

Cristina Campo

Los imperdonables

Con textos de Guido Ceronetti
y Margherita Pieracci Harwell

Prólogo a la edición española y revisión
de la traducción de Victoria Cirlot

Traducción del italiano de
M.^a Ángeles Cabré

 Siruela

El Árbol del Paraíso

Índice

Prólogo a la edición española por Victoria Cirlot	9
Cristina por Guido Ceronetti	23

LOS IMPERDONABLES

LA FLAUTA Y LA ALFOMBRA

I

Una rosa	35
<i>In medio coeli</i>	39
De la fábula	53

II

<i>Les sources de la Vivonne</i>	69
Noches	77
1. La historia de la Ciudad de Bronce	77
2. Alfombras voladoras	85

III

Los imperdonables	97
Una divagación: sobre el lenguaje	113

IV

Con leves manos	121
La flauta y la alfombra	135

FÁBULA Y MISTERIO

Parque de ciervos	163
Atención y poesía	183

EL SABOR MÁXIMO DE CADA PALABRA

Sobre William Carlos Williams	191
Sobre John Donne	197
Un médico	209
Homenaje a Borges	219

SENTIDOS SOBRENATURALES

Introducción a <i>Dichos y hechos de los Padres del desierto</i>	225
Introducción a <i>Relatos de un peregrino ruso</i>	235
Sentidos sobrenaturales	243

NOTAS	263
-------	-----

Nota biográfica, de Margherita Pieracci Harwell	279
Referencias bibliográficas	287
Cristina Campo o sobre la perfección, de Guido Ceronetti	291

Prólogo a la edición española

Hace ya mucho tiempo que debería haberse publicado este volumen que lleva por título uno de los ensayos que forman parte de esta reunión de textos de Vittoria Guerrini, nombre de bautismo de Cristina Campo (Bologna, 1923-Roma, 1977), el nombre más habitual con el que firmó sus escritos¹. Es una obra póstuma, porque hay autores que solo pueden ser póstumos, como lo son el resto de volúmenes editados por sus curadores y tan impecablemente publicados por la editorial Adelphi. *Gli imperdonabili* (1987) fue el primer ensayo de la serie formada por el volumen dedicado a su obra poética, *La tigre assenza* (1991), *Sotto falso nome* (1998) que reúne otra colección de ensayos dedicados a sus autores preferidos (Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Borges, Shakespeare, Monicelli, D'Annunzio, T. S. Eliot, Simone Weil, etc.) o aquellos en los que se pueden leer algunas de sus cartas: *Lettere a Mita* (1999), *Caro Bul* (2007), *Il mio pensiero non vi lascia* (2011)². Traducida al francés (*Les impardonnables*, Gallimard, 1992), todavía permanecía inédita en castellano, resistente a nuestra lengua, aunque algunos de sus textos ya hubieran sido traducidos, como veremos, sin que por ello su nombre lograra traspasar las fronteras de su territorio lingüístico originario. Y, sin embargo, aquí están finalmente *Los imperdonables*, una obra que es un modelo de escritura ensayística, por llamarla de

¹ Véase la nota biográfica de Margherita Pieracci Harwell, págs. 279-289 de esta edición.

² En la editorial Scheiwiller de Milán, se encuentran también: Cristina Campo, *Lettere a un amico lontano*, 1989, y William Carlos Williams, Cristina Campo y Vanni Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno. Carteggio e poesie*, 2001.

algún modo³, en la que literatura y vida se funden y compenetran de tal modo que su lectura se hace imprescindible para quienes necesiten una comprensión que vaya directamente al corazón oculto e invisible de las cosas.

Esta obra póstuma posee un largo recorrido, una larga historia. Como suele suceder con toda reunión de ensayos, la mayor parte de ellos ya fueron previamente publicados en revistas⁴. No obstante, como pocas veces ocurre, todos ellos están unidos por una idea que los persigue, resultando así un gran texto en cuanto todos se ordenan para construir el libro, producto entonces de un tiempo largo, dominado siempre por esa idea persecutora, asombrosa para el mismo autor por su insistencia y duración. Cristina Campo ya había hecho ese trabajo de editora de su propia obra. En 1962 publicó lo que puede considerarse el predecesor de *Los imperdonables*, la primera fase de esta obra póstuma. Publicó un libro en la editorial Vallecchi de Florencia con el título *Fiaba e mistero, e altre note*, «cinco ensayos que, como una *suite* musical, retornan siempre sobre aquello que desde siempre son sus temas de elección (el destino, la atención, el arcano, la fábula, el símbolo)», que, como indicaba su amigo el germanista Leone Traverso, se proponen una meta altísima, esto es, «la explicación órfica de la tierra»⁵. Estos cinco ensayos eran: «Fiaba e mistero» —una versión anterior de «Della fiaba» (Acerca de la fábula, en *Los imperdonables*)—, «Una rosa», «Parco dei cervi» (Parque de ciervos), «In medio coeli» y «Attenzione e poesia» (Atención y poesía). En una carta a su amiga Mita (diminutivo de Margherita Pieracci Harwell) cifra el origen del libro en la música, en los *Estudios* de Chopin, concretamente el

