

Javier Pérez Andújar

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO  
DE LA VIEJA ESCUELA

*colección andanzas*



TUSQUETS  
EDITORES

1.ª edición: junio de 2016

© Javier Pérez Andújar, 2016

Diseño de la colección: Guillemot-Navares  
Reservados todos los derechos de esta edición para  
Tusquets Editores, S.A. - Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona  
[www.tusquetseditores.com](http://www.tusquetseditores.com)  
ISBN: 978-84-9066-299-1  
Depósito legal: B. 8.293-2016  
Fotocomposición: Moelmo, S.C.P.  
Impresión: CPI (Barcelona)  
Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación total o parcial de esta obra sin el permiso escrito de los titulares de los derechos de explotación.

F



**Frankenstein de Peter Cushing** Nadie más ateo, más materialista, que el Victor Frankenstein de Peter Cushing. Es un fanático que no lucha por el secreto del alma humana sino para hacerse con un cerebro en buenas condiciones, pues así es como le va a transferir una humanidad a su monstruo. Implantándole materia gris. Todo es materia. Su ciencia le ha situado fuera de las leyes de la naturaleza y fuera de la ley jurídica. Saber es un infierno, y acaso por esta razón tiene siempre el laboratorio en un sótano. Lo ha llenado de frascos con cerebros en formol, o en algún líquido cinematográfico. Le servirán los cerebros para hacer escapar a su criatura de la muerte definitivamente igual que Houdini se encerraba en una urna llena de agua para evadirse de una probable muerte. Muchos cerebros, sí, pero también abundan los ojos en sus estanterías. El cine de terror se pirra por mostrarle ojos arrancados a quien mira. En las peleas con sus ayudantes o con la criatura, los frascos caen al suelo y se rompen y los sesos se esparcen y se echan a perder. El alma es frágil como el cristal. El alma en Frankenstein es un envoltorio inútil incapaz de ocultar lo que de verdad somos: materia rescatada del desecho, de la horca, de las tumbas. Vidas prestadas de vidas caídas. Lo más parecido al alma en estas películas es la electricidad. Frankenstein opera entre campos magnéticos igual que André Breton y Philippe Soupault, que hicieron un libro de escritura automática con ese título, emblema del surrealismo. Victor Frankenstein prepara pantallas parabólicas en sitios ocultos como el profesor Tornasol cuando investigaba los ultrasonidos en la aventura en que le secuestran.

La misma electricidad que movió al *Nautilus* del capitán Nemo es la que pone en marcha los aparatos del doctor Frankenstein. Nemo y Frankenstein vienen del mismo siglo, de los mismos inventos y descubrimientos. Ambos son solitarios que han planeado extrañas formas de autoexilio. Su laboratorio de matraces, pipetas, probetas, vasos de precipitados burbujeantes, que reproducen así el ruido de la vida. Afuera, por las callejuelas de las aldeas que el doctor va recorriendo en su eterno huir, el ruido es otro. Contiene más vida su mundo de laboratorio que el mundo real. Lo que se escucha en el exterior es el ruido permanente de la muerte: las campanadas nocturnas de pequeñas iglesias con cementerio, lamentos de enterradores y risas de desenterradores, las paladas en los terrones revueltos bajo la luna, conversaciones en susurros para acordar el precio de un cuerpo sin vida, el resuello de ladrones de cadáveres que arrastran sacos de arpillera, los cascotes de los caballos que desde los inicios del cine han arrastrado la carreta fantasma. La noche en Frankenstein está iluminada con antorchas que llevan una multitud con miedo capaz de cualquier crimen colectivo en aras de la humanidad. El secreto del fuego prometeico al que aspira Victor Frankenstein acabará quemando cada una de las moradas en las que ha buscado refugio. Callejones fríos de caserones de piedra con las ventanas y las puertas cerradas a cal y canto para recordarle al doctor que él nunca tendrá un hogar o una patria. Que está de paso en cada aldea. Que será siempre un perseguido. Su situación es trágica. «¡Por qué no me dejan en paz!», grita desesperado en *La maldad de Frankenstein*. Pero también hay algo cómico, si no patético, en su ir encomendando su éxito, fracaso tras fracaso, película tras película, a «la próxima vez».

Nadie se arremanga en el cine como Peter Cushing cuando pone a trabajar a Frankenstein. Cuando hace de cirujano y abre los muertos en canal para explorar dentro del hombre. Su terno de lana escocesa, la chaqueta abandonada fuera de escena. El chaleco abotonado con rigurosidad militar y la camisa de hilo, impoluta, blanca como la bata blanca de los sabios. Al-

midonada, las mangas subidas por encima de los codos. Tiene en las manos el berbiquí de las trepanaciones. Frankenstein es un médico, pero un médico arremangado, con los brazos desnudos porque para lo que va a hacer le sobran la civilización, el *tweed*, el traje. Se basta a sí mismo. No es que no quiera ensuciarse de sangre, al contrario, quiere mancharse él, físicamente; pero no la ropa, la sociedad no tiene nada que ver en este asunto. A medida que la Hammer va rodando películas de Frankenstein, se hace cada vez más énfasis en que Victor Frankenstein es médico. Médico y asesino como Jack el Destripador, esto se ha dicho en *La venganza de Frankenstein*.

