

Anjel Lertxundi

Non omnis moriar



Euskal Sortzaileak Saila
Zuzendaria: Mari Jose Olaziregi

Diseinua eta maketa: Jose Luis Agote

Azaleko irudia: Koldo Merino, 2010

© Anjel Lertxundi, 2012

L.G. SS-1246-2012
ISBN 978-84-615-9382-8

Etxepare Euskal Institutua
Prim, 7 - 1
E-20006 Donostia-San Sebastián
etxepare@etxepare.net
www.etxepareinstitutua.net

Inprimatzailea: Leitzaran Grafikak, S.L. Martin Ugalde Kultur Parkea. Andoain (Gipuzkoa)

Non omnis moriar

Je n'écris que pour cents lecteurs.

STENDHAL

Madame Beylek lauorogei urte bete berri ditu eta horietatik hirurogei Stendhali buruzko zernahi gauza biltzen pasatu du: frantsesezko edizio kontaezinak, Grenobleko idazlearen obrekin hainbat hizkuntzatan egin diren edizioak, literatur azterketak; grabatu, irudi, argazkiak; haren erretratuekin egindako hautson-tzi, lorontzi, oihalak...

Museo bat du Madame Beylek bere hiru pisuko jauregitxoan, oso gaztetatik nekez, diruz eta ilusioz batu, bildu, irun eta aniztu duen bildumarekin gainezkatutako museo paregabea. Jende gutxik du, ordea, museoa ezagutzeko aukera, sarrera doanekoa izan arren, baldintzak ez baitira hain doaneko gertatzen: interesatuak, museoa bisitatzeko gogoia adierazterakoan, bere curriculum profesionala eta Stendhali buruz idatzi dituen lanen fotokopiak bidali behar ditu eskari-gutunarekin batera. Oso begi zorrotzak omen ditu Madame Beylek bisitariak aukeratzeko orduan; kontua da, behintzat, oso jende gutxik ezagutzen due-

la haren museoa. Félix de Azúak, adibidez —hurbiletik ezagutzen dudan kasua delako dakart hona, berak eman baitzidan lehendabizikoz museoaren berri—, ez du museoan sartzeko aukerarik izan, nahiz lan bat baino gehiago eskainia dion Stendhali. Horregatik, itxaropen handirik gabe bidali nuen nik beharrezko dokumentazio osoa. Ustekaberik, ordea, handik hilabetera jaso nuen emakumearen erantzuna, oi ene harridura!, bisita-eguna eta ordua zehaztuz.

Nire dokumentazioari zer ikusi ote zion jakin gabe aparkatu nuen autoa *rue de Verrière*seko lertxun batzuek erdi ezkututzen duten hiru solairuko jauregitxoaren aurrean. Arratsaldeko seiak puntuan ziren txirrina jo nuenean.

—*À l'heure!* —esan zuen Madame Beylek. Adinean sartua izanagatik ere, azal fineko aurpegi argitsua zuen emakumeak.

Kortesia zko diosalen ondoren, liburutegi nagusira eramán ninduen. Aulkiek, errezelek, alfonbrak, sofa eta mahai gaineko estalkiek kolore gorrimina zuten, eta tonu nagusi hark halako giro dekadentea ematen zion gelari. Stendhalen hainbat ediziorekin gainezkatura zeuden horma guztiak eta lanpara piztu beharrean aurkitzen zaren ilunabarreko argi doi horixe irristatzen zen sarreraren parez pare zegoen leiho zabaletik gelara. “Konfidentzietarako egokia”, pasatu zitzaidan burutik, Julien Sorelen eta Mathilde Rênalen maitasunezko xuxurla eta malkoak gogoan.

Madame Beyle argia piztu ez piztu zegoela ikusirik, ezezkoa egin nion begi-keinu batez. Uste dut emakumea lasaitu egin zela, nire iradokizun harexen zain

egon izan balitz bezala, esker oneko buru mugimendu batez onetsi baitzuen nire eskaria.

Liburutegiaren erdira eramán ninduen, liburuz tontorka zegoen mahai bateraino. Bat hartu, bestea begiratu hasi zen emakumea, hainbat edizio bitxiren berri ematen zidalarik.

*...elle regardait huit ou dix volumes accumulés
sur la console du salon...*

Emakumearen zirkin bakoitzak Stendhalen liburu-
tako pasarteren bat oroitarazten zidan, emakume
hura eta haren zirkunstantziak Stendhalen libururen
batekoak izan zitezkeen soilik.

Esan den bezala izan ala ez: ez dakit nola, baina
lanpara piztu aurreko arratsaldeko argiaz hasi ginen
biok solasean, debozio handiz eta sakratutzat ditugun
kontuez hitz egiten dugun tonu apaldu horretan. Ez
genuen Stendhalen aipua hitzez hitz errepikatu beha-
rrik, ez genuen Stendhalen argiari buruzko aipua non
agertzen zen adierazteko premiarik ere. Zuzen baino,
zeharkako bidetik soilik irits daiteke gizakia bihotza-
ren muinak bizi duenera, *il faut toucher le coeur en
faisant un retour*: Julien Sorelek ere zeharkako bide
ezin egokiagoa zuen lanpara piztu aurreko argi doia-
ren erdi ilunpea Mathilderen bihotza irabazteko.

Ados gentozen Madame Beyle eta biok: Juliennen
eta Mathilderen arteko konfidentziazko ataka giro-
tzea zuen helburu argiaren erabilerak. Julien Sorelek
Mathilderen eskua lehendabiziko aldiz ukitzen due-
nean, bero sapa egiten du, eguzkia gorenean dago eta
lorategiko ezkien itzalpean daude biak, argi betearen

eta itzalpearen arteko kontrasteak indartutako egoera batean: *l'obscurité y était profonde*. Handik egun batzuetara, eskua bigarren aldiz hartzen dionean, gaua iristear da, eta narratzaileak, gaua iluna izango dela aurreratu eta gero, Julieneren urduritasuna azpimarratzen digu: *le soleil en baissant, et rapprochant le moment décisif, fit battre le coeur de Julien d'une façon singulière*. Eleberriaren azken aldera, Julien elizan sartzen denean Mathilderi tiro egiteko, *toutes les fenêtres hautes de l'édifice étaient voilées avec des rideaux cramoisis*. Elizako errezen kolore gorri biziak (*cramoisi*) indartu egiten du eszena baina, aldi berean, baita apaldu ere zauriak Mathilderi eragingo dion odola.

—Zinea asmatu baino lehenagotik ere, argiaren arabera eta argi-kontrasteen bidetik pentsatzen zituen Stendhalek eszena gogoangarrienak; oso kontuan zuen argi gehiegiak itsutu egiten duela —esan zidan Madame Beylek, haren adinari ez zegokion adore suhar batez—. Lanpara piztu aurreko ilunabarreko argi nagia oso aproposa da porrot sentimentala azpimarratzeko. Lanpara piztu aurreko arratsalde argi horixe bera ezin egokiagoa da adinean sartzen ari denaren bizitzari buruzko ikuspegi malenkoniatsuaz jarduteko. Stendhal bera adin horren atarian zegoen —eguerdiko deabruak eraso egiten omen duen sasoiari— Mathilde Demboswkirekin hautsi eta gero.

Emakumearen izena esaterakoan ahotsa goratu zuen pixka bat, Stendhalek maite izan zuen eta Julien Sorelek maitatutako emakumearen izen-kointzidentziaz jabe nendin seguru asko.

Horiek horrela izan ala ez: biok bat etorri ginen, behintzat, argi beraren metafora bera —bihotza malenkoniaz biltzen duen argi abaildu hori, esate baterako— guztiz baliagarria gerta daitekeela konfidentzia gozoenetarako, maitasunaren ozpinak dastatzeko, bizitzaren dekadentziaz ohartzeko edo historia interpretatzeko, testuinguruak bezain anitza baita metafora baten balioa.

Baina bat-batean, mahaitik apaletaraino joan eta Stendhalen obren hainbat lehendabiziko edizio erakusten hasi zitzaidan Madame Beyle, argitalpenen datak seinalatuz hatz zimurtu batez:

—*Histoire de la peinture en Italie*, 1817, *La chartreuse de Parme*, 1839. Stendhalen lehendabiziko obra eta azkenekoa dira. Tartean, hogeitaz hamar urte doietan Stendhal idazle handi egin zuten *Le rouge et le noir* eta beste hainbat lan. Edozein liburu zabaldu, edozein orrialdetan begiratu, eta Stendhal pixka bat ezagutzen duenak ez du zalantzarik: Stendhal da, Stendhal beti. Estiloa, zehatza bezain gardena; mugimenduaren inpresioa ematen duten erliebeak ditu; bere pentsamenduari segitzen dio, itzalak gorputzari nola... Nor-tasun literarioari ez zaio ia aldaketarik nabarmentzen, ez gaietan eta ez estiloan ere, hogeitaz hamar urteko literatur ibilbidean. Argiarekiko obsesio horrek, *Ancien Régime* delakoaren dekadentziarekiko lilura eta mina azpimarratzen ditu...