³ «Orrenda parola», dice Guido Ceronetti en la reseña que hizo de «Il flauto e il tappeto», publicada al final de *Gli Imperdonabili* (pág. 291 de este volumen).

⁴ Ver la nota biográfica de Margherita Pieracci Harwell para todas las referencias bibliográficas de las publicaciones, págs. 287-289.

⁵ Citado en Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milán, 2002, pág. 115.

número 7 del Op. 25. Cristina se muestra particularmente satisfecha con uno de los ensayos, «In medio coeli», en el que ve diseñarse el camino de lo que quiere escribir, mientras que, en cambio, dice ya no poder soportar «Diario d'agosto» (primer título de «Parco dei cervi») por sentirlo ya muy lejano⁶. El libro conoce «el don incomparable del silencio»⁷; no tiene apenas lectores, sino solo tres o cuatro, pero entre ellos se cuenta Mario Luzi, que le ha escrito «una carta adorable»⁸. Años más tarde, en 1971, publica una nueva reunión de ensayos ahora bajo el título *Il flauto e il tappeto*, en la editorial Rusconi. Es esta una segunda fase de lo que serán *Los imperdonables*. Del anterior rescata «Una rosa», «In medio coeli» y «Della fiaba» (nueva versión de «Fiaba e mistero»), dejando de lado «Parco dei cervi» y «Attenzione e poesia». Estos tres textos forman la primera parte del libro, ordenada en cuatro capítulos. La segunda parte se titula «Les sources de la Vivonne, Notti. 1. La Storia della Città di Rame, 2. Tappeti volanti» (Las fuentes del Vivonne. Noches. 1. La historia de la Ciudad de Bronce, 2. Alfombras voladoras). La tercera parte está formada por «Gli imperdonabili» (Los imperdonables) y «Una divagazione: del linguaggio» (Una divagación: del lenguaje). Y la cuarta parte concluye el libro con «Con lievi mani» (Con leves manos) e «Il flauto e il tappeto» (La flauta y la alfombra). Acerca del título de este libro, Cristina Campo le escribió a Mita aclarando que la flauta y la alfombra «son dos imágenes del destino, una según el Salmista (Salmos 37), y la otra según varias tradiciones, siendo, por otra parte, una imagen que aparece también en Hofmannsthal, en la célebre imagen de la alfombra de la vida». Incide en la relación estrecha entre este libro y la música

⁶ Carta fechada el 15 de mayo de 1962, *Lettere a Mita*, edición de Margherita Pieracci Harwell, Adelphi, Milán, 1999, pág. 162.

⁷ Así se expresa en una carta fechada el 19 de diciembre de 1962, cf. Cristina Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, edición de Margherita Pieracci Harwell, Adelphi, Milán, 2007, pág. 119.

⁸ *Ibidem*, en una carta fechada el 3 de noviembre de 1962, pág. 170.

(«Quisiera que en realidad no se tratara de un libro de ensayos, sino de un solo discurso en diversos tiempos, como una serie de piezas musicales en las que siempre vuelven los mismos temas y también las mismas palabras»). Añade aquí otra comparación, ahora pictórica: «O una *camera picta* con los mismos paisajes y personajes vistos sucesivamente y circularmente»⁹. Después de mandarle el libro a Mita, confiesa que «ahora que está impreso me parece mal escrito en algunas partes, demasiado comprimido, etc. Aunque “Con leves manos” me gusta bastante, dice algo que me parece que tenía que ser dicho»¹⁰. Nunca habría de ver la futura versión de *Il flauto e il tappeto*, justamente *Los imperdonables*, que hace perfecta justicia a su proyecto: se mantuvo idéntico orden de textos de *Il flauto e il tappeto*, pero se rescataron muy legítimamente los dos ensayos publicados en la edición de 1962 bajo el título de aquel libro (Fábula y misterio: «Parque de ciervos» y «Atención y poesía») y se añadieron otros cuatro bajo el weiliano título de El sabor máximo de cada palabra: «Acerca de William Carlos Williams» (1961), «Acerca de John Donne» (1971), «Un médico» (1954/1960) y «Homenaje a Borges» (1964), para cerrar el libro con una última parte, titulada «Sentidos sobrenaturales», que integra tres de sus últimos escritos, fechados entre 1971 y 1975, completando así a la perfección las anteriores variaciones musicales o las anteriores escenas de la *camera picta*.

