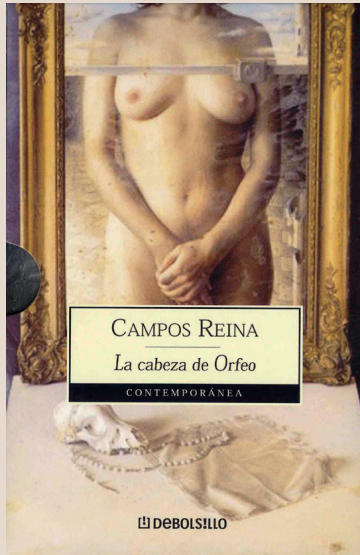


Ópalos lascivos de pureza. (Apostillas a *La cabeza de Orfeo*, de Campos Reina)

Javier Pérez Bazo



¹ Sabido es que Orfeo mediante el embeleso que producía su cítara consiguió tan tamaño privilegio al concedérsele rescatar del averno a su esposa Euridyce, muerta envenenada por una víbora al huir por un bosque del rapto del pastor Aristeo el mismo día de sus esponsales. El lector recordará que como única estipulación, el hijo de Eagro no debería volver la vista hacia atrás durante la ascensión, que inflamado por la belleza e impaciente por degustarla no resistió mirar a la ninfa amada, cuyo pie de inmediato quedó atrapado en las tinieblas para siempre, y que malograda su oportunidad, Orfeo se refugió en el canto de su dolor hasta que las bacantes tracias del dios Dionisio, embriagadas, cortaron su cabeza y la arrojaron a un río, pero arrastrada por la corriente siguió cantando.

² Campos Reina: *La cabeza de Orfeo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2006.

Y si lo terrestre te ha olvidado,
dí a la tierra callada: yo fluyo,
y al agua veloz dile: yo soy.

Rainer María Rilke

¿Cuántos se atreverían por amor a descender al infierno y, después, retornar para cantar entre recuerdos? Acuértese el lector del mito de Orfeo, que con sus glosas, exégesis y mudas, está lleno de tradición¹. Con dimensión alegórica esta leyenda mitológica sirve de trasfondo en las últimas dos novelas publicadas por el cordobés Juan Campos Reina, *Fuga de Orfeo* y *El regreso de Orfeo*, ambas de 2005, agrupadas como díptico bajo el título *La cabeza de Orfeo* (2006)². La filiación de este dueto narrativo con la *Trilogía del Renacimiento* del mismo autor —compuesta por *Un desierto de seda* (1990), *El bastón del diablo* (1996) y *La góndola negra* (2003)— adquiere su carta de naturaleza no sólo a través de sus respectivos protagonistas, Leo y León, completivos de la saga de los Maruján, ya conocida en la creación novelesca de Campos Reina, sino además por cierta temática recurrente y, de manera esencial, por el pulcro estilo que en otras entregas venía modulando la originalísima voz de Campos Reina. Estas dos narraciones de *La cabeza de Orfeo*, más allá de que sean expresión alegórica del mito órfico esencialmente en su tramo final —pero no sólo en él—, aquel en el que Orfeo vive entre las bacantes tracias de Dionisio antes de ser degollado, guardan una notoria unidad, sobresalientes concomitancias: Sevilla como marco espacial de la trama, la reconstrucción de un tiempo histórico de la contemporaneidad, que nos es próximo; la búsqueda de la libertad individual; la música como engarce temático reiterativo —de la que hacen profesión y dilección sus protagonistas—; una común y enfatizada sensualidad hasta la vehemente revelación de los cuerpos amantes; el mundo sensorial con amplitud sinestésica...

