

El concepto de memoria y el problema del tiempo en la obra de Gesualdo Bufalino

Guadalupe ARBONA ABASCAL
Universidad Complutense de Madrid

«Il tema della memoria —decía Bufalino (1989: 81)— è, come s'intende, legato strettamente alla morte. Noi ricordiamo per non morire». Una afirmación que pide ser entendida cuando todavía no hace un año de la muerte de Gesualdo Bufalino. El 14 de junio del año pasado, el autor siciliano moría víctima de un accidente de tráfico. Poco antes se publicaba su última novela *Tommaso e il fotografo cieco*¹.

La memoria es, en la visión bufaliniana, «la debole medicina che si oppone alle soperchierie della morte, è una protesi che tenta di sostituire la vita; una protesi infedele, che spesso somiglia a un sogno del passato» (1989: 81). Concepción que de un modo paradigmático se ofrece en la novela *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*². En este texto narrativo, el protagonista se iden-

¹ La publicación castellana de esta novela la está realizando la Editorial Anagrama y anuncia que se publicará en septiembre de 1997. La traducción como en las anteriores novelas de Bufalino será de Joaquín Jordá.

² Para el sentido de esta novela como sinónimo de la memoria véanse mis artículos: Arbona, G. (1996). «Gesualdo Bufalino». *De varia lección*. Departamento de Filología III. UCM. 65-79 y Arbona, G. (1990). «Gesualdo Bufalino entre la luz y el luto». *Veintiuno*. Invierno. 137-38. En la última entrevista al autor, el día antes de su muerte, (P. Gandolfo. 1996: 25-30) vuelve a definir la memoria: «*Argos el ciego* es una metáfora de la memoria, ya que Argos, aquel monstruo antiguo de los cien ojos, es como la memoria que también posee cien ojos. Pero Argos después fue enceguecido: pierde la vista. La memoria también es así: ve, pero también se equivoca. A veces deforma las cosas y a veces también se encuentra con una mancha negra, no ve, porque el olvido es tan importante como la memoria. Memoria y olvido juegan sobre el tablero una partida de ajedrez en la cual algunas veces vence uno y otras el otro».

tifica con la figura mitológica del monstruo de los cien ojos que, paradójicamente, no puede ver. Un personaje que cuenta su historia en primera persona y que se desdobra en dos tiempos y dos espacios: el yo viejo y enfermo, recluído en un hotel romano, rememora e intenta rescatar su yo joven durante una primavera siciliana. El título de la novela describe el esfuerzo denodado y vano del personaje por intentar recordar.

Argo il cieco es un novela metaliteraria. El autor se pinta, ficcionalizándose, haciendo uso de la memoria como metáfora de su tarea de escritor. Hay un juego de trasposiciones: del mismo modo en que el viejo romano intenta ver el pasado y traerlo al presente a través de la escritura («uno scrittore infelice decide di curarsi scrivendo un libro felice», G. Bufalino 1984:11), el autor testimonia la necesidad de la memoria para no morir, por eso escribe. Dramáticamente, adivina su fracaso: «il romanziere mette in scena il romanzo della sua stessa impotenza» (Bufalino. 1987: 117).

En los fundamentos del concepto de la memoria nos encontramos con el tema del sentido del tiempo. El autor siciliano testimonia la existencia de instantes repletos de sentido. El paso de estos «ahoras» ha dejado una marca, la señal, que refiere el autor, del que ha sido tocado por el presente. Pero inmediatamente después de este impacto, duda ¿y si fuese un engaño? Bufalino advierte la inutilidad de intentar detener estos instantes pero le queda el deseo de que el tiempo esté marcado por la densidad incorruptible de esos destellos llenos de sentido:

«O non era forse, la felicità, il sentimento d'una sospensione, il sentimento d'un tempo immobile e d'oro? L'inganno, cioè, che il sole s'impietri dov'è, e la luna; che nel nostro sangue nessuna cellula invecchi di un attimo in questo attimo stesso che sembra passare e non passa, sembra non passare ed è già passato. Oh interromperlo, sospenderlo, il tempo: sicché tutto, pietre, pesci, uccelli, foglie, frutti, e io e tu, Maria Venera, siano e siamo fulminati dalla luce in un radioso e incorruttibile «ora»: immobili, senza più la risacca dei nostri ieri a sommergerci, a crescerci fin sopra la labbra; senza più la scogliera dei domani, irta di punte e coltelli, a minacciarci malanno e morte; niente passato, niente futuro, ma solamente presente, con noi tutti beati».

(G. Bufalino. 1984: 96).

O como dice más adelante: «Vita, più il tuo fuoco langue più l'amo. Gocciola di miele, non cadere. Minuto d'oro, non te ne andare» (G. Bufalino. 1984: 206). La escritura se propone entonces como la medicina para rescatar el sentido del tiempo; Bufalino sabedor de la existencia de minutos felices, considera que no se pueden perder, y el modo, al menos como intento, de rescatarlos es la palabra.