Los textos de Cristina Campo tienen pocos lectores, pero en quienes los leen puede nacer un sentimiento de extremo reconocimiento e incluso de devoción. Un joven leyó «In medio coeli» y no pudo dejar de escribir a su autora diciéndole: «Le ofrezco mi amistad para todo lo que me quede de vida»¹¹. Lo leyó en español en *Sur*, la revista fundada en Argentina por Victoria Ocampo en el año 1931, la revista más prestigiosa del país, cuya orientación intelectual se situaba en un constante equilibrio entre la tradición y la

⁹ *Ibidem*, en una carta fechada el 17 de diciembre de 1970, págs. 246-247.

¹⁰ *Ibidem*, en una carta fechada el 12 de diciembre de 1971, pág. 253.

¹¹ En una carta a Mita fechada el 3 de noviembre de 1962, cit., pág. 170.

más rabiosa actualidad, entre Rabindranath Tagore (gran amigo de Victoria) y Martin Heidegger (*¿Qué es metafísica?*, traducido ya en la revista solo un año después de su publicación en Alemania). Desvinculada de todo credo religioso y siempre alentada por un liberalismo democrático, la revista *Sur* incorporó a autores como William Faulkner, André Breton o Virginia Woolf. Con la mirada centrada en Europa, el grupo responsable de la revista (entre ellos, Jorge Luis Borges) se interesará fundamentalmente por el ensayo «considerado como forma de arte y no como vehículo de la crítica literaria»¹². En el número 271 de julio y agosto de 1961 aparece «Atención y poesía», traducido por María Zambrano, traducción que hemos incluido en este volumen y que corresponde a la primera publicación de este texto en *L'approdo letterario* (VII, 13, enero-febrero de 1961) con algunas variantes con respecto a la versión publicada en *Fiaba e mistero, e altre note*, la misma que la de *Los imperdonables*. Pudo ser María Zambrano quien introdujo a Cristina Campo en *Sur*, o bien Héctor Murena, perteneciente al grupo asesor de la revista desde los años cincuenta, y que frecuentaba el cenáculo de Elémire Zolla y Cristina Campo en Roma¹³. Era la época «de los inicios maravillosos, de plena juventud», en palabras de la propia Cristina, cuando se conocieron todos, el periodo en que ella había comenzado su relación con Zolla, cuando también entró en su vida el gran estudioso del canto gregoriano, el musicólogo y etnólogo, Marius Schneider¹⁴;

¹² John King, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pág. 75.

¹³ Cristina Campo traduce seis poemas de Héctor Murena para *L'approdo letterario* en 1961, con una nota biográfica, pág. 62, de Cristina Campo, *Se tu fossi qui. Lettera a Maria Zambrano. 1961-1975*, edición de Maria Pertile, Archinto, Milán 2009. Muy emotiva es la carta que le escribe a María Zambrano a raíz de la muerte de Murena, la fiesta de San Juan de 1975, pág. 61.

¹⁴ Cf. *Se tu fossi qui*, cit., pág. 62; Victoria Cirlot, «Acerca del encuentro de Cristina Campo, María Zambrano y Marius Schneider», *Acta Poética*, 35.2, julio-diciembre de 2014, págs. 169-186.

«el periodo extraordinario», en palabras de Zolla, en que «Cristina y yo vivimos revelándonos uno al otro todo lo que en la vida habíamos descubierto»¹⁵. El cenáculo era voluntariamente aislado, elitista, ajeno a todo aquello que estaba de moda, lejos de la cultura oficial. Entre los italianos, Guido Ceronetti, Pietro Citati, Elena Croce, Roberto Calasso, Mario Bortolotto y otros; entre los extranjeros, María Zambrano, Ramón Gaya, Héctor Murena, Marius Schneider, el maestro hassídico Abraham Heschel o el padre Ireneo Hausherr¹⁶. Entre 1962 y 1966 la revista *Sur* publicó otros tres ensayos de Cristina que se encuentran en *Los imperdonables*: «In medio coeli»¹⁷, «Les sources de la Vivonne»¹⁸ y «Los imperdonables»¹⁹. En las cartas publicadas de Cristina Campo no he encontrado queja alguna de estas traducciones, de ella, que sabía perfectamente el español de san Juan de la Cruz, a quién había traducido²⁰.