Fuga de Orfeo arranca con una carta que el padre de Leo, el falangista Jesús Leopoldo Maruján, remite a la editorial Random House Mondadori —guiño cómplice del autor, por ser la misma que publica la novela— junto al «endemoniado» manuscrito que dice haberle enviado su hijo antes de «marcharse sin dejar señas a Nueva York... con una desgraciada», y al que acompaña un dictamen del censor franquista don Camilo —¿alusión velada a Cela?—, incluido al final del volumen. La modalidad de diario íntimo justifica el relato en primera persona —bajo fórmulas estereotipadas del género: «cuando escribo esto», «a esta hora de la madrugada en la que escribo», «no he dicho toda la verdad en estos apuntes», «si alguien echara un vistazo a estas páginas»—, y, funcionalmente, la brevedad de las secuencias, e incluso las alusiones temporales que en su vaguedad anclan los lazos afectivos y amorosos de Leo con distintas mujeres desde su infancia y

años estudiantiles hasta la caída del muro de Berlín. Apuntes memorialísticos, en definitiva, sobre encuentros circunstanciales, a veces iterativos, que no distraen la verdadera obsesión del personaje por May, «una americana anglosajona, con remilgos de francesa», «demonio americano de ojos azules» natural de Oregón, Eurídice elegida entre otras ninfas para un Orfeo que deambula por las calles de Sevilla, que sufre sus desdenes hasta que con ella decide emprender rumbo a la ciudad neoyorquina. No hay mayor sencillez en el enredo de la trama; su urdimbre se teje mediante una amplia policromía de los sentidos que desnuda la carne y los afectos de los personajes, reconstruida mediante una introspección de la memoria como corresponde a la modalidad narrativa del diario, con variados matices y cambiantes contornos de exquisita y dilatada sensualidad: balances de jornadas y de momentos íntimos, piedras preciosas engarzadas por el bien pausado ritmo de la concupiscencia, encadenados ópalos lascivos de pureza.

Entiéndase, pues, que estamos ante un relato orientado por el psicologismo intimista y la sinceridad moral del protagonista. Nada sobrepesa en esta colección de estampas, cada una ceñida a un breve capítulo, si no es la angustia grave que el lector comparte en empatía con el personaje. Leo va trazando las figuras de sus amantes con la fresca alegría de la hermosura entre los impulsos más recónditos de la pasión amorosa, insinuada o explícita. Entonces ocurre el gusto y regusto de la escena, una solicitud morbosa reclamada por los sentidos, auxiliada por un lenguaje —aquí, y en obras precedentes del autor, componente esencial de la entidad novelesca—, que es delicadeza lírica, sabroso en sus meandros sintácticos, incisivo, irónico gracejo. Ni siquiera las ocasionales digresiones de variado cuño distraen este itinerario psicológico-licencioso del protagonista; tampoco incomoda, sin duda por la misma naturaleza del género, la muy circunstancial expresión coloquial, que sacude, por empréstito de la oralidad, al registro más específico de la prosa artística. Adviértase, por lo demás, la excelencia narrativa en los magistrales finales de no pocos capítulos de esta novela —al igual que en otros de su complementaria—, donde el discurso culmina en su máxima expresión de maestría literaria.

En *El regreso de Orfeo*, el cirujano plástico León Maruján vuelve a su casa de Sevilla desde el infierno en el que se encuentra tras un accidente de coche, sumido en la penumbra, casi en la total ceguera. Es el nuevo Orfeo dolorido, que buscará consuelo en las teclas de un piano y en la bacante Fátima. Paseando por las calles sin sobresaltos ni grandes obstáculos de la Judería sevillana y, con la misma voluntad que Leo, indaga el mundo de su pasado, de lo perdido, a través de dos mujeres que, cada una a su manera, le aman rendidamente. Pero sólo Betsabé, «la niña del recuerdo» y de su infancia, su Eurídice reconocida entre las sombras, le devolverá la vida quebrantada: «una salida de un presente desgajado del pasado y del futuro». La tercera persona, propia del narrador omnisciente, articula un discurso que privilegia las descripciones y en el que la orfebrería del lenguaje y las sinestesias constituyen su específico tuétano. León decide penetrar en el mundo del olvido, privado de la vista intenta «reconocer al hombre que se le iba escapando», hacer de nuevo suyos los que fueron lugares familiares, el presente disipado de la niñez —nueva convergencia con el protagonista de *Fuga de Orfeo*—, inerte, desvelado ahora en el duermevela de los sentidos. Sólo así,

mediante la conjunción de todos ellos es capaz de describir lo que la ceguera le ha hurtado. Al León Maruján periculado en el accidente le había suplantado un hombre que «tenía unas manos que, por la finura del tacto, no eran humanas, y también el oído y el olfato de un animal selvático». El lector escuchará entonces la sinfonía de olores y cadencias que provoca en León la casa familiar, fragancias y sonidos que le transportan desde el recuerdo a días infantiles; o reconstruirá con la delicadeza del tacto ciego el interior de la Catedral; o aspirará «el aire perfumado de la lencería» y el aroma de «delicada perversidad» en las lides amatorias de León con Fátima y Bet... Los ejemplos podrían multiplicarse.