Peter Cushing, su cabello dorado (el oro vive bajo tierra como los muertos) y cuidadosamente peinado hacia atrás. Sus mejillas chupadas, que recuerdan que en el fondo somos cráneo. Si Peter Cushing es de mejillas hundidas, Christopher Lee (que es su íntimo amigo, y su antagonista en el cine) tendrá mofletes. Es la lucha de clases llevada al terror gótico. La frente reflexiva y científica, la nariz picuda y la barbilla pequeña de Peter Cushing. Es un ave de ojos azules, y ese aire de pájaro será explicitado en *El cerebro de Frankenstein*, donde en un periódico caricaturizan al doctor como a un buitre. Peter Cushing corre frenético por el laboratorio de una ventana a una mesa, de un conmutador a la camilla donde yace atada la criatura. Su cintura estrecha, hombros estrechos, piernas delgadas. Pero no es un alfeñique, sino un hombre fuerte y ágil reducido a lo esencial. En su agitarse atropelladamente entre los matraces, tiene ese gesto nervioso, anfetamínico, que anticipa en poco a otros doctores británicos, los del punk rock: Dr. Feelgood. Victor Frankenstein es un médico inquieto, actúa con apremio, con tanta urgencia, que ha dejado atrás el estilo de vida de su siglo.

Pero lo fascinante, lo apabullante de Peter Cushing cuando interpreta a Victor Frankenstein es su sonrisa. Sonríe porque algo le sale bien en la situación más siniestra. Es una sonrisa perturbadora, pues ha comprendido que es haciendo algo malo, o condenado, cuando acierta. Sonríe por lo primero,

porque comprende. Es la sonrisa del hombre que ha entendido, de quien sabe que la inteligencia consiste en discernir, en conocer, y no en mostrarse más listo que los demás. En ella se refleja, en esa sonrisa de labios apenas visibles, la humildad del científico, de quien alimenta a su inteligencia con toneladas de modestia. La lectura requiere la modestia del silencio. El Frankenstein de Peter Cushing siempre lleva un libro en la maleta. Siempre consulta unas páginas. Se preocupa, atiende al texto y sonrío. También otro de sus grandes personajes, Van Helsing, el cazador de vampiros, va con libros y es doctor. Ambos buscan su ciencia en volúmenes proscritos, páginas malditas que, salvo ellos, nadie se ha atrevido a leer. Van Helsing también tiene esa fascinante manera de estar arremangado que caracteriza a Victor Frankenstein. Lo hace igualmente cuando se pone a trabajar, para hacer transfusiones de sangre. Del mismo modo, su gesto impulsivo y sus ojos inquietos, nerviosos, repasándolo todo, investigando cada rostro, cada objeto que le rodea. Pero los instrumentos de Van Helsing no vienen de la ciencia, sino de la religión. Son el crucifijo, el rosario. En la maza y la estaca hay ese ademán violento, salvaje, de clavar al Cristo en la cruz. Van Helsing, como todos los hombres que vienen de lejos, lleva la bufanda cruzada sobre el hombro. Si el doctor Frankenstein está condenado a ser perseguido de aldea en aldea, de título en título, Van Helsing parece condenado a perseguir, y así sale en cada película, en cada paisaje, en cada época, a la busca inacabable de Drácula. No se sabe si ambos luchan contra lo mismo o contra sentidos antagónicos de lo mismo. Victor Frankenstein se enfrenta a la muerte, le roba a sus muertos, para crear vida. Van Helsing se enfrenta a lo que no muere. La sonrisa de Van Helsing tiene, además del brillo de la inteligencia, la nobleza de quien cree en unos principios. Sonríe cuando todo ha terminado. En Frankenstein surge su sonrisa cuando todos estamos aterrorizados y él continúa enfrascado en el cadáver acabando lo que quería, y eso no es más que el principio. Pero en medio de ese horror, la suya es una sonrisa absolutamente humana, una son-

risa con un deje de bondad. Aunque lo que esté haciendo sea arrastrar el cuerpo de un ahorcado. Pocas veces se le va a escuchar al Frankenstein de Peter Cushing soltar una carcajada. Su Victor Frankenstein no es soberbio, no pide venganza. Es un intelectual.

Si en Drácula el motor era la sangre, en Frankenstein todo gira alrededor del cerebro, ya se ha dicho. Drácula necesita beber sangre para curarse de la muerte que le debilita, pues para él estar muerto consiste en una especie de enfermedad crónica. Frankenstein obvia la sangre como fuente de vida, lo que necesita es un cerebro, acaso también para justificar su locura, su obsesión. Abundan los manicomios en el Frankenstein de Peter Cushing. *Frankenstein y el monstruo del infierno* transcurre de principio a final dentro de uno. Título tras título, su Victor Frankenstein se muestra cada vez más desquiciado. Acaba vistiendo íntegramente, rigurosamente de negro, como el viudo de un relato de Edgar A. Poe. Pero es que el actor también ha enviudado por el camino. Al principio, Victor Frankenstein se permitía cierta elegancia en el vestir. (Y no digamos Van Helsing, con su sombrero de ala vuelta, el abrigo azul, largo, con el cuello de piel, y el traje de terciopelo rojo.) A medida que se van rodando películas de Frankenstein, se ve cada vez más consumido a Peter Cushing. Sus ojos más febriles y su sonrisa más escasa. Su rostro, a lo largo de esta serie de películas, va adquiriendo una delgadez, una expresión, que recuerdan a la de Voltaire. Otro ateo, otro que sin creer en nada lo confió todo a la sonrisa del hombre.