A esta percepción del tiempo y a la necesidad de que el presente tenga la densidad de la felicidad, se añaden una serie de postulados culturales y literarios de nuestro siglo XX, imprescindibles para entender la confianza, al menos inicialmente, que el siciliano pone en la memoria. La memoria es entendida como la única vía posible para retener el tiempo y crear un tiempo nuevo.

Decía Bergson que el presente puro es «el inapresable progreso del pasado que roe el porvenir» (H. Bergson. 1939: 147 y ss.) Esta afirmación implica una primera constatación elemental: la de que el ahora es fugitivo; y una segunda, implícita pero distinta, la consideración del presente como un agujero vacío. Para rellenar esta vaciedad del instante sería necesario recurrir a la reconstrucción del pasado y al adelantamiento del futuro en lo que Bergson llama memoria: «Es memoria (...) la que prolonga lo anterior en lo posterior, y que impide que sean instantes puros, que aparecen y desaparecen en un presente que renace sin cesar» (H. Bergson. 1972: 98).

El autor literario que más claramente ha hecho suyas las teorías de Bergson es Marcel Proust y las ha aplicado, introduciendo variaciones, al mundo de la creación literaria. El autor de *En busca del tiempo perdido* coincide con el filósofo en la constatación de que el ahora es huidizo, considera necesaria la memoria que, en su caso, hace depender de la palabra literaria. Proust pretende, con su extensa obra, salvar todo tiempo en un tiempo nuevo atemporal, el de la obra literaria.

Sin esta breve premisa sobre la amarga percepción del tiempo en el siglo XX y el intento de encontrar un sentido a éste a través de la palabra literaria, no podríamos entender la obra de Gesualdo Bufalino. Porque también el siciliano pretende curarse y consolarse con la memoria. Palabra que, por otro lado, no responde sólo al significado, aunque lo incluye, que le da el DRAE en su primera acepción —«potencia del alma, por medio de la cual se retiene y recuerda lo pasado»—. A esta primera definición se añade un segundo valor semántico más en consonancia con el sentido dado en la Antigüedad: «Monumento que queda a la posteridad para recuerdo o gloria de una cosa». Concepción que toma el humanismo renacentista y recrea, apuntando hacia un nuevo contenido, este monumento debe buscar la «gloria», es decir, el testimonio para el futuro de que alguien existió en su palabra. Esta dirección apuntada en el Renacimiento se desarrolla en la contemporaneidad. La memoria busca la gloria y, al mismo tiempo, intenta recoger el pasado, retener el presente y abrirse al futuro. En este sentido el esfuerzo de la memoria no va simplemente encaminado a la reconstrucción del pasado, tarea destinada fundamentalmente al historiador que mira a lo acontecido previamente, sino a la construcción de

un tiempo nuevo, el de la ficción que encierra en sí todos los tiempos: presente, pasado y futuro.

Se deduce que esta solución contemporánea al dramático fluir del tiempo depende directamente de la confianza que el escritor tiene en la palabra, como vehículo para retener el ayer, el hoy y el mañana. Como consecuencia de esta solución, la palabra adquiere formas literarias —e incluso géneros— diferentes acordes con el tiempo que se trata de salvar.

EL PASADO. LAS SOMBRAS DE LA MEMORIA

Gesualdo Bufalino intenta poseer el pasado. Y para ello lo reconstruye con la pluma. Las obras que mejor plasman este objetivo son *Argo il cieco* y *Le menzogne della notte*.

La primera, como ya he apuntado más arriba, se basa en un juego dramático con el tiempo. El personaje-viejo desdoblado de esta novela quiere saber quién es y descubrir el sentido del paso del tiempo:

«Mi dicessero il mio nome, m'insegnassero chi sono, che vuol dire questa chiocciola di tempo e luogo che abito e non riesco a censire coi miei goniometri falsi. Io e il mio fascio d'arterie dure, i denti in rovina, le chiazze di fungo sul collo, le varici, la mente che non ha più smanie né forza...».

(G. Bufalino, 1984:204)

Y para ello escudriña en el pasado feliz de una primavera siciliana que intenta reproducir. Al final de la novela reconoce ante el lector su derrota («la mia testa sopra una picca»). La memoria hecha palabras es insuficiente: «Le parole (...) Non sono bastate, non bastano». Todo ha sido «Menzogna, gogna, vergogna» (G. Bufalino. 1984: 205). Como dice el autor, reflexionando sobre su novela, se trata de «un diario-romanzo che via via può leggersi come ballata delle dame del tempo che fu, o come Mea culpa di un vecchio che vanamente si ostina a promuovere in leggenda, attraverso ilarotragici ingrannaggi di parole, la sua povera «vita nuova» (G. Bufalino. 1984: solapa firmada por el autor). Ha buscado otra vida en la memoria pero sólo ha obtenido trágicos engranajes de palabras.