Madame Beylek tinko begiratu zidan, bere solasari buruzko nire ardura neurtzeko edo. Emakumearen jardunarekiko errespetuz, ez nuen zirkinik egin. Nire

jarrera onetsiko zuen, hizketan jarraitu zuen-eta, bere gorputz erkindutik espero ezin zitekeen kemen batez:

—Idazleak sumatu baino zerbait gehiago egiten du sekulako aldaketak gertatzen ari direla gizartearen bihotzean; aldaketa horien lekuko izan nahi du, *Ancien Régime* delakoaren azken hondarrak deskribatu nahi ditu. Stendhalek, kontatzen dituen guztiak kazetetatik jaso arren, badaki tempus berezi baten pazientzia behar duela astiro-astiro gorpuztuko den aldaketa historikoaren muina jasotzeko; badaki, halaber, kazetetatik jasotzen dituen gertakizun historikoak baino haratagoko aldaketa sakonen barne mugimenduak deskribatu behar dituela. Izan ere, Stendhalek ondo definitu zuen bezala, eleberria “ispilu bat da, bidean aurrera doana”.

—*Travelling* bat! —atera zitzaidan nahi gabe.

—*Voilà!* —egin zuen emakumeak, maistra batek haur bati begi-bistakoa zena ikusi izana txalotzen dion eran—, *travelling* bat, bai. Edo *travelling* baten traza guztia duen zerbait, alegia. Narratzaileak ez du deus lortzen kontagai duen oro beti talaiak bakar bate-tik begiratuta, Stendhal izan zen horretaz lehendabizi konturatu zena. Horregatik formulatu zuen *travelling*-garen zeregina —bidean aurrera doan ispilu baten gisa jokatzeko duen ikusteko modu horrena—: tonuaren kasuan bezala, zinema asmatu baino lehenagoko kontuez ari gara berriro, mon ami!

Zinemari buruzko bigarren aipamena zen eta nire hausnarketan berri ematekotan egon nintzen. Baina ez nuen emakumearen jariora eteteko ausardiarik izan.

—Balore absolutuen egarriz bizi da Julien Sorel, balore absolutuak nozitzen ari diren dekadentziaren lekuko kezkatua da Stendhal —gero eta sutsuago ari zen emakumea, museoetako gidarien oso bestela—. Idazleak zein bere pertsonaiak Errenazimendua maite dute, energiaren garai baikor hura; bi-biek maite dute Italia, halako mirariak emateko gai den lurralde miresgarria. Stendhal, Julien Sorel ere bezala, XIX. ean bizi da, XVI.aren lilurak bizi du, baina, Sorelek ez bezala, Stendhalek badaki XX.ak biziko duela bere lana: “1935ean ulertuko naute”, dio 1835ean. Eklektizismoaren garaia da Stendhalena; iraganeko elementuen erabilerari interpretazio formal berriak erantsiz sortutako emaitza sinkretikoena.

Isilik gelditu zen, nik zer esango edo. Liburutegi-ko leihoa zabalik zegoen arren, muselinazko gortinak geldi-geldi zeuden, ez zen entzuten etxe aurreko zuhaitzetan haizerik ez inolako beste hotsik.

Burura etorritako lehenarekin atera nahi izan nuen zerbait esan beharraren atakatik.

—Ez duzu uste gaurko arteari ere horrelako zerbait gertatzen zaiola, modernitateak ezinbestekoa duela eklektizismoa? —galdetu nion, erantzun gogobetekoren baten itxaropenik gabe, emakumearen adimena Stendhalek soilik ase zezakeen miresmenez itsutua zegoela uste bainuen.

Gogor begiratu zidan, bere jardunean eta diskurtsoan parte hartzeko eskubiderik ez banu bezala. Gero, ordea, jarrera aldatu, irribarre baten imintzioa egin zidan:

—*Venez ici* —esan zidan, haur-jolasetan ohikoa den hizketa modu kantari batez.

Beste gela batera eraman ninduen. Aurrekoa baino txikiagoa zen, baina liburuz beteta zegoen hura ere. Aulkiak, errezelak, alfonbra, sofa eta mahai gaineko estalkiak, gela nagusian ez bezala, kolore hil askotarikoak ziren eta kolore-aniztasun hark halako giro eklektiko bat ematen zion gelari. Utzi berri genuen liburutegiko lanpara piztu aurreko argi doi bera zen nagusi han ere, eta han ere Stendhalen liburuak topatuko nituela uste nuen.

Bat-batean, ordea, liburu batzuen bizkarrak ezagutu nituen. Ez ziren ez Stendhalenak ez Stendhali buruzkoak! Bekainak jaso nituen, gertakari haren arrazoia ulertu ezinez, nik estimu handitan nuen beste autore bat baitzen bigarren gela hartako protagonista bakarra. Nik ezer galdetzerako, Madame Beylek, handik eta hemendik liburu batzuk harturik, haietako izenburuak eta datak seinalatu zituen hatz erakusleaz eta hizketan hasi zitzaidan berriro:

—Gaurko hainbat artistak —berdin dio pintore, idazle edo zinemagile— ez dute Stendhalen pazientzia bera gordetzen. Sekulako aldaketak antzematen zaizkie obratik obrara. Artistak presa duela dirudi, galdutako osotasun baten puska-bazter guztietatik txinpart gisa heltzen zaizkion hots heterogeneoak ulertzen saiatzeko. Ezagutzen duzu Italo Calvino? Atsegin duzu?

Ez zidan, ordea, Calvinori nion miresmena agertzeko paradarik eman, izenburuak eta datak irakurtzen hasi baitzitzaidan, liburuak hatz erakusleaz seinalatu ahala:

—Calvinoren lehendabiziko liburuak, *Il sentiero dei nidi di ragno* eleberriak, ez dakit ezagutzen duzun, 1947ko data darama. Azkenak, *Colezione di sabbia* artikulu-bildumak, 1984 urtea. Stendhalen obren argitarapen-daten arteko tarte berdintsua; honezkerok ohartuko zinen. Baina, Stendhalenean ez bezala, zenbat genero, zenbat bide desberdin, zenbat tonu-aniztasun eta alberdaniazko proposamen, Calvinorena bezalako literatur bizitza laburrean!

Kanila zabaldu zaion iturri oparo bat bezala hasi zen berriro hizketan, bi idazleen arteko konparazioak ematen zizkion emaitzen jario-darioan. Labur-zurrean saiatu beharrean nago, ordea, hartaz guztiaz esan zizkidanetatik oroitzen ditudan apurrak ere asko baitira.

Madame Bayleren ustetan, historiaren eta egunen garapen astiroago bat bizi izanak (*astirok*, Madame Beyleren hizketaldian, ez zuen *barea ez lasaia* esan nahi) Stendhalen obra guztien arteko antza eta tonu-unitatea argitzeko balio omen du; liburu bat argitaratu orduko hango genero, tonu edo gaia zaharkituta sumatzearen ezinegonak, ordea, Calvinoren obren arteko desberdintasuna ulertzen laguntzen omen du. Historiak bahituta omen zeukan Stendhal, historiak bahituta hasi omen zen Calvino *Il sentiero dei nidi di ragno* eleberriarekin, harik eta idazle italiarrak historiaren morrontza zuzenetik eta erresistentzian bizi izandako esperientzietatik askatzea lortu zuen arte.

Aitor dut argigarri eta bidezko iritzi niela emakumeak egindako bereizketa horiei. Argibide horiek zor dute, ordea, beste argibide osagarri bat, eta Madame Beyleren hitzekin esango dut: “bizitzaren erritmoak

ikuskerak, berriz, bizi-tzaren erritmoa markatzen”. Emakumeak zioenez, Calvinok ez omen du Stendhalen garaiko historiaren ikuspegi osoturik bizi izan, inoiz ez omen du bere obretan oro ordenatzen zuen sistema oro argigarri haietako bat aurkitzeko esperantzarik argitzen ez argitzeko esperantzarik ematen.

Luze jardun zuen ideia haren inguruan, artea harturik bere jardunaren ardaztat: munduari sistema oro argitzaile bat falta zaionetik, arteak bizi duen nora ezaz eta unean uneko galderak egin beste irtenbiderik ez izateaz aritu zen hainbeste denboran.

Jardun luzearen ondoren, *Collezione di sabbia* liburua zabaldu eta “*Efimerok* gotorlekuan” izeneko testu labur bat seinalatu zidan. Ezaguna nuen Calvinok liparra eta iraunkortasuna lehia dialektikoan jarriz osatutako artikulua. Madame Beylek ez zidan, ordea, ezer esateko betarik ematen:

—Gotorlekuak iraupenaren pozaz bizi dira, esaten dutelarik: “Denbora nire albotik pasatzen da; nik iraun egiten dut”; efimeroek, ordea, erantzuten diote gotorlekuei: “Gu hutsaren gainean ibiltzen gara sigi-saga, idazketa orri zurian ibili ohi den bezala, txirularen notak isilunean legez. Gu gabe, ez da gelditzen huts ahaltsu eta orotakoa baino, eta hain astuna da huts hori, ezen mundua zapaltzen duela; gotorleku trinkoenez osatutako aginpidez egina da huts hori, arina eta azkarra eta sotila den zerbaitek soilik disolba dezakeen huts bete-betea”.

Testuko esaldiak hatz batez erakusten bazizkidan ere, ematen zuen buruz zekizkiela aipuak, eta ahots-

aldaketa teatral halako batzuk egiten zituen, txotxon-giloetan bezalakoak, orain gotorlekuarena ahots lodiz antzetzuz, orain efimeroena ahots fin batez.

