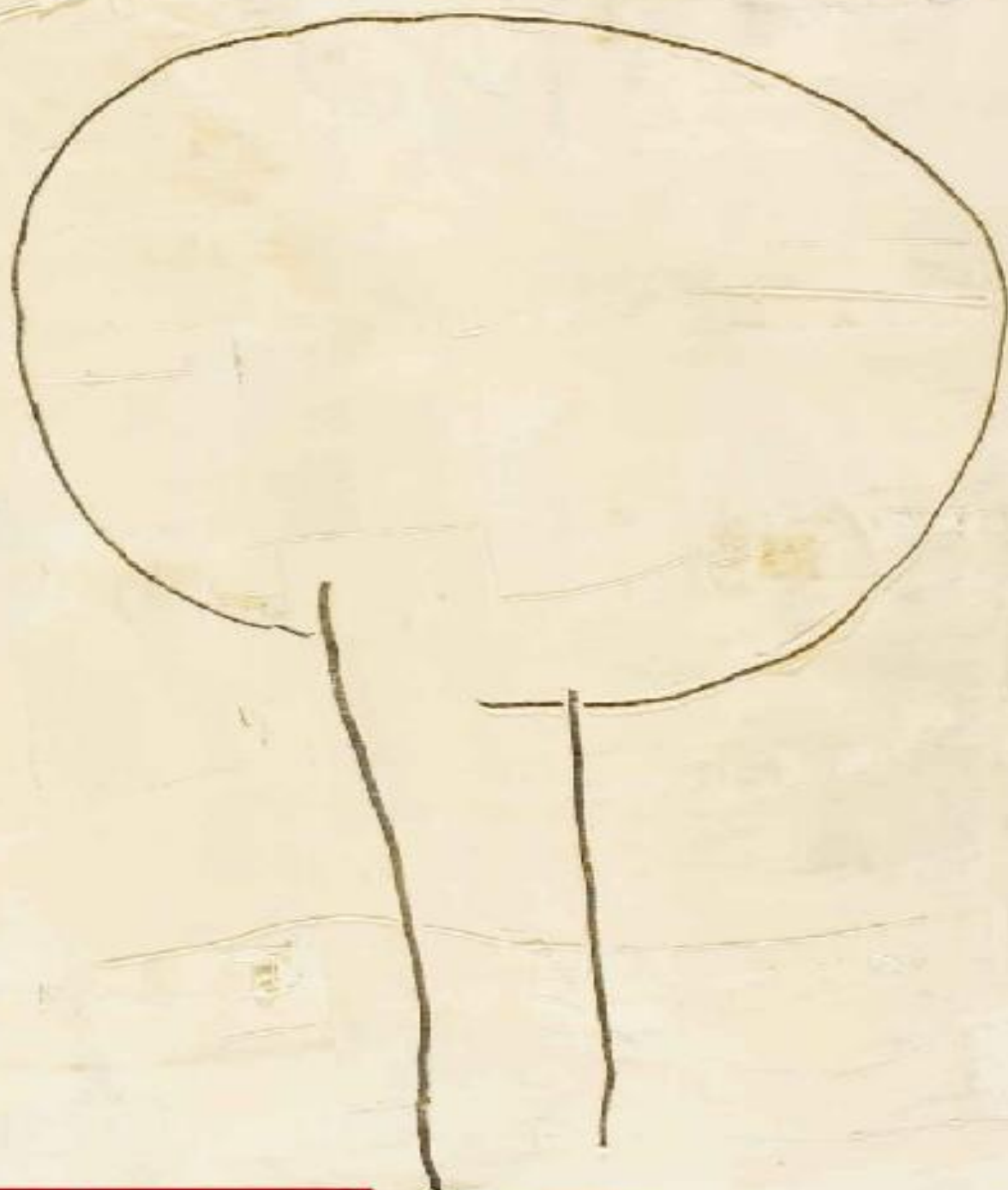


# Gustavo Martín Garzo

## Elogio de la fragilidad



Galaxia Gutenberg





GUSTAVO MARTÍN GARZO

Elogio de la fragilidad

Galaxia Gutenberg

Publicado por  
Galaxia Gutenberg, S.L.  
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª  
08037-Barcelona  
[info@galaxiagutenberg.com](mailto:info@galaxiagutenberg.com)  
[www.galaxiagutenberg.com](http://www.galaxiagutenberg.com)

Edición en formato digital: mayo de 2020

© Gustavo Martín Garzo, 2020  
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2020

Conversión a formato digital: Gama, S.L.  
ISBN: 978-84-18218-24-8

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública  
o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización  
de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO  
(Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear  
fragmentos de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

# Índice

Las hadas en la cocina  
Un lugar donde vivir  
El regreso de los centauros  
El silencio de los animales  
La cristiana cautiva  
La historia del sufrimiento  
Un mundo sin cosas  
La vida desconocida  
La consagración de la primavera  
El Caballero de la Palabra  
Una granja en África  
El péndulo y la noche  
Una tienda de palabras  
El pueblo verde  
Un mundo sin sombra  
El arte de la mirada  
Los países imaginados  
Sobre el catolicismo  
Las vírgenes suicidas  
Las enseñanzas de Antígona  
El anacoreta y psicótico  
En busca de un romance  
El triunfo sobre la muerte  
El Príncipe de las Tinieblas  
Sant Jordi y los dragones  
La casa en la sombra  
La cuidadora de ocas

Las provincias secretas

Las colinas de Ngong

La oración del jorobadito

Partes sin un todo

La ballena blanca

La infancia del mundo

El regreso de King Kong

El pajarito blanco

El sombrero de Chesterton

El pueblo de los ratones

La esposa de la canción

Sobre el amor

Elogio de la fragilidad

*A Darío Álvarez, en su jardín invisible.*



Las músicas oídas son dulces, pero más dulces son las no oídas.

JOHN KEATS, *Sobre una urna griega*

## Las hadas en la cocina

La pintura de Fra Angélico no puede comprenderse lejos del mundo agitado del primer renacimiento. Un mundo en que el arte aspira a reflejar el mundo real y en que los pintores empiezan a no conformarse con la plasmación sugestiva de temas religiosos. Y es verdad que toda su obra gira sobre esos temas y es expresión de su sincero amor a las verdades de una religión en la que cree con fervor y cuyas historias no se cansa de escuchar y contar, pero no lo es menos que se acerca a ese mundo de una forma nueva, para celebrar, como otros pintores de entonces, la belleza y los dones de la vida. Tal vez por eso ningún otro tema fue más querido para él que el de la Anunciación, que pintaría varias veces a lo largo de su vida, y que tiene en el cuadro recién restaurado del Museo del Prado su expresión más admirable. Este tema resume su concepción del arte como vínculo entre lo divino y lo humano. Ésa fue la respuesta que dio una vez a su amigo el papa Nicolás V cuando éste le preguntó cuál era la cualidad que debía caracterizar a un buen pintor: «Debe tener la mirada con un ojo hacia el suelo y otro hacia el cielo».

No hay nada de terrible en los ángeles dulces y temblorosos de Fra Angélico. En realidad, salvo por sus vestiduras y sus alas, sus rostros y actitudes son semejantes a las nuestras. Es verdad que desprenden luz, pero ¿no pasa eso mismo con todos los personajes de sus cuadros? En *La Anunciación* una paloma atraviesa, siguiendo la estela de un rayo de oro, el jardín del Edén hasta alcanzar el rostro y el pecho de María, que adopta una actitud de absorta entrega. Pero la luz de este cuadro no sólo viene de ese rayo divino. Un tenue haz de luz dorada entra por la ventana del fondo y el propio ángel resplandece. En realidad está en cada cosa, como si la luz fuera la cualidad más íntima de todo cuanto existe, no sólo de los seres vivos sino también de los objetos y las plantas. Basta con mirar a María. Su cuerpo, su cabello y sus manos resplandecen, al igual que su vestido. Y lo hace, no sólo como si recibiera esa luz de algún punto invisible del exterior sino como si fuera ella misma quien la desprendiera. El mismo ángel parece sorprendido al verla, como si dudara de su misión o se asomara a través del gesto luminoso de María a una realidad más honda y conmovedora que la que representa él. Ese asentimiento, esa callada disponibilidad, esa mezcla de gratitud y de gracia, este mundo de luz que todo lo invade es la piedad. Y la piedad y la luz son los grandes protagonistas de toda la obra de Fra Angélico.

Sus pinturas parecen pertenecer al reino de la fábula, pero Fra Angélico las pinta con los ojos del que se detiene a contemplar las cosas reales. Puede que una mirada así sea lo que hemos dado en llamar mirada poética, porque la poesía es el realismo supremo. Y todo el arte de Fra Angélico parece estar dominado en grado sumo por un apetito semejante de realidad. Eso significan las dos manos de María cruzadas sobre el pecho: «Quiero ser real». Es curioso que el ángel y María realicen el mismo gesto. En realidad se recogen, se ovillan, forman un capullo: un capullo de seda. Pero ¿no buscan eso todos los amantes, recogerse, transformarse en un capullo en las manos del otro? Y ¿qué dice María?: «Haré de mi cuerpo un capullo, una mandorla, el lugar de la

aparición». Y ¿qué le contesta el ángel?: «Quiero parecerme a ti». Por eso se inclina como ella, por eso cruza sus manos e imita cada uno de sus gestos como si sólo aspirara a ser su reflejo. Puede que el arte de Fra Angélico alcance en este cuadro su momento más excelso, porque hace del corazón de la muchacha visitada por el ángel el verdadero centro de la escena encantada. Como si viniera a decirnos que el verdadero misterio no está en ese rayo de oro sino en el interior de la muchacha que lo recibe. Aún más, como si el ángel lo supiera y por eso se inclinara ante ella en silencio, y eso que llamamos lo sagrado no fuera sino la cualidad más indefinible y honda de lo humano.

Y es verdad que desde un punto de vista estético esta Anunciación sigue siendo deudora del mundo de las miniaturas góticas, con su fijación por el oro, su sublime luminosidad y su atmósfera cortesana, pero su tono es muy diferente. Todo el cuadro parece tener una cualidad mental, como si Fra Angélico no pintara una escena real, sino los pensamientos de los que la están viendo. No el mundo, sino nuestros pensamientos acerca del mundo. En esta tabla María y el ángel han dejado de ser figuras alegóricas, que representan las ideas de la religión, para transformarse en los tiernos personajes de un hermoso y misterioso cuento.

Pero ni los cuentos ni la poesía han surgido para apartarnos de la realidad, sino para permitirnos adentrarnos más profundamente en ella. Eso representa este cuadro: el instante privilegiado en que la realidad y la verdad dejan de contradecirse. Claro que Fra Angélico, al pintarlo, no podía saber nada de esto y se limitaba a servir piadosamente a una historia en la que creía. Pero lo que hace inolvidable este cuadro es más allá de las intenciones de su autor, ha llegado a nosotros flotando como un cofre en las aguas del tiempo. Un cofre que sigue conservando el poder de encantar a esos espectadores de hoy para los que los misterios de la religión apenas son otra cosa que un puñado de temas para las salas de los museos. ¿Cómo es posible que nos siga conmoviendo una escena tan maravillosamente pueril? No es tan extraño si pensamos que lo que hace Fra Angélico, como todos los grandes poetas, es transmitirnos a través de los tópicos de su tiempo una verdad humana esencial. Porque aunque la idea de un ángel que visita la tierra para anunciar a una muchacha que será la madre de un niño dios pueda parecerse a lo sumo un delicado cuento, algo nos dice que, como sucede con los verdaderos cuentos, oculta algo que no cabe desatender. Y nos bastará con detener nuestra mirada en esta Anunciación para darnos cuenta de lo que es, pues el misterio de la encarnación no es otro que el misterio del amor humano, y que es ésa la razón de que un cuadro así nos siga fascinando.

A algo así se refiere Cocteau en su libro *La bella y la Bestia, diario de rodaje* cuando, al comentar el trabajo en su película del gran fotógrafo Henri Alekan, escribe: «Alekan ha logrado un estilo sobrenatural dentro de los límites del realismo. Es la realidad de la infancia. El país de las hadas sin hadas». Ese país es el que encontraremos al entrar en las salas de esta exposición, como si lo maravilloso no fuera algo que cuestiona lo que creemos ser, sino la cualidad más íntima y decisiva de lo que somos. O, dicho con otras palabras, como si ese anhelo permanente de lo maravilloso fuera el que nos hace de verdad humanos.

## Un lugar donde vivir

«¿En qué libro te gustaría vivir?», tal es la pregunta que hace años un conocido periódico hizo a un grupo de escritores durante la Feria de Libro de Madrid. Es una pregunta compleja, pues suele ocurrir que los libros que más nos gustan no sean demasiado aconsejables para vivir en ellos. Los dolorosos cuentos de Katherine Mansfield, las inquietantes parábolas de Franz Kafka, las oscuras historias de William Faulkner, son algunos de los textos indiscutibles de la literatura reciente y, sin embargo, ¿por qué habríamos de elegirlos para vivir en sus páginas si en ellos sólo hay tristeza, angustia y dolor? Augusto Monterroso recogió en su *Antología del cuento triste* una selección de los cuentos más tristes de la literatura occidental del pasado siglo. Y para justificarse escribió en su prólogo: «Si es verdad que en un buen cuento se concentra toda la vida y si la vida es triste, un buen cuento será siempre un cuento triste».