«La auténtica dificultad [de los textos de Cristina Campo] reside en el hecho de que para entenderla hay que abrirse a ese otro mundo al que ella decía pertenecer. Exactamente lo mismo que sucede con los místicos, que no se entienden si no se está dispuesto a vivirlos. Por ello los “pocos” a los que ella se dirige no son aquellos privilegiados de la cultura: son los pocos que colocan la verdad delante de todo», escribe Margherita Pieracci Harwell en su Nota a las *Lettere a Mita*²¹. Creo que nadie duda de la dificul-

¹⁵ Citado por Cristina De Stefano, *op. cit.*, pág. 95.

¹⁶ *Ibidem*, cit., págs. 112, 150 y 153.

¹⁷ Traducido por Pedro J. Albertelli, núm. 277, julio y agosto de 1962, págs. 30-40.

¹⁸ Traducido por M. L. Bastos y E. Guasta, núm. 287, marzo y abril de 1964, págs. 42-53.

¹⁹ No consta traductor, núm. 301, julio-agosto de 1966, págs. 60-70.

²⁰ Cristina Campo, *La tigre assenza*, edición de Margherita Pieracci Harwell, Adelphi, Milán, 1991, págs. 183-191.

²¹ *Op. cit.*, pág. 395. Ver el maravilloso verso del poema «Diario Bizantino» en *La tigre assenza*, cit., págs. 45-50, en que se va repitiendo a lo largo de todo

tad que puede entrañar la lectura de Cristina Campo, y creo que esa dificultad se debe a esa necesidad de la Campo de «colocar la verdad delante de todo». De eso se ha conservado un testimonio inmejorable, el de William Carlos Williams. En una carta fechada el 18 de febrero de 1959, le dice: «No pensaba que nadie en este mundo me habría podido descubrir en mis libros como ha hecho usted [...]. Usted me ha vuelto del revés como un guante, me ha desnudado enteramente, y no me siento incómodo, sino que, por el contrario, la recibo como a una amante o a un amigo. Nada de físico en esto, va mucho más adentro, y es por eso que le digo que me asusta, porque en este mundo no se admiten tales intimidades; estamos habituados a escondernos unos de otros, pero usted me ha descubierto y estoy asustado, porque es una intimidad que un hombre no puede permitir a una mujer»²². Que un autor confirme de ese modo la lectura realizada es algo extraordinario; descubre la escritura de Cristina Campo como la flecha siempre en el centro de la diana. Creo que todos los autores con los que trató Campo se expresarían de un modo parecido a Williams, tal es su extrema sensibilidad para comprender los textos leídos hasta, en efecto, desnudar a la persona, desenmascararla y llevarla hasta el lugar de máxima exposición. Esa capacidad de lectura se encuentra acompañada de una aguda facultad de atender a lo que, en principio, podría pasar desapercibido. Es realmente sobrecogedor el modo de tratar el aura de los objetos en «*Les sources de la Vivonne*». Es este uno de esos textos que realmente le gustan. En una carta a Mita, del 11 de marzo de 1963, habla de este «pequeño ensayo» como de un texto que le ha procurado «una maravillosa alegría» y resume su contenido diciendo que «trata de la presencia de lo pequeño en lo grande, de lo ilimitado en lo tangible». Duda de que Anna Banti

el poema: «Due mondi — e io vengo dall'altro» (Dos mundos —y yo vengo del otro—).

²² William Carlos Williams, Cristina Campo y Vanni Scheiwiller, *Il fiore*, cit., pág. 50.

lo vaya a publicar en *Paragone*, y, cuando esta sí lo publica y se lo manda a Mita, entonces resume el tema del siguiente modo: «Trata sobre el objeto, el objeto numinoso. Todos los objetos un tiempo “habitados”, ahora desiertos. Objetos, palabras, lugares»²³.

Una de las mejores estudiosas de Cristina Campo, Monica Farnetti, ha podido recorrer y mostrar el proceso de escritura al confrontar distintas versiones de un mismo texto tal y como se conservan en la carpeta con la signatura ms 4594 de la Biblioteca Universitaria de Bolonia («La flauta y la alfombra» y «Con leves manos»). Concluye que las correcciones responden a criterios orientados por el principio de concentración y sustracción, y a una musicalidad que busca la curvatura melódica de la frase. Elipsis y lo «no dicho» son, pues, efecto de la reescritura²⁴. Diría que esta particular estilística del silencio también afecta a su modo de citar. En ocasiones las citas de fragmentos literarios son incompletas, al no especificar las páginas, ni a qué obras pertenecen, ni siquiera a veces a sus autores²⁵. Las citas pueden ser imprecisas, como la de Dante en *Los imperdonables*, epígrafe del tercer punto²⁶. A veces en las notas aclara que la cita se ha hecho «de memoria». Sin embargo, todo ello no deja de parecer una estrategia consciente por parte de alguien que desesperadamente le pide a su amiga Mita que le busque en París una edición de los *Cuentos de hadas* de la condesa de Ségur, cualquier edición en la que se encuentre íntegra la *Histoire*

²³ *Lettere a Mita*, op. cit., págs. 177-186.