Si la restauración de «los espacios en blanco de la memoria» — con claras reminiscencias de Proust, y tal vez de Gide — y la singular lectura de los escritores místicos trababan sagazmente la prosa *Fuga de Orfeo*, ahora, mediante un similar itinerario intimista, serán los temas órficos los que orienten el discurso bajo el tamiz de Rilke. Compréndase así la revelación de León, rescatado por Bet de las incertidumbres, «más allá del amor, en el dolor compartido» — tan distinta a la vecindad entre el dilatado desdén de la amante y el amor consumado, que veíamos en *El regreso de Orfeo* —, la trascendencia y la inmanencia, el elaborado mundo de las percepciones. Ya se ha dicho, León ve — como el yo poético en la décima elegía de Rilke — a través del oído; su olfato percibe una amplia gama de delicados aromas, que reaparece en la memoria para ser retenida o para incluirla en su mundo y degustarla — de nuevo Rilke en su soneto XIII: «Fluyen hallazgos donde habían nombres», «¡Oh, saber y sentir, dicha!, ¡qué enorme!» —; el tacto le introduce en el mundo recreado o se convierte en «juego voluptuoso»... En definitiva, un prontuario de salvíficos sentidos que confiere peculiar dinamismo a la acción y que se impregna, en forma de digresión ambiental para el espíritu, de las descripciones espaciales de una Sevilla recobrada. Vuelven así los lugares urbanos y algunos motivos de *Fuga de Orfeo*: los rincones y barrios sevillanos, la espacialidad del encuentro amoroso, la luna del escaparate de un comercio y su trastienda — la de la mercería donde Leo visitaba a Adela, ahora la de la lencería en la que León y Bet se reconocen y aman apasionadamente —, perfumes, esencias, fragancias y aromas florales, ecos y susurros...

En el entramado de la imaginación está la voluntad y la facultad de la fábula; más todavía, la capacidad del novelista para inundar el mundo imaginado en la experiencia real, en la vivencia y dimensión de sus manifestaciones. Quien tuviera la gran fortuna de conocer allegadamente a Juan Campos Reina, de comprobar la sabiduría que ofrecía con modestia y lucidez en gestos y palabras, de haberle escuchado sus inquebrantables convicciones, de saber su debilidad rendida a afectos literarios y a su orgulloso arraigo andaluz, de cortejar a su lado la mesura y glosas irónicamente pícaras, de escruñiar su mirada limpia donde anidaba la sensibilidad..., no se sorprenderá ante el compromiso con la beldad del verbo, la técnica depurada y la alta calidad estética de estas dos narraciones. En ellas, como ópalos de fuego, encendidos y traslúcidos, se aquilata la heredad de Campos Reina. Sobre *La cabeza de Orfeo* sobrevuela la exquisita y sutil factura de la excelencia artística hecha canto, el canto que «provoca un deseo lascivo de pureza»³.

³ La última presencia pública de Juan Campos Reina tuvo lugar en el Instituto Cervantes de Budapest a instancias de su director, de quien esto escribe. Mantuvo entonces un diálogo sobre la creación literaria con su amigo Rafael Ballesteros. Ocurrió al final de la pasada primavera. Jamás pudimos imaginar que sería su último viaje al extranjero, del que regresó gozoso, imantado por la ciudad más hermosa que baña el Danubio. Antes de regresar a su Málaga cotidiana, Juan me regaló como gratitud y afecto este manuscrito suyo, engastado en un marco de rara belleza: «Como al viejo maestro judío del Cantar de los Cantares, Budapest me provoca un deseo lascivo de pureza». Aquella dádiva preside desde el 13 de junio de 2009 uno de los rincones preferidos de mi domicilio aquicense.