

## La piel escrita

Amelia Gamoneda

**JEAN-JACQUES SCHUHL**

Ingrid Caven

Trad. Ana María de la Fuente Rodríguez

Seix Barral, Barcelona, 288 págs.

La reaparición en la escena literaria de Jean-Jacques Schuhl (nacido en 1941) tiene mucho de espectáculo barroco, pues, en realidad, con *Ingrid Caven* (Goncourt, 2000), quien aparece en escena es la propia Ingrid (refinada cantante, actriz, exmujer de Fassbinder y compañera de Schuhl desde hace más de veinte años). Sin embargo, la cuidada iluminación literaria de que esta mujer es objeto no produce un texto que pueda llamarse biografía; la narración queda absorta en sus gestos y en su canto –el de un mítico concierto en 1978–, y, como en un fundido de imágenes y sonidos, se deja conducir hacia una panorámica de la vida elegante y decadente en torno al cine y a la moda en los años setenta, años que son para el autor –por la fuerza oscura, rebelde, transgresiva y creativa de su vitalidad– los últimos del siglo XX .

Hay mucho cine en el interior y en la factura de esta novela, y el propio Schuhl dice sentirse más montador de ritmos y palabras que escritor. Pero en el juego de espejos que nos propone, es precisamente un cardumen de escritores el que resulta evocado; *Ingrid Caven* rompe un silencio de escritura de veinticinco años –tras *Rose poussière* (1972) y *Télex nº 1* (1976)–, y con la ruptura del paralelismo biográfico desaparece toda otra coincidencia estilística con Rimbaud. Hacia Proust apunta el fresco –más filmado que pintado– de una élite vagamente *snob* y a veces encanallada que reparte su tiempo entre el ocio y el arte, y entre la que circula alguna «muchacha en flor» y alguna acaudalada «Guermantes», además de un *alter ego* de Schuhl llamado Charles y enfundado en un papel de puro *voyeur*. Una «poesía involuntaria» asiste a la memoria y a la escritura del libro, y en ella, además de la de Proust, Schuhl reclama la presencia de Lautréamont; de entre «los malditos» también rescata la «sequedad lírica» de Jean Genet, y, entre los que quizá lo son menos, Hemingway y Baudelaire se transparentan en el libro: el primero en la fiesta acumulativa de la sintaxis, el segundo, en la piel misma de la escritura: una superficie de correspondencias sensibles y musicales que adquiere el espesor de un complejo maquillaje.

La novela se abre precisamente con la descripción de una mesa en la que se hallan dispuestos los instrumentos y productos para una sesión de maquillaje (aunque en las primeras líneas el lector podría interpretar que son instrumentos para la escritura), y alguien empieza a trabajar el rostro de Ingrid Caven. En torno a esta preparación de camerino previa a un concierto, la memoria traba el relato de su infancia: la actuación ante los soldados de Hitler, la enfermedad (llagas y costras en la piel que le hinchaban la cara y casi la cegaban), Alemania y la guerra, la huida ante el avance de los rusos en vagones de mercancías, los comienzos en el canto, un tiempo que se resume en un

*leitmotiv*: «mélodie-maladie». Después viene la vida en los hoteles, los festivales, la gente guapa y la élite cultural parisiense, y así desfilan en revoltillo Yves Saint-Laurent, María Callas, Cocteau, Hélène Rochas, Paloma Picasso, Loulou de la Falaise, Bette Davis, un conocido productor heroinómano escondido tras el nombre de Mazar, Hans Magnus Enzensberger, los Baader-Meinhof, y, claro está, Fassbinder. Schuhl orquesta este disonante coro volviendo a menudo a Ingrid, quien le ayuda a entonar la novela desde el centro de ese escenario en el que permanece de principio a fin, y donde su voz suena como esas «sedas que pasan de un tono al otro con rapidez, según la incidencia de la luz»: la narración imita ese canto.