²⁴ Monica Farnetti, «Osservazioni sul método correttorio di Cristina Campo», *Studi Novecenteschi* XXV, 56, diciembre de 1998, págs. 331-349.

²⁵ Ya *Fiaba e mistero, e altre note*, Vallecchi, Florencia, 1962, llevaba notas detrás, que se mantuvieron en *Il flauto e il tappeto* y también en *Los imperdonables*, pero esas notas (no indicadas en el interior del texto, sino localizables por indicar la página del texto en la nota) a veces son muy incompletas, y en otros casos no hay notas.

²⁶ Según S. Magherini, se trataría «con toda probabilidad [de] la síntesis de las primeras páginas del segundo libro del *De vulgari eloquentia*», pág. 223 de Monica Farnetti y Giovanna Fozzer (eds.), *Per Cristina Campo*, Vanni Scheiwiller, Milán, 1998.

de *Blondine*, aunque preferiría que fuera la de Hachette; desesperadamente, porque tiene que devolver unas pruebas en un par de días en las que se encuentra un pasaje totalmente reconstruido por ella, y necesita ver el original. Se lamenta de que, en otros tiempos, en toda buena casa francesa estaban los *Cuentos* de la condesa de Ségur (28 de junio de 1962). Un lunes por la noche del mismo verano de 1962, escribe: «Si le es posible buscar de inmediato *Blondine* en la Biblioteca Nacional (espero de un día para otro las últimas pruebas), ¡le estaré infinitamente agradecida! Le copio el pasaje del que quisiera tener la versión francesa, el original. El texto que le paso es una traducción mía (hipotética) de una traducción italiana que creo literal. Pero necesito las palabras exactas...»²⁷. La extrema dedicación a sus textos aparece con toda nitidez en la correspondencia con Alessandro Spina, cuando al referirse a su «Introducción» a «La historia de la Ciudad de Bronce» (con la traducción del árabe de Spina) le confiesa que la primera parte la escribió en dos horas, mientras que para la segunda (que lleva por título «Alfombras voladoras») necesitó dos meses (9 páginas)²⁸.

Pero ¿cómo era Vittoria Guerrini (Cristina Campo)? En la biografía de Cristina De Stefano encontramos un retrato exterior e interior: «Cuando quiere Cristina, sabe ser cortante como un diamante. Puede romper una amistad por un pequeño fallo de estilo, desconocer a un poeta amado por un verso algo por debajo de la excelencia. Otras veces tiene una sed desesperada de conversaciones, de ligereza y de elegancia. Quiere brillar, quiere reír. Es una conversadora excepcional. Un amigo la recuerda mientras declamaba de pie en medio de una habitación una página imaginaria de un libro imaginario de Henry James»²⁹. Su amiga Margherita Dalmati la describió así: «Vittoria hablaba poco y en voz alta [...] Era frágil por

²⁷ *Lettere a Mita*, cit., págs. 166–167; se trata de las pruebas de *Fiaba e mistero*, aparecido en otoño de 1962 «Acerca de la fábula» (en *Los imperdonables*).

²⁸ Cristina Campo, *Lettere a un amico lontano*, cit., pág. 62.

²⁹ Cristina De Stefano, *op. cit.*, pág. 104.

fuera, férrea por dentro. [...] Cristina Campo era una mujer pequeña, fragilísima, bella, de una gracia incomparable, de sobria elegancia y demasiado activa; de vez en cuando se derrumbaba traicionada por su corazón; se quedaba en la cama unos días y luego volvía a hacer la misma vida»³⁰. Ella misma se vio como la Maria Portinari del tríptico *Portinari* de Hugo van der Goes, medio monja, medio hada, siendo esta la imagen que utilizó como portada para *Fiaba e mistero, e altre note* y que se mantuvo como portada de *Gli imperdonabili*. Necesitada del «mundo», pero también recluida en la abadía benedictina del Aventino hasta que el Concilio Vaticano II acabó con el latín y los cantos gregorianos, para refugiarse a partir de entonces en el Russicum, donde sobrevivía el rito litúrgico ortodoxo.