Cuando Peter Cushing interprete luego a otro cerebro, acaso el más admirado del siglo xx, el de Sherlock Holmes, también recreará un mundo privado, ahora concentrado siempre en la misma habitación, repleto asimismo de instrumentos de laboratorio, balanzas, varillas, cuentagotas, jeringuillas, matraces burbujeantes. Hay un nexo fatídico entre su Frankenstein y su Holmes, que pasa, por supuesto, por Van Helsing. Pero sobre todo su Sherlock Holmes será el modelo de otro que tal vez haya sido el más celebrado. Jeremy Brett va a tomar de Peter



Cushing el gesto nervioso y rápido, todo el estilo, la manera de sentarse con los pies subidos a la silla, la manera de abrazarse las rodillas, el mismo modo de interrumpir al interlocutor preguntándole antes de que acabe de decir la última palabra... Todo, menos ese punto siniestro que Cushing traía de otras guerras, otras películas, otros cementerios, otros cadáveres, otras iglesias, otras sangres.

Al doctor Frankenstein de Cushing, que lo ha confiado todo al cerebro, le condenarán a morir en la guillotina, a dejar su cabeza definitivamente separada de su cuerpo. Va a ser ajusticiado como los aristócratas durante la Revolución francesa. No en vano es barón (Drácula es conde, vuela más alto). También es la guillotina la manera que tiene la película de indicar que todo lo que se cuenta transcurre en el continente. Ellos, los ingleses, hacen a hachazos las decapitaciones. Campanadas y ruido de hojas de acero de las guillotinas vecinas. Victor Frankenstein sube al cadalso con la camisa abierta, sin afeitado, maniatado, los brazos a la espalda. Es entonces cuando Peter Cushing sonríe como el hombre que ha comprendido. (*Véase Drácula de Christopher Lee.*)

N



**Nabokov, Vladimir** Véase *Cazamariposas*.

*Nada* Suecia: huelga salvaje en los ferrocarriles. El ambiente sigue tenso en Zanzíbar. Jesucristo Super Star. Egipto: dura represión de los recientes disturbios en un centro industrial próximo a El Cairo. Italia: desplegada una operación policial por todo el territorio... Los recortes pegados en el diario íntimo de Jean-Patrick Manchette, escritor de novela negra, escritor político. Empiezan los años setenta y ya se llaman los años de plomo. Manchette acaba de publicar una novela contra la lucha armada, el terrorismo de los antiguos compañeros. Como la novela la protagoniza un puñado de anarquistas, la titula *Nada*. Gente que no le tiene miedo a la nada, ni a nada. Gente que sabe que al principio fue la nada, y que después (después de cada uno de nosotros) tampoco va a quedar nada. Gente que viene del nihilismo ruso de Turguénev, el novelista del siglo XIX que escribe en *Padres e hijos*: «Un nihilista es un hombre que se niega a doblegarse ante la autoridad o a aceptar como creencia ningún principio, por muy consagrado que esté [...]. Ello, según el individuo, nos puede llevar al bien en un caso, y en otro al mal». Manchette ha titulado su novela *Nada* directamente en castellano. De adolescente, militó en la Unión de Estudiantes Comunistas y en el Partido Socialista Unificado, la segunda izquierda, y sigue fascinado por el anarquismo de la guerra civil española.

Sobre ese tema, contemplará pasajeramente la idea de un documental junto al situacionista Raoul Vaneigem y Abel Paz, biógrafo de Durruti exiliado en París. *Nada* es la palabra mágica del viejo anarquismo. Cuando Carlos Semprún, el hermano menor de Federico Sánchez, funde a finales de los años setenta su revista de pensamiento, también la llamará *Nada*. Cuatro años antes de escribir esta novela, Manchette ha trabajado en otro borrador que llama *Monsieur Nada*, y que mucho después acabará convertido en el relato largo *Le Discours de la méthode*. *Nada* es una palabra que le obsesiona y así reaparece en un título provisional de esta novela: *Le groupe Nada*.

Por el París de *Nada* circulan los Citroën dos caballos y viejos Cadillacs que aparcan ante los urinarios de la Gran Mezquita esquina con el Jardín Botánico. También por estas calles de piedras grandes y sucias de detrás del hospital de la Salpêtrière anduvieron como fantasmas dos décadas antes los anarquistas de Léo Malet. Pero si Malet era todavía un novelista de gabardina y pipa, Manchette lo es de cazadora y boquilla negra de galalita. En la novela de Manchette, un grupúsculo anarquista entra en un burdel del 16.º *arrondissement* y secuestra al embajador de Estados Unidos en París. Para Manchette son un atajo de *desperados* y cuando discute sobre estos personajes con Melissa, su mujer, le pide que no vea en ellos a unos héroes positivos. Sin embargo, la novela palpita admiración por esos cuatro desechos sociales que ya hace tiempo lo perdieron todo, que ya hace tiempo que son nada. Uno de ellos es un anarquista español. Le llaman «el catalán» y le ha puesto de nombre Buenaventura Díaz. El nombre de Durruti, la inicial de su apellido. «Su cazadora de cuero, algo mohosa y agujereada por muchos sitios», los calcetines sucios de llevar siempre los mismos, las botas de goma y el pañuelo negro al cuello; el «sombrero de fieltro, también negro», fabricado antes de la guerra en Harrisburg, Pensilvania; su rostro delgado y sus gruesas patillas, «tenía el aspecto de un bandolero en una versión neorrealista de Carmen». Al final muere todo el mundo en un asalto de la policía. Una escabechina. El catalán cae empuñando una carabina Erma (se fabricaba en