No hay un personaje femenino más cautivador que Fortunata, pero ¿queríamos enamorarnos como ella de un patán como Juan de Santa Cruz? Es imposible no adorar a Colometa, la protagonista de *La plaza del diamante*, pero su testimonio habla de un tiempo tan lleno de injusticias que nadie en sus cabales querría vivir en él para estar a su lado. En *El esclavo*, la novela de Singer, se nos cuenta una de las más bellas historias de amor que se han escrito nunca, sin embargo sus protagonistas, Wanda y Jacob, no hacen sino sufrir en un entorno dominado por la violencia social, las supersticiones y las rígidas reglas religiosas, y aunque envidiamos su pasión inagotable nos espanta la magnitud de su pena. La obra de Carson McCullers nos dice que no hay salvación en el amor; y es mejor no enamorarse de las leves y encantadoras *flappers* de Scott Fitzgerald porque suelen terminar como esas mariposas que se queman las alas en los farolillos de las fiestas del verano. Y qué decir de Billy Budd, el marinero protagonista de la novela de Herman Melville, o de Catherine y Heathcliff, los amantes de *Cumbres borrascosas*. ¿De verdad querríamos parecernos a ellos? Nos gustan las historias tristes, porque nos permiten conjurar nuestros propios temores y realizar a través de ellas lo que tal vez en nuestra propia vida no nos atrevimos a hacer, pero algo muy distinto es querer que nos pasen a nosotros.

Charles Dickens escribió un cuento en que un fantasma elegía invariablemente para volver al mundo los lugares en los que fue desgraciado. Sus apariciones solían ser terroríficas, pues estaba cargado de antiguo odio, hasta que alguien sensato se lo recriminó. Su argumento no pudo ser ni más delicado ni más concluyente. «Puesto que puedes regresar de la muerte, ¿por qué no lo haces a los lugares y a los instantes en que fuiste feliz, en vez de hacerlo a aquellos en que fuiste maltratado?»

¿Por eso nos gustan los libros tristes: porque nos permiten volver a los lugares en que fuimos desgraciados? La desdicha es mucho más literaria que la felicidad. Basta recordar el famoso dictamen de Tolstói, en el arranque de *Anna Karénina*: «Todas las familias felices se parecen, pero las infelices lo son cada una a su manera». No es cierto, sin embargo, que los libros hablen

sólo de esa desgracia que es vivir. Por ejemplo, *Las mil y una noches* o las gozosas comedias de Shakespeare o de Lope de Vega no lo hacen. Es la ventaja de las comedias, en las que nada es irreparable y hasta las mayores desgracias contienen el germen de nuevos e imprevistos comienzos.

*Las mil y una noches* es un libro lleno de historias oscuras y terribles, pero también de encuentros sorprendentes e inesperadas maravillas. Un libro en que los relatos se suceden sin solución de continuidad, y en que la desgracia que nos espera en uno de ellos a menudo es el umbral que nos lleva a la felicidad del siguiente. El lector pasa de unos a otros como esos peces que en los ríos van de los rápidos a los remansos, o de la fría profundidad de las grutas a la tibia superficie del agua. Es lo que nos pasa con el mundo de los libros, cada uno nos lleva a un lugar nuevo. Alistair Macleod lo hace a esos mares helados del Canadá donde un caballo o un perro pueden robarte el corazón; Flannery O'Connor, a las calles donde deliran sus santos oscuros; Alice Munro, a ese mundo cotidiano en el que un recuerdo inesperado pueden iluminar o arruinar la vida; Truman Capote, a esos pisos solitarios en los que la desgracia castiga a los que han recibido un don.

El mundo de la literatura se parece al bosque de *Sueño de una noche de verano*, la comedia de Shakespeare. Chesterton afirma que es la obra maestra del autor inglés, la más audaz y alegre, la más perturbadora y honda. En ella, dos parejas de jóvenes se esconden en el bosque para vivir sus amores. Es una noche de verano y el bosque se puebla de hadas y duendes que deciden jugar con ellos cuando se quedan dormidos. Un duende, Puck, pone en sus párpados el jugo de una flor mágica, que hace que se enamoren de la primera persona que ven al despertarse. Y el azar hace que se fijen en aquel o aquella que no les corresponde, lo que da lugar a todo tipo de malentendidos. La locura alcanza a la reina de las hadas, que se enamora de un cómico que lleva la cabeza de un burro. Pero todo se resuelve al final y cada uno encuentra la pareja que merece, y en el mundo vuelve a reinar la armonía de los amores correspondidos.

La obra de Shakespeare nos enseña que no debemos mantener separados el mundo real del de la fantasía. Lo real necesita de la fantasía para volverse deseable; la fantasía de lo real para poderse compartir con los demás. El bosque hechizado bien podría confundirse con el mundo de los libros. Cuando leemos elegimos visitar ese bosque donde todo puede suceder. En él nos esperan los senderos misteriosos, las llamadas del deseo, las metamorfosis, las sabias mentiras del amor. Esa vida dormida que hay en cada uno de nosotros y que sólo el hechizo de la literatura, como la flor mágica del duende Puck, puede despertar. El tiempo de la lectura es el tiempo intenso de la *kairós* griega, con sus momentos irrepetibles y sus epifanías.

Ingmar Bergman hizo una divertida película inspirada en la comedia de Shakespeare. En ella, varias parejas se reúnen en una casa de campo, y bajo el embrujo de la noche intercambian sus palabras, sus anhelos y sus engaños. En una de las escenas, un personaje dice que el amor es un malabarista capaz de mantener tres pelotas en el aire. Una de esas pelotas es el cuerpo; otra, las palabras; y la tercera, el corazón. Al leer somos ese malabarista, y así nuestro cuerpo encendido por el deseo, las palabras que lo pueblan de sueños y el corazón que niega la muerte permanecen milagrosamente suspendidos en el aire mientras el libro está en nuestras manos. Y ese milagro nos llena de felicidad, aunque se trate de un libro lleno de desdichas.

## El regreso de los centauros

«Todo es santo, todo es santo. No hay nada natural en la naturaleza, no lo olvides. Cuando la naturaleza te parezca natural todo terminará. Y empezará algo distinto.» Así se expresa el centauro Quirón en la escena inicial de *Medea*, la película de Pier Paolo Pasolini. Sobre su grupa hay sentado un niño de tres años que lo escucha embobado. Este niño es Jasón, el héroe que de adulto partirá con los argonautas en busca del vello de oro. Quirón se ocupará de él hasta que esté en condiciones de reclamar el trono de Yolco, que le pertenece por herencia. Y en esta escena le escuchamos hablar de ese mundo antiguo en que viven, un mundo en el que cada árbol, cada fuente es la morada de un dios, pues tierra y cielo, realidad y sueño aún permanecen unidos.

Más tarde, y cuando un Jasón ya adulto se dispone a partir a su país, Quirón acude a despedirle. Pero ahora ya no tiene grupa de caballo y se confunde con un hombre, alguien que aconseja a su protegido que sea prudente y que no se deje llevar por las ansias de poder y riqueza. Jasón viaja hasta su país vestido con una piel de pantera, una lanza en cada mano y un pie descalzo, que simbolizan su pertenencia al mundo que acaba de abandonar, pero su tío le encarga que viaje hasta la Cólquida para recuperar la piel de oro del carnero alado. Será en esas tierras donde se encuentre con Medea, la sacerdotisa del templo.

En la película de Pasolini el centauro regresa antes de la tragedia para hablar de nuevo con Jasón. Pero entonces se ha desdoblado en dos. Uno sigue conservando su grupa de caballo, mientras que el otro es sólo un hombre como los demás. Jasón quiere saber si aquello es una visión, ya que él ha conocido a un solo centauro y éste le dice que ha conocido a dos. Uno sagrado cuando era niño y uno profano cuando se hizo adulto. Pero lo sagrado se conserva junto a su forma profana y ahora están allí, el uno junto al otro. Y gracias a la parte sagrada que conoció de niño ama a Medea, la compadece y comprende su catástrofe espiritual, su desorientación de mujer antigua en un mundo que ignora aquello en lo que ella creía. «Porque nada puede impedir al viejo centauro inspirar sentimientos –le dice–. Ni a mí, nuevo centauro, expresarlos.»

El amor que Jasón ha sentido por Medea le devuelve a aquel mundo en el que allá donde mirara algún dios había dejado rastro de su sagrada presencia. Esto mismo les pasa a los amantes, todo es santo para ellos. Las sábanas en que se acarician, el silencio que los acoge en la noche, los tazones y cubiertos con que desayunan, el olor a hierba y la frescura del agua que beben cada mañana. Y, sobre todo, son sagrados sus sexos, que son la morada de esos dioses que despiertan cuando se encuentran.

¿Qué tiene que ver todo esto con la visión funcional del amor y del sexo que rige en nuestros días? Se ha hecho del cuerpo un mero instrumento de placer, y no es que eso esté mal viviendo en el mundo del que venimos, del que vienen, sobre todo las mujeres, ya que ¿por qué iba a ser malo que cada uno buscara en el cuerpo del otro aquello que le da placer sin aspirar a nada más? Pero si es así ¿qué haremos con nuestro pie descalzo? A Jasón le llevó a los brazos de Medea, lo que

dio lugar a la terrible tragedia que conocemos, pues la santidad puede ser una maldición, ya que los dioses aman y odian al mismo tiempo. También Cenicienta tiene un pie descalzo. Al ofrecérselo al príncipe le está diciendo que si la ama tiene que aprender a aceptar esa parte de sí misma que la vincula a la noche, a su madre muerta, al mundo de las apariciones. Porque nadie es dueño de su cuerpo en el mundo de los centauros.

Ese pie es la metáfora del cuerpo desnudo que los amantes se ofrecen en la oscuridad, el cuerpo que pertenece al reino habitado por Quirón. Cavafis, en un célebre poema, lamenta vivir en un mundo en que ya no se espera la llegada de los bárbaros. «Y ahora —exclama—, ¿qué será de nosotros, sin los bárbaros?» El bárbaro, como el centauro, pertenece al territorio misterioso de lo sagrado. Allí está el inacabable reino de lo Otro: el mundo del sueño, de los deseos más ocultos, de lo extraño y maldito. Por eso bárbaros y centauros nos inquietan, tememos recibirlos pues no sabemos qué nos pedirán. Pero ¿qué nos queda sin ellos? ¿El desierto de los manuales de autoayuda, de los congresos del bienestar, de los programas radiofónicos sobre técnicas sexuales? Está bien sacar el sexo de la cueva de los ogros, pero ¿queremos llevarlo al corral de las gallinas?

Criticamos el amor romántico, al que hacemos responsable de todos nuestros males, pero ¿por qué entonces nos gusta escuchar esas historias que hablan de amantes que son capaces de entregar su vida o enloquecer por amor? La historia de Romeo y Julieta, que mueren juntos; la de Tristán e Iseo, que duermen en el bosque con una espada entre ellos; la de los amores prohibidos de Lancelot y la reina Ginebra; la de Eros y Psique en la cueva del deseo; la historia de Fabricio del Dongo y de Clelia Conti que, en *La Cartuja de Parma*, sólo podían encontrarse en la completa oscuridad. Adentrarse en la vida secreta de los amantes es hacerlo en las casas abandonadas de la infancia, en el mundo de los misteriosos animales, en el mundo del sueño y de los niños muertos, ya que el deseo es un oficio de tinieblas.

La película *Los muertos*, de John Huston, termina con una de las escenas más hermosas de la historia del cine. La pareja protagonista ha asistido a una fiesta y, al regresar al hotel, la mujer rompe inopinadamente a llorar. Es a causa de la canción que ha escuchado durante la cena y que le ha recordado un episodio de su juventud. Un muchacho se enamoró de ella y, el día antes de su marcha, se pasó la noche bajo la lluvia esperando que fuera a abrazarle, lo que sería la causa de su muerte. Y aquella canción le ha recordado a ese chico que murió por ella. La mujer se queda dormida agotada por la emoción y el marido se da cuenta del triste papel que ha desempeñado en su vida. «Jamás he sentido por ninguna mujer lo que aquel chico sintió», se dice. Y comprende que algo así tiene que ser el amor.

Banalizamos el sexo, los cuerpos, queremos que nuestra vida amorosa sea algo parecido a una de esas plácidas visitas al rincón del *gourmet* de los centros comerciales, pero ¿por qué entonces nos sigue conmoviendo la historia de una mujer que conserva durante toda su vida la imagen de los ojos de su amante cuando le dijo que si ella se iba no quería seguir viviendo? ¿Por qué al escuchar esta historia todos sentimos envidia de ese niño que muere de amor?

## El silencio de los animales

En una escena de *Mi tío*, la película de Jacques Tati, *monsieur Hulot* tropieza con un ladrillo al atravesar un solar olvidado. Le vemos detenerse, tomar el ladrillo y volver a colocarlo en su sitio, antes de alejarse. En las últimas páginas de *El cuento de nunca acabar*, Carmen Martín Gaité nos narra una tarde de paseo con su hija, que es aún una niña. Pasean cerca del agua y la niña ve un sapo sobre una piedra. Y se queda inusualmente silenciosa. Ya en casa, y cuando ambas están acostadas, la niña despierta a la madre para decirle: «¡Qué raro lo del sapito, ¿verdad?! ¡Cómo nos miraba!».

Un ladrillo y un sapo, ¿qué tienen que ver con nosotros, los hombres? Hemos construido sobre el mundo natural un mundo de representaciones que nos permite intercambiar deseos, promesas y proyectos con los demás. Así define Savater la ética: «el reconocimiento de lo humano por lo humano y el deber íntimo que nos impone». Sin embargo, ni el personaje de Tati ni la niña del recuerdo de Martín Gaité dejan de ser humanos al ocuparse de un ladrillo o un sapo. La poesía, deudora del mundo del mito, habla de la relación con nuestros semejantes pero también con lo que es distinto a nosotros. Tiene que ver con ese saber tratar de forma adecuada con lo otro al que los griegos llamaron piedad. «Cuando hablamos de piedad –escribe María Zambrano–, siempre nos referimos al trato con algo o alguien que no está en nuestro mismo plano vital; un dios, un animal, una planta, un ser humano enfermo o monstruoso, algo invisible o innominado, algo que es y no es. Es decir, una realidad perteneciente a otra región o plano del ser en que estamos los seres humanos, o una realidad que linda o está más allá de los linderos del ser.» James Joyce llamó epifanías a estos instantes de comunicación profunda con lo real. Y tanto la escena del ladrillo como la del pequeño sapo nos aportan instantes así.