Literatura, vida y verdad son tres elementos imbricados en la obra de Cristina Campo, de tal modo que le dan forma, el estilo por el que tantas veces ella se pregunta. Pero ¿en qué consiste esta imbricación? Un perfecto ejemplo de ello puede ser «La flauta y la alfombra», donde aparecen los símbolos que le permiten comprender la propia vida, el propio destino, que se oye (la flauta) y se ve (la alfombra). En ese texto se remonta a aquella época en que todavía no se había perdido el sentido de la vida y del universo. Eso es lo que ella reconstruye: el tiempo de la tradición, cuando el mundo era un objeto simbólico. A partir de esos dos símbolos cuya vida ya ha cesado, y de la inextricable relación que existe entre ellos, se va desplegando el ejercicio de escritura, que tiene poco que ver con la literatura, si por «literatura» entendemos un ejercicio estético, separado del flujo de la vida. En la obra de Cristina Campo es la vida misma la que alienta la escritura. Testimonio de ello es su prosa, cuya extrañeza se debe justamente a eso, a que es la vida la que la orienta, la vida, eso tan tremendamente invisible, aunque absolutamente real, siendo esa misma prosa la inequívoca expresión del lugar en el que nace y se despliega. En las cartas a Mita puede

³⁰ Margherita Dalmati, «Il viso riflesso della luna», en *Per Cristina*, cit., págs. 123-127.

comprobarse, por ejemplo, que la flauta y la alfombra forman parte de la vida de la escritora. En una carta fechada el 21 de febrero de 1970, habla de sus condiciones de vida en aquel momento «entre una densa oscuridad y destellos de luz», considerando que el elemento realmente inaceptable de estados semejantes consiste en la «pérdida del diseño»: «No ver más ya la alfombra ni del derecho ni del revés, después de haberla visto, aunque fuera por un instante, explicada en todo su esplendor. Hablaba usted de *epifanía*. Eso es lo que entiendo por alfombra explicada —no solo los hilos particulares (nosotros, las creaturas), sino el discurso que esos hilos parece que forman, admirablemente, y que de pronto del dibujo se corta, se enmaraña—. Aceptar esto, ese es el gran tormento y la gran lección. Porque el dibujo solo se ha dilatado, creo, y es esto lo que lo ha hecho invisible»³¹. En una carta fechada algo más de un año después, dice haber sido arrojada a un «pequeño infierno» del cual temió no poder salir, y añade: «La alfombra, conoce, el *otro* lado —que se había hecho perceptible en la absoluta inexplicabilidad de los acontecimientos hasta el punto de sostenerme verdaderamente sobre el abismo como una “alfombra voladora”...»³². Los escritos de Cristina Campo solo pueden aspirar a la verdad, esa precipitación biológica que acontece en la madurez, pues carecen de cualquier otra justificación o intención.

La revisión de esta traducción se ha realizado gracias a la inestimable ayuda de Massimo Danzi con el que he podido discutir la interpretación de muchos pasajes de este libro. Agradezco también a Carles Besa y a Ricard San Vicente su ayuda para la localización de los pasajes proustianos y de Antón Chéjov.

VICTORIA CIRLOT

Barcelona, 6 de noviembre de 2019

³¹ *Lettere a Mita*, cit., pág. 236.

³² *Ibidem*, págs. 248-249.

CRISTINA
POR GUIDO CERONETTI

... el alma, que para el hombre común
es la cumbre de la espiritualidad, para el
hombre espiritual es casi carne.

MARINA TSVETÁIEVA

Solo amorosas y ligeras manos pueden haber compuesto en este volumen la forma literaria, la figura mental que fue Cristina Campo, nombre artificial y arraigado, al que no asociamos el atributo empobrecedor y genérico de escritora.

Es cierto, como aquí se demuestra, que Cristina Campo escribió, pero como pintaban los artistas del Extremo Oriente, sin el rótulo «De profesión pintor» para hacerse más grandes. Escribió, pero como el actor que no expresa en el escenario aquello que Zeami llama «la Flor» y después se derrumba, se anula y no regresa para inclinarse, para que aquel que se muestra como actor siga siendo flor.

Ciertamente existen las escritoras; ya sean libres, guapas y feas, aburridas y agudas, desenfadadas, documentadas, todas ellas modernas, ambiciosas, nunca ociosas, pero es una suerte: cuanto menos escritoras son y más *escritores*, más valen: en la escritora-escritora se advierte, en general, la falta de actividad solar, una ralentización, la reluctancia de la palabra a tomar el camino de la sombra; mientras en la escritora-escritor el límite está en el acto quirúrgico de su androgenizarse para apropiarse de visiones y formas que no son suyas: difícilmente alcanzará lo sublime. Extraña sorpresa producen estos escritores nacidos mujer: lo que se nos antojaba como un engendro de escritor se revela una mujer travestida, alguien que ha sufrido para cruzar la frontera.