Le menzogne della notte cuenta la última noche, en prisión, de cuatro personajes condenados a muerte. Reunidos en una fortaleza borbónica, deciden contar el momento más feliz de sus vidas antes de que llegue el alba. El Barón, el poeta, el estudiante y el soldado buscan recuperar una razón que dé sentido

a sus vidas y a sus muertes³. El valor de las historias que cuentan tiene una intención temporal: salvar el pasado⁴:

«Ma dica ciascuno quel che crede meglio per dare agli altri e a se stesso scienza o menzogna di sé. Non sono molte le scelte in questa occasione. Dunque raccontiamola pure, o inventiamola, la nostra ora più memorabile. Ma più ancora vorrei che dal raccontarsi venisse un senso al nostro destino. E deducessimo perché moriamo e concludessimo con un'ipotesi, almeno riguardo al mistero ch'è stato lo spettacolo delle cose dintorno a noi»
(G. Bufalino. 1988: 40-41).

Los cuatro se llevan consigo la verdad o mentira de lo que han contado. El tono de la obra es amargo; no llegamos a saber si lo que han relatado responde a la realidad o a la fantasía de lo inventado para su consuelo. Con esta duda aparecen las sombras de la memoria. Las mentiras de esta noche carcelaria hacen dudar incluso al que debería ser la autoridad de todos ellos. El Gobernador que los acusa sospecha de todo, de las historias que ha escuchado pero también de su vida y de su muerte. Sus últimas palabras son un grito ahogado y confuso: «Che io mi sia tutto sognato? Che stia ancora sognando? Come se avessi nel pugno il cordone di un grande sipario di pezza, sento il cuore battermi in gola» (G. Bufalino. 1988: 153). Todo parece un sueño, así lo testimonian las últimas palabras del Gobernador en esta novela.

Para entender mejor la confianza del siciliano en la memoria y el descubrimiento amargo de su ceguera, debo detenerme aunque sea mínimamente en

³ El estudiante declara haberlo encontrado en el amor («Questo, soprattutto, il suo dono. Io non ero nessuno, dapprima, non sapevo chi ero. Solo dall'amore appresi il mio viso e mi conobbi persona» (G. Bufalino. 1988: 43); el Barón narra una vida de éxito llena de inquietud («da un giorno all'altro m'accorsi di non saper più compiere un gesto (...) Accarezzavo una donna e intanto pensavo: «E poi?» Venivo applaudito per l'eleganza d'un abito, per la finezza d'un detto, e ne sorridevo, arrosivo... ma non senza che un fastidio mi corresse sotto la pelle (...) (che) solo pareva coagularsi in frantumi inerti di dubbio: «Ma io...» «È se...» «Sì, ma...» (G. Bufalino. 1988: 69), y sólo espera la muerte para encontrarse con su hermano, la única persona que le enseñó un gusto por la vida a través del ideal revolucionario («Né altro mi consola se non che, morendo, ciò ch'era scempio e diviso, tornerà a essere unito», G. Bufalino. 1988: 85); la vida del soldado, según su relato, está dominada por el mal que le atormenta («Il male è dovunque, dico, *omnia immunda immundis*, ma in me soprattutto trionfa!» G. Bufalino. 1988: 100). Toda su vida será una espiral de venganza contra su padre al que cree causante de esta iniquidad; y, por último, el poeta reconoce haber crecido «fra verità e menzogna, fra menzogna e verità. Al punto di non distinguere più la parete di vetro dall'aria» (G. Bufalino. 1988: 115).

⁴ Aunque el valor fundamental sea el de salvar el pasado también afecta a los otros dos tiempos: los cuatro personajes pretenden consolarse en el presente, angustioso por la cercanía de la ejecución, con sus historias, y mirando al pasado, hallar un sentido para el futuro.

sus obras de reflexión y de crítica literaria. Encontramos en su obra *Il Malpensante. Lunario dell'anno che fu* —que el autor describe como «un diario travestido da libro sapienzale, un'opera dei pupi indecisa fra divertimento e passione»— una reflexión que vuelve a referir una de las ideas centrales del pensamiento bufaliniano: la experiencia de la inexorabilidad del paso del tiempo que determina la necesidad de la memoria. En esta preocupación encuentra compañeros de camino:

«Per fortuna mi succede solo una o due volte l'anno, di percepire d'improvviso, per una sorta di folgorazione, il flusso innumerevole del tempo dentro e fuori di me; e con esso il corrompersi infinitesimo d'ogni cosa: il dente che si caria, l'intonaco che si scrosta, l'arteria che impercettibilmente si ottura... `E quel che doveva provare Petrarca, ma tanto più spesso di me: «Sento i singoli giorni e ore e istanti spingermi verso la fine...» (E nelle *Familiari*, XIV, I, 13)»

(G. Bufalino. 1987: 53).