Claudio Eliano nació en el siglo II de nuestra era. Es famoso por su obra *Sobre la naturaleza de los animales*, una curiosa colección, en diecisiete libros, de breves y sorprendentes historias seleccionadas para proporcionar lecciones morales. Las más hermosas son las que narran los amores entre las muchachas y los animales. Eliano nos habla de una grajilla que en «Soles de Sicilia» cayó extenuada a los pies de una joven, tras volar sin descanso a su alrededor; de la citarista Glaucis, que fue amada, según las versiones, por un cordero, un perro o un ganso; o la de aquel elefante que en Alejandría llegó a competir con Aristófanes de Bizancio por los favores de una mujer que era tejedora de guirnaldas. En un cuento de Isaac Bashevis Singer un ciervo anuncia al llegar a una casa que su dueña concebirá un niño en esos días, y en otro un pequeño cerdo regresa después de muerto para consolar a su amiga. Y Cervantes nos conmueve cuando narra en *El Quijote* cómo el rucio de Sancho se acerca a Rocinante y apoya su hocico sobre su lomo para buscar su calor.

Uno de los deseos que de una forma más constante e íntima han acompañado al hombre desde el origen de los tiempos es el deseo de comunicarse con los miembros de las otras especies. A él



se debe que bestias y animales hablen en los cuentos de hadas y que sus protagonistas humanos comprendan mágicamente su lenguaje. Tolkien afirma que desde muy antiguo se tiene una viva conciencia de la ruptura de esa comunicación; pero también la convicción de que fue traumática. Los animales son como reinos con los que el hombre ha roto sus relaciones y con los que, en el mejor de los casos, mantiene un difícil e inestable armisticio.

El mundo es un inmenso matadero. Miles de animales se amontonan en granjas y piscifactorías, en condiciones infames, sólo esperando su muerte. Singer reprochaba a su dios que hubiera creado un mundo en que las criaturas necesitaran matarse unas a otras para vivir y Canetti, dolorido por esta misma evidencia, dijo que deberíamos comer llorando. En una obra de Tennessee Williams alguien reprocha a la protagonista, una de esas mujeres frágiles y maravillosamente disparatadas que pueblan el mundo del escritor sureño, que su corazón no sea recto. «Recta puede ser una línea o una calle –le contesta ella–. Pero el corazón del hombre nunca es recto.»

En los cuentos hay ogros, y si están ahí no es sólo para asustar a los niños, sino para hablar de lo que también inevitablemente somos, aunque no nos guste: de esa naturaleza devoradora que nos define. Los cuentos son el verdadero realismo, dijo Chesterton. En ellos no sólo hay criaturas aladas y dulces, incapaces de hacer daño a nadie, sino también ogros y sacamantecas. La vida del hombre es esa deriva interminable, esa proliferación de identidades. Saber aceptar las contradicciones.

Y la caza y el toreo son pura contradicción, pues tanto el buen cazador como el buen torero no se acercan a los animales para hacerles daño, aunque al final se lo hagan, sino para entrar en contacto a través de ellos con las fuerzas libres del mundo. Pocos han escritos páginas más hermosas sobre los animales que Isak Dinesen y, en nuestro país, que Miguel Delibes, y sin embargo ambos eran unos contumaces cazadores. Los toros mueren en las plazas pero sería injusto olvidar que pocos los aman y respetan tanto como los toreros. En un mundo en que los animales apenas cuentan para otra cosa que para animar nuestras excursiones dominicales o nuestras citas gastronómicas, las plazas de toros son de los pocos lugares donde no se les cosifica y se les respeta y ama por su belleza y su fuerza. Pero esto no quiere decir que debemos justificar cómo se les trata en ellas. Tras la belleza del toreo está el horror, y sería absurdo negar que tras una limpia verónica no hay un animal asustado que sufre y quiere escapar como sea del lugar infernal al que se le ha conducido. ¿Y qué arte puede ser ese que en vez de salvar destruye lo que ama?

Fernando Savater, en su artículo «La barbarie compasiva», critica con razón a los que no distinguen entre los animales y los hombres. «Sin duda –escribe–, biológicamente somos animales, no vegetales. Pero desde luego ni simple ni gozosamente. Por culpa de ello existen las novelas... y la ética.» Y es verdad, pero el problema reside justo en eso, en que somos noveleros. Es decir, que no podemos evitar ponernos en lugar de los otros y hacernos la ilusión de mirar por sus ojos. Mirar por los ojos de un niño, de un anciano, de una muchacha; pero también por los ojos de un toro, de un perro, de una hormiga. William Faulkner, en páginas inolvidables, nos narra la huida de un muchacho retrasado con una vaca; y el cuento más hermoso de Clarín, *Adiós cordera*, tiene por protagonista a una vaca a la que dos niños acuden a despedir a la estación porque sus padres, que son pobres, la envían al matadero.

La vaca del cuento de Clarín no protesta cuando la arrancan de sus prados, como tampoco lo hacen los toros bravos que llevan a las plazas. ¿Cómo podrían hacerlo si no pueden hablar? Pero

que no puedan hablar no quiere decir que no seamos responsables de lo que les pasa. El silencio de los animales guarda historias que misteriosamente nos están destinadas. No escucharlas es un acto de impiedad hacia esa vida que compartimos con las otras criaturas del mundo.

## La cristiana cautiva

Vengo de un tiempo en que aún se cantaban romances en las casas. Solía hacerse en las sobremesas de las fiestas y las celebraciones familiares, y muchos de esos romances aún perviven felizmente en mi memoria. Mis preferidos eran los romances moriscos. Hablaban de cristianas cautivas o del amor de los moros por los lugares y ciudades en que vivían. Estas delicadas historias contenían visiones idealizadas de las relaciones entre moros y cristianos, siempre llenas de melancolía ante la dificultad de conciliar los dos mundos. Las cristianas cautivas habían sido raptadas de niñas, pero eran jóvenes despreocupadas que cosían, lavaban sus pañuelos de seda u Holanda, e iban con sus amigas a por agua a la fuente.

El retablo mayor de nuestra parroquia estaba presidido por una talla del apóstol Santiago que nada tenía que ver con aquellos romances con cantarinas fuentes, encantadoras cautivas y moros generosos y melancólicos. El apóstol estaba a caballo blandiendo una espada y, debajo de los cascos de su caballo, se veía un amasijo de moros con expresiones malignas y ojos desorbitados, tan alejadas de las que debían de tener los *pícaros moros* que protagonizaban los romances que mi madre nos cantaba (que otros hagan por eso el Camino de Santiago, yo nunca lo haré).

En mi casa había un libro que mi padre, aficionado a la poesía, nos leía sin descanso. Se trataba de *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*, que era un libro que en la década de 1950 solía ocupar un lugar relevante en las casas. La Biblia abrumaba por sus historias terribles y por el hecho de que todo aquello formara parte de un tiempo anterior a nosotros, como si al fin y al cabo hubiéramos llegado al mundo cuando todas las leyes estaban escritas y todas las decisiones tomadas. Pero en aquel otro libro parecía hablarse de algo bien distinto; no de un mundo marcado por la cruel ausencia de la verdad sino de uno donde era posible la amistad con las cosas. Cada página, cada poema, era una sorpresa. Canciones de piratas, versos de enamoradas que esperaban al alba a sus dulces pastores, románticas historias de promesas incumplidas, elegías en las que atribulados hijos lloraban la muerte de un padre amado y comparaban la vida con un río que pasaba, se alternaban con preciosas historias de moros que se enamoraban de cristianas, de príncipes que confundían la realidad con el sueño, de amantes que creían que su amor sería más fuerte que la muerte, y de hermosas niñas que lloraban sus penas a orillas del mar. Todo lo divino y humano, el mundo de la realidad y el del sueño, la aflicción y la dicha, parecía tener un lugar en aquel libro incomparable, en cuyas páginas parecía estar contenido el mundo entero, con sus estaciones, sus animales y sus desatinos. Criaturas de un solo ojo, bellas ninfas de las fuentes, sabios que hartos del mundo se retiraban a descansar a su huerta, palacios de malaquita donde insomnes princesas soñaban con caballeros que venían a buscarlas con un azor en el brazo, trenes expresos en los que viajaba el solitario amor, golondrinas que jamás volvían a los balcones donde había anidado la dicha, noches oscuras que cobijaban las andanzas del alma, poetas que decían que había sido suya el alba de oro... ¿Podía pedirse más?

Había, en suma, dos mundos, y ninguna historia lo había contado mejor que aquella en que Moisés había subido al monte Sinaí a encontrarse con Yahvé, y que era la historia del becerro de oro. Su hermano Aarón, ante su tardanza, pidió a las mujeres que le prestaran los collares y los zarcillos de sus orejas, con los que dio forma en la fundición a la figura de un becerro. No de un dios, o un demonio, sino de un pobre becerro, semejante a los que pacían a su lado, imagen del desamparo de su pueblo en la noche interminable del éxodo. «Y el día siguiente madrugaron y ofrecieron holocaustos y presentaron (sacrificios) pacíficos: y el pueblo se sentó a comer y a beber, y levantáronse a regocijarse.» Es así como se describe en la Biblia (en la traducción de Casiodoro de Reina) la reacción del pueblo judío. Es decir, el becerro que viene a llenar el vacío dejado por la ausencia de Moisés no mueve a vergonzosos pactos, ni a alianzas indecorosas, sino tan sólo a sentarse, hablar y a comer a su lado. Eso significa adorar al becerro: correr de tienda en tienda con los bailarines, escuchar el murmullo de las conversaciones, los cantos de los hombres junto al fuego, percibir su anhelo de felicidad. Reconozco que la Biblia que a mí me gustaba, y que me sigue gustando, tenía que ver con el rastro casi imperceptible de esa figurilla de oro. Un rastro hecho, sin embargo, de imágenes que una vez contempladas no se podían olvidar: la imagen del pelo de Sansón entre los dedos de Dalila, la del rubor de Raquel apartando sus ovejas del pozo para que Jacob pudiera inclinarse a beber, la de una muchacha de Galilea recibiendo a escondidas a un hermoso mensajero, la de la burra visionaria de Balaán, la imagen de una mano exenta que se suelta a escribir en la pared de un palacio, la de un Arca llena de animales flotando a la deriva en la noche negra del Diluvio.

A ese rastro pertenecen las historias del libro preferido de mi infancia. Era una pequeña antología de los cuentos de *Las mil y una noches*. Me gustaban especialmente dos de ellos. El primero trataba de dos hermanos que vivían en un palacio donde tenían todo lo que querían. Sirvientes que satisfacían sus caprichos, un jardín esplendoroso lleno de bellos animales y flores que parecían soñadas. Eran felices en él, hasta que un día un anciano les habló de un lugar donde podrían encontrar un árbol que canta, un pájaro que habla y una fuente de oro. Y, a partir de entonces, aquellos niños que todo lo tenían sólo vivían para encontrar la manera de abandonar su casa y buscar aquel lugar maravilloso. El otro cuento tenía por protagonista a una princesa que se paseaba de noche por los jardines de su palacio y a su paso iba iluminando los senderos y las fuentes, pues su cuerpo tenía el poder de desprender luz, como pasa con las luciérnagas.

¿Sabemos por qué hemos nacido, por qué tenemos que morir, por qué existe la injusticia o la desdicha, qué es el amor y por qué nos hace sufrir? Nuestra vida está llena de preguntas que no podemos evitar hacernos sin descanso. Para mantenerlas vivas y mitigar a la vez la angustia que nos produce no conocer sus respuestas existe el mundo de las fábulas y los cuentos, el mundo inagotable de la ficción. Estamos perdidos y buscamos un camino que transforme nuestra vida en una historia que merezca la pena contar, una historia que nos consuele con su belleza. Las religiones, cuando no se han separado aún de los hombres, las mujeres y los niños reales, nos ofrecen historias así. Historias que nos dicen que hay un lugar adonde ir, un lugar en el que, entre otras cosas, podremos reencontrarnos con los muertos que amamos. Esas historias no son distintas a las historias que se narran en los cuentos. Con una diferencia, las religiones nos dicen que ésta no es nuestra verdadera vida y que sólo la muerte puede conducirnos a ella; los cuentos, que el paraíso está en el mundo y que hay que vivir como si fuera posible alcanzarlo. El árbol que canta, el pájaro que habla y el agua de oro en el cuento de *Las mil y una noches* hablan de ese anhelo de

felicidad. Hay muchas formas de contestar a la pregunta eterna de por qué leemos. Yo tengo la mía: leo para seguir el rastro de luz que dejan en la noche esas moritas cautivas de mi infancia.