A mujeres, en cambio, cifradas como Emily Brontë, Catalina de Siena, Eloísa de Paraclet, Rabia, Emily Dickinson, Teresa de Ávila, Ana Catalina Emmerick, Marina Tsvetáieva, Simone Weil o esta rara nuestra que es Cristina Campo, que no pueden inscribirse ni

entre las escritoras ni entre los escritores; las editoriales las sirven, sin ser servidas por ellas; tras leerlas, queda de ellas en el lector asombrado una impresión distinta de la que el libro deja. Más tenue, más próxima a donde habita el olvido.

No digo que se olviden, sino que están más cerca del Olvido. En ellas el *saeculum* tiene menos realidad y contacto con el mundo. El *Libro de la vida* teresiano no deja huella; de las cartas caterinianas emergen nítidas las palabras incesantes («sangre», «fuego», «dilección», «baños»...) y en una nebulosidad sibilina se retiene la sustancia magistral, la médula epistolar, y, en los seres mágicamente femeninos en los cuales desciende la palabra, el contacto con lo inexpresable (del cual la Campo fue experta). Lo Inexpresable pasa y nos roza, pero tan ligeramente que no llega a modificarnos sustancialmente... Los auténticos escritores dejan siempre una señal, mientras estas hilanderas de lo inexpresable, que no se ocupan de dejar señales, son una ellas mismas. Cada una de ellas es una idea. Son como signos diacríticos en los que la plena anarquía del sonido se atenúa para que la gracia, siempre divina, le imponga su ley a la energía.

Hace muchos años, siendo uno de los poquísimos que reseñaron *La flauta y la alfombra*, me pareció adecuado llamar a Cristina «el escritor Campo», definición, como hemos visto, que no le corresponde; borrémosla. Véase la unicidad y la beatitud en el canto de Piccarda: librada a un espacio espiritual de exilio y canto, sin medida.

Cristina Campo se entregó principalmente a la erudición y al verso místico, con alguna que otra soberana prueba como traductora de poesía (John Donne), pero a una erudición múltiple de un género tan raro que invita a la sospecha: una *literata* normal hoya caminos menos transitados, incluso menos *inútiles*. En realidad, se volvía prodigiosamente docta, se impregnaba de doctrina, fuera lo que fuera lo que le interesara, y definía, escrutaba y trataba (mejor dicho: asumía). La erudición no era más que la manifestación de su inspiración, la revelación en ella de la palabra abscondita.

Cristina Campo, la frágil, la moribunda, fue un símbolo; y el compendio de lo que de sí misma ha dejado al término de un umbrío y filtrado viaje por la existencia, en que se nos aparece como una enferma que muy raras veces abandonaba la cama, es su musical testimonio. Una luz para quien es capaz, gracias a una iniciación intuitiva, de reconocer lo que es Pneuma y filialidad luminosa, todavía.

LOS IMPERDONABLES

LA FLAUTA Y LA ALFOMBRA

A mi padre, Guido Guerrini

Este libro reúne textos de diversos periodos y no cabe duda de que algunos de ellos son muy juveniles.

Aun así, con diversas excusas y bajo distintas apariencias, me parece que el libro repite, de principio a fin, el mismo discurso. Es, o querría ser, de principio a fin, una pequeña tentativa de disidencia del juego de fuerzas, «una profesión de incredulidad en la omnipotencia de lo visible».

Por ello no he eliminado ni siquiera las repeticiones. En la *cámara pintada* de nuestros viejos pintores era común que figuras disímiles, desde las diversas paredes, aludieran con el mismo gesto a un solo centro, a un solo huésped ausente o presente.

C. C.

Una rosa

Acusar de frivolidad a los fabulistas franceses porque adornaron a sus hadas con alguna que otra pluma de avestruz significa «poseer la vista, no la percepción». Precisamente percepción poseía, en cambio, una Madame d'Aulnoy, que supo recoger de las voces del pueblo los misterios más delicados casi sin darse cuenta, casi en un sueño, como se coge un trébol de cuatro hojas en un prado. (No sucede lo mismo con los hermanos Grimm, quienes, explorando metódicamente hoja por hoja el folclore, encontraron también ellos muchos misterios, pero entre una sofocante cantidad de hierbajos sin magia ninguna).