Bat-batean gelditu egin zuen jarduna, arnasaren faltan. Desenkusatu eta ez tul txikia egin zuen. Oстера desenkusatu zen.

—*Ne vous fatiguez pas, Madame!* —erregutu nion, eta keinu bat egin nion eskuaz atsedena har zezan bere jardunean.

Ez nengoen eroso, baina ez nire bisitak Madame Beyle neka zezakeelako, emakumeak ordu arte nire kautako deus handirik esaten utzi ez zidalako baino. Hartu zuen atsedena baliatu nuen, bada, neure ekarrena ere tartekatzeko.

—Orain irakurri duzun horren garapena da, efimeroek diotenarena alegia, Calvinoren beraren *Sei proposamen datorren milurtekorako* liburu arrakastatsua. Pitzadurarik gabeko sistema...

Ez zidan jarraitzen utzi:

—Bai, badakit zertara datorren zure nondik norakoa: pitzadurarik gabeko sistema bat galtzen ari zen garai baten kontakizuna eskaini zion Stendhalek etorkizunari. Italo Calvinok, sistema orokorrekiko gero eta eszeptikoago, gizabanakoaren baitan ikusten du arazoaren giltza. Baina ohartzen zara orain bizitzen ari garen milurtekorako egin zituela Calvinok bere proposamenak? “1935ean irakurriko ahal naute!”, zioen Stendhalek. Milurtekorako proposamenak egin zituen Calvinok.

—Hilezkortasunaren obsesio bera —apuntatu nuen.

Madame Beylek bekainak goratu zituen zirkin nekoso batez, nire apuntearekiko duda-muda edo halako bat adierazteko.

—Mundua ulertzeko sistema batek sorrarazita-ko bere dohainei buruzko konfiantzak ematen zion Stendhali etorkizunerako esperantza. Calvinok, ordea, nekez bizi dezake horrelako esperantzarik, sistema koherente bat eraiki ezinak garbi uzten baitio infernua bizi dugula, infernuaren erdian bizi garela —eta horren segidan, beste atal batean argitzen saiatu naizen Calvinoren ideia batzuen inguruan hasi zen Madame Beyle—: Calvinoren ustez, bi modu ditugu infernurik ez bizitzeko: lehendabizikoa, mundu modernoak beretzat hartu duena, infernua onartu eta infernuko bihurtzea da, hala jokatuta ez baikara infernua bizi garenik ohartzen. Bigarren bidea ezinezkoa da ia, arreta etengabea eskatzen baitu, Cesare Pavese-ek zioenaren bidetik: “Amildegitik ihes egiteko modu bakarra, amildegia ikustea, neurtzea, zundatzea eta bertara jaistea da”. Calvinok proposatzen duen infernutik ihes egiteko moduak Paveseren hori gogorazten du: ia erabateko infernu baten erdian gaudela onarturik ere, infernu ez den argitxoren bat bilatzen saiatu behar dugu infernu horren erdian, eta munduko ekaitzetatik babestu behar dugu argi efimero hori, kandelaren argia esku-ahurrearekin bezala.

Irakurri berri nuen Andresz Szczypiorskiren *Meza bat Arras hiriaren alde* eleberriko pasarte batez gogo-

ratu nintzen. Izurriteak eragindako era guztietako gehiegikerien erdian, pertsonaia batek dio:

“Mundurik hoberena, Jan? Eskuragarria balitz ere, gure baitan bakarrik lortuko genikek, eta ez gugandik at”.

Ordurako, Madame Beylek itzulia zuen Calvinoren *Collezione di sabbia* bere apalera eta keinu urduri bat egin zuen eskuaz airean, gero eta itzaliagoa zen liburu-tegiko argia esku barruan gorde nahi izan balu bezala. Kordoi bati tiratu zion eta, bat-batean, zinema-oihal bat agertu zen sabaitik nire pareko liburu-apalategian behera. Galeria argitzen zuen leiho bakarra itxi zuen Madame Beylek, lanpara piztu aurreko argitasun malenkoniatsuarekin bukatuz.

Sentsazio abaildu hark ez zuen, ordea, askorik irau: proiektagailu baten fokua piztu zen, eta argiaren eztandak oihala zuritu zuen. Diapositiba batzuk ikusten hasi ginen. Artearekin zerikusia zutenak izaki, oso desberdinak ziren argazkiak, baina denak egiten zitzaizkidan kilikagarriak, interesdunak, deigarriak, garden eta zehatzak... Bakoitzak eta guztiek zuten nire mundu estetikoarekin zerikusia.

Halako batean Madame Beyleren ahotsa nagusitu zitzaion proiektagailuaren zurrumurruari:

—Diapositibak eta diapositiba batetik besterako tarte horiek guztiak ere bildu nahi lituzke arte modernoak; bere egin; deskribatu, kontatu; bereizi eta erlazionatu; ezer koherentea adierazi ezinaren nekea gainditu.

Irudiak gero eta azkarrago zihoazen, amairik gabeko tunel batean aldapa behera sartu zen Dürrenmatt-en ipuineko tren haren antzera...

Emakumeak hizketan segitzen zuen:

—Horretarako, ordea, astiroago pasatu beharko nizkizuke diapositibak; irudi bakoitza gelditu, entomologoen egiten duten antzera joka dezazun zure idazkeraren pantailan.

Halako batean, ozta-ozta ikusi ahal izan nuen diapositibetako batek harritu ninduen. Keinu egin nion emakumeari proiektagailua gelditu eta atzera egin zezan.

—*Arrêtez, je vous en prie!*

Ez zitzaion askorik kostatu nik nahi nuen irudia berak esan bezala —entomologoen tximeleta nola— oihal zurian geldiaraztea.

Jauregi trazako asentu ederreko etxe bat zen. Ustekabean —eta zoratu beharrez— harrapatu ninduen argazkiak.

—Zuazo-enea! —harritu nintzaion Madame Beyleri.

Frankismo-garaiko arkitektura sinkretikoaren adibide formal jorienetakoa da Zuazo-enea etxea: eraikuntzak adreilua, harria eta egurra konbinatzen ditu; elementu formal gotiko, errenazentista eta barrokoak ageri dira nonahi, baina ez nola hala nahasian; deigarria da leiho eta ate gainetako arku desberdinen ugartasuna ere...

Ni bizi naizen etxetik oso hurbil dagoen eraikuntza bat dela esan nion Madame Beyleri. Adierazi nion

halaber beti harritu nauen eraikuntzaren paradoxa modukoa ere: hain elementu heterogeneoen erabilierak halako oreka eder baten itxura ematen dio etxeari, kaosarenetik oso urruti.

—Kaosarenetik oso urruti! Ez daukazu esan beharrik —eten zidan jarduna Madame Beylek—. Ez dut etxe hori ezagutzen, diapositibetatik ikusten denagatik baino. Eta zuk bidalitako curriculumean Zarautzen bizi zarela irakurri nuenean...

Hizketan jarraitu zuen Madame Beylek, ni bere museoa bisitatzera gonbidatu izanaren misterioa argituz. Ez nire Stendhalenganako miresmenak ez idazleari buruz idatziak ditudan lanek eraman ninduten, bada, Grenobleraino!

Baina Madame Beylek hizketan jarraitzen zuen:

—Egingo nuke etxe horren oinarrian dagoen ideia formalak ez zuela sistema estetiko jakinik, egingo nuke garai joanen erabilera ideologiarik gabea zuela oinarri, eta ez haietako balore nagusien itxuraldaketa. Areago, zalantzan jartzen dut etxe hori gure garaiek bizi duten eklektizismoaren ispilu ere den. Ez, ez dauka zer ikusirik Stendhalek eta Calvinok, bakoitzak oso bere moldera, ordezkatzan duten eklektizismoarekin. Larritzen al du etxeak, kikiltzen al du bihotzik? Ez al du, nora eza bainoago, egokitzapenerako abilezia erakusten?

Pausa egin zuen, nik galderei erantzuteko baino, arnasaldi gero eta etenagoa baretzeko.

—Gure gaurko munduak ezagutzen ditu, ondo ezagutzen ere, horrelakoak: sistema koherente baten oso-

tasun faltan, pikardia sumatzen zaie; forma estetikoan ezagutza sakon baten erabilera konpromisorik gabea.

Gauzez egin nuen Grenobletik etxerako bidea, menturari eskertuz Zuazo-eneatik hurbil bizitzearen txirripak Madame Beylerengana eraman izana.

Egunsentiarekin batera iritsi nintzen Zarautza. Autoa aparkatu eta, etxera bildu ordez, ez dakit zerk hondartza bidean dagoen Zuazo arkitekto frankistaren txalet aurrera eraman ninduen.

Argi-abar jaio berriak distira jostari urretsua eragiten zituen fatxadako adreiluetan. Eskua luzatu nuen airean, instintiboki luzatu ere, ordu batzuk lehenago Madame Beylek ere egin zuen antzera diapositiben pantailaren kordioari tiratzeko.

Malgré tout, c'est très belle!, pentsatu nuen, diapositibetatik baizen ezagutzen ez zuen etxeari buruzko Madame Beyleren iritzi ezkorra gogoan.

Amildegia buruzko Paveseren hitzak eta Calvinoren infernuari buruzkoak berri zizkidan oroitzapenak, eta, oinpean deus ez duzula konturatzeak sortzen duen larritasun sosegagaitz halako bat sentiturik, etxera itzuli ordez, itsas aldera jo nuen.