## La historia del sufrimiento

«Nos obligan a elegir entre la justicia y el amor. Yo no puedo, yo quiero las dos cosas», escribe Elías Canetti. Nuestra época ha hecho un mito de la libertad, pero la libertad es una palabra poco convincente. Los que nada tienen no sueñan con ser libres, sino con el fin de sus sufrimientos. Los enfermos sueñan con estar sanos, las mujeres con tener los mismos derechos que los hombres, los cojos con competir con los grandes atletas, y los que van a recoger a la puerta de las iglesias el arroz de las bodas sueñan, como Eleanor Rigby, con tiernas noches de amor. Nos gusta jugar con las palabras, pero las palabras no son nada separadas de las otras palabras. «Las palabras – escribió Maupassant–, tienen alma. La mayoría de los lectores, incluso de los escritores, sólo les piden un sentido. Es necesario encontrar esa alma que aparece al contacto con otras palabras.» Y el alma de la palabra libertad sólo puede florecer lejos de la injusticia y el desdén. Hasta el amor sufre los efectos de estos nuevos y presuntuosos legionarios de la libertad. «Estamos a punto de quedarnos sin amor. Y nos lo van a arrebatar con el mismo argumento con el que nos lo arrebatan todo: en nombre de la libertad», ha escrito Manuel Cruz. Todos anhelamos ser libres, pero la libertad no es nada sin el reconocimiento de la radical igualdad entre los seres humanos, sin la atención a los que sufren, sin la búsqueda de lo fraterno. Se parece a la poesía. John Keats dijo que el poeta era igual a todos los hombres. Si estaba ante un rey, era un rey; si estaba junto a un mendigo, era un mendigo. La poesía postula la continuidad entre todos los seres de la creación, vive en el bosque de las analogías. Nos dice que hay un parentesco entre todo lo creado.

Octavio Paz ha escrito que de las tres palabras cardinales de la democracia moderna, libertad, igualdad y fraternidad, la más importante es fraternidad. La libertad sin igualdad genera injusticia; la igualdad sin la libertad, tiranía. Un ejemplo de tiranía son los regímenes comunistas; un ejemplo de injusticia, el feroz liberalismo económico que padecemos, y que está conduciendo al mundo a la catástrofe, ante el entusiasmo de los que no dejan de llenar sus arcas ajenos a la pregunta de dónde viene de verdad su riqueza. «La fraternidad armoniza las otras dos y nos ayuda a corregir sus excesos. Su otro nombre es solidaridad.»

De las tres historias de la humanidad, la de la violencia, la de la belleza y la del sufrimiento, sólo las dos primeras se escuchan. «El sufrimiento –ha escrito Adam Zagajewski–, es mudo. Quiero decir históricamente mudo. Un grito no dura mucho y no se deja perpetuar en ninguna partitura.» El sufrimiento no deja ninguna huella y basta con mirar a otro lado para que sus efectos desaparezcan. Nadie cuenta la historia de los niños que se mueren de hambre, de los africanos que naufragan en las pateras, del pueblo saharauí, de las vendedoras de rosas en los arrabales de la droga, de las adolescentes mexicanas asesinadas en las fronteras de la corrupción y la perversidad. Nadie quiere escuchar su historia, porque hacerlo supondría tener que preguntarnos, por ejemplo, si tal vez pudimos hacer algo para evitar su sufrimiento, y si acaso no somos responsables de él por nuestro silencio. El alto ejecutivo que va a cobrar bonos millonarios

mientras se prepara una brusca reducción de los empleados de su empresa, ¿se pregunta por el destino de todas esas familias que se quedarán sin trabajo? No, no lo hace, le basta con pensar en su libertad. Los sanos no se preguntan por las historias de los enfermos, las grandes damas por el destino de los esclavos que bajan a las minas de Sierra Leona para conseguirles los diamantes que lucirán en las fiestas, los vendedores de armas por el uso que darán a su mercancía aquellos que se las compran.

Como afirma José María Merino, el modelo del caballero andante ha caído en desuso. Hoy el modelo es el pícaro, el que no duda en hacer lo que sea con tal de conseguir sus propósitos. Pero los héroes de nuestra infancia no eran así. Amaban la libertad, pero sabían que esta no era nada sin el anhelo de justicia. Por eso se ponían de parte de los débiles y los oprimidos. Ellos no podían aceptar vivir en un mundo donde alguien sufriera a causa de los abusos o la indiferencia de los poderosos. Amaban la libertad, pero sabían que ésta sólo cobraba su verdadero sentido en un mundo desinteresado y fraterno.

El corazón de una sociedad es la ley, el de una comunidad es el amor, dijo Roberto Rossellini. La idea de una comunidad no es nada sin un proyecto común, sin la certeza de que más allá de nuestros intereses particulares hay algo delicado y eterno que compartimos con los demás. La poesía surge de esa certeza, y por eso se empeña en seguir contando la historia del sufrimiento de los hombres. Cesare Pavese dijo que era una protesta contra las afrentas de la vida. Una forma de llamar la atención sobre la tristeza, el dolor y las injusticias, pues mientras haya alguien que sufra en el mundo no somos lo que deberíamos ser.

No nos basta con ser libres, queremos ser amados. Por eso buscamos la compañía y el respeto de nuestros iguales. Puede que la poesía surja de la soledad y el ensimismamiento, pero siempre parte al encuentro de los demás, quiere no defraudarles. Sus palabras son las palabras desinteresadas. En nuestro mundo, escribe Adam Zagajewski, apenas hay lugar para palabras así, pero los grandes poetas siguen empeñados en escribirlas. Está claro que casi nadie les hace caso. «Los críticos matan a los autores. Los lectores se aburren pronto y ahogan los libros como si fueran gatitos recién nacidos. Pero ¿dónde está dicho que la fraternidad es fácil? Miren, si no, la Biblia...»

## Un mundo sin cosas

«Intelijencia dame / el nombre exacto de las cosas!» ¿Cabe esperar algo así? Juan Ramón Jiménez piensa que no, que por mucho que se lo pidamos nuestra inteligencia no nos puede dar ese nombre. La poesía, dijo, es lo que no podemos tener de lo humano. También Hugo von Hofmannsthal, el gran poeta austríaco, ve una separación fatal entre la poesía y la vida. Ningún camino, afirma, lleva de la poesía a la vida; ninguno de la vida a la poesía. ¿Es posible entonces tal comunicación, devolver a la vida eso que se esconde, que huye siempre, cuya naturaleza es a la vez misterio y burla, llamada y condenación?

La obra de José Miguel Ullán hace suya esa contradicción. Es una crítica del lenguaje pero guarda en su interior la añoranza de ese tiempo de la poesía en que palabras y vida fueron una misma cosa. Su obra es una mezcla desconcertante de candor y desencanto. Candor, porque no renuncia a la idea de que es posible una comunicación entre el lenguaje, el pensamiento y el mundo; desencanto, porque una y otra vez comprueba que entre las palabras y las cosas hay un hiato que nada puede salvar. Le basta con mirar el mundo que le rodea. El hombre actual ha transformado las palabras en un instrumento para mentir y adquirir poder. Quiere ser su dueño, no escuchar lo que le vienen a decir. Pero las palabras no son de nadie, llegan y se van. Recibir las es contemplar uno de esos tapices en que se mezclan hilos de oro, sin solución de continuidad con los más comunes, y en que una hoja, una mano, un pájaro, pueden aparecer de pronto transfigurados por una puntada de luz. José Miguel Ullán siempre busca esa luz, por eso hablo de candor.

Uno de sus libros se titula *Como lo oyes*. Es una antología de los artículos semanales que escribió para el periódico *El País*, entre los años 1994 y 1998. Una parte importante de la actividad de José Miguel Ullán tuvo que ver con la prensa escrita. Unas veces dirigiendo suplementos culturales, y otras escribiendo en periódicos y revistas sobre las cuestiones más inimaginables: los escritores que amaba, el mundo de la canción popular, sus viajes, el arte contemporáneo, la política y los hábitos de sus vecinos. El título de este libro es toda una declaración de intenciones. El escritor debe dar cuenta de lo que oye, no imponer el repetido y tedioso relato de su identidad. Así, una noche, tras asistir al festejo delirante y hermoso de una boda gitana, escucha como una chica le dice a su amiga: «Si ahora supiera Gema cómo nos lo estamos pasando en esta boda, te prometo que se echa a llorar». Otra vez, en Guatemala, paseando por Tikal, la ciudad maya, se encuentran con unos indígenas. Uno de su grupo les pregunta que por qué se empeñan en seguir manteniendo modos de producción arcaicos en vez de agruparse en cooperativas. A lo que una de las indígenas le contesta: «Lo que usted parece ignorar es que, aquí, a los que se agrupan los matan». Son sólo dos ejemplos de cómo la realidad se vuelve inesperadamente expresiva ante los ojos de Ullán. Los textos de *Como lo oyes* surgen de esa capacidad tan suya para sorprender esas puntadas de oro en el tejido de lo cotidiano. No hablan



del sujeto que escucha, sino de lo que se ofrece a él sin esperarlo. José Miguel Ullán está lejos de ser un coleccionista de rarezas, en su oído lo inesperado se vuelve rastro, materia incandescente, acceso a esa sobrenaturalidad de la que habló Lezama Lima.

Los practicantes del zen llaman *satori* a esa intuición instantánea semejante a lo que sentimos al descubrir la respuesta a una adivinanza, la gracia de un chiste o la solución de un problema. Un instante de profunda comunicación con lo que sucede. No tanto de conocimiento como de desamparo y súbito embeleso. Y es en ese terreno donde José Miguel Ullán se encuentra como pez en el agua. Recibir lo que no se espera, eso es la poesía para él. De ahí su atención no sólo a las grandes obras de la literatura y la pintura, sino también a lo más insignificante: las letras de las canciones populares, las conversaciones de los adolescentes y los tenderos, los deslices en los discursos de los políticos. Esa revelación súbita puede aparecer en cualquier situación. No depende de la voluntad o las intenciones de los hablantes, sino de la propia vitalidad de la lengua.

Toda la obra de José Miguel Ullán surge de esta atención a la lengua como espacio de libertad y extrañamiento. «Qué es esto que yo no he sido», se pregunta en uno de sus últimos poemas. Parece el más artificioso de los poetas y sin embargo es el último inocente, alguien que no deja de dejar constancia de la materia huidiza del candor. Pocas escrituras menos retóricas que la suya. Aspira a devolvernos la libertad. Su poesía nos pide que abandonemos nuestras certezas y entremos en el bosque vivo de los signos.

El pintor holandés Bram van Velde dijo que pintar es dar rostro a lo que no lo tiene. Los niños ponen ojos al sol, a las nubes, a las copas de los árboles, y al hacerlo los sienten vivir a su lado. Ullán hace lo mismo. Su poesía nos hace ver el mundo como un lugar lleno de señales, un lugar presidido por el Eros, que es unión, reciprocidad, la fuerza que vincula realidades separadas: el mundo de los vivos y el de los muertos, el de los hombres con el de los animales, el de los adultos con los niños, el de los sabios con los que nada saben. Por eso María Zambrano dijo que era un cantor: «un ser viviente entre tanto simulacro de vida». José Miguel Ullán practica una poesía de ruptura y de difícil comprensión, pero nada en ella es arbitrario. Sus juegos de lenguaje son formas de conjurar la desgracia y la muerte. Es un buscador de restos encantados, un cantor: alguien que aspira a vivir en un mundo sin cosas, como viven los niños.

Uno de los textos más queridos de nuestro poeta era la carta de lord Chandos escrita por Hofmannsthal. En ella lord Chandos se disculpa ante un amigo por haber abandonado las actividades literarias, lo que le ha llevado a un progresivo enmudecimiento. Es incapaz de estudiar, de articular pensamientos elevados, y hasta su simple conversación diaria, con familiares y criados, se le antoja disparatada y absurda. Paradójicamente, este proceso le ha llevado a un estado de especial sensibilidad que le hace receptivo a los hechos y seres más humildes de la vida y del mundo: un perro, una rata, un cucharón, el seco ramaje de un manzano, un camino de herradura en las colinas, un pedrusco cubierto de musgo. Su simple contemplación le proporciona un deleite como no lo ha sentido «ni en los brazos de la más bella y cariñosa amante». A eso le llama pensar con el corazón, lo que explica hablando de Craso, el orador, de quien cuentan que se había encariñado de un mudo y humilde pez en un estanque de sus jardines, y que lloró amargamente su muerte, por lo que llegó a ser criticado en el senado, donde se le acusó de haber perdido el juicio.

Eso es un cantor, alguien que piensa con el corazón. Ese pensamiento nunca abandonó a José Miguel Ullán. Y basta con leer las graciosas e inolvidables prosas de *Como lo oyes* para

descubrirlo. Puede que este libro sea la mejor introducción a su obra. En sus páginas se habla de cosas tan insólitas como la adoración que las vacas sienten por la figura delicada de las niñas, la luz milagrosa que desprenden los animales en el bosque y que los humanos han perdido, o de ese sonido de quena que se escucha tras «los sonidos siempre dulces y siempre doloridos de la poesía», y que remite al tiempo de la infancia.

Uno de los textos de *Como lo oyes* habla de una novela del escritor egipcio Khayri Abdeljawad. Se cuenta en ella la historia de alguien que lee el cuento de una princesa que ha olvidado su propio nombre. Pero el lector se ve envuelto en las preguntas que le va haciendo esa princesa, y ve de pronto como de las páginas del libro que tiene en sus manos empieza a brotar agua, que él se apresta a limpiar. Y la princesa le dice: «Has enjugado con tu suave mano el caudal de mis lágrimas. ¿Todavía dudas de que mis palabras se dirigen tan sólo a ti? Que sepas, amor mío, que ahora ese manuscrito es lo que es: tú y yo, solos.» Y el lector descubre que su nombre ya estaba escrito en sus páginas.

Un libro que contiene la verdadera historia de todas las cosas, y que al terminarlo vuelve a aparecer en un lugar que sólo la princesa del cuento conoce. Un libro que hace del lector su corazón vivo, y que desaparece con cada lectura. Ese libro siempre en marcha es el libro vivo de la poesía. La obra de José Miguel Ullán habla del corazón donde ese libro se escuchó una vez. ¿O no se escuchó?