La vida sigue a la música, y viceversa; ya en la última parte del libro, Nueva York sustituye a Europa: Fassbinder ha muerto, Charles la acompaña, los perfumes son de Issey Miyake, las camisas de Yoshi Yamamoto, cantan las Spice Girls, Yves Saint-Laurent se ha convertido en un modisto clásico y distante. Ingrid Caven busca otra música, una música que «evite el lirismo sin caer en la aridez del esbozo escueto», una música de «tumultos, saltos, contrastes violentos», de «sonidos puros, mal articulados, sonidos sin belleza, próximos al grito animal o a las sonoridades japonesas», «sin adornos, con acentos marcados por la ciudad, estampillados por [...] este fin de siglo caótico que entra en el cuerpo y sale por la boca». Esta música nueva en la que se ejercita Ingrid termina también siendo la música de la narración de Schuhl; Charles dice: «Quizá no haga uno más que eso: elaborar sobre la música del tiempo». Y de ello quedan las marcas en la escritura: «nada de camino recorrido, progresión, avance, sino más bien una sucesión de instantes con sus zonas de sombra», desvíos, quiebros y diversificaciones, ángulos oblicuos, pliegues del tiempo narrativo que responden a ilusiones ópticas.

Pero sentemos de nuevo a Ingrid en el camerino de maquillaje. Recuerda el narrador que en griego antiguo *cosmos* significa a la vez «universo» y «tocado». La novela recorre una época de nuestra historia reciente capturando sus perfumes efímeros, sus efervescentes drogas, siguiendo el vuelo de un sombrero de la cabeza de Ingrid a la de Bette Davis, dibujando el viaje de una borla que aparece por primera vez en el gorro de la niña que viaja en trineo para actuar frente a los oficiales de Hitler, que pasa luego a los «bellos y angélicos crápulas portuarios» del cartel pintado por Warhol para *Querelle*, y que finalmente se posa en la cabeza de Fassbinder cuando éste saca grotesca y obscenamente la lengua para besar a su ex mujer. Del «universo» la novela recoge su «tocado», su espuma más superficialmente artística, su maquillaje con firma.

Pero, en el personaje de Ingrid, la novela despliega otro sentido del *Maske*: la máscara como una segunda piel. La música cicatrizó (junto con el psicoanálisis, todo hay que decirlo) la llagada piel de la infancia; en realidad no fue sólo la música, sino también todo el atrezo que la acompaña: sucesivos pigmaliones la cubrieron con sus artes: pintaron, moldearon, filmaron y escribieron su maquillaje-máscara; la creación de esas diversas pieles va marcando etapas en la vida de la misma manera que lo hace la música; sólo así adquieren sentido dos episodios que Schuhl subraya: en el primero, Yves Saint-Laurent corta un vestido para Ingrid directamente sobre su cuerpo desnudo; en el segundo, Fassbinder muere dejando unas extrañas anotaciones que se refieren a la que fue su mujer.

Hacía ya tiempo que Ingrid se le escapaba a Fassbinder, y parece como si, en los

momentos próximos a su muerte, el cineasta hubiera querido apropiársela de nuevo con el esbozo –escrito con caligrafía convulsa en el dorso de una página– de un guión que recorriera su vida y le añadiera un destino de soledad, drogas, violencia y suicidio. Fassbinder, que ya había puesto en diversas ocasiones a Ingrid ante su cámara, se proponía esta vez hacer una película –una piel– que cubriera toda la vida de la mujer que amaba. Charles percibe lo desesperado del reto, pero también algo así como un sortilegio maligno. Duda entonces entre glosar o no ese «texto sagrado», ese «poema de amor cifrado» que dejó el cineasta; empieza una biografía de Ingrid pero la abandona enseguida, pues la escritura se le antoja vampírica. Charles ceja, pero Schuhl se atreve: ajeno a la superstición, corta sobre Ingrid una novela que es una pieza musical, una piel escrita, un maquillaje protector con el que ella sale a escena de nuevo en la última página y entre aplausos saluda. Ingrid Caven ha sido una mujer muy amada.