Eguntetik argi berriak guztiz zilar tuta zeukan itsasgaina eta haize batere zakarkeriarik gabeak etengabeko distira jolasti baten irriñoa eragiten zion urari.

Mikel Lasaren bi bertso etorri zitzaizkidan ustekabean —edo zoroz, edo zoriz; ez dakit— Pavese eta Calvinoren hitzei konpainia egitera:

*Far' eginen dut, egunen batean itsasoaren aurpegian
Gauza guztien hutsunea garbi ikusiko dudanean...*

Anjel Lertxundi

Non Omnis moriar

Traducción: Jorge Giménez Bech



Colección *Euskal Sortzaileak*
Dirección: Mari Jose Olaziregi

Diseño y maquetación: Jose Luis Agote

Ilustración de portada: Koldo Merino, 2010

© Anjel Lertxundi, 2012

© De la traducción al castellano: Jorge Giménez Bech

D.L. SS-1246-2012

ISBN 978-84-615-9382-8

Etxepare Euskal Institutua
Prim, 7 - 1
E-20006 Donostia-San Sebastián
etxepare@etxepare.net
www.etxepareinstitutua.net

Impresión: Leitzaran Grafikak, S.L. Martin Ugalde Kultur Parkea. Andoain (Gipuzkoa)

Non omnis moriar

Je n'écris que pour cents lecteurs.

STENDHAL

Madame Beyle acaba de cumplir ochenta años, de los cuales ha pasado sesenta coleccionando cualquier cosa que tuviera relación con Stendhal: incontables ediciones francesas del escritor de Grenoble, ediciones de sus obras en diversos idiomas, estudios literarios; grabados, imágenes, fotografías; ceniceros, floreros, paños en los que apareciera su figura...

Madame Beyle posee un museo en su palacete de tres plantas, un museo sin par, rebosante de cuanto, desde muy joven, ha podido reunir, espigar y multiplicar a base de celo, dinero e ilusión. Pocos son, sin embargo, quienes gozan de la oportunidad de conocer el museo, aunque la entrada es gratuita, pues las condiciones no resultan siempre asequibles: el interesado, en el momento de manifestar su intención de visitar el museo, debe enviar, junto con la carta de solicitud, su currículum profesional y fotocopia de los trabajos que haya escrito acerca de Stendhal. Se dice que Madame Beyle afina al máximo a la hora de escoger los visitantes; el caso es, al menos, que son muy pocos los que

conocen su museo. Félix de Azúa, por ejemplo —y lo traigo a colación porque el suyo es el caso que conozco de cerca, puesto que fue él quien me habló por primera vez del museo—, no ha tenido oportunidad de visitarlo, a pesar de que ha dedicado más de un trabajo a Stendhal. De modo que envié sin mayor esperanza toda la documentación requerida. Pero, inopinadamente, al cabo de un mes recibí la respuesta de la mujer, ¡cuál no sería mi sorpresa!, fijándome fecha y hora para la visita.

Ignorante de lo que podía haber hallado en mi documentación, aparqué el coche ante el palacete de tres plantas semioculto tras unos álamos de la rue de Verrières. Eran las seis en punto cuando toqué el timbre.

—*À l'heure!* —exclamó Madame Beyle. Aunque entrada en años, poseía un luminoso rostro de tez fina.

Tras los saludos de cortesía, me condujo a la biblioteca principal. Sillas, cortinas, alfombra, sofá y tapetes eran de un rojo encendido, y ese tono dominante confería al conjunto de la estancia cierto aire decadente. Todas las paredes estaban llenas a rebosar de multitud de ediciones de Stendhal, y desde el ventanal situado frente a la puerta se filtraba esa tenue luz crepuscular que obliga a encender la lámpara. “Muy apropiada para las confidencias”, se me pasó por la cabeza, recordando los amorosos murmullos y lágrimas de Julien Sorel y Mathilde Rênal.

Madame Beyle encendía una lámpara tras otra, hasta que le dirigí una mirada de negativa. A juzgar

por la agradecida inclinación de cabeza con que la aprobó, creo que mi sugerencia la tranquilizó; diría incluso que la esperaba.

Me guió hasta el centro de la biblioteca, ocupado por una mesa atestada de libros. La mujer los tomaba uno tras otro en sus manos, y me explicaba los pormenores de algunas ediciones raras.

“...elle regardait huit ou dix volumes accumulés sur la console du salon...”

Cada gesto de la mujer me recordaba algún pasaje de los libros de Stendhal; aquella mujer y sus circunstancias solo podían pertenecer a alguno de ellos.

Sea o no como acabo de decir, el caso es que, no sé cómo, comenzamos a hablar de la luz vespertina que bañaba la estancia antes de encender la lámpara, y nuestra charla discurría en el tono atenuado y devoto con que acostumbramos a hablar de las cosas que consideramos sagradas. No teníamos necesidad de repetir literalmente la cita de Stendhal, ni tan siquiera de mencionar la procedencia de su pasaje acerca de la luz. Más que directamente, es por vía indirecta como se llega a las vivencias más íntimas del corazón humano, *il faut toucher le coeur en faisant un retour*: también a Julien Sorel le había proporcionado un inmejorable rodeo para ganarse el corazón de Mathilde la tenue semipenumbra que reinaba antes de encender la lámpara.

Madame Beyle y yo estábamos de acuerdo: el recurso de la luz tenía como finalidad ambientar la atmósfera de confidencias entre Julien y Mathilde. Cuando

Julien Sorel toma por primera vez la mano a Mathilde, el calor es agobiante, el sol está en su cénit, y ambos se cobijan a la sombra de los tilos del jardín, en una escena que extrae su fuerza del contraste entre sombra y luz ardiente: *l'obscurité y était profonde*. Cuando, al cabo de unos días, le toma la mano por segunda vez, cae la tarde, y el narrador, tras anticipar que la noche será oscura, nos pone de relieve la inquietud de Julien: *le soleil en baissant, et rapprochant le moment décisif, fit battre le coeur de Julien d'une façon singulière*. Hacia el final de la novela, cuando Julien entra en la iglesia para disparar sobre Mathilde, *toutes les fenêtres hautes de l'edifice étaient voilées avec des rideaux cramoisis*. El rojo encendido (*cramoisi*) de las cortinas de la iglesia refuerza la escena, pero, al mismo tiempo, atenúa la sangre que manará de la herida de Mathilde.

—Aun antes de que se inventara el cine, Stendhal pensaba sus escenas más memorables a tenor de la luz y con arreglo a sus contrastes; tenía siempre presente que el exceso de luz es cegador —me dijo Madame Beyle, con una vigorosa energía impropia de su edad—. La perezosa penumbra de atardecer que reina antes de que se encienda la lámpara es muy apropiada para resaltar el fracaso sentimental. Esa misma luz vespertina anterior a la lámpara es inmejorable para poner de relieve la melancólica visión con que observa la vida quien comienza a envejecer. El propio Stendhal se encontraba en el umbral de esa edad —la misma en que, según se dice, ataca el demonio meridiano—, después de romper con Mathilde Demboswki.

Alzó un tanto la voz al pronunciar el nombre de la mujer, seguramente para que yo reparara en la coincidencia entre el nombre de la mujer que Stendhal amara y el de la que amó Julien Sorel.

Sea así o no, el caso es que ambos coincidimos plenamente en que una misma metáfora basada en una misma luz —por ejemplo, esa luz declinante que sume al corazón en la melancolía— puede resultar de todo punto apropiada tanto para las más dulces confianzas como para catar el vinagre del amor, tanto para tomar conciencia de la decadencia de la vida como para interpretar la historia, puesto que el valor de una metáfora es tan diverso como sus contextos.

Pero, de pronto, Madame Beyle se dirigió desde la mesa a la estantería y comenzó a mostrarme algunas primeras ediciones de las obras de Stendhal, señalándome las fechas de publicación con su dedo arrugado:

—*Histoire de la peinture en Italie*, 1817, *La chartreuse de Parme*, 1839. Son la primera y la última obra de Stendhal. Entre ambas, *Le rouge et le noir* y otras obras hicieron de Stendhal, en apenas veinte años, un gran escritor. Basta con abrir cualquier libro por una página al azar, y a quien conozca un poco a Stendhal no le cabrá la menor duda: es Stendhal, siempre Stendhal. El estilo, tan transparente como preciso; esos relieves que dan impresión de movimiento; siempre en pos de su pensamiento, como la sombra en pos del cuerpo... Apenas se aprecian alteraciones en su personalidad literaria, ni en temas ni en estilo, en su recorrido literario de aproximadamente veinte años. Esa obsesión

por la luz pone de relieve su fascinación y dolor por la decadencia del *Ancien Régime*...

Madame Beyle fijó su mirada en mí, tal vez para calibrar mi interés por sus observaciones. Yo permanecía completamente inmóvil, atendiendo a sus explicaciones con el máximo respeto. Creo que aprobó mi actitud, pues prosiguió con una energía sorprendente para su desgastado aspecto:

—El escritor no se conforma con percibir que se están produciendo enormes cambios en el seno de la sociedad; quiere ser testigo de esos cambios, quiere describir la agonía del *Ancien Régime*. Stendhal, aunque toma de los periódicos todo el material de sus relatos, sabe que precisa la paciencia propia de un *tempus* especial para captar la esencia de la transformación histórica que se irá operando poco a poco; sabe, igualmente, que debe describir los movimientos internos de los profundos cambios que trascienden los hechos históricos tomados de la prensa. Ciertamente, la novela, como Stendhal bien determinó, “es un espejo que avanza por el camino”.