Dachau y, cuando el nazismo, la marca fue proveedora de la Wehrmacht y de las SS). Es una recortada, la sujeta con la izquierda y con la derecha aprieta el gatillo. Acaba de atravesar una puerta de cristal, los fragmentos aún vuelan a su alrededor. Hince una rodilla en el suelo y escupe proyectiles del 22LR contra el comisario, que también le dispara. Se le acaba la munición al catalán, lanza la carabina al centro de la habitación y con la mano izquierda empuña una automática. «¡Muerte a los polis!», grita. Ahora es él quien se ve acribillado. Cae de espaldas y del forro del impermeable saca una escopeta de caza, una Charlin. Sigue disparando al grito de «¡Viva la muerte!» (Manchette es un escéptico que cree que todo el mundo puede acabar diciendo lo mismo). De un tiro, el catalán le arranca la cabeza al poli. Luego empieza a vomitar sangre, «como se trataba de sangre pulmonar, estaba saturada de burbujas y espumeaba como la cerveza derramada». Y muere. De esta forma acaba el libro. En las últimas líneas, alguien empieza a contar esta historia, la historia que hemos leído. Y ya no sigue nada.

«Daba la mano con una elegancia botticelliana», así definió a Manchette el dibujante Gébé, autor de *L'An 01* (un extenso cómic lírico de exaltación de la nueva vida anarquista) y redactor jefe de la revista *Hara-Kiri* en los años setenta. Había sido Wolinski quien introdujo a Manchette en el grupo de dibujantes de *Hara-Kiri*. Quedaron todos fascinados ante aquel joven escritor que les saludó con una aristocrática inclinación de cabeza desde su mesa del restaurante entre manteles blancos y servilletas almidonadas. (Georges Wolinski moriría en enero de 2015 asesinado por un comando terrorista islámico en el asalto a *Charlie Hebdo*, pero ésa es otra parte de esta historia.) Enseguida Manchette se integraría en aquel alcohólico grupo de amigos que trabajaban sin descanso para llenar los quioscos de revistas satíricas, y esto iba a dejarle agotado física y psicológicamente en menos de diez años.

El semanario *Hara-Kiri* había sido parcialmente prohibido por el Gobierno francés en 1970 debido a un escándalo provocado por su portada a la muerte de De Gaulle; pero también

editaban *Hara-Kiri mensuel*, que siguió publicándose con normalidad. El espíritu mordaz de este grupo de siete u ocho amigos, una plantilla más o menos homogénea, se multiplicaba además a través de la revistas *Charlie Mensuel* y *Charlie Hebdo*. La misma casa editora, Éditions du Square, lanzó en 1977 la revista *BD, l'Hebdo de la BD*, y allí le dieron un empleo fijo a Manchette como redactor jefe. En estas páginas, ya desde el número 1, Jean-Patrick Manchette publicó *Griffu*, el cómic que había escrito para Tardi, entonces uno de los dibujantes insignia de la revista *Metal Hurlant*, el cual adaptaría posteriormente tres novelas de su amigo. (A partir de octubre de 1978, también Manchette colaborará con *Metal Hurlant*, bajo el pseudónimo de Général-Baron Staff, escribiendo sobre juegos de estrategia, a los que llamaba juegos del espíritu.) En su despacho de redactor jefe en la revista *BD*, Manchette había mandado instalar una nevera, que llenó de sus cervezas preferidas: Guinness, Spaten y Gueuze.

En *Hara-Kiri*, Manchette iba a aparecer haciendo el gamberro en las fotonovelas del profesor Choron, y fue en esta revista, en 1980, donde editaría originalmente su novela *Cuerpo a tierra* (tal era su primer título en castellano, recientemente se ha reeditado como *Caza al asesino* al calor de una infame versión cinematográfica donde lo único que se salva es Sean Penn). Al publicar la novela a modo de serial, decidió utilizar la palabra «entregas» en vez de «capítulos». Manchette escribía imbuido del espíritu folletinesco de los autores de *Fantomas*, del Dashiell Hammett que publicaba primero sus novelas en revistas por entregas, del escritor condenado a producir semanalmente un número preciso de caracteres para la imprenta. *Cuerpo a tierra* fue su última novela publicada. Los años setenta constituyeron su edad de oro. Sus nueve novelas las había editado a lo largo de aquella década (aunque tras su muerte se publicó una décima que había iniciado en 1989 y dejado inacabada).

Pero también llamó «entregas» a las reseñas de novela policíaca que empezaría a publicar en *Charlie Mensuel* en diciembre de 1977. Desde chaval había leído vorazmente a todos los nor-

teamericanos y era traductor de una buena parte de ellos. Sobre todo Margaret Miller, Robert Bloch y mucho Robert Littell (el padre de Jonathan Littell). Además, iba a ser el traductor al francés del *Chandler* que dibujó y escribió Jim Steranko, y de *Watchmen*, obra maestra del cómic (guión de Alan Moore y dibujo de Dave Gibbons). Actualidad política y crónica negra iban de la mano en sus crónicas literarias. Muchas las firmaba como Shuto Headline, términos periodísticos del japonés y del inglés que significan mancheta, Manchette. Su estilo será directo y violento. Califica y descalifica sin detenerse en explicaciones, porque no se deben dar explicaciones sobre el gusto personal. Reivindicará al creador del polar francés, Léo Malet: «El polar francés empieza con Léo Malet. Este hombre está solo en la primera época del polar francés. Su obra contiene todos los problemas del polar francés y la mayoría de sus soluciones. El primer problema que se le plantea al polar francés es que no es americano». Cuando deje *Charlie Mensuel*, seguirá escribiendo en la prensa sobre novela policíaca. A un breve y trepidante artículo suyo de 1987 publicado en *Libération* y titulado juguetonamente «James Ellroy du crimen», se debe el lanzamiento de James Ellroy entre el público galo.