Intentando que el final de lo humano no sea la irremediable muerte en la que acaba el fluir del tiempo, recurre a las formas del arte que permitan repetir lo percibido, acontecido, sufrido, gozado o amado. Y entre ellas escoge dos. No sólo la palabra puede lograr el «riessere» o el «bis», también la fotografía —y su forma más evolucionada, el vídeo—. Formas que el hombre busca para quedar fijado:

«Specchi, ombre cinesi, pitture... Quante ne ha inventate l'uomo per duplicarsi, fissarsi, ri-esistere fuori di sé! Finché venne il lampo di magnesio, il miracolo del *clic*, che catturò per sempre l'istante, sottraendolo ai furti del Divenire. Sembrava il traguardo supremo e non era, oggi il più modesto videoregistratore raddoppia il Divenire medesimo, lo replica a volontà».

Toda una exclamación apasionada ante el milagro de la fijación del instante con ecos del sufrimiento melancólico —de reminiscencias leopardianas— que provoca su insuficiencia. Así termina el aforismo que cito: «Non senza, tuttavia, lasciarci ogni volta nel cuore la invincibile cenere del tempo che se ne va, la parata senza gloria di una inutile vittoria» (G. Bufalino.1987: 43).

Hay un aspecto biográfico del autor que no puede pasar inadvertido y que está directamente relacionado con lo que voy exponiendo. Los primeros textos escritos y publicados del autor —aparte de una serie de artículos menores— aparecen acompañados de una serie de fotografías del siglo XIX que reflejan su Comiso natal. Los publicó en 1978 —tres años antes de la salida a la luz de su primera novela— la editorial Sellerio. Gesualdo Bufalino publica dos series de fotografías antiguas. En ellas están fijados los hombres y mujeres que vivieron antes que él en su ciudad. El escritor, recuperando las antiguas imágenes y

reconstruyendo las vidas de los fotografiados, realiza un «spionaggio prezioso» cuya intención es salvar el tiempo de hombres devorados por el pasado. Ahora bien, lo único que consigue —de nuevo la labilidad del arte— es hacer al siglo pasado «prigionero per sempre di un rettangolo di cartone» (G. Bufalino. 1980a: 20).

La fotografía busca inmortalizar un instante pero, haciéndolo, certifica la muerte: «La fotografia è tutte queste cose a un tempo: certificato di decesso e promessa di resurrezione; documento impassibile e fontana di lacrime esistenziali; ubbidisce al tempo e lo fulmina; sanziona una perdita e vi sostituisce un simulacro immortale...» (G. Bufalino: 1990: 20).

En la última novela del autor, *Tommaso e il fotografo cieco*, se ve la relación entre la escritura y la fotografía en su intento por salvar el tiempo. La novela cuenta la extraña amistad entre dos personajes que encarnan las dos soluciones bufalinianas a este problema pero también su fracaso. Tommaso es un periodista retirado de su oficio y Bartolomeo hace fotografías pero es ciego.

EL PRESENTE. LA INCERTIDUMBRE DEL AHORA

Bufalino transforma las dos máximas que han marcado la filosofía moderna en función su concepto de memoria. La primera refiere a la existencia. Descartes consideraba, sintéticamente, que el valor de la existencia provenía del pensamiento y el siciliano, cambiando la primera palabra, la hace depender de la memoria. Y así el «Pienso luego existo» queda en: «Memini ergo sum». La segunda procede de la variación de la famosa máxima moral kantiana. La recreación bufaliniana desplaza la valoración de la acción al futuro: «Il mio portatile Kant privato: “Agisci in modo che ogni tuo atto sia degno di diventare un ricordo”» (G. Bufalino. 1987: 52). Sólo importa el presente de la acción en la medida que adquiere méritos para el recuerdo futuro.

Desde esta perspectiva, el presente parece adquirir su consistencia en la recuperación del pasado. Así lo expresa en su libro de aforismos *Il Malpensante*:

«Oggi sono piú giovane di domani ma piú vecchio di ieri, piú vecchio di poco fa. Né avrò mai per due attimi di seguito la medesima età. Ciò comporta in ogni nuovo stato un'inesperienza perenne e una confusione di parti: io vivo spesso il presente sull'esempio di apprendistati remoti, di decenne, di trentenne, di cinquantenne; faccio a vicenda l'adulto, il bambino, il vegliardo nello spazio d'una sola giornata»

(G. Bufalino. 1987: 55).