—¡Un *travelling*! —exclamé.

—*Voilà!* —asintió la mujer, con el aire de la maestra que aplaude al niño cuando este descubre lo evidente—, un *travelling*, sí. O algo muy parecido al *travelling*. El narrador no obtiene fruto alguno si se empeña en observar siempre desde una única atalaya todo cuanto relata, Stendhal fue el primero en darse cuenta de ello. Por eso formuló la función del *travelling* —de esa perspectiva que se comporta como un espejo que avanza por el camino—: como en el caso del tono, de nuevo

estamos hablando de cuestiones anteriores a la invención del cine, *mon ami!*

Era la segunda vez que mencionaba el cine, y estuve tentado de exponerle mis reflexiones. Pero no me atreví a interrumpir su discurso.

—Julien Sorel vive sediento de valores absolutos, Stendahl es un testigo inquieto de la decadencia que están sufriendo los valores absolutos —la mujer hablaba con pasión creciente, muy al contrario de lo que sucede con los guías de museo—. Tanto el autor como su personaje aman el Renacimiento, aquella época de energía positiva; ambos aman a Italia; el admirable país que es capaz de producir semejantes prodigios. Stendhal, al igual que Julien Sorel, vive en el siglo XIX, pero lo mueve la fascinación por el siglo XVI, y sin embargo, al contrario que Sorel, Stendhal sabe que su obra será reivindicada en el siglo XX: “me entenderán en 1935”, dice en 1835. La época de Stendhal es la del eclecticismo; la de los resultados sincréticos obtenidos a base de aderezar mediante nuevas interpretaciones formales el empleo de elementos del pasado.

Hizo una pausa, tal vez en espera de alguna observación mía. A pesar de que la ventana de la biblioteca estaba abierta, las cortinas de muselina permanecían absolutamente inmóviles, no se oía el aire en los árboles que se erguían frente a la casa, ni tampoco ningún otro sonido.

Con el propósito de salvar el trance de verme obligado a decir algo, recurrí a la primera idea que me cruzó por la cabeza.

—¿No le parece que al arte actual le sucede, a su vez, algo parecido?, ¿que la modernidad precisa irremisiblemente del eclecticismo? —formulé la pregunta sin mayor esperanza de obtener una respuesta especialmente satisfactoria, convencido de que el intelecto de aquella mujer había sido cegado por una admiración que solo Stendhal podía colmar.

Me miró con dureza, como si yo no tuviera derecho a participar en su reflexión ni en su discurso. Pero, acto seguido, esbozó una sonrisa:

—*Venez ici* —me invitó, con el tono cantarín de los juegos infantiles.

Me condujo a otra habitación. Era menor que la anterior, pero también estaba atestada de libros. Sillas, cortinas, alfombra, sofá y tapetes, a diferencia de la estancia principal, eran de múltiples colores tenues, y aquella multiplicidad de color confería a la habitación cierto aire ecléctico. También allí reinaba la misma luz sutil que bañaba la biblioteca antes de encender la lámpara, y pensé que también allí encontraría libros de Stendhal.

Pero, de pronto, reconocí el lomo de algunos libros. ¡No eran de Stendhal, ni tampoco sobre Stendhal! Alcé las cejas, incapaz de comprender la razón de lo que veía: el protagonista único de aquella segunda sala era otro autor que tengo en gran estima. Sin darme ocasión de preguntar nada, Madame Beyle, tomando unos libros de aquí y de allá, señaló con el dedo índice sus títulos y fechas, y comenzó de nuevo a hablar:

—Algunos artistas actuales —tanto da que sean pintores, escritores o cineastas— carecen de la paciencia de Stendhal. Se aprecian en ellos enormes cambios de obra a obra. Parece que el artista tiene prisa por comprender los ecos heterogéneos que, como chispazos, le llegan desde todos los fragmentos y recovecos de un todo perdido. ¿Conoce a Italo Calvino? ¿Es de su gusto?

No me dio, sin embargo, oportunidad de expresarle mi admiración por Calvino, pues ya había comenzado a leerme los títulos y las fechas de los libros, a medida que los señalaba con el dedo índice.

—El primer libro de Calvino, la novela *Il sentiero dei nidi di ragno*, no sé si la conoce usted, está fechada en 1947. El último, la recopilación de artículos *Colezione di sabbia*, en 1984. Un intervalo similar al que media entre las fechas de edición de la primera y última obras de Stendhal; ya habrá reparado usted en ello. Pero, a diferencia de Stendhal, ¡cuántos géneros, cuántos caminos diferentes, qué multiplicidad de tonos y cuántas propuestas de profunda levedad en una vida literaria tan breve como la de Calvino!

Prosiguió su discurso como una fuente de copioso caudal cuyo grifo se acaba de abrir, dejando manar con profusión los resultados de sus comparaciones entre ambos escritores. Debo, sin embargo, tratar de resumir sucintamente sus conclusiones, pues son muchos los fragmentos que recuerdo de cuanto me dijo.

A juicio de Madame Beyle, el hecho de que Stendhal viviera un desarrollo más lento de la historia y de los días (lento, en boca de Madame Beyle, no significaba

pausado ni reposado) sirve para explicar la similitud y unidad tonal entre todas sus obras; en cambio, la desazón de percibir que, no bien una obra ha sido editada, su tono o tema está ya caduco, ayudaría a comprender, siempre según ella, las diferencias entre las obras de Calvino. Afirmaba que Stendhal había sido secuestrado por la historia, y que Calvino comenzó siendo víctima de idéntico secuestro en su primera novela, *Il sentiero dei nidi di ragno*, hasta que el escritor italiano logró liberarse de la esclavitud directa de la historia y de sus experiencias en la Resistencia.

Confieso que las distinciones que la mujer hacía me parecían ilustrativas y pertinentes. Sin embargo, tales explicaciones son deudoras de una aclaración complementaria, y la expondré con las palabras de Madame Beyle: “el ritmo de vida da pie a una determinada visión del mundo; y esa visión, a su vez, marca el ritmo de vida”. Según aseveraba la mujer, Calvino no ha vivido el punto de vista pleno de la historia que imperaba en la época de Stendhal, sus obras nunca alumbran la esperanza de hallar uno de esos sistemas aclaratorios universales que todo lo ordenan, ni tampoco alientan la más leve esperanza de alumbrar tal hallazgo.

Se explayó sobre esa idea, tomando el arte como eje de reflexión: habló largamente de la desorientación en que vive el arte desde que el mundo carece de un sistema aclaratorio universal, así como del hecho de que, en esas condiciones, al arte no le queda otra salida que formularse las preguntas que cada momento le dicte.

Tras su largo discurso, abrió el libro *Collezione di sabbia*, y me señaló la breve pieza titulada “Los efíme-

ros en la ciudadela”. Yo conocía aquel artículo, en el que Calvino somete instante y permanencia a una pugna dialéctica. Pero Madame Beyle no me daba baza:

—Las ciudadelas, inmersas en el júbilo de la permanencia, dicen: “El tiempo transcurre a mis orillas; yo permanezco”; los efímeros, sin embargo, responden a las ciudadelas: “Nosotros serpentecemos sobre el vacío, como discurre la escritura sobre el papel en blanco, como notas de flauta en el silencio. Sin nosotros, no queda sino el poderoso vacío absoluto, y tan pesado es ese vacío, que aplasta al mundo; ese vacío total, que solo puede ser disuelto por algo leve y veloz y sutil, está hecho de una autoridad creada a partir de las más recias ciudadelas”.

Aunque me señalaba las frases del texto con un dedo, habría jurado que sabía las citas de memoria, y modulaba teatralmente la voz, al modo del guiñol, ahora engrosándola para representar a las ciudadelas, ahora adelgazándola en el pasaje de los efímeros.

De pronto, interrumpió su recitación, a falta de aire. Se excusó, y carraspeó. Se excusó nuevamente.

—*Ne vous fatiguez pas, Madame!* —le rogué, al tiempo que le hacía un gesto con la mano invitándola a tomarse un respiro en su disertación.

Yo no me encontraba cómodo, pero no porque mi visita pudiera fatigar a Madame Beyle, sino más bien porque hasta entonces apenas me había permitido introducir en la charla algo de mi cosecha. El caso es que aproveché su pausa para insertar mi aportación.

—El desarrollo de lo que usted acaba de leer, concretamente las palabras de los efímeros, han dado origen a *Seis propuestas para el próximo milenio*, el exitoso libro del propio Calvino. Un sistema sin fisuras...

No me dejó continuar:

—Sí, sé por dónde va usted: Stendhal ofreció al futuro la narración de una época que asistía al declive de un sistema sin fisuras. Italo Calvino, cada vez más escéptico respecto a los sistemas absolutos, ve en el individuo la clave del problema. Pero ¿se da usted cuenta de que Calvino formuló sus propuestas precisamente para el milenio que ahora vivimos? “Ojalá me lean en 1935”, decía Stendhal. Calvino hizo propuestas para un milenio.

—Se trata de la misma obsesión por la inmortalidad —apunté.