## La vida desconocida

Cuando Carson McCullers publicó *Frankie y la boda* aún no había cumplido treinta años de edad. Su novela anterior, *Reflejos en un ojo dorado*, había obtenido un enorme éxito y apenas había necesitado un par de meses para escribirla. Era ya una escritora muy conocida y su mundo punzante, desesperanzado y profundamente poético había obtenido el reconocimiento de críticos y lectores. Tennessee Williams, su gran amigo, dijo que era la más grande novelista viva en Norteamérica, y el crítico Edith Sitwell escribió que su obra era el legado de una escritora trascendental. La escritura de *Frankie y la boda* fue en extremo complicada y la hizo sufrir extraordinariamente. Es una novela de apenas doscientas páginas y tardó cinco años en terminarla, en los que tuvo que enfrentarse a todo tipo de problemas personales: su enfermedad, su divorcio, y el clima asfixiante de un mundo en guerra.

La novela tiene como protagonista a una chica de doce años. Alguien que está a punto de dejar la infancia e ingresar en el mundo oscuro e incierto de los adultos. La historia transcurre en un pueblo del sur de los Estados Unidos de América, y gira básicamente sobre tres personajes: Frankie, su primo John Henry West, un niño de seis años que se pasa los días en su casa, y Berenice, la criada negra de la casa, con la que tienen largas conversaciones en la cocina. Es un mundo en el que no pasa nada, y Frankie se siente separada de cuanto la rodea, porque todo lo que hasta entonces ha llenado su vida ha perdido su sentido y hasta sus antiguas amigas, que son un poco mayores que ella, le dan la espalda. Como tantos adolescentes a esa misma edad, Frankie no sabe qué hacer con su vida.

Estas son las primeras palabras del libro: «Sucedió en aquel verano verde y revuelto en que Frankie cumplió los doce años. Aquel verano hacía mucho tiempo que Frankie no era miembro de nada; no pertenecía a ningún club ni pertenecía a nada en el mundo. Frankie, por entonces, era una persona suelta que vagabundeaba por los portales, atemorizada. En junio, los árboles eran de un verde brillante y deslumbrador, pero más tarde las hojas se oscurecieron y el pueblo pareció ennegrecerse y encogerse bajo la luz cegadora del sol. Al principio, Frankie paseaba haciendo una cosa u otra... Sus secretas congojas le valdrían quedarse en casa: y en casa sólo estaban Berenice Sadie Brown y John Henry West. Los tres se pasaban el tiempo sentados alrededor de la mesa de la cocina, diciendo una y otra vez las mismas cosas, de modo que, al llegar a agosto, las palabras empezaban a rimar unas con otras y a adquirir extrañas resonancias... Todas las tardes el mundo parecía morir y cesaba todo movimiento. Al fin, el verano era como un enfermizo sueño verde, o como una absurda jungla silenciosa bajo una campana de cristal.»

Pero una noticia irrumpe en ese fuera del tiempo. Su hermano mayor, con el que ha jugado hasta su ingreso en el ejército, les anuncia en una carta que va a casarse y que ese fin de semana les visitará con su prometida. Todo cambia a partir de entonces para Frankie, y la boda de su hermano se convierte en el centro secreto de sus fantasías. Y toma una decisión: irá a esa boda con

el resto de su familia, pero jamás regresará al pueblo, ya que convencerá a su hermano y a su nueva esposa que la lleven con ellos a ese mundo nuevo en el que van a vivir.

Según parece la idea de la novela surgió de algo que le había sucedido a la autora a una edad semejante a la de su personaje: el abandono de su profesora de piano y su familia, a causa de su traslado a otra ciudad. La joven McCullers se sintió separada de los que amaba más y condenada a un destino de exclusión y de soledad, que trataría de conjurar a través de la escritura. Pues no es otro el significado simbólico de la boda del hermano: la posibilidad de acceder a una vida hecha a la medida de nuestros deseos. «No me gustaría vivir sin escribir», dijo una vez la escritora. «La escritura no es sólo mi modo de ganarme la vida, es como me gano mi alma». Y también Frankie aspira a ganarse su alma al asistir a esa boda que le permitirá abandonar el triste mundo en el que vive.

En todos los adolescentes hay fantasías así. Fantasías con las que esperan transformar la vida que tienen en algo hecho a la altura de sus deseos. Y es el deseo y su poder para abrirnos las puertas de una vida nueva, el centro de esta hermosa novela. Una novela que habla de aquello a lo que todos los niños deben enfrentarse al crecer. El abandono de lo que hasta ese momento ha sido su vida, para ingresar en un mundo, el del adulto, que les atrae y confunde a la vez. «Frankie estaba tan crecida, aquel verano, que ya no podía andar por debajo del emparrado como siempre había hecho. Otras criaturas de doce años seguramente podrían todavía pasear por allí debajo y hacer teatro y divertirse. Incluso señoras mayores que fueran bajitas podrían pasar bajo las ramas; pero Frankie ya era demasiada alta; aquel año tenía que quedarse dando vueltas y mirar desde fuera como los mayores.»

Personajes que se quedan sin mundo, el sentimiento de no pertenencia y de exclusión social y personal, el despertar oscuro de una sexualidad que no siempre se ajusta a los modelos de la sociedad en que vive (ella misma luchó toda su vida por defender su homosexualidad), y sobre todo la necesidad de amar y de ser amada, éstos serán los temas centrales de la obra de Carson McCullers. Casi todos los personajes centrales de sus novelas son seres excéntricos, desheredados o parias, que se ven obligados a sobrevivir en una espantosa soledad espiritual, y para quienes la vida apenas resulta comprensible. Todos los adolescentes se sienten así. Todos deben aprender a convivir con un cuerpo extraño, que no les pertenece enteramente y con el que tantas veces no saben qué hacer. Todos se sienten un poco como esos fenómenos que en otros tiempos se exhibían en las ferias y que llevaban en sus propios cuerpos la causa de su marginación. Gigantes, mujeres barbudas, siamesas, enanas y otras criaturas con diversas deformidades, que tenían que vivir con un cuerpo que no parecía tener espacio en este mundo. En *Frankie y la boda* hay un momento en que la protagonista se queda mirando los presos que se asoman a las ventanas de la cárcel para entretener sus horas de soledad. «A menudo –puede leerse– había presos agarrados a los barrotes, y le parecía que sus ojos, como los ojos de los fenómenos de la feria, le llamaban como diciéndole: Te conocemos.»

Es decir, Frankie no se siente tan distinto a ellos, pues le parece que también su vida está marcada por el mismo destino de exclusión y de soledad que caracteriza la vida de esos seres encerrados. No es raro que sea así, pues ese cuerpo cautivo y deforme es el símbolo del cuerpo marcado por la sexualidad. Todos los adolescentes deben cargar un cuerpo así, un cuerpo marcado por esa falta que es su sexualidad. «Una hoja cuya rama no existe, un mundo cuyo cielo no existe, una pregunta cuya respuesta no existe», escribió Cernuda que era el deseo. «Una pregunta cuya

respuesta nadie sabe.» El deseo del hombre es una enfermedad porque nos enfrenta a cuanto desconocido hay en los seres que amamos y en nosotros mismos.

Cuando Carson McCullers tiene veinticuatro años, una conocida revista de entonces le pregunta por los libros que más han influido sobre su vocación de escritora. Y ella les cuenta una historia. Aún es una niña y compra un libro a su hermano pequeño, como regalo de Navidad. Se titula *El niño perdido*, y su hermano no debe de encontrar gran placer leyéndolo pues enseguida lo abandona. Pero hace una cosa. Recortar sus páginas hasta formar un agujero cuadrado en el centro, de forma que a pesar de que el libro conserva un aspecto normal, en su interior hay un hueco donde guarda una moneda de un centavo y un asno de plomo. Carson McCullers se lo encuentra así la tarde en que quiere leerlo. No es un libro enteramente para niños, y desde la primera página siente que va a pasar algo espantoso. Hay una escena al borde de un estanque entre un tonto de pueblo y una criada, escena que tiene como consecuencia un bebé. Y Carson McCullers escribe: «La clave de aquellos acontecimientos desconcertantes parecía haberse perdido en el vacío del agujero central, haciendo mi lectura completamente desquiciante. Durante tres días estuve enviscada en aquel enigma, con una especie de curiosidad escalofriante. Aquél era mi primer contacto literario con el sexo, y durante mucho tiempo lo he asociado con las criadas y los asnos de plomo.»

Casi todos los personajes centrales de Carson McCullers son hombres y mujeres que se enfrentan a cosas así. Su tema central es el amor, su frustración y fracaso. El amor nos aporta el instante de iluminación, pero también nos debilita y confunde, pues reúne en las orillas de los estanques a seres amantes de la risa y de las más inconcebibles delicadezas, y surgen bebés insaciables y dolores y carcajadas nuevas que muy pronto habrán llenado de agujeros el tejido del mundo.

## La consagración de la primavera

La primera vez que acudí como escritor a la Feria del Libro de Madrid fue en la primavera de 1993. Presentaba mi novela *El lenguaje de las fuentes*, que se acababa de publicar. Un tiempo antes había ganado en León un modesto premio a un libro de relatos escrito bajo la luminosa influencia de Ramón Gómez de la Serna, que es un escritor por el que tengo devoción. Marcel Cohen dice que los libros son como los juguetes que se dan a los niños chicos, y eso fue siempre Gómez de la Serna para mí: un infatigable constructor de juguetes.

Acababa de terminar entonces mi novela y, lleno de euforia por el inesperado premio, decidí probar suerte a lo grande. Hice seis copias del manuscrito, que envié a las editoriales que más me gustaban, y me puse pacientemente a esperar. Las editoriales contestaban entonces religiosamente y, unas semanas después, empecé a recibir sus negativas. Debo reconocer que me deprimía mucho recibir aquellas cartas, tan corteses como implacables, en que me decían que mi libro no se ajustaba a sus inescrutables planes editoriales. Es un rasgo terrible de mi carácter, siempre tiendo a pensar que los demás tienen razón cuando critican mis libros, tal vez porque soy el primero en sospechar que están llenos de defectos.

Ya lo daba todo por perdido cuando recibí una llamada de la editorial Lumen de Barcelona. Querían informarse si me había comprometido con otra editorial y les dije perplejo que no. Al día siguiente fue Esther Tusquets quien me llamó en persona. Se disculpó por haber tardado tanto tiempo en dar señales de vida ya que el manuscrito había esperado varios meses sobre su mesa y no lo había leído hasta ese momento. Y sin más rodeos me dijo que lo quería publicar. Esther no era amiga de hablar por teléfono. Decía lo justo y enseguida se despedía de ti. De modo que me quedé con el auricular en la mano sin dar crédito a lo que me acababa de suceder. Yo amaba su editorial, y amaba sobre todo aquella colección «Palabra en el tiempo», en que había leído, entre otros, a Franz Kafka, Virginia Woolf, Hermann Broch, Samuel Beckett, Flannery O'Connor y James Joyce, algunos de los autores esenciales de la literatura del siglo pasado. Y me parecía imposible que mi libro pudiera figurar en el mismo catálogo que los suyos.

Es difícil definir a Esther, nunca sabías por dónde podía salir. Se movía por filias y fobias, su ley era la ley de la afinidad. Cuando algo la gustaba iba a por ello sin complejos, como hacen los perros y los niños. El niño quiere vivir rodeado de las cosas que ama y Esther vivía rodeada de perros, libros y preciosas figuras modernistas. Le gustaba viajar, escribir, el cine de Chaplin y de Bergman, el ballet, y sentía por el juego una pasión infantil e inagotable. Podía ser la más generosa y divertida de las compañías. Con ella cualquier cosa podía suceder. Walter Benjamin habló de la sabiduría de la mala educación, y señaló que la verdadera razón de la mala educación es el fastidio del niño por no poder vivir una vida marcada por lo excepcional. Esther era muy educada, pero podía ser implacable cuando alguien o algo no le gustaba. En su libro de memorias nos cuenta que el problema de su vida fue no sentirse suficientemente amada por su madre. Ella

pensaba que el niño que se siente querido está más preparado para enfrentarse a los problemas del crecimiento y la vida. «Yo no me sentí querida y me he pasado toda la vida mendigando amor. Una pesadez.» Por eso le gustaban los animales, sobre todo los perros, porque le daban ese amor sin medida que necesitaba. Siempre hubo alguno a su lado, y en una entrevista que le hicieron poco antes de morir declaró que una de las cosas que más le aterraba de la muerte era preguntarse qué pasaría con sus perras.

Pero, en fin, no es de Esther Tusquets ni de lo importante que fue en mi vida de lo que quería hablar en este momento, sino de lo que me pasó cuando me publicó aquel libro. Recuerdo cuando recibí el primer ejemplar. Pocas veces he sido tan feliz. No podía separarme de él, y en los días siguientes lo llevaba conmigo a todos lados. Mi mujer, nuestros hijos y yo fuimos a un restaurante para celebrarlo. Lo eligieron los niños por lo que terminamos en uno chino llamado La Gran Muralla. No importaba, nuestra felicidad nos compensó sobradamente del arroz tres delicias y los rollitos de primavera.

Enseguida llegó la Feria del Libro de Madrid y Esther me pidió que fuera a firmar a la caseta de su editorial. Lo hice encantado, aunque ella me advirtió, protectora, que no debía deprimirme si no firmaba demasiados ejemplares. Decidí asumir ese riesgo y viajé hacia Madrid, como el que parte a la conquista del Nuevo Mundo. Al llegar al paseo de El Retiro, se enfrió mi entusiasmo. Ver aquella cantidad de casetas y los miles de libros que había expuestos en ellas heló mi sangre. ¿Qué sería de mi pobre libro en medio de aquella selva intrincada y feroz? Firmé dos ejemplares, del que sólo uno fue a parar a una persona desconocida. Mientras esperaba en la caseta, se acercó Mario Vargas Llosa, del que yo era un devoto lector. Estuvo hojeando los libros expuestos y en un par de ocasiones su mano sobrevoló muy lentamente el mío, o al menos eso me pareció, sin llegar a detenerse en él. ¿Cómo podía pasar a su lado sin verlo? Pensé en identificarme, en decirle que yo era el autor de aquel libro y que estaría encantado de poder regalárselo, pero no me atreví. Aún pasó otra cosa, poco antes de irse, Vargas Llosa se volvió hacia mí y, creyéndome un dependiente, me pidió con amabilidad que le acercara uno de los libros de un estante lejano, lo que hice tan resignado como feliz de poder complacerle.