Manchette también es cinéfilo. En la época en que escribe *Nada*, está traduciendo las memorias de Pola Negri, y las biografías de Bogart y de los Hermanos Marx. En agosto de 1979, Manchette empezó a escribir crítica cinematográfica para *Charlie Hebdo*. «Antiguamente, el cine estaba hecho por los ricos para los pobres. Ahora lo siguen haciendo los ricos, pero como los pobres se quedan en su casa viendo la tele, el cine está hecho por los ricos para los pijos.» Así escribía. Cuando el agotamiento por las largas jornadas de trabajo y la vida social haga mella en su salud, va a desarrollar una insalvable agorafobia que le impedirá salir de su casa. Entonces Manchette pedía a su hijo de 17 años, Tristan, que fuese al cine y le explicase las películas. Porque no las veía él con sus propios ojos, llamó a esas crónicas *Los ojos de la momia*. ¿Cómo escribía entonces? ¿Qué contaba? Lo de siempre. Cosas muy personales, es decir, auténticas. «De

*El fantasma y la señora Muir* podría decir muchas cosas, pero lo más importante es que al final siempre lloro.»

El jazz es su música preferida. Empezó escuchando *hard bop* en su infancia y ahora siempre está sonando *free jazz* en su casa, cerca de place de la Nation, en el mismo edificio en que vive la cineasta Véra Belmont. Por admiración a Charlie Parker ha tocado el saxo alto desde su época de estudiante. Fuma como un carretero desde los 13 años, Gitanes y Gauloises, siempre sin filtro, y no va a dejar de hacerlo hasta enero de 1995, cuando el médico le dice que el cáncer de páncreas le ha hecho metástasis en el pulmón. Todavía no sabe, todavía nadie lo sabe, que sólo le quedan cinco meses de vida.

Jean-Patrick Manchette nació en Marsella, el 19 de diciembre de 1942, en plena segunda guerra mundial. Sus padres habían abandonado París huyendo de la zona ocupada. Como su hijo Tristan, él también será hijo único. Acabada la guerra, su familia se instaló en Malakoff, el suburbio obrero al sur de París donde se crió. Salvo algún viaje de turismo, tan sólo abandonó su país una temporada para ejercer de profesor de francés en Gran Bretaña en un colegio para ciegos. Manchette es un escritor de París en todos los sentidos. Sus libros están llenos de calles, de plazas, de edificios parisinos, de accesos a la ciudad, de autopistas que llevan y traen. Sus novelas son un permanente itinerario en coche, con acelerones, persecuciones, seguimientos, adelantamientos, indicadores, rótulos, cambios de dirección, esquinas y esquinas. A su modo, vivió siempre en París o en sus suburbios (Malakoff en la adolescencia, ya se ha dicho; en su limítrofe y más idílico Clamart durante su época de novelista, adonde va y viene con el primer coche que pudo comprarse de primera mano: un Renault 4). Además de novelista, traductor, crítico, escritor de tebeos..., ha sido editor de ciencia-ficción. Cuando dirigía la colección Futurama para Presses de la Cité, se lanzó a publicar a la vanguardia del género de aquel momento, por ejemplo a John Bruner. También trabajará para la televisión y para el cine. Escribe guiones, diálogos, adaptaciones... Con el director de cine erótico Max Pécas hará varias películas. Con

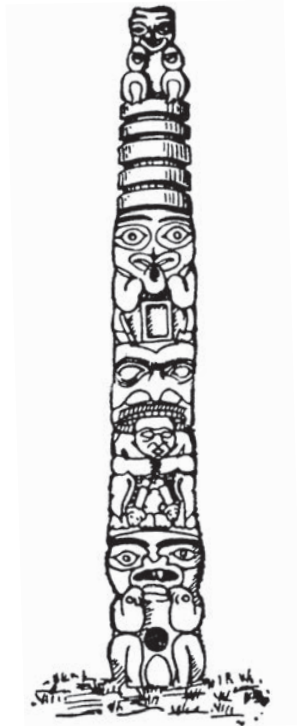


Chabrol se embarcará en un proyecto inconcluso. Con René Laloux se ocupará en una adaptación de Moebius para animación. Alain Delon sale de una temporada de olvido gracias a la adaptación de su novela *Balada de la Costa Oeste*, y quiere trabajar en nuevas adaptaciones suyas. Será Jean-Luc Godard quien lleve *Nada* al cine. Durante el rodaje, Manchette colabora con entusiasmo, vive enamorado de Godard. Pero cuando la vea montada descubrirá que ha censurado sus críticas al Partido Comunista, y desautorizará la película. Y al director. Y toda su obra.