Madame d'Aulnoy compuso fábulas sublimes, como *La rama de oro* o *La gata blanca*, por ejemplo, cuyos fondo o cima parece imposible tocar. Aunque bastaría citar el cuento más célebre de Perrault (o de su misterioso hijo fallecido tempranamente), me refiero a su cuento más leído: *Cenicienta*. Dejando de lado por ahora los símbolos, ya tan tristemente desflorados, de las malvadas hermanas y del zapato de cristal (aunque el auténtico zapato, exquisitamente, era de vero), cuántas revelaciones hay en *Cenicienta*. Relámpagos que tan solo narradores semejantes, dulcemente distraídos, como todos los videntes, podían llegar a atrapar.

He aquí el prelude de la gran crisis, el baile en la corte: «Cuando estuvo acicalada de esta guisa, subió a la carroza; pero la madrina le recomendó que bajo ningún concepto regresara más tarde de media noche, advirtiéndola de que si permanecía más tiempo en el baile su carroza se convertiría en calabaza, sus caballos en ratones, sus lacayos en lagartos y que su bonito vestido recuperaría la antigua forma».

Al misterio del tiempo y a la ley del milagro se refiere en estas pocas palabras con extrema ligereza y, aun así, con gran determinación. ¿A qué puede conducir la infracción de un límite sino al regreso trágico en el tiempo, al despertar por la mañana sobre las cenizas frías? Cenicienta roza, en la tercera y más gloriosa noche de baile, ese precipicio: y para esquivarlo, huyendo despavorida, no le importa perder su zapato de vero, renunciar a una porción del gratuito y extático presente del cual la ha revestido una potencia. Pero he aquí que será precisamente ese hilo, el zapato de vero, el que la devolverá al príncipe. La pérdida voluntaria del mismo se convertirá en su ganancia.

«Quien tire su vida la salvará». Madame Leprince de Beaumont, en *Belinda y el Monstruo*, conduce el mismo tema hasta zonas aún más delicadas y ocultas. Como en toda fábula perfecta, también esta deja de lado la amorosa reeducación de un alma —de una atención— para que de la vista se eleve a la percepción. Percibir es reconocer lo único que tiene valor, lo que únicamente existe de verdad. ¿Y qué es acaso lo que existe realmente en este mundo sino lo que no es de este mundo? La amistad de Belinda con el Monstruo es una larga, una tierna, una crudelísima lucha contra el terror, la superstición, el juicio de la carne, las vanas nostalgias. No muy distinto de la demora de Cenicienta en el baile es el regreso a casa de Belinda, que por poco le costará la vida al Monstruo. Es, para una y otra muchacha, el riesgo de una recaída en el círculo mágico del pasado, lo que puede devastar, como un hielo fuera de estación, lo que ha intentado largamente brotar: el presente. Es la ordalía de Belinda, pero Belinda no lo sabe. De hecho, en esencia, es la ordalía del Monstruo.

¿Cuándo se transforma el Monstruo en Príncipe? Cuando el portento se ha vuelto superfluo, cuando la metamorfosis ya ha tenido lugar de manera insensible en Belinda: privándola de todo lamento adolescente, de toda herrumbre de fantasía, no dejando de ella más que la atenta alma desnuda («ya no me parece un Monstruo y, aunque lo fuera, me casaría igualmente con él porque es infinitamente bueno y no podría amar a nadie más que a él»).

La metamorfosis del Monstruo es en realidad la de Belinda y es, cuanto menos, razonable que, llegados a este punto, también el Monstruo se convierta en Príncipe. Razonable porque no es necesario. Ahora que ya no hay dos ojos de carne para ver, la hermosura del Príncipe es puro exceso, es la alegría sobreabundante prometida a quien aspiró en primer lugar al reino de los cielos. «A quien tenga se le dará», afirma el verso que tanto intriga a los fieles a la palabra.

Para llevar a Belinda a dicho triunfo, el Monstruo rozó la muerte y la desesperación, trabajó con la obstinación de la perfecta locura noche tras noche, apareciéndose a la muchacha recluida, resignada e impávida en la hora ceremonial: a la hora de la cena, de la música. Encerrado en la égida del horror y del ridículo («además de feo, lamentablemente, soy también estúpido»), se expuso al odio y a la execración de aquella a la que amaba: descendió a los Infiernos y la hizo descender a ella también.

Otro tanto —y no menos locamente— hace Dios por nosotros: noche tras noche, día tras día. No conviene, sin embargo, olvidar que fue Belinda quien despertó a su Príncipe, de lejos y sin saberlo. Fue cuando le pidió a su padre, mientras este ponía el pie en el estribo, en lugar de una joya o de un traje magnífico, aquel loco regalo: «una rosa, solo una rosa», en pleno invierno.