La necesidad de memoria que urge a Bufalino se reproduce en sus personajes que alientan la urgencia de la ficción. Y así, del mismo modo en que el autor inventa, sus personajes se rebelan en busca de nuevos cuentos, leyendas, mentiras, fábulas o sueños con los que fingir una trayectoria novelesca:

«Lo scrittore (...) prende sé come soggetto, nella presunzione di trovare un alleato docile e una guida addomesticabile, ma si accorge di dover combattere con un Alter Ego nemico, un Doppio che lo incalza e lo sbugiarda. In una parola, dopo la rivolta degli altri personaggi, anche il personaggio Io si ribella al narratore»

(G. Bufalino. 1990: 254).

Esta constatación de influjo pirandelliano⁵ configura la estructura de las novelas que se convierten en novelas de novelas. Dicho con otras palabras, el hilo argumental central o marco se puebla de nuevas historias que se entrelazan creando un laberinto narrativo donde se entrecruzan las ficciones. La escritura —remedo del presente del autor— se nutre de las mentiras del pasado.

E incluso de algo más que del pasado, la prodigiosa imaginación puede adelantar el futuro. Esta es precisamente la intención de *Calende greche*. Su ambición es cargar el presente con todos los tiempos. El título hace referencia a los días imposibles, a los que nunca sucederán. El autor pretende escribir con esta obra la parábola de una existencia imaginaria, a imitación de aquellos grabados populares en los que se representaban las diversas edades del hombre, desde la cuna hasta la tumba. La novela está dividida en escenas unidas por un protagonista común. En ellas aparecen los momentos más significativos de esta trayectoria humana para que queden fijadas en un eterno presente, así lo pretende el autor, las edades del hombre⁶. La experiencia dramática del paso del tiempo le lleva a encontrar una posible solución en la simultaneidad de tiempos, en cargar de sentido el presente con las experiencias de lo ya vivido y la perspectiva de lo por vivir.

⁵ La influencia de Pirandello en la obra de su conciudadano insular es evidente. Bufalino hace suyo uno de los dilemas pirandellianos: el juego entre diferentes niveles de ficción. De hecho a Pirandello le ha dedicado varios artículos con motivo del 50 aniversario de su muerte: G. Bufalino (1986): «La lumaca sul fuoco». *Almanacco Bompiani*, G. Bufalino (1986): «Per un incontro inventato». *Almanacco Bompiani*; G. Bufalino (1986): «L'occhio in difetto». *Almanacco Bompiani* y G. Bufalino (10.12.1986): «L'ultimo testo». *Il Giornale di Sicilia*.

⁶ Cabe apuntar de nuevo, cfr. nota 4, que en esta obra se insinúa el poder de la palabra mentirosa y su carácter anticipatorio y profético. A través de una prolepsis el siciliano imagina la muerte de su personaje para que la trayectoria de éste sea completa.

EL FUTURO. EL INTENTO POR DETERMINAR EL DESTINO

La memoria, como sinónimo de la palabra, tiene también pretensiones de abarcar el futuro. Y así se muestra en su novela policiaca *Qui pro quo*. Esta obra es un homenaje a Leonardo Sciascia⁷. Los dos sicilianos cultivan el género para negar una de sus características estructurales, el llamado *happy end*. Sin embargo, como ya apunté en otro lugar, la irresolución de los finales en cada uno de los autores tiene una intencionalidad diferente⁸.

Por el tema que voy desarrollando, lo que nos interesa inicialmente de esta novela son los descubrimientos que hace uno de los personajes, Esther Scamporrino, secretaria del editor Medardo Aquila, muerto y en torno al cual gira la trama. Lo que desvela Esther es que su jefe, habiéndose enterado de la enfermedad terminal que padece, decide quitarse la vida. Ya en el capítulo II el editor anuncia la angustia que le produce no poder dominar la muerte, un indicio que más tarde se recupera en el desvelarse del final:

«La creazione è un'equazione a miliardi di incognite, che noi giochiamo a risolvere, prima che una spugna, cancellando noi, la cancelli. Fra esse è la morte l'incognita madre, quella che al mondo sconcerta di più. Specialmente

⁷ La amistad entre los dos autores es anterior a 1981, pero en marzo de ese año Sciascia entrevistó a Bufalino (*L'espresso*) señalando los valores del escritor que hasta 1980 año no se había decidido a publicar su primera novela *Diceria dell'autore*.