*Nada* es una crítica a la acción armada, pero también a la manipulación que de ésta se hace desde el Estado y desde otros centros de poder. Empezó a escribirla a finales de marzo de 1972. A principios de aquel mes, un comando maoísta espontaneísta libertario no leninista llamado Nouvelle Résistance Populaire había secuestrado a un ejecutivo de Renault y pedían a cambio de su libertad la liberación de unos compañeros de organización presos. Fue noticia de primera página en los periódicos. También aquellos días, Manchette quedó fascinado por la película *Perros de paja*, de Sam Peckinpah. Todo aquello, el grúpulo, el secuestro, el asalto con armas a la casa, la violencia extrema de la gente normal y corriente, lo meterá en la novela. Los personajes van a hablar con el cinismo y el resentimiento que Manchette está captando en el ambiente. Dirán frases del tipo: «Bello como un cura muerto». Inicialmente, le puso el título de *Consul*, aunque enseguida lo sustituyó, también se ha dicho antes, por *Le groupe Nada*, hasta que al final quedó en *Nada*. Acabó el libro en dos meses y en mayo entregaba el original a su editor de Série Noire. Eran 208 folios, y había preparado cinco copias. En sus diarios se queja del trabajo que le dio esta labor. Y a continuación añade: «Estoy contento de mi libro. Ahora reflexiono sobre Gilles de Rais». *Nada* apareció publicada en noviembre de aquel año. Jean-Claude Carrière la leyó y le mandó una nota con comentarios desfavorables. Una carta «consternadora», dice Manchette, en la que el histórico guionista de Buñuel le reprocha montar un «golpe facilón». Manchette cree que Carrière lo ha entendido todo, pero que ha pasado de

largo como si realmente no se hubiera dado cuenta de nada. Actualmente, la mayoría de los lectores de Manchette están convencidos de que *Nada* es su mejor novela, aunque hay otros que son más partidarios de *Cuerpo a tierra* y otros de *Balada de la Costa Oeste*, y unos cuantos aseguran que la mejor es *Fatal*, pero también *El caso N'Gustro* cuenta con sus defensores a ultranza. Yo también soy partidario de *Nada*. Por lo que tiene de emocionalmente contradictoria. Porque el autor está fascinado por lo que rechaza. Porque, en el fondo, en la vida se trata de eso, de enfrentarse siempre a uno mismo. Y por lo que tiene de parisina. Y por lo que tiene de vieja mitología española, a la cual me resulta imposible dejar de sentir que pertenezco genéticamente, profundamente, que es la mía, por mucho que reniegue de ella. Cuando en 1988 se celebró la primera Semana Negra de Gijón, se disfrutó de la presencia de Jean-Patrick Manchette. Era la declaración de principios de un grupo de rojos asturianos. Tres años después le salió lo del páncreas. El cirujano que le operó era un hijo del político gaullista Édouard Balladur. Pasó la intervención y estuvo activo hasta el final, cuatro años después. Murió sin llegar a cumplir los 53. Para entonces, Édouard Balladur ya era primer ministro de Francia.

T



**Tornasol** Borges está enterrado en un cementerio de Ginebra que tiene un aire de jardín de comunidad de vecinos. Un solar pegado a un bloque sucio y blanco. Pero lo verde e hirsuto de la hierba, los árboles frondosos, la piedra de las lápidas, el negro lustroso y saltarín de los cuervos, hacen muy cementerio el lugar, lo dignifican con la solemnidad que requieren los cadáveres que van a respirar tierra para siempre (los muertos de parcela no son como los muertos de cemento). El cielo denso de las nubes azules, un cielo como sólo los hay en alta mar, es lo que convierte a Ginebra en un lugar escalofriante. Este cielo despejado del Cimetière des Rois, donde también yacen los restos de Calvino (no Italo, sino Juan el implacable, el incorruptible a la manera de Robespierre, el admirador de san Pablo, converso como el de Tarso de ese modo fulminante con que se anuncia el fanatismo), se transforma ese cielo, digo, fuera del camposanto en otro cielo más bajo, de cables de cobre, de alambres oxidados por el aire húmedo, cruzado por los interminables hilos eléctricos que guían a los tranvías por las calles de Ginebra. Los hilos, sus nudos, las juntas suspendidas sobre la gente que pasa, los cables tensados que se cruzan ordenada y obsesivamente en el aire, y sobre ellos todavía el cielo abultado, oscuro, inquietante, envuelven a la ciudad en una época que sólo pervive en los libros, en los periódicos, en las fotografías de la vieja Europa sumida en cualquiera de sus guerras. En Ginebra parece que el resto de Europa siga en guerra, que uno haya llegado a un lugar de tregua huyendo de los uniformes. Es una tregua triste e inverosímil. Y pacífica como lo es el cementerio verde y vivo