Madame Beyle alzó las cejas en un gesto de fatiga, con intención tal vez de expresar sus dudas sobre mi apunte.

—Era la confianza en sus capacidades fundadas sobre un sistema de entender el mundo lo que procuraba a Stendhal su esperanza en el futuro. Calvino, por el contrario, difícilmente puede vivir tal esperanza, puesto que su incapacidad de erigir un sistema coherente lo reafirma en que vivimos un infierno, que habitamos en pleno centro del infierno. —A continuación, Madame Beyle pasó a desgranar algunas de las ideas de Calvino que he tratado de aclarar en otro capítulo—: Según Calvino, tenemos dos maneras de rehuir el infierno: la primera, que el mundo moderno ha hecho suya, con-

siste en aceptar el infierno y convertirse en habitante de él, pues así no nos damos cuenta de que vivimos en él. La segunda manera es casi impracticable, porque exige una atención constante, por el camino que señalaba Cesare Pavese: “El único modo de huir del abismo consiste en verlo, medirlo, sonarlo y descender a él”. La forma de eludir el abismo que propone Calvino recuerda a la de Pavese: por mucho que nos sepamos en medio de un infierno casi total, debemos empeñarnos por hallar en el mismo centro de ese infierno un destello de luz que no sea infernal, y hemos de proteger esa efímera luz de todas las tempestades del mundo, como la luz de una vela con la palma de la mano.

Recordé un pasaje de la novela que acababa de leer: *Una misa por la ciudad de Arras*, de Andrzej Szczy-piorski. En medio de los desastres de todo tipo provocados por la peste, un personaje dice:

“¿El mejor de los mundos, Jan? Aun si fuera accesible, solo lograríamos alcanzarlo en nuestro interior, y no fuera de nosotros”.

Madame Beyle había devuelto ya el volumen de Calvino *Collezione di sabbia* a su estante, y agitó la mano en el aire con gesto nervioso, como si pretendiera atrapar en su mano la luz cada vez más tenue de la biblioteca. Tiró de un cordón, y, de pronto, una pantalla se desplegó desde el techo deslizándose ante la estantería de libros que tenía ante mí. Madame Beyle cerró la única ventana que iluminaba la galería, extinguiendo así la melancólica claridad que reinaba antes de que se encendiera la lámpara.

Sin embargo, aquella sensación de decaimiento duró poco: el estallido de luz de un foco blanqueó la pantalla. Unas diapositivas comenzaron a sucederse en la pantalla. Aunque todas tenían que ver con el arte, las fotografías eran muy distintas entre sí, pero todas me resultaban estimulantes, interesantes, llamativas, transparentes y precisas... Todas y cada una de ellas guardaban alguna relación con mi mundo estético.

En determinado momento, la voz de Madame Beyle se impuso al ronroneo del proyector:

—El arte moderno pretende abarcar todas las diapositivas, e incluso las cesuras entre ellas; hacerlas suyas; describirlas, narrarlas; distinguirlas y relacionarlas; superar el cansancio que dimana de la imposibilidad de expresar algo coherente.

Las imágenes se sucedían cada vez más rápidamente, como aquel tren del cuento de Dürrenmatt que se desliza pendiente abajo en un túnel sin final...

La mujer seguía hablando:

—Pero, para ello, debería pasarle las diapositivas con mayor lentitud; detener cada imagen, de forma que pudiera usted actuar en la pantalla de su escritura tal como lo haría un entomólogo.

Entretanto, me llamó la atención una diapositiva que vi fugazmente. Hice un gesto a la mujer para que detuviera el proyector y lo hiciera retroceder.

—*Arrêtez, je vous en prie!*

No le costó demasiado fijar en la blanca pantalla, y de la forma que ella había dicho —como un entomólogo haría con una mariposa—, la imagen que yo deseaba.

Se trataba de una casa de amplia planta y aspecto de palacio. La fotografía me sorprendió vivamente —además de alegrarme sobremanera.

—¡Zuazo-enea! —casi grité a Madame Beyle, absolutamente perplejo.

La casa Zuazo-enea es uno de los más ricos ejemplos de la arquitectura sincrética de los tiempos de Franco: el edificio combina ladrillo, piedra y madera; aparecen por doquier elementos formales góticos, renacentistas y barrocos, pero no mezclados sin criterio; es también digna de mención la gran diversidad de arcos que coronan puertas y ventanas...

Aclaré a Madame Beyle que ese edificio está muy cerca de mi casa. También le expliqué la paradoja que siempre me ha llamado la atención en esa construcción: el empleo de elementos tan heterogéneos presta a la casa cierto aire de equilibrada belleza, muy alejada de la del caos.

—¡Muy alejada de la del caos! No hace falta que lo diga usted —me cortó Madame Beyle—. No conozco esa casa, salvo por lo que puede verse en la diapositiva. Y cuando leí en su currículum que vive usted en Zarautz...

Madame Beyle continuó, hasta aclararme el misterio de su invitación a visitar el museo. ¡No había sido, por tanto, mi admiración por Stendhal ni los trabajos que había escrito sobre ese autor lo que me había llevado a Grenoble!

Madame Beyle seguía hablando:

—Aseguraría que la idea sobre la que esa casa se sustenta no obedece a ningún sistema estético determinado, aseguraría que se sustenta sobre un uso desideologizado de las épocas pasadas, y no en la metamorfosis de los valores señeros de estas. Más aún, pongo en duda que esa casa sea un reflejo del eclecticismo que atraviesa nuestra época. No, no tiene nada que ver con el eclecticismo que Stendhal y Calvino, cada uno a su manera, representan. ¿Acaso esa casa provoca angustia o emoción en los corazones? ¿Acaso no refleja, más que desorientación, habilidad para la adaptación?

Hizo una pausa, más que para darme ocasión de responder a sus preguntas, obligada por la necesidad de sosegar su respiración, cada vez más entrecortada.

—Nuestro mundo actual conoce, y muy bien, semejantes maniobras: a falta de un sistema omnímodo coherente, se acude a la picardía; el uso no comprometido de un profundo conocimiento de las formas estéticas.

Hice de noche el viaje de Grenoble a casa, agradeciendo al azar que la casualidad de vivir cerca de Zuazo-enea me hubiera conducido hasta Madame Beyle.

Llegué a Zarautz al amanecer. Aparqué el coche y, en lugar de dirigirme a casa, me dejé llevar por no sé qué impulso hasta el chalet que, en el camino de la playa, construyó Zuazo, un arquitecto franquista.

Los nacientes rayos de sol arrancaban juguetones destellos dorados a los ladrillos de la fachada. Alargué la mano en el aire, de forma instintiva, para tirar,

como Madame Beyle hiciera horas antes, del cordón que desplegaba la pantalla para las diapositivas.

Malgré tout, c'est très belle!, pensé, fresca aún en mi memoria la negativa opinión de Madame Beyle sobre aquella casa que no conocía sino a través de diapositivas.

Ese recuerdo me hizo revivir las palabras de Pavese acerca del abismo y las de Calvino sobre el infierno, y, en lugar de irme a casa, poseído por esa suerte de implacable angustia que se apodera de uno cuando se da cuenta de que no tiene nada bajo los pies, dirigí mis pasos hacia el mar.

La luz nueva del amanecer plateaba la superficie marina, y el aire, sin un ápice de brusquedad, provocaba la leve sonrisa de un travieso brillo sostenido.

Súbitamente —o absurdamente, o afortunadamente; no lo sé—, acudieron a mi memoria dos versos de Mikel Lasá, que vinieron a hacer compañía a las palabras de Pavese y Calvino:

*Far' eginen dut, egunen batean itsasoaren aurpegián
Gauza guztien hutsunea garbi ikusiko dudanean¹...*

1. Me reiré cuando, un día, en el rostro del mar / vea con nitidez el vacío de todas las cosas...

Anjel Lertxundi

Non omnis moriar

Translated from Basque by Amaia Gabantxo



Euskal Sortzaileak Series
Coordinator: Mari Jose Olaziregi

Design and lay-out: Jose Luis Agote

Cover illustration: Koldo Merino, 2010

Copyright © Anjel Lertxundi, 2012
English translation © Amaia Gabantxo

L.D. SS-1246-2012
ISBN 978-84-615-9382-8

Etxepare Euskal Institutua
Prim, 7 - 1
E-20006 Donostia-San Sebastián
etxepare@etxepare.net
www.etxepareinstitutua.net

Inprimatzailea: Leitzaran Grafikak, S.L. Martin Ugalde Kultur Parkea. Andoain (Gipuzkoa)

Non omnis moriar

Je n'écris que pour cents lecteurs.

STENDHAL

Madame Beyle has just turned eighty years old, and for sixty of those she has been a collector of all kinds of Stendhal memorabilia: endless French editions, infinite numbers of translations of the works of the noble son of Grenoble, literary essays; etchings, drawings, photos; ashtrays, flowerpots, kitchen towels bearing his likeness...