⁸ *Qui pro quo* es un caso paradigmático dentro del género policíaco de irresolución. El autor, voluntariamente, ha querido transgredir las normas del género. Para hacerlo explícito pone en boca de uno de sus personajes la definición de lo policíaco como «dialettica di oscurità, tensione e luce che mi pare intrinseca del giallo...» (G. Bufalino. 1991a: 28) El punto teórico de llegada es la luz, la satisfacción, el *happy end* que queda desmentido en el desenlace final; a medida que se profundiza en la resolución del caso más interrogantes se abren, hasta llegar a un final de numerosas posibilidades. Bufalino reconoce que la fuerza de las historias policíacas radica en el desvelarse del misterio: «La fortuna delle *detective-stories* non ha forse altra origine se non nel fatto che, essendo la Creazione tutta, e le nostre vite con essa, un mistero a cui manca lo svelamento finale, leggere un giallo dove il colpevole è smascherato ogni volta, ce ne risarcisce e consola» (G. Bufalino. 1987: 29). Pero él deja un final abierto para mostrar que la escritura, y en concreto su novela *Qui pro quo*, es una parábola del mundo: un misterio sin resolver. Leonardo Sciascia, descubridor y amigo de Bufalino cultivó la novela policiaca sin solución para señalar el desorden de las estructuras. Un crimen o delito, por pequeño que sea, descubre la corrupción estructural e institucional en los universos literarios de Sciascia, por eso los detectives y policías de sus obras nunca podrán acceder al verdadero culpable. Los dos coinciden en la no-aclaración del crimen pero Bufalino no trata de señalar las implicaciones criminales de los poderosos sino la confusión del mundo si éste no tiene un sentido, (cfr. Arbona. G. (1996). «Gesualdo Bufalino». *De varia lección*. Departamento de Filología III. UCM y Arbona, G. (1996). «Desiderio e parola». *Il Nuovo Areopago*. Milano. 14. Primavera: 100-110).

una morte indotta, di cui s'ignori l'autore... Ebbene, non è forse il primo dei nostri istinti volerla sottrarre all'arbitrio e così riammetterla nel nostro cosmo?»

(G. Bufalino. 1991: 29).

Llevado por el deseo de dominar la muerte, elabora todo un plan para proyectar su final y escapar de las garras de un posible destino imprevisto. Medardo Aquila muere aplastado por un busto de Esquilo bajo el que el editor se sentaba habitualmente. Junto a su cadáver se descubre un charco de agua que, la secretaria infiere, son los restos de una esquirla de hielo que el suicida había puesto bajo el cuello del busto, previamente cortado. Medardo se sienta a esperar porque sabe que el hielo no tardará en derretirse bajo los rayos del sol.

Incluso llegamos a descubrir como el editor quiere hacer del último momento de su vida algo legendario. El busto de Esquilo y el agua que le ha dado fin son dos indicios de su intención por añadir algo mítico, fantástico, recuperando dos figuras del pasado. La secretaria lo explica: su jefe quiere contradecir la muerte de Esquilo —aplastado por la concha de una tortuga que un águila dejó caer del cielo—. Así si un águila mató a Esquilo, a modo de venganza después de veinticinco siglos, Esquilo mata a Aquila. La muerte por agua es prevista como asentimiento a la afirmación de Tales de que el agua es principio y fin de vida. Pues como descubre la sagaz secretaria: «Fra i busti dei sette savi di Grecia avete badato alla stranezza che uno solo manca, Talete, e che c'è al suo posto un poeta? E se vi dicessi che su nel fondaco, fra gli oggetti in abbandono, ho scoperto un Talete di marmo? Dunque una sostituzione è avvenuta, del pensatore col tragico. Non senza intenzione» (G. Bufalino. 1991: 119-120).

Las averiguaciones de la secretaria parecen las definitivas pero se deben medir con las alternativas que el presunto suicida ha dejado escritas en varias cartas. Acusa en ellas de su muerte a diferentes personas y, como en un juego de espejos, la apertura de una carta envía a la lectura de la siguiente que a su vez niega el contenido de la anterior y así sucesivamente. Se debe aceptar que el suicida ha intentado confundir a familiares, amigos y socios. La Scamporrino no ceja en su empeño y las conclusiones finales a las que llega la secretaria es que Medardo ha realizado «il suicidio perfetto» y por eso grita a todos:

«non sentite la forza di tanti indizi? Medardo sapeva d'essere condannato, voleva, invece d'una faticosa agonia, una morte spettacolare. Non scegliendo semplicemente di uccedersi, ma di morire *contro* qualcuno, Ghigo, Belmondo, non so chi altri, ma soprattutto contro il nemico interno che gli aveva invaso la testa, quella camola d'un tumore che con le sue metastasi gli corrompeva, se

non l'ingegno, la dignità del pensiero. Questo egli intendeva colpire, schiacciandolo sotto una pietra...»

(G. Bufalino. 1991: 120).

Ahora bien, al finalizar la lectura de la novela, se vuelven a abrir todas las preguntas sobre el caso: ¿Ha sido realmente un suicidio?, o lo que es lo mismo, ¿ha conseguido el editor adelantar su muerte?, o bien, ¿ha caído Medardo Aquila en una muerte imprevista? A estas dudas se añade el apéndice «con fantasía di varianti» que ponen en tela de juicio cualquier interpretación unívoca.

En este mismo sentido de adelantamiento del futuro por medio de la palabra se puede leer su última novela *Tommaso e il fotografo cieco*. El autor define su estructura:

«Una serpente che si morde la coda: quando tutto sembra finire, tutto sembra ricominciare. Per usare parole grosse, il paratesto entra nel testo e lo confuta. Col maleducato proposito di scoraggiare la credulità del lettore»

(G. Bufalino. 1996: solapa).