donde está enterrado Borges. Ni siquiera el bullicio del comedor de los Bains des Pâquis, a orillas del lago Lemán, ni siquiera su olor a *fondue* de clases populares, le dan la apariencia de un sitio hospitalario. Queda el consuelo de algún destartado Dyane 6 que pasa con el sol de «Nuclear, no gracias» pegado en una puerta. Junto a la parte donde se estrecha el nudo de las vías del tren, se encuentra el Hotel Cornavin, el lugar donde secuestran al profesor Tornasol en la única aventura de Tintín que lleva su nombre: *El asunto Tornasol*. En estas páginas, Hergé muestra una Ginebra turbia, fría de guerra fría. Un ejército secreto sigue experimentando con ultrasonidos. Tornasol, su gabán verde, su sombrero verde, la maleta con refuerzos de metal, el paraguas negro, aparece de espaldas debajo del título del álbum, va enigmáticamente a pie por en medio de la carretera igual que un enfermo de alzheimer que se ha perdido. Se publica en 1956. Azota a Europa una terrible ola de frío como hace décadas que no se ha visto. Al otro lado del Telón de Acero, se le abre la primera grieta a la Unión Soviética con la revolución húngara. Cortina rasgada. Tornasol es esa Europa que se ha perdido pero que sigue existiendo en algún camino misterioso. Tornasol representa el final de la intuición en un mundo cada vez más escéptico, más reacio a intuir. El péndulo de Tornasol se ha quedado obsoleto en una civilización que realiza pruebas con descomunales antenas para ultrasonidos. Y por eso, el cielo atemporal y espeso de Ginebra le llama y lo engulle. Se lo lleva con sus cuervos, con sus edificios de imponentes fachadas perforadas de largas ventanas con los postigos verdes igual que el gabán verde del profesor. Se lo lleva con las buhardillas de pizarra alzándose hacia las nubes pizarrosas, con el alquitrán resquebrajado de las avenidas, con los adoquines de las calles descoyuntados como la dentadura de un miserable. Así es como desaparece el profesor Tornasol en busca del jardín de senderos que se bifurcan.

Z



**Zalacaín el aventurero** Un viejo camino de losas rodea la villa de Urbía, y entre las grietas de las piedras crecen el beleño y la cicuta. Plantas venenosas para una historia emponzoñada por el pasado, por el odio histórico entre dos familias, igual que en aquellos días también leía yo (la vida es leer) una historia similar de odio atávico entre los O'Hara y los O'Timmins en los tebeos de *Lucky Luke*. Leer de niño a Baroja, a Cela (era lo que mandaban en el colegio), tiene la pega de que al volver a leerlos ahora uno acaba ensimismándose, leyendo al chaval que se sumergía en esas novelas en vez de leer los libros. Existe la lectura autorreferencial igual que hay una escritura autorreferencial. Porque toda lectura es un autismo, y hasta un auto de fe en el sentido de que es una manifestación de fe, de que se lee porque se cree. Leemos porque está escrito. Igual que miramos a las estrellas porque están ahí. En las fotografías de las revistas, los escritores eran gente con americana y camisa, muchas veces corbata, de una elegancia ligera que se plasmaba muy bien en los retratos de Italo Calvino, por ejemplo, o de otra elegancia frívola de chaqueta y cuello de cisne, la de Julio Cortázar, que nada tenía que ver con la chaqueta y el cuello cisne de Marcelino Camacho. Pero es que todo esto ocurría a la vez entonces, y por tal razón sale ahora aquí mezclado. Eso era en los papeles, en las revistas, en los tebeos. En los libros de texto, *Literatura I, libro de consulta*, venía la foto de Pío Baroja con boina, albornoz, bufanda, su pequeña barba blanca. Otro tipo de escritor, otro mundo alejado del mundo

que siempre había existido. Baroja procedía del intramundo, igual que Unamuno pertenecía a la intrahistoria. A Baroja, que era escritor de aventuras, nunca se le iba a incluir en las adaptaciones para cómic de los libros de aventuras. Dick Turpin, David Crockett, Charles Dickens, Jules Verne, Salgari, en todo el índice de las Joyas Literarias Juveniles no hay un Zalacaín, un Shanti Andía, un Aviraneta, no sale ni una sola vez el nombre de Pío Baroja. Otro mundo, otra historia, otra guerra.

La guerra, las carlistas, es donde pasan muchas de las aventuras que explica Baroja. Así ocurre en *Zalacaín*.

Baroja titula su serie más larga, más de veinte novelas, *Memorias de un hombre de acción*. Y la escribe en su mesa camilla y en zapatillas, unas zapatillas negras con las que va a entrar en la Academia. Pero la acción en Baroja no está en la narración sino en el estilo. En su famosa falta de estilo, su manera de escribir abrupta, a salto de mata. Quien lo clava es su lector infantil Eduardo Mendoza (en el libro que escribió sobre Baroja, explicaba Mendoza que, a pesar de no ser un especialista, ni siquiera un estudioso de la obra de Pío Baroja, se sentía con todo el derecho del mundo a dedicarle un ensayo por haber sido de niño admirado lector de sus novelas); es Mendoza quien comprende en qué consiste ese estilo, esa intención, ese designio de la escritura barojiana: «No es que Baroja escriba novelas de acción, es que escribe como un hombre de acción». La verdadera acción de Pío Baroja está en la escritura misma. Su aventura es la sintaxis. Los barrancos, los precipicios, las cataratas... están agazapados en cada signo de puntuación.

Baroja es un descriptivo de las piedras, de los objetos naturales (así empieza *Zalacaín*) y también de los objetos creados por la gente, de los almacenes llenos de cachivaches, y de los objetos creados por la sociedad, de los vínculos, de las relaciones familiares y amistosas, de si tal conoció a cual en un camino y era primo segundo de alguien de una villa vecina que se llama... A Baroja, la acción le supura por las descripciones como brotan las matas entre los intersticios del camino de Urbía. Es un descriptivo que sabe que sus paisajes están hechos sólo con



palabras y por esa misma razón le revienta que tilden su prosa de pintoresca. En *Zalacaín*, se burla de «las señoritas aficionadas a lo pintoresco», que van sacando fotografías por los rincones donde trabajan los alpargateros, los carpinteros..., todo eso que él retrata y retuerce con la pluma. También describe a los personajes. Los pinta física y moralmente, mezclando una pincelada de cada cuando los presenta. Hombres de mala fama y buen corazón, la gente que le interesa es siempre la misma. Viejos truhanes medio escépticos medio epicúreos, descreídos, asociales, individualistas, y los niños que crecen admirándolos para ser un día como ellos.