Madame Beyle hosts a museum in her little three-storey palace, an incomparable museum she put together from an early age, filled to the rafters with everything she could possess, gather, obtain and multiply, with the help of her wilfulness, her money and her eagerness. But only a few have the chance to visit this museum, however, even though it is free, because the conditions of admittance happen not to be quite so easy to fulfil. The interested party, in expressing a desire to visit the museum, must send a CV and copies of their research papers about Stendhal together with their letter of request. It is said that Madame Beyle is very strict in her choice of visitors; the fact is, very

few people know of her museum. Félix de Azúa, for example – and I mention him because he’s the closest example I know and it was him who alerted me to the existence of the museum – hasn’t set foot there, even though he has written several essays on Stendhal. Things being this way, I sent my documentation without much hope. Unexpectedly and to my great surprise I received the lady’s response a month later, suggesting a date and time for my visit.

I parked my car on *Rue de Verrières* in front of some poplars that partially hid the palace from view not knowing what part of my request had drawn her attention. It was six o’clock when I rang the doorbell.

“*À l’heure!*” said Madame Beyle. Despite being quite old the woman had a fine, luminous face.

After the little *de rigueur* common courtesies she led me to the main library. The chairs, curtains, rugs, sofa and table coverings were all an intense shade of red and this lent the room a certain air of decadence. The shelves everywhere were stuffed with numerous editions of Stendhal and the kind of twilight haze that signals it’s time to switch lamps on filtered into the room through the large window opened wide right across the entrance door. “Perfect light for secrets,” crossed my mind, remembering Julien Sorel and Mathilde Rênal’s tears and whispers.

Noticing that Madame Beyle was trying to decide whether to switch the lights on or not, I gave her a look to suggest she didn’t. I think this relaxed her; it was as if she had been waiting for me to do exactly that, judging from the grateful nod she regaled me with.

She took me to the centre of the library, to a table overwhelmed by books. Madame started to leaf through one book, then another, sharing interesting details about some of the more peculiar editions.

*...elle regardait huit ou dix volumes accumulés
sur la console du salon...*

Each of the lady's gestures reminded me of a passage from a book by Stendhal; she was a character born out of one of Stendhal's books, even in her life circumstances.

Be that as it may: I don't know how we found ourselves in that hazy evening light before lamps are switched on, talking in the lowered, devoted tones reserved for subjects we hold sacred. We didn't need to cite Stendhal to the letter, or be specific about where exactly that passage about light appeared. The way to the most intimate experiences of the heart is a roundabout one, never a straight one: *il faut toucher le coeur en faisant un retour*. Julien Sorel too found a perfect sideways path to Mathilde's heart in the hazy half-darkness before lamps are switched on.

Madame Beyle and I agreed: the use of light served to enhance the sense of the growing closeness between Julien and Mathilde. When Julien Sorel touched Mathilde's hand for the first time the sun was at its highest point, the heat was unbearable and the two of them took shelter in the shade of the linden trees, enacting a scene that drew its power from the contrast between shade and full light: *l'obscurité y était profonde*. A few days later, when he took her hand for

the second time, night was about to fall and the narrator, advancing that it would be a dark one, brought Julien's nervousness to the fore: *le soleil en baissant, et rapprochant le moment décisif, fit battre le coeur de Julien d'une façon singulière*. Towards the end of the novel, when Julien walked into the church to shoot Mathilde, *toutes les fenêtres hautes de l'édifice étaient voilées avec des rideaux cramoisis*. The vivid red of the church's red curtains (*cramoisi*) added drama to the scene but it also lessened the effect of the blood flowing from Mathilde's wound.

“Long before the dawn of cinema, Stendhal mapped out his most memorable scenes in terms of light and light contrasts; he was very conscious of the fact that too much light can be blinding,” said Madame Beyle with the vigour and emphasis of a younger person. “That drowsy light of dusk, before lamps are lit, is perfect for the portrayal of romantic failure. That very same evening light, before lamps are lit, is exquisitely suited for the representation of the melancholy vision of someone approaching old age. Stendhal himself was reaching that age – the age when, as they say, the noon-day demon attacks – when he broke up with Mathilde Demboswki.”

She raised her voice slightly when she said the woman's name, probably to alert me to the fact that the name of the woman Stendhal loved and the woman Julien Sorel loved were one and the same.

Either way: we both agreed, at least, that the metaphor around that particular light – the fading light that fills the heart with melancholia, for example – is

equally valid for the exchange of sweet secrets, to taste the bitter fruit of love, to awaken to the decline of existence or to interpret history, because the value of a metaphor is as varied as that of its context.

But suddenly, Madame Beyle moved from the table to the shelves and started showing me several first editions of Stendhal's books, pointing at the dates of publication with a wrinkled finger:

“*Histoire de la peinture en Italie*, 1817, *La charreusse de Parme*, 1839. These are the first and last of Stendhal's works. In those twenty years Stendhal achieved writerly fame with works such as *Le rouge et le noir*, and others. Anyone who knows Stendhal in the slightest can open any book, on any random page, and harbour no doubt: it's Stendhal, always Stendhal. The style is as concise as is elegant; almost tri-dimensional, it gives an impression of movement; it follows Stendhal's thoughts, like the shadow follows the body... There are almost no changes in his literary personality, neither in his themes nor in his style – none whatsoever in a 20-year long literary trajectory. The obsession with light reveals his fascination and sorrow for the decadence of the *Ancien Régime*...”

Madam Beyle stared hard at me, perhaps seeking to measure my interest in her comments. I listened to her in complete stillness and with the utmost respect. I think she must have approved of my attitude because she continued talking with a fervour that belied her frail old body:

“The writer doesn't just want to perceive that important changes are taking place at the heart of

society; he wants to witness those changes, he wants to describe the last gasps of the *Ancien Régime*. Even though Stendhal takes inspiration for everything he writes from the newspapers, he knows that he needs patience and a particular tempo to represent the essence of the historic change that is slowly taking place; he most certainly knows that he must describe the inner workings that underlay those profound changes and go beyond the historical events he collects from newspapers. As a matter of fact, as Stendhal very well described, the novel is “a mirror carried along a high road.”

“A tracking shot!” came out of my mouth inadvertently.

“*Voilà!*” said the woman, looking very much like a teacher praising a child when he discovers the obvious. “Yes, a *tracking shot*. Or something very similar to a tracking shot, in any case. The narrator won’t achieve much if he tells every story from the perspective of the very same promontory, and Stendhal was the first writer to realise this. That’s why he formulated the idea of the tracking shot – that way of seeing, like a mirror carried along a road – and just as with regard to tone, we are talking about issues that came up before the invention of cinema, *mon ami!*”

It was her second reference to cinema and I was tempted to offer some of my own reflections on that issue. But I didn’t dare interrupt Madame Beyle’s discourse.

“Julien Sorel was thirsty for absolute values, and Stendhal was a concerned observer watching those

absolute values collapsed,” the woman was speaking more and more fervently, unlike museum guides, who tend to lose enthusiasm. “Both the author and his character love the Renaissance, the optimistic energy of it; both of them love Italy, a miraculous land that gave birth to such prodigies. Stendhal, like Julien Sorel, lived in the 19th century, was fascinated by the 16th and, unlike Sorel, knew that his works would be acclaimed in the 20th century: “They’ll understand me in 1935,” he said in 1835. Stendhal’s is the time of eclecticism; a time in which syncretic results were obtained by applying new formal interpretations to elements of the past.”

She paused then, maybe expecting me to say something. Even though the library window was open, the muslin curtains were completely still and we couldn’t hear the wind in the trees in front of the house, nor anything else for that matter.

Choked by the urge to say something, I spoke the first thing that came to my mind.

“Don’t you think that something like that is happening to art today, too, that eclecticism is essential to modernity?” I asked without much hope of getting a satisfactory answer from her – her intellect was blinded by her admiration for Stendhal, which seemed to be the only subject that satisfied her.

She looked at me hard, as if I had no right to interrupt her reflections or her discourse. But shortly after, changing her attitude, she gave me a little smile.

“*Venez ici,*” she said invitingly, with a playful sing-song tone.

She took me to another room. It was smaller than the previous one, but full of books too. The chairs, curtains, rugs, sofa and table coverings, in contrast to the main room, were of a multitude of pale colours and that abundance gave the room a certain eclectic air. The hazy light we had left behind in the library with its unlit lamps reigned in this other room too, and I thought I would find Stendhal’s books there as well.

But suddenly, I recognised the spines of some of the books. They weren’t by Stendhal or about Stendhal! I raised my eyebrows, finding it difficult to fathom a reason for what I was seeing: the exclusive protagonist of that second room I had just walked into was another author I held in great esteem. To stop me from asking questions, Madame Beyle took some random books here and there and, pointing at their titles and publication dates with her index finger, started talking to me again.

“Many contemporary artists – be they painters, writers or cinematographers – don’t share Stendhal’s patience. They effect enormous changes from work to work. It seems that these artists are in a rush, that they try to understand the heterogeneous noise reaching them from all sides, like sparks, fragmented remnants of a lost wholeness. Do you know Italo Calvino? Do you like him?”

But she didn’t give me a chance to express my admiration for Calvino; she started reading the titles and

publication dates of the books, pointing at each one she mentioned with her index finger.

“Calvino’s first book, the novel *Il sentiero dei nidi di ragno*, I don’t know if you know it, is dated 1947. The last one, *Colezione di sabbia*, a collection of essays, 1984. It’s a similar interval to that between the publication dates of Stendhal’s first and last books – you probably realised this already. But, unlike Stendhal, how many genres, how many different paths, how many varieties of tone and how many frivolous propositions in a literary life as short as Calvino’s!”