Al día siguiente, se presentaba el libro en la FNAC y, para mi sorpresa, el salón estaba lleno a rebosar. Yo no podía entender qué hacía toda esa gente allí, pues era mi primer libro y nadie me conocía en aquella ciudad, pero como es lógico me sentí muy halagado y empecé a hablar de mi novela con incontenible entusiasmo. Pero hablaba y hablaba y mi público no manifestaba interés alguno ni hacía el mínimo gesto de aprobación o rechazo ante lo que les contaba. Y aún fue más extraño que, al terminar, nadie se moviera de su asiento. Todo resultaba bastante incomprensible e inquietante hasta que, al retirarme de la mesa, alguien de la FNAC que me acompañaba me explicó un poco avergonzado lo que sucedía. Aquellas gentes no habían sido desposeídas de su condición humana por ninguna fuerza maligna, sino que justo después de mi acto había otro en que se presentaba la versión cinematográfica de *La pasión turca*, y al que habían prometido su asistencia el director y todos los actores y actrices de la película, por lo que si habían acudido a mi presentación era sólo para guardar los asientos. El descubrimiento no resultaba demasiado halagador, pero debo decir que no me importó en exceso. Incluso, pasado el primer sofoco, me sentí afortunado. Volvía de mi visita a Madrid y de mi primera Feria del Libro con algo que contar, algo gracioso que haría sonreír a quienes lo escucharan. ¿Qué mejor bautismo, pensé, para mi recién estrenada vida de escritor?

## El Caballero de la Palabra

Uno de mis pasajes preferidos de *Don Quijote de la Mancha* es el que tiene lugar en Sierra Morena. Don Quijote se pone en él a dar saltos y hacer todo tipo de disparates entre las peñas, imitando a esos caballeros, como Amadís y Orlando, que enloquecidos por los celos dieron en las mayores locuras. Sancho le pregunta por la razón de tal proceder dado que él no tiene motivo alguno para sentirse desdeñado por su dama Dulcinea o para pensar que ésta haya podido «hacer alguna niñería con moro o cristiano». A lo que don Quijote le responde: «Ahí está el punto y ésa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión».

Ese «desatinar sin ocasión» guarda la clave del libro de Cervantes. El diccionario de la RAE define desatino como «locura, despropósito o error». Pero en Cervantes tiene una significación muy distinta. Como los gestos absurdos del maestro zen, las locuras de don Quijote tienen el poder de suspender por un momento el principio de realidad. Su función es abrir una grieta, y, más allá de la lógica, llevarnos a la comprensión profunda e inmediata de una verdad nueva. Por eso entre los dos modelos que le salen al paso en Sierra Morena, el de Amadís y el de Orlando, don Quijote elige sin dudarlo el ejemplo del primero. Orlando, trastornado por la traición de Angélica, revienta el curso de los torrentes, asola los bosques, aniquila el ganado; mientras que Amadís no hace «locuras de daño sino de lloros y sentimientos». Ése es el camino de don Quijote, para quien la aventura no supone nunca una quiebra de lo real, sino su exaltación. De ahí que sea indisociable de la alegría que supone concebir las cosas no en términos de verdadero o falso sino de epifanía. El desatino es una condición de lo paradisiaco ya que hace del mundo el lugar de la posibilidad.

Nada que ver con la locura. La locura es no tener en cuenta a los otros y pocos héroes los han tenido tan en cuenta como el nuestro. La gran lección de sus aventuras es que un mundo sin justicia no merece la pena; pero que tampoco la merece sin misericordia, que no es sino esa segunda oportunidad que damos a las cosas para que sean al fin lo que pueden ser. Don Quijote es el caballero de esa segunda oportunidad y por eso hay pocos héroes más parlanchines que él, pues esa segunda oportunidad siempre se juega en el lenguaje. Hasta el punto de que bien podría decirse que todo lo hace animado por su deseo de no dejar de hablar y que es el hablar mismo, el seguir encontrando cosas que decir y a quién decírselas, su razón de ser como caballero. De forma que al lado de esos nombres que tan merecidamente asume, el Caballero de la Triste Figura, el Caballero de los Leones, podría haberse llamado con más propiedad el Caballero de la Palabra.

Pero también nos entrega su cuerpo. Pierde lanzas, escudos, yelmos, trozos de armadura, sale maltrecho y herido infinidad de veces. Pocos personajes en la historia de la literatura han ido dejando tras de sí un rastro semejante, hasta el punto de que casi podemos decir que no hay aventura en la que se embarque en que no deje a sus espaldas algo de sí mismo. Es decir, no habla por hablar. Cuando le toca hacerlo, paga una prenda. Y ésa es la ironía, que el caballero que



comete un desatino tras otro sea también el que termina dando cuenta con sus palabras y sus actos de todo lo que indecible, noble y hermoso hay en nosotros.

La ironía, para Cervantes, es la capacidad de aceptar las contradicciones de la vida; de aceptar, en suma, que nada es de una sola manera. Por eso don Quijote, su personaje, no se cansa de pedir. Pide a los sucios venteros que sean corteses anfitriones, a las pobres criadas que sean misteriosas y dulces, a los campos áridos y pelados de La Mancha que regresen al tiempo de la Edad de Oro y a una bacinilla de barbero que se transforme en un yelmo de oro. Su fuerza surge siempre de creer el mundo mucho mejor de lo que es, como si sólo ignorando la verdadera naturaleza de las cosas estuviéramos en condiciones de conseguir que se mudaran en lo que debieron ser. En cierta forma, don Quijote se parece a Orfeo, que gracias a su canto logra que los ríos se detengan, las ramas se inclinen a su paso y los animales se olviden de pastar. Orfeo será despedazado por las bacantes, y el mito nos cuenta cómo su cabeza sigue cantando mientras es arrastrada por las aguas. Ni don Quijote ni Orfeo dejan de pedir, pues ellos aman la vida de una forma tan absorbente que no pueden sino rebelarse contra lo incompleto de su propia experiencia. Don Quijote quiere convertir el mundo en un hermoso libro lleno de invenciones y aventuras, y Orfeo inventar con su canto un lenguaje nuevo que lo vuelva habitable. Pero, bien mirado, el lector hace eso mismo cuando lee. Realiza ese acto supremo de pedir que es la lectura, llevado por la nostalgia de una imposible totalidad. Lee para negar que sea cierto que la vida no tenga sentido, y porque no quiere que en el mundo dejen de existir cosas como la bondad, el amor y el perdón.

Y en esto el lector no es diferente a los niños. Tampoco ellos se cansan de pedir. Ven un espejo y le piden que sea la puerta que les conduzca a otro mundo, ven a un vagabundo y quieren recibir de él el plano de una isla perdida, un pájaro entra por su ventana y le piden noticias del jardín donde los pájaros hablan, los árboles cantan y el agua es de oro, van al mercado y se detienen ante las cabecitas de los corderos sacrificados como si éstas fueran a susurrarles su triste historia. O mejor dicho, no es que anden buscando cosas sino que se las encuentran sin darse cuenta. Porque no se trata de esperar que los libros nos entreguen verdades decisivas sobre la vida, sino de leerlos sin saber lo que pretendemos al hacerlo, si es que pretendemos algo. Por eso los buenos libros no sirven para nada concreto. No nos ayudan a comprender el mundo, no nos hacen más sabios; nos sumen en ese estado tan cervantino de la perplejidad. Por eso es tan difícil contestar a esa pregunta que tanto tortura a todos los adultos y educadores, acerca de lo que pueden hacer para que los niños lean más. No hay fórmulas, no hay guías posibles. A los libros se llega como a las islas mágicas de los cuentos, no porque alguien nos lleve de la mano, sino simplemente porque nos salen al paso. Eso es leer, llegar inesperadamente a un lugar nuevo. Un lugar que, como una isla perdida, no sabíamos que pudiera existir, y en el que tampoco podemos prever lo que nos aguarda. Un lugar en el que debemos entrar en silencio, con los ojos muy abiertos, como suelen hacer los niños cuando se adentran en una casa abandonada.

Los personajes de Cervantes toleran la contradicción, de un modo que, por ejemplo, los más graves y apesadumbrados personajes de La Biblia no saben hacerlo. No tengo ninguna duda de que si don Quijote se hubiera encontrado en una de sus andanzas con Abraham y su hijo dirigiéndose al monte Moriah la habría emprendido a mandobles con el primero y puesto fin al sinsentido de aquel sacrificio; o de haber andado por Egipto, en las noches de las plagas que lo destruyeron, se habría enfrentado a los ángeles vengativos que mataron a los primogénitos. Se

habría enfrentado a esos ángeles y puesto en fuga a Abraham, ya que don Quijote amaba la justicia y creía que ésta no era nada sin el amor, y que de la misma forma que un padre no podía llevar engañado a su hijo al altar del sacrificio, ningún pueblo, por muy oprimido que estuviera, podía pretender conquistar su libertad con la muerte de los hijos de sus enemigos, que una libertad que se conquistaba a ese precio no podía merecer la pena. Y hasta habría resultado bien gracioso ver a don Quijote detrás de Abraham con su espada, como si fuese el mismísimo sabio Frestón, o persiguiendo a los ángeles entre un remolino de plumas, que por encima de todo Cervantes escribió su libro para entretenernos, hacernos reír y llegar a conmovernos, porque lo que en él predomina es el amor a la libertad y a los sueños.

Algo que Cervantes deja bien claro en el pasaje, tan bellamente comentado por Luis Landero, en que don Quijote confunde la bacía de un barbero con un yelmo. Sancho le discute lo que afirma y, ante la negativa de don Quijote a dar su brazo a torcer, llegan al acuerdo que tal vez no sea yelmo ni bacía, sino *baciyelmo*; es decir, un objeto que no pertenece enteramente ni al orden de lo real ni al orden de lo imaginario. Ese nuevo orden, esa realidad intermedia, a igual camino del mundo de los sueños que del de la realidad, es el mundo de la literatura. Darío Villanueva lo recuerda al referirse a la teoría cervantina de lo peregrino, como clave y fundamento de la novela moderna desde *El Quijote*. «Por boca del canónigo toledano –nos recuerda Villanueva–, Cervantes pedía, más como lector que como autor, que anduviesen juntas, en las ficciones, la admiración y la alegría, sin que por ello se dejase de armonizar la maravilla de las fábulas con el entendimiento de los discretos lectores, para lo que los novelistas deberían esforzarse en facilitar los imposibles, allanar las grandezas y suspender los ánimos.»

«Facilitar los imposibles, allanar las grandezas, suspender los ánimos», ¿hay mejor definición de lo que debe ser el arte de novelar? Todos los que nos dedicamos a escribir ficciones hay momentos en que nos preguntamos por qué dedicamos nuestro tiempo y nuestras energías a algo que bien mirado no sabemos bien a quién aprovecha ni si acaso puede ser bueno para la salud mental esto de pasarse la vida en compañía de seres y hechos que sólo existen en nuestra imaginación. Y en este punto don Quijote siempre nos echa una mano. Él nos enseña que hay dos tipos de mentirosos: el que se disfraza para amordazar la verdad y el que lo hace para seguirla por donde ésta quiera llevarle. Los enmascarados de las películas, libros y tebeos que amábamos de niños pertenecían al segundo tipo. Ellos fingían ser otros, pero gracias a esa nueva identidad se rebelaban contra la injusticia, llevaban la alegría a los tristes y ponían freno a los abusos de los poderosos. Don Quijote, el Caballero de la Palabra, es uno de esos enmascarados cuyos desatinos tienen el poder de dar alas a la verdad.

## Una granja en África

Isak Dinesen fue el seudónimo elegido por la baronesa Karen Blixen para firmar la mayoría de sus libros. La baronesa fue muy amiga de esos cambios de identidad y se hizo llamar de distintas formas a lo largo de su vida, como dando a entender que un solo nombre no podía abarcar toda la complejidad y riqueza de un ser humano. Isak significa el que reirá, y el hecho de que fuera un nombre de varón expresaba su deseo de poder disfrutar de la misma libertad que éstos. Muchos años después, en un congreso feminista, habló del oficio de mujer como encanto, y confesó que, si fuese hombre, jamás se enamoraría de una escritora, y, sin embargo, todo su empeño, en las tres últimas décadas de su vida, fue transformarse en una escritora al precio que fuera.

Narrar siempre fue para ella «ser miembro de una tribu antigua, ociosa, extravagante e inútil». Tal vez por eso, sus contradicciones no sólo no le importaban lo más mínimo sino que disfrutaba perversamente con ellas. Declaró que ser socialista no era más que cumplir con la propia responsabilidad con el prójimo, pero no ocultaba su aversión a la democracia, porque pensaba que era un sistema que fomentaba la mediocridad. Fue a África, como parte de las primeras oleadas de colonos europeos, pero nadie comprendió como ella a los indígenas africanos, en los que vería encarnadas las mismas virtudes aristocráticas a las que siempre se mantuvo fiel. Amó sin límites a los animales, y escribiría alguna de las páginas más hermosas que se han escrito sobre ellos; pero fue una apasionada de la caza, y llegó a decirse que era capaz de disparar a una jirafa sólo por el placer de verla derrumbarse en el suelo. En su primer ensayo combatió el matrimonio y defendió el amor libre, pero reivindicó los amores intensos y trágicos; y el amor moderno tan mecánico, tan amistoso, tan artificial, siempre le pareció insípido, porque según ella los amantes habían perdido su secreto básico, que sólo podía consistir en arriesgar su propia alma por un deseo.

