempo”¹³.

Durrell conquista la polifonía tan cara a la teoría de la novela sin renunciar a un punto de vista único, desplazándolo e intercalándolo entre sus personajes como un testimonio inestable que pasa de mano en mano, pero sin romper en ningún momento la unidad total de la obra. Joan Fontcuberta, fotógrafo, artista y teórico de la imagen, propone una nueva forma de integrar la ciencia a las prácticas estéticas, sin caer en un cientificismo ciego o ingenuo, en una época en la que el pensamiento científico parece querer imponerse incluso en la esfera de las artes. En este sentido inventa la ciencia fricción, un nuevo género que, sin renunciar a los referentes de la ciencia, no sucumbe ante sus imperativos: “Cuando el mundo se ficcionaliza, la conciencia se friccionaliza. Sólo la asunción de esta condición friccional podrá acercarnos a un verdadero conocimiento: uno que simplifique la crítica y confrontación con los discursos dominantes, uno que implique actuar a la contra, uno que, con humildad, vindique la vieja inteligencia humana”¹⁴. El *cuarteto de Alejandría*, calificado por Durrell como “ciencia ficción” en la verdadera acepción del término” sería entonces, desde esta propuesta, un primer esbozo de ciencia fricción: clásica aún en su ímpetu vanguardista, modesta y sencilla aún en sus pretensiones de complejidad.

bu

¹³ Durrell, Lawrence. *Clea*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1963.

¹⁴ Fontcuberta, Joan. *Ciencia y fricción*. Editorial Mestizo, Murcia, 1998.