She continued talking, her floods had opened and, emulating a copiously abundant fountain, reeled off a current of comparisons between the two writers. I must try to narrow things down very succinctly, however, because even the little fragments that I remember add up to a lot.

In Madame Beyle’s opinion, the fact that Stendhal experienced a slower evolution of history and the times (*slower*, in Madame Beyle’s vocabulary, didn’t mean *calm* or *paused*) served to provide a unity of tone, a familiar air, to all of his works; but, at the other end of the scale, the unease of sensing that once a book has been published its genre, tone or subject are outmoded would help us understand the differences between Calvino’s works. She thought that Stendhal had been history’s prisoner, and that Calvino started off as the exact same kind of prisoner of history in his first book, the novel *Il sentiero dei nidi di ragno*, but that the Italian writer managed to free himself from enslavement to history and his experiences in the *Resistenza*.

I will confess that I was finding the points the woman was making enlightening and accurate. But her explanations deserve an additional comment, which I will illustrate here, in Madame Beyle's own words: "rhythm of life influences our view of the world; our view of the world, simultaneously, marks our rhythm of life." As the woman was saying, Calvino never experienced the unifying perspective of the world that reigned in Stendhal's time; his works never provided one of those clarifying systems that put everything in order, nor offer the hope of ever finding any such thing.

She stayed on that idea for a while, taking art as the axis of her reflections: she spoke at length about the lack of direction suffered by art since the world lost its all-explaining system and about how the only thing it can do in the circumstances is ask questions as and when they arise.

After her long discourse, she opened the book *Collezione di sabbia* and pointed at a short text called "Le effimere nella fortezza." I knew that essay; in it, Calvino exercises a dialectical battle between the ephemeral and the permanent. Madame Beyle, however, didn't let me say a word:

"Fortresses live happily in their sense of permanence, saying: "Time barely touches my shores; I remain;" the ephemeral, on the other hand, respond to the fortresses thus: "We zigzag the void, like writing on a blank page, like notes from a flute in the silence. Without us, there is nothing but the almighty, the absolute void, and that void is so heavy it obliterates

the world; this thick, absolute void is constructed from the solemn power of the sturdiest of fortresses and can only be diluted by something fast, flighty and subtle.”

Even though she was pointing at sentences on the text with one finger, it looked like she was quoting from memory, modulating her voice theatrically, like someone performing in a *grand guignol*, thickening her voice to play the fortresses and thinning it to speak for the ephemeral.

Suddenly, her flow was interrupted, she'd run out of air. She apologised and coughed a little. She then apologised again.

“*Ne vous fatiguez pas, Madame!*” I begged her, and suggested she take a little break by extending my hand towards a chair.

I wasn't comfortable, not because my visit was tiring Madame Beyle, but because she had barely let me introduce my own thinking into the conversation. I took advantage of her brief pause to propose some of my ideas.

“That passage you just read; the ephemeral's words, in fact, are at the root of Calvino's very successful *Six memos for the next millennium*. A system without cracks...”

She didn't let me continue:

“Yes, I know what you're about to say: Stendhal's gift to the future was the portrayal of an epoch that witnessed the crumbling of a system without cracks. Italo Calvino, who was increasingly sceptical about absolute systems, saw the key to the problem inside

each individual. But do you realise that Calvino formulated his proposal for this millennium that we are now living? “I hope they’ll read me in 1935,” Stendhal used to say. Calvino made proposals for a millennium.”

“They share the same obsession with immortality,” I pointed out.

Madame Boyle raised her eyebrows with a tired gesture, aiming perhaps to indicate her doubts about my comment.

“It was his confidence in a system to understand the world what gave Stendhal his hope for the future. Calvino, on the other hand, cannot really live with such hope, because his belief in our inability to build a coherent system reveals to him that we live in a hell, that we live in the very heart of hell.” Straight after saying this, Madame Beyle started elucidating some other of Calvino’s ideas, which I have dealt with elsewhere. According to Calvino, we have two ways of avoiding hell: the first, appropriated by the modern world, involves accepting hell and becoming one of its inhabitants, so that we don’t realise we are living in it. The second way, Cesare Pavese’s way, is practically impossible to achieve because it requires constant attention: “The only way to escape the abyss requires that we see it, measure it, fathom it and enter it.” Calvino’s proposed way of escaping from hell is reminiscent of Pavese’s method: even if we know that we are in the heart of hell, we need to persist in seeking, in the middle of that hell, a spark of light whose provenance isn’t hell, and we have to protect that ephemeral spark of

light from every storm in the world, like the flame of a candle we shield with the palm of our hand.

I remembered a passage from a novel I had just read: Andrzej Szczypiorski's *A Mass for Arras*. In the middle of all kinds of disasters caused by the plague, one of the characters says:

"That's the best of life, isn't it Jan!? Even if it's attainable it's only attainable within our own lives and not outside them."

By then Madame Beyle had returned Calvino's *Collezione di sabbia* to the shelves and was making a nervous gesture with her hand, as if she hoped to grasp inside her palm the increasingly dim light that filled the library. She pulled a cord and, suddenly, a screen descended from the ceiling, covering the rows of shelves in front of me. Madame Beyle then closed the only window that lit up the gallery, extinguishing thus the melancholy light that reigns before lamps are lit.

But the feeling of gloom didn't last long: the projector came to life with a flash and the fabric screen turned bright white. We started to watch slides. Even though most of them had to do with art, the photographs were very different between them, and I found them all stimulating, interesting, special, clear and exact... Every single one of them seemed to somehow reflect my aesthetic vision.

At one point, Madame Beyle's voice grew louder than the murmur of the projector's engine.

“Modern art would wish to encompass all slides, including the spaces between them; possess them; describe them, narrate them; distinguish them, relate them; overcome the impossibility of expressing anything coherent.”

The images followed each other at increasing speed, like the train descending downwards an endless tunnel in Dürrenmatt’s tale ...

The woman was still talking:

“But, for that to happen, I would need to show you the slides more slowly; pause each image so that you can act on the screen of your own writing the way an entomologist would.”

As she was saying this, I caught a glimpse of something that surprised me on the screen. I gestured to Madame Beyle to stop the projector and go back to the image.

“*Arrêtez, je vous en prie!*”

It wasn’t difficult for her to affix the image that I wanted to see to the white screen, as she had said – like an entomologist would affix a butterfly to a page.”

The image was of a large and beautiful palatial home. The photograph took me by surprise, and puzzled me enormously.

“Zuazo-enea!” I almost shouted at Madame Beyle, perplexedly.

Zuazo-enea is one of the finest examples of syncretic architecture from the Franco era: the house combines brick, stone and wood; gothic, renaissance and baroque formal elements appear here and there, but not

higgledy-piggledy; also worthy of mention is the great variety of arches crowning doors and windows...

I told Madame Beyle that the building is very close to my house. I told her something paradoxical about it too, something that has always intrigued me: the use of such heterogeneous elements seems to have provided the house with a perfectly balanced beauty, very far removed from the chaos that might be expected.

“Far removed from chaos! You don’t need to tell me!” she interrupted. “I don’t know that house other than from what I have seen in slides like this one. And when I read in your curriculum that you live in Zarautz...”

Madame Beyle continued talking, revealing the mysterious reason why she had invited me to her museum. Not because of my admiration for Stendhal or because of the essays I had written about the author; none of that had brought me to Grenoble!

She went on:

“I maintain that at the root of the formal ideas that make up that house there is no specific aesthetic system, I maintain that its design is founded on non-ideological notions from a past era, not on the aesthetic evolution of any core values. Moreover, I rather doubt that Zuazo-enea reflects the eclecticism of our times. No, it has nothing to do with the eclecticism that Stendhal or Calvino, each in their way, represent. Does the house cause unease, perhaps? Does it awaken anguish or emotion in our hearts? Wouldn’t you say

that, more than lacking a sense of direction, it reflects an ability for adaptation?”

She paused. Not so much to give me a chance to answer the questions, but because she needed to catch her breath, which was getting increasingly irregular.

“The present world knows such things well; very well, even: when a coherent, over-encompassing system is missing, it resorts to picaresque; to an uncompromised use of the profound knowledge of the aesthetic form.”

I drove back home through the night, thanking fate that the arbitrariness of living near Zuazo-enea had taken me to Madame Boyle.

I arrived in Zarautz at dawn. I parked the car and, instead of going home, led by some inexplicable impulse, I walked down the beach road that led to the house built by Zuazo, the Francoist architect.

Newborn sunrays made playful golden glints scintillate off the brick façade. I put my hand out in the air instinctively, like Madame Beyle had done a few hours earlier when she had pulled the cord to lower the screen for the slides.

Malgré tout, c'est très belle! I thought, remembering Madame Beyle's negative impression of a house that she only knew from slides.

Pavese's words about the abyss and Calvino's about hell came to my mind then and, possessed by the deep unease that comes with losing the ground beneath your feet, instead of returning home, I headed towards the sea.

The new light of day silver-coated the surface of the sea as far as the eye could see, and the wind, steady, un-blustery, drew endless mischievous sparks and smiles on the water.

Two verses by Mikel Lasa came to my mind then – fittingly or foolishly, I don't know – to keep company with Pavese and Calvino's words:

*Far' eginen dut, egunen batean itsasoaren aurpegian
Gauza guztien hutsunea garbi ikusiko dudanean...*

I shall laugh when, on the sea's visage one day
I see the void beneath all things...