Sus biógrafos nos cuentan que esta personalidad contradictoria era un reflejo del mundo que había conocido en su infancia. Había nacido en el seno de una familia acomodada danesa, pero las influencias que había recibido de sus padres eran muy distintas. Su padre, Wilhelm Dinesen, cuyo suicidio, cuando ella tenía diez años, dejaría profundas huellas en su carácter, era un aventurero, un hombre imprevisible, que había pasado su juventud con los indios americanos, como cazador y vendedor de pieles; mientras que su madre, Ingeborg Westenholz, procedía de una familia caracterizada por sus principios morales estrictos y una religiosidad tan severa como herética. Sus abuelos habían tomado parte en la fundación de la comunidad unitaria, que sostenía la responsabilidad del hombre sobre su propia vida ante Dios. Karen Blixen intentó conciliar en su vida y en su obra ambos extremos, la vitalidad de su padre y el sentido de responsabilidad de su madre. El lenguaje poético, según ella, debía responder al sentimiento del placer pero también del deber. Amar algo era apropiarse de su vitalidad, como hacía el cazador con las piezas que cobraba, pero también hacerse responsable de ello.

Después de pasarse varias temporadas en su juventud en París y Roma, donde cursó estudios de arte, Karen se casó con su primo el barón Bror Blixen, y ambos emigraron a Kenia, donde pusieron en marcha una plantación de café. Permanecería allí cerca de veinte años. El encuentro con los paisajes abiertos africanos, recorridos por los animales salvajes, como en el primer edén, y su relación con los indígenas, en especial los kikuyos y los masáis, supusieron algo así como una *vita nova*, de la que se alimentaría el resto de su vida como narradora. «El corazón sólo puede ser inocente y libre, escribió, cuando no está artificialmente dividido contra sí mismo; cuando cielo y tierra, cuerpo y espíritu pueden ser uno.» Es justo esto lo que encuentra en los indígenas africanos, la superación de ese dualismo empobrecedor gracias a su sentido de la ironía. Los nativos viven y se divierten en el mundo, están en él como pez en el agua y aceptan su destino de una forma que los europeos, que tienen que justificarse ante su conciencia, no lo pueden hacer. Eso es la ironía, la capacidad para tolerar la contradicción.

Isak Dinesen recordaría ese tiempo de su vida en el segundo de sus libros, *Lejos de África*, que puede que sea el libro más hermoso que se haya escrito jamás. Sin embargo, la vida real en ese tiempo fue menos complaciente con ella que lo que el libro nos quiere mostrar. Su matrimonio fracasó pronto, terminó arruinándose y vio como el gran amor de su vida, el aventurero inglés Denys Finch Hatton, moría en un accidente de avión. Isak Dinesen tiene que regresar derrotada a Dinamarca, a su casa de Rungstedlund, donde se refugia a escribir. Un tiempo después, con cerca de cincuenta años, publica su primer libro, *Siete cuentos góticos*, un libro lleno de cuentos extravagantes y amorales, en que se hace patente su afán provocador y su irreductible anhelo de libertad; y, enseguida, su libro de memorias africanas, con el que cautiva al mundo entero. En realidad, como escribió uno de sus críticos, se trata de una pastoral, un canto de redención, libre de terror y nostalgia, con el que logra «recobrar en su imaginación lo perdido en el mundo exterior». Isak Dinesen está convencida de que todo lo que nos pasa forma parte de un plan divino que no comprendemos, por lo que el principio central de su vida y su obra es el amor al destino; es decir, la capacidad de aceptar con orgullo «la idea que Dios tuvo cuando nos hizo». Como afirma su biógrafa Judith Thurman: «En el mundo del relato –y ésa es su razón de ser– deseo y experiencia pueden verse reunidos por un breve tiempo. En este sentido el relato sustituye al paraíso y nos lo recuerda».

*Lejos de África* tiene un gran éxito y la baronesa Blixen se transforma en una mujer famosa que, a medida que envejece y va publicando sus cuentos, adquiere una fama creciente de personaje tan lleno de encanto como extravagante e imprevisible. No sólo se venden sus libros, sino que es entrevistada con frecuencia y sus charlas radiofónicas son escuchadas por miles de daneses. En uno de sus cuentos más famosos, *El festín de Babette*, una cocinera se gasta una fortuna, que gana en la lotería, en preparar una cena maravillosa a sus dos amables amas y su pequeña comunidad, en agradecimiento por las atenciones que ha recibido de ellas. Cuando éstas se enteran de lo que ha hecho, le preguntan desoladas que qué va a hacer ahora que vuelve a ser pobre. Y Babette les responde orgullosa: «Una gran artista, *Mesdames*, jamás es pobre. Tenemos algo, *Mesdames*, sobre los que los demás no saben nada». Según Dinesen, ése es el grito que brota del corazón del artista: «¡Dejad que haga las cosas lo mejor que sé!».

En una de sus últimas entrevistas, declaró: «Detesto la literatura, y en especial la moderna. Leo con el apetito de una muchacha que piensa que va a encontrar al Príncipe Encantador en los libros». Poco antes de morir escribió a una amiga diciéndole que añoraba volver a visitar

Florenxia, para «comprobar cuánta belleza hay en el mundo», y las últimas fotos, realizadas por Peter Brand, en junio de 1962, nos muestran una mujer gastada físicamente, pero cuyos ojos, que se maquillaba con cuidado con kohl, parecían bañados en luz. «Había algo casi de inhumano, como de transición, en su fragilidad: parecía que se estaba metamorfoseando en un ave.» Según nos cuenta Judith Thurman, se moría de desnutrición. Terminada la temporada de espárragos, vivía en exclusiva de jugos de frutas y de vegetales, ampollas de jalea real, ostras y galletas. Murió el 7 de septiembre de 1962. La noche antes había escuchado, antes de subir a su dormitorio, fragmentos de *Las bodas de Figaro*, y un aria de Händel que solía cantar Denys. Isak Dinesen no sólo había escrito alguno de los cuentos más hermosos del siglo, sino que había vivido, como Sherezade, su heroína más querida, para hacer de su propia vida una historia que mereciera la pena escuchar. «La verdadera tragedia, había escrito una vez, es estar varado en un insípido paraíso, en un limbo sin cargas, llevar una existencia con la que no podrá hacerse un cuento.»

## El péndulo y la noche

Víctor Erice nos muestra en *Alumbramiento* los primeros momentos de la vida de un niño. Es la hora de la siesta y una mancha de sangre se extiende poco a poco por la ropa del pequeño, a la altura del vientre. A su alrededor hay una pequeña comunidad. Unos dormitan en el salón, otros hacen las labores de la casa o siegan la hierba, los niños juegan en el patio. Puede que se hayan olvidado un momento del recién nacido, pero no tardan en percibir lo que pasa. La comadrona anuda de nuevo el cordón umbilical, las ropas manchadas se lavan, se terminan de bordar los baberos, los relojes siguen marcando el paso del tiempo y el niño vuelve tranquilo a los brazos de la madre. Alumbrar a un niño es llevarlo hasta la luz, ayudarlo a trasponer ese frágil umbral que separa la vida de la muerte, situarle en el seno de una comunidad humana. Es la entrada en el tiempo, el paso del mundo de los orígenes al mundo histórico.

En una intervención dedicada a Oteiza, Víctor Erice afirma que el escultor vasco fue un visionario que soñó con una comunidad de hombres liberada de la angustia de la muerte. Los bailes en las películas de John Ford o las animadas multitudes que pueblan las películas de Renoir simbolizan la presencia de una comunidad así. Ellos nunca filman al hombre solo. Filman los árboles, los ríos, las tierras por los que sus personajes se mueven y las personas que viven en ellas. En los planos de Renoir abundan esas presencias anónimas. Una puerta que se abre a lo lejos, alguien que cruza la calle, un rostro en la ventanilla de un tren, dan cuenta de esa cercanía de los demás.

En *El sol del membrillo*, Erice filma el trabajo del artista frente a su lienzo, pero también las visitas de sus amigos y de su familia, o el trabajo de los obreros polacos que arreglan la casa. En cada escena de la película late la nostalgia de esa añorada comunidad humana. Una comunidad amenazada, como lo demuestran las tomas que nos enseñan el extrarradio donde está situado el estudio del pintor. Calles vacías, animadas por la luz fría de los televisores en las ventanas, autopistas interminables, un paisaje desolado de vías, hierros oxidados y tendidos eléctricos. Y al fondo, cuando se hace de noche, la gran torre iluminada de las comunicaciones. Pero ¿para decirnos qué? Es el pequeño membrillero el que hace cantar al pintor.

La quiebra de esa vida en comunidad es uno de los temas de *El espíritu de la colmena* y de *El sur*, las dos grandes películas de Víctor Erice. Sus protagonistas adultos han perdido el contacto con su mundo y su tiempo y viven prácticamente aislados, algo que sin duda está relacionado con la quiebra de la convivencia que supuso la guerra civil española (ambas películas se sitúan en la postguerra). El péndulo de Omero Antonutti, en *El sur*, habla de un poder que no tiene que ver con la posesión de las cosas, sino con el conocimiento entendido como escucha, como percepción callada de la verdad. El personaje interpretado por el actor italiano sabe, gracias a él, dónde hay agua, pero también, al hacerle gravitar sobre el vientre de su mujer embarazada, si la criatura que va a nacer es una niña. Es el símbolo del amor paterno, y ésta será la razón de que lo deje bajo la

almohada de su hija adolescente poco antes de suicidarse: habla de esa comunidad perdida a la que se refiere el título de la película.

En *El sol del membrillo* también hay un péndulo. Es la plomada que Antonio López cuelga de una cuerda para fijar el eje de simetría que debe ordenar su cuadro. Un péndulo que le dice dónde debe detenerse. Un lugar no tanto de apropiación sino de exposición y entrega: un lugar desde el que mirar. El pintor localiza ese lugar y lo fija con dos clavos. Será ahí donde se sitúe para pintar. Es un lugar físico, pero también moral. El lugar, como diría Juan de Mairena, no sólo desde el que se ve mejor sino desde el que se ve lo mejor: el aura de las cosas.

Todo el cine de Erice busca recuperar ese aura. Su búsqueda no es distinta por eso a la de la poesía. Erice busca ese lugar cada vez más olvidado y necesario en el que hablar de las cosas que importan. Es el tema de *La morte rouge*, en que el director vasco narra un recuerdo infantil que tiene que ver con la primera película que vio a los cinco años de edad. La película se titula *La garra escarlata*, y está basada en un relato de Sherlock Holmes. En ella se narra una sucesión de crímenes realizados por el cartero del pueblo. Y el niño asiste a los hechos incapaz de distinguir la realidad de la ficción. Hay un momento en que aparta los ojos de la pantalla para contemplar a los adultos que le rodean. Permanecen en silencio, indiferentes al horror que contemplan, como si ocultaran un secreto que tiene que ver con lo que pasa en la pantalla y del que no le quieren hablar.

También en *El espíritu de la colmena* las niñas protagonistas asisten en el cine del pueblo a la proyección de una película, *El doctor Frankenstein*, y ven al monstruo acercarse a la niña junto al río y causarle inexplicablemente la muerte. Pero tanto para ellas como para el pequeño espectador de *La morte rouge* el cine no termina al encenderse las luces de la sala, y sus personajes, el malvado cartero Pots y el monstruo, les acompañan a sus casas para habitar sus noches de soledad y pesadilla. El cine representa para ellos el momento de revelación, de aprendizaje de lo oculto. La escena final de *El espíritu de la colmena*, cuando el monstruo y la niña se encuentran, representa algo muy distinto al pacto de silencio de los espectadores adultos de *La morte rouge*. Es como si el monstruo se acercara a la niña para pedirle que no le olvidara. El cine como experiencia fundadora, como conocimiento, como una forma de descender al corazón de lo real y acoger todo lo que no cabe en el pacto de silencio de los adultos. Lo que André Bazin llamó «cine de la crueldad» no es otra cosa que el esfuerzo de extraer de la realidad su dimensión más secreta, lo que sucede cuando apagamos la luz. El cine es el péndulo y la noche: mirar y sentirse mirado.

El cine de Víctor Erice es heredero de Rossellini, Renoir y Bresson. Ninguno de ellos suele servirse de actores profesionales. Huyen de los cuerpos gloriosos que marcaron el cine de Hollywood para dar cuenta de los cuerpos reales. Víctor Erice se fija, sobre todo, en los niños para hablar del misterio de esos cuerpos. Como Charles Laughton en *La noche del cazador*, él no filma a los niños para decirnos cómo son sino para mostrarnos cuánto necesitamos su verdad. «Al contrario de lo que leo con frecuencia –declara François Truffaut–, las películas no pueden hacerse con niños para comprenderlos mejor. Los niños deben ser filmados sólo porque los amamos.» El cine, en suma, como refugio de significado, esperanza de lo que no ha desaparecido.