La escritura como profecía, adelanta lo que sucederá. El protagonista es un periodista encerrado en un sótano para eludir la angustia del vivir. Actúa de portero y espía la vida de los personajes a los que cobra la contribución y sobre los que imagina y fantasea. Este es el primer nivel de ficción. Primer nivel que se confunde con un segundo: el texto que el protagonista escribe, mezcla de diario, ensoñación, relato policíaco, descripción kafkiana de un espacio cerrado y angustioso... Pues bien, al final de la obra el segundo plano de ficción parece superar el primero. O lo que es lo mismo, la escritura adelanta la vida, a modo de profecía, que se nos da en aquel nivel primero de ficción.

Si en esta última novela, parece que la escritura adelantando el futuro (2.º nivel de ficción) precede a la vida (1.º nivel de ficción), el protagonista se revuelve y torna a hacerse una pregunta: «Ma dov'è il confine fra la norma e l'assurdo, nelle trame della vita? Non vedi come appaiono sorprendenti i fatti quando uno li immagina e come invece naturali nel momento che accadono?» (G. Bufalino. 1996: 174).

LA ESCRITURA COMO JUEGO DRAMÁTICO. EL JUEGO DE UNA INSATISFACCIÓN

Como hemos visto, no queda resuelto el problema del sentido del tiempo. Gesualdo Bufalino lo ha intentado escribiendo. Y así afirma:

«PER RICORDARE, PER ESSERE RICORDATO, per vincere l'amnesia, il silenzio, il buco grigio del tempo. Per compiere in noi stessi quello che una volta, parodiando umilmente Shakespeare, ho chiamato il miracolo del Bis, il bellissimo riessere. Essere o riessere, questo è il problema. La scrittura ce lo risolve. Ecco dunque gli scrittori della memoria, da chi si fa testimonia e giudice del passato a chi si ciba del proprio ieri come le iene dei cadaveri. Ecco Tucídide, ecco Proust, un testimonia pubblico e un delatore privato... Per i quali entrambi, tuttavia, la scrittura sarà da considerare una guerra illustre contro il tempo (...) se è vero la sentenza di Seneca: *cotidie morimur*, secondo la quale noi moriamo ogni giorno, essendo il presente una cruna attraverso cui il futuro si versa nel passato, se ciò è vero, sta alla parola fermare il presente che fugge»

(G. Bufalino. 1991b: 15-16).

Pero no parece haber obtenido escribiendo lo que ha pretendido porque el texto que reproduzco, en el que expone las razones por las que escribir, termina así: «Ciò non vuol dire che scrivere è uguale a pregare? Tante sono, suppergiù, le ragioni per scrivere. Una di più, ma forse una di meno (non ho contato bene), delle ragioni per tacere». Al oficio de escribir se le pide lo que al Misterio y, en el fondo, no se sabe si con la palabra se logra recordar y atenuar la angustia del paso del tiempo porque también hay razones para callar.

Lo que es evidente es que, como ya adelanté, la memoria muestra sombras. La memoria parece ocultar una gran fraude que devuelve una y otra vez a la búsqueda de sentido en la vida. La memoria no basta. Así, en una entrevista realizada en diciembre de 1989, el escritor reconocía la supremacía de su vida sobre su obra:

«un escritor escribe un cierto número de obras pero al tiempo vive su biografía, es decir, la sucesión de sus días es una obra escrita —no materialmente sobre el papel— pero que inventa día a día. Como decía el poeta «mi vida es mi gran obra». La obra que prefiero es mi propia vida, la que he vivido —no mis memorias — que es una creación»⁹.

Esta afirmación supone, al menos implícitamente, el fracaso de la tentativa bufaliniana por convertir el tiempo en un eterno presente con la palabra. Aún

⁹ La entrevista la titulé, precisamente, «Mi vida es mi gran obra» Arbona, G. (1990). *El pobrecito hablador*. Revista del Departamento de Filología III. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. n.º 8, pp. 22-27. También se publicó en Arbona, G. (junio-septiembre, 1990). *La página*. La Laguna. pp. 105-109. El texto que comenta era de una conferencia pronunciada por el Profesor en el Liceo di Caltagirone ya citado. Decía: «La biografía de un escritor es a menudo su obra más reveladora, donde más creativamente la erupción de lo más profundo del autor se mezcla y constituye una fábula con las circunstancias y accidentes de la vida».