Pío Baroja es un médico que se ha doctorado con una tesis sobre el dolor (*El dolor. Estudio psicofísico*), en el mismo año en que el anarquista francés Sébastien Faure escribe *El dolor universal*, donde explica que éste es causa y producto de la injusticia social. Pío Baroja es un médico que desdeña a la humanidad, de modo que deja la medicina y se pone a escribir para inventar, para crear una nueva humanidad, ya que para la que hay no conoce curación. Sin embargo, el anarquismo de Baroja es también como el beleño y la cicuta que nacen de entre las grietas del camino de Urbía, salvaje, cáustico, contextual. Tiene una vida propia, que se eleva irónicamente sobre el entorno: es en la época en que el príncipe ruso Piotr Kropotkin publica *Pan y libertad* cuando Pío Baroja se instala en Madrid para regentar la panadería familiar especializada en «toda clase de pan de lujo».

«Tenía la doble bestialidad de ser católico y de ser carlista», estas frases son las que escribe Baroja en *Zalacaín el aventurero*. Luego le adaptarán dos veces la novela al cine; una, en tiempos del cine mudo, y otra al final de su vida, en plena campaña de promoción franquista para que le otorguen el premio Nobel de Literatura; pero la Academia Sueca es astuta y ese año se lo dará a la España del exilio exterior, a Juan Ramón Jiménez. Por su parte, el franquismo, la película de Juan de Orduña, ha desbrozado a Baroja de todo barojismo. Esas frases no salen. Ni esos personajes, tal como el autor los retrata. Baroja refunfuña

y se deja querer, y esta contradicción le hace refunfuñar más todavía, y mientras acaba su vida atrapado en este bucle, España canta la jota cada 12 de Octubre y cada San José Artesano... «Cosa petulante», de tal modo ha definido a la jota en *Zalacaín*. Manifiesta su desprecio por ella, pues la considera una falsificación de los sentimientos, un alarde vano, incongruente («absurdo» es su adjetivo más usado), una ostentación jactanciosa de valentía, nobleza y heroicidad que no vienen al caso. El juego en los casinos de provincias, las campanas de las parroquias, el carlismo y la jota: «¡que español es esto!», exclama en esta novela, donde hay una escena en la que un militar legitimista francés y su tropa, encerrados en una iglesia a causa de un nevazo, se hartan de sidra y de habichuelas y tienen que hacer cola impacientes delante del confesionario para usarlo de letrina. En su índice de libros y de autores buenos y malos, el padre Ladrón de Guevara calificaba las novelas de Baroja conforme iban apareciendo de blasfemas. «¡Cuidado que son intransigentes estos endiablados anticlericales!», dice de Baroja. Y respecto a toda su obra añade: «Inmoral, peligrosa. Ideas torcidas».

La aventura es la frase. Cada oración es un despeñadero que hay que salvar. Ramón Gómez de la Serna escribió que las novelas de Pío Baroja están hechas con ese tabaco de mogollón, de 45 céntimos, que Baroja fumaba sin parar, con la melaza y el sabor acre de ese tabaco, de ese humo: «cada cinco cigarrillos, un capítulo, y diez para el último». Pío Baroja no es el escritor de máquina de escribir que fuma con el pitillo en la comisura, él lo hace a mano, y por eso tiene una mano manchada siempre de tinta y la otra siempre de tabaco. En este *Zalacaín* está la España que tanta gracia sigue haciendo a los humoristas, pues *Zalacaín el aventurero* es una historia de cuñados, y es en este plan como Martín Zalacaín se echa al monte con su cuñado Bautista Urbide, para hacer negocios y lo que salga. Y de hecho, Zalacaín va a morir en una pelea de cuñados, enfrentado a Carlos de Ohando, hermano de su mujer, por el orgullo, las diferencias políticas y un enconamiento atávico y familiar. Asesina-

do a traición como su antepasado. Así acaba *Zalacaín*, igual que aquella triste historia de España de Jaime Gil de Biedma.

Como este diccionario enciclopédico o lo que sea (porque creo que éste, como todos mis libros, se trata sobre todo de un ajuste de cuentas, una declaración de principios y en buena medida de un libro de memorias) está hecho a base de obsesiones, es decir, de repeticiones interiores, me atrevo ahora a volver a utilizar la cita de Eduardo Mendoza que puse cuando hablábamos de Christopher Lee: «A la hora de analizar la obra literaria de Baroja, poco hay que decir, porque los defectos son palmarios y las cualidades, en rigor, se reducen a no tener ninguna, lo que en cierto sentido es un gran mérito. De modo que Baroja ocupa un sitio entre los grandes escritores, pero nadie consigue explicar bien por qué». Nunca se saben explicar estas cosas que pasan. Es más fácil explicar lo que no pasa. Baroja prefirió lo que no pasaba a lo que pasaba, y así eligió ver pasar a pasar. Una manera de quedarse como cualquier otra. Así, con sus zapatillas, el tabaco, la boina, sentado a la mesa camilla, y con una única determinación en la vida: escribir.