cuando Gesualdo Bufalino pretenda, en muchas ocasiones, sustituir la vida con la palabra, también testimonia su derrumbe. El novelista siciliano confiesa haber creído en el poder creador absoluto de la palabra. Volviendo de nuevo al personaje viejo de *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, ya el capítulo III bis se titula «Primo dubbio dell'autore sul libro che sta scrivendo» y manifiesta la incapacidad de la memoria, como sinónimo de mentira, de salvar la vida: «Al tempo, dove sto andando? La favola mi scappa via dalle mani, la memoria mi fa la buffona dietro le spalle» (G. Bufalino. 1988: 43). La intención del libro es testimoniar el fracaso de la memoria. Estas palabras notifican la imposibilidad de recuperar la felicidad. Y páginas más adelante, no sólo testimonia la ineficacia de la palabra para reemplazar la vida sino que llega a decir que concebida así se convierte en tóxico:

«Ma scrivere mi piacesse, almeno! In vece trascino la penna come una gamba zoppa, aro la carta per amaro farmaco e penitenza. Questo miracolo di creare con un po' di suoni e segni una bolla d'inesistenze ciarlere, come non finisce di apparirmi un'azione losca, una colpa. E sebbene cerchi di volgerlo in scherzo, in passatempo, sì da far scorrere svelti i minuti di futuro che mi sono stati irrogati; sebbene al posto d'ogni ricordo mi ritrovi a narrare un sogno o una fanfaluca, sempre il gusto che me ne resta è di tossico. Come in quel dialogo di Grock col dottore: «Mi guarisca, dottore, sono infelice», «Vada al circo a vedere Grock», «Non posso, Grock sono io.

Alas poor Grock! Ahi, povero Gesualdo!»

(G. Bufalino. 1984: 83-84).

La escritura no le puede curar por la sencilla razón de que la salvación no puede venir de sus propias palabras. Así unas líneas más abajo y utilizando, de nuevo, una parábola simbólica dice: «Eppure no. In campagna un gran noce mi cresce a dispetto con le sue barbe minaccia le mura della casa». La vida —cuyo símbolo es el nogal— sigue estando fuera de él y por más que el protagonista ha intentado encorsetar el árbol rodeándolo de cemento, éste ha roto la camisa de fuerza impuesta, símbolo de la palabra.

Al fin y al cabo la memoria consiste en «sposare le frodi della parola con la verità della pena» (G. Bufalino. 1990: 244) y un fraude no puede dar sentido a la pena. Solamente se puede esperar de la escritura que actúe como analgésico o como cura terapéutica, nunca como sustitución de la vida: «Non resta che utilizzare la scrittura nelle sue basse virtù analgesiche e terapeutiche, rinunciando all'ambizione della mimesi creativa. Non lo specchio condotto a spasso per il corso, ma una compressa da prendere dopo i pasti» (G. Bufalino. 1990: 254-255).

Bufalino trata de hacer descansar en la memoria el sentido del tiempo y por lo tanto divinizar la palabra: «Con la letteratura ho rapporti tempestosi, come

con Dio. Non ci credo ma la bestemmio e la prego» (G. Bufalino. 1987: 121). Todos sus textos son el intento testarudo por recordar y ser recordado, y paradójicamente, el testimonio de que la memoria está rota.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Libros:

- BERGSON, H. (1939): *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. París: Alcan.
- BERGSON, H. (1972): *Durée et simultanéité*. París: PUF.
- BUFALINO, G. (1980a): *Comiso ieri*. Palermo: Sellerio.
- (1980): *Diceria dell'untore*. Palermo: Sellerio.
- (1982): *Dizionario dei personaggi di romanzo*. Milano: Mondadori.
- (1984): *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*. Palermo: Sellerio.
- (1985): *Cere perse*. Palermo: Sellerio.
- (1987): *Il Malpensante. Lunario dell'anno che fu*. Milano: Bompiani.
- (1988): *Le menzogne della notte*. Milano: Bompiani. Premio Strega 1988.
- (1989): *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*. Taormina: Ottobre Letterario.
- (1990): *Saldi d'autunno*. Milano: Bompiani.
- (1991a): *Qui pro Quo*. Milano: Bompiani.
- (1991b): *Le ragioni dello scrivere*. Catania: Associazione culturale «Centro Studi e Ricerche».
- (1992): *Calende greche*. Milano: Bompiani.
- (1996): *Tommaso e il fotografo cieco*. Milano: Bompiani.
- ZAGO, N. (1987): *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*. Messina: Pungitopo.

Artículos:

- ARBONA, G. (1990): «Gesualdo Bufalino entre la luz y el luto». *Veintiuno*, Invierno: 137-38.
- ARBONA, G. (1996). «Gesualdo Bufalino». *De varia lección*. Departamento de Filología III. UCM: 65-79.
- (1996): «Desiderio e parola». *Il Nuovo Areopago*. Milano. 14. Primavera: 100-110.
- GANDOLFO, P. (1996): «Última entrevista a Gesualdo Bufalino. El orgullo de la soledad». *Quimera*. Barcelona. N.º 149: 25-30.