## Una tienda de palabras

El pueblo vive aislado en un valle. Es un valle silencioso, de noches oscuras y temibles, del que han desaparecido los animales. Fue hace tanto tiempo que ya nadie se acuerda de ellos, ni siquiera si fueron reales alguna vez. Los niños han crecido en ese silencio y no saben lo que es tener un gato en los manos, acariciar un caballo o sorprender en un árbol el nido de un pájaro. Y una noche un niño y una niña se internan en el bosque tratando de resolver el enigma de esa paz tan parecida a la muerte. (*De repente en lo profundo del bosque*)

Un escritor cuenta la historia de su familia. La historia de sus padres y abuelos, de sus vicisitudes por la Europa de antes de la guerra, y de su llegada a Israel, donde se conocen y finalmente nace él. Es hijo único y se pasa los días rodeado de mayores. Y nos cuenta cómo son, y toma nota de sus palabras y sus gestos. Nos habla del amor al estudio de su padre, al que siempre recuerda rodeado de libros; y, sobre todo, de su madre, que le cuenta historias cálidas llenas de fantasía. Y cómo un día sucede algo inesperado y terrible que acaba con ese mundo y cambia su vida para siempre. (*Una historia de amor y de oscuridad*)

Una pareja se casa y pronto surgen problemas entre ellos. Él es geólogo, un hombre práctico y amable, y ella ama su nobleza y su cálido cuerpo, pero a la vez echa de menos a su lado algo que no sabe lo que es, ni si pertenece a este mundo, y se pregunta por qué el amor no puede ser de otra manera, un mundo de fantasías, de apuestas extrañas, ni por qué las lágrimas, como le pasó a Miguel Strogoff, no tienen el poder de salvarnos. (*Mi querido Mijael*)

Un niño israelí se hace amigo de un sargento de policía inglés. Son los tiempos de la ocupación, y los otros niños le acusan de estar traicionando a su pueblo. Pero a él le gusta estar con ese sargento, que es apacible y bondadoso, y aprende que la traición tiene que ver con el amor, pues «si no amamos ¿cómo podemos traicionar?», pero también que el que ofrece piedad termina encontrando piedad. (*Una pantera en el sótano*).

A Amos Oz le complace compararse con un tendero. Su oficio, nos dice, consiste en acudir a su tienda todos los días y levantar sus postigos. Eso es ser escritor para él, tener una tienda humilde, y atender a los que entran en ella. Una tienda llena de palabras que cualquiera puede tomar y llevarse consigo, de la misma forma que nos llevamos las legumbres, el azúcar o el té de los puestos del mercado. Una tienda en la que satisfacer esa necesidad tan humana de ponernos en el lugar de los otros y aprender a mirar por sus ojos. Y aquí encontrará hermosas historias que le permitirán hacerlo y se quedarán en su corazón. Historias donde hombres y mujeres buscan lo bueno y llegan a hacerse daño porque no es posible conocer a nadie, ni siquiera a los que están más cerca de nosotros; y hermosas parábolas que hablan de la vida como misterio y placer, y de la necesidad de brillar. De cómo las cosas y los seres brillan, aunque no sepamos por qué lo hacen ni para qué sirve ese brillo.

Por ejemplo, las historias del río que devolvía las cosas y la del niño que había aprendido a



pedir, proceden de dos de sus libros más hermosos: *Una historia de amor y de oscuridad* y *Una pantera en el sótano*. En la primera, una madre le cuenta a su hijo cómo de pequeña había vivido con la idea de que todo era posible y que la persiana que arrojabas al río podía regresar días después a tus manos. Lo había creído de niña y ahora se preguntaba por qué no podía ser. Las leyes de la naturaleza lo negaban, pero ¿por qué esas leyes no podían cambiar? Los hombres habían creído a lo largo del tiempo que la tierra era plana, que no había continentes, que los astros giraban alrededor en esferas de cristal, y que todas las criaturas estaban compuestas de cuatro humores, cuyas mezclas diversas daban lugar a los distintos modos de ser. Pero estas ideas habían sido sustituidas por otras. ¿Por qué entonces las cosas que perdíamos no podían regresar de nuevo a nuestras manos?

Y es verdad que nada está escrito, y que las leyes del mundo cambian a cada instante. Cuando amamos a un animal, ¿no estamos a su lado en el bosque? Al perder a un ser querido, ¿no le hablamos más allá de la muerte? ¿Un recién nacido no desmiente las teorías de Copérnico haciendo que estrellas, constelaciones y palabras giren a su alrededor? ¿El cuerpo amado no contiene el mundo con todos sus frutos, sus fuentes y sus pájaros? ¿No vemos en las llamas de las velas la imagen de nuestra alma, en el agua que corre la de nuestros pensamientos, en la oscuridad la de nuestros deseos? Todo vuelve, todo vive eternamente en nuestro corazón. La persiana puede regresar a las manos que la han arrojado al agua de la misma forma que basta con empezar a contar algo para que al momento vuelva con nuestras palabras todo lo que creíamos perdido. Las cosas no desaparecen, sólo necesitan el hechizo que las haga regresar. Y ese hechizo casi siempre tiene que ver con las palabras.

En *Una pantera en el sótano* una muchacha va a cuidar a un niño. El niño la ha visto desnudarse desde la terraza, lo que le avergüenza y hace temer que lo haya podido descubrir. Ella se queda a su lado esa noche porque sus padres han tenido que viajar a otra ciudad y le han pedido que lo cuide mientras están fuera. La muchacha le prepara una sabrosa cena y, cuando se ponen a hablar, el chico descubre que sí sabe que la ha estado espionando, pero que no le importa que lo haya hecho y le parece normal que quiera verla desnuda, por lo que a partir de ahora se limitará a bajar la persiana de su cuarto cuando se vaya a acostar. Y le dice que lo que más le gusta de él es que «en un mundo donde casi todos son generales o espías él es un niño de palabras», y que le den lo que le den, «siempre se comporta como si le hubieran dado un regalo, como si le hubiese ocurrido un milagro». Y aún añade otra cosa: que todos los problemas que tenemos en la vida surgen porque no sabemos pedir. «En la vida real, la mayoría de la gente pide toda clase de favores pero los pide mal. Luego dejan de pedir, pero se ofenden y te ofenden. Empiezan a acostumbrarse, y una vez que se han acostumbrado ya no hay tiempo. La vida se acaba.»

Los libros de Amos Oz están llenos de niños y muchachas que no dejan de pedir. Piden palabras a las cosas; a los seres que quieren que nunca les abandonen; a los animales que regresen del bosque. Piden a los vestidos que vuelen a su alrededor, a los helados que iluminen sus labios, al agua que dé a su piel el aroma de la hierba. Es lo que hacía Orfeo. Iba por los caminos y, al tocar su lira, los árboles inclinaban sus ramas para ofrecerle sus frutos, las aves dejaban de volar y las ovejas levantaban sus cabezas para mirarle. Todo porque él les había pedido que estuvieran atentos.

También escribir es pedir. La escritura es una máquina de pedir deseos. Cada palabra, cada frase, una pequeña súplica. Con ellas viajamos por el mundo real, pero también por el tiempo

buscando transformar la arena del pasado en un puñado de piedras preciosas. Ése es el poder de las verdaderas historias, crear un lugar donde puedan escucharse las voces del mundo. Las voces de las fuentes y los ríos, de los bosques y los animales. Las voces de los viajeros y de los que viven a nuestro lado. Y para hacerlo es preciso olvidarse de uno mismo, disponerse a recibir no lo que tenemos y es nuestro sino lo que nunca lo fue. Y así todo florece porque, como dice el poeta israelí Yehuda Amijai, «donde tenemos razón no crecen las flores». Eso es una tienda (un libro), un lugar donde aprendemos a pedir. Amos Oz ha creado con los suyos un lugar así. Sería una pena que pasaran de largo.

## El pueblo verde

Todos los niños se interesan por ese lugar en el que vivieron antes de nacer. Todos relacionan su nacimiento con la idea del viaje. ¿De dónde vengo yo?, es la pregunta que les hacen a sus madres. Y éstas, si son buenas, les hablan de aves sagradas que los trajeron en sus picos, de peces que llegaron a sus brazos cuando se bañaban, de cestos que arrastraron las aguas del río y que ellas encontraron entre los juncos. En esos relatos siempre está presente la idea del viaje, de un ser que viene de un lugar del que todo se desconoce, que tal vez es el hijo o la hija de un rey y que ellas, las mujeres, tuvieron que esconder para que no le pasara nada malo. Antes de estar conmigo, les dicen las madres a sus hijos, eras de los árboles, las fuentes y los ríos, eras de los animales del bosque; yo sólo te recogí y te cuidé.

Son muchos los cuentos que hablan por eso del temor de los niños al desamparo. En *Hansel y Gretel* o en *Pulgarcito* los hermanos son abandonados en el bosque; el Patito Feo tiene que dejar la granja en la que vive porque nadie le quiere; Blancanieves huye de su castillo porque su madrastra la quiere matar. Los niños no entienden el mundo de los adultos. Han llegado a él demasiado tarde, y su única opción es aceptar sus leyes sin protestar. Son extranjeros en un reino del que todo o casi todo lo desconocen. La infancia es el primero y el más hondo de los exilios por los que tendremos que pasar.

En Woolpit, un pueblo de Inglaterra, se cuenta la historia de dos hermanos que encontraron perdidos en el bosque. Tenían la piel verde, hablaban en un idioma ininteligible y sólo comían verduras verdes. El niño murió a una temprana edad, pero la niña empezó a alimentarse con la comida que tomaban en el pueblo y poco a poco fue perdiendo su color verde. Aprendió el idioma y se adaptó a las costumbres del pueblo. Pero nada se cuenta del niño que desaparece, del niño que murió de tristeza al no saberse adaptar al mundo al que llegó con su hermana. Es él quien se lleva el secreto de la vida que tuvieron en el pueblo verde al que pertenecían. Forma parte de ese cortejo interminable de los niños perdidos del que hablan los cuentos. Los niños que mató Herodes, los niños que el flautista de Hamelín se llevó tras él con el hechizo de su música, los habitantes de esa Isla de Nunca Jamás de la que se habla en *Peter Pan*.

Hay un extraño paralelismo entre estos cuentos, pues tanto el flautista como Herodes hacen desaparecer a los niños. El flautista los hechiza con su música; Herodes los manda matar. Pero ¿por qué tuvieron que morir los niños? ¿No podían los ángeles haber advertido a los padres de lo que les esperaba, como hicieron con José, para que también ellos hubieran huido con sus hijos en la noche? Pero ¿puede evitarse la pena, el dolor, la pérdida de lo que amamos? No, no se puede, y los cuentos nos lo recuerdan. No es extraño por eso que abundan en ellos los asesinos de niños. Desean un mundo sin sus demandas, sin sus juegos, sin su locura, sin su apasionado amor. Se parecen a muchos adultos, que sólo ven en los niños una carga o un fastidio. Y los cuentos nos enseñan que no sólo hay que tener cuidado con los peligros del bosque, sino también con los que

proceden del interior de las familias y las casas. Padres terribles que cometen incestos, madres celosas de sus hijas, hermanos mayores que quieren matar a los pequeños, así son los personajes de muchos cuentos. Nos recuerdan que el ogro más terrible es el que debiendo habernos amado se vuelve contra nosotros y nos quiere destruir.

Pero Herodes y el flautista de Hamelín actúan por motivos diferentes. Herodes manda matar a los niños porque ve en ellos a sus futuros rivales y odia lo que representan, como la madrastra de Blancanieves; el flautista se los lleva con él para castigar a los adultos por su egoísmo. Herodes niega el valor de la infancia; el flautista nos dice que sin ella no merece la pena vivir. Por eso se lleva a los niños, para decirles a los adultos que le han engañado y que no los merecen. Les castiga a vivir en un mundo sin ellos.

En el terrible terremoto que asoló la ciudad de México el año pasado una escuela se derrumbó atrapando a los pequeños que estaban en clase. Las autoridades daban por terminada la búsqueda cuando empezó a decirse que aún faltaba una niña. Una multitud se reunía cada día frente a la escuela pidiendo que se la siguiera buscando, pero pronto se supo que esa niña no existía. Hace treinta años, en el terremoto de 1985, también fue un niño imaginado el que todos buscaron sin descanso. ¿Esos niños que no existen por qué se instalan con esa fuerza en la fantasía de los adultos? Representan a los niños que enferman o sufren a nuestro lado sin que hagamos gran cosa por evitarlo. A los niños que padecen desnutrición, que mueren a causa de dolencias que podrían remediarse con casi nada, a los que sufren los abusos y la violencia de los adultos o que tienen la desgracia de no recibir su amor, a esas niñas que no dejan ir a la escuela o que casan con ancianos libidinosos cuando aún siguen jugando con muñecas. «Para el nacimiento de un niño —escribe Wisława Szymborska—, el mundo nunca está preparado.» Viajeros en un mundo que no les pertenece, eso son todos los niños que existen. Han sido arrancados de su mundo verde y arrojados a pueblos que no dudan en abandonarlos a su suerte cuando les conviene.

En ese cortejo de los niños perdidos también están los niños que fuimos antes de crecer. A veces nos encontramos con viejas fotografías y vemos a los niños y niñas que fuimos. Sabemos que somos nosotros porque es eso lo que nos han dicho, y porque tal vez hay algo en sus caras que nos recuerda a las nuestras, pero nos miran desde un lugar lejano al que no podemos acceder. Un lugar irrecuperable, pues no hay forma de regresar a la infancia. Esos niños ¿dónde están ahora? Aún más, ¿dónde están nuestros propios hijos, los niños que fueron antes de crecer? Nuestras casas se han quedado vacías y por mucho que los busquemos nunca volveremos a mirar por sus ojos, nunca correrán a refugiarse en nuestras camas por la noche, nunca volveremos a escuchar lo que cuentan de esos pueblos verdes de los que proceden.

Milan Kundera dice que «los niños no son el futuro porque algún día vayan a ser mayores, sino porque la humanidad se va a aproximar cada vez más al niño, porque la infancia es la imagen del futuro». Son los niños los que nos salvan, los que nos enseñan a amar. El amor no es igual para ellos que para los adultos. Los adultos siempre están incómodos cuando aman, porque tienen que aceptar su debilidad, que dependen de alguien. El amor les inquieta, porque les fuerza a abandonar esa posición de amos con la que se sienten tan a gusto. El niño se sabe sin poder, por eso se pone a la altura de su deseo y habita gustoso su propia falta. También los adultos sienten esa falta, su problema es que no quieren reconocerla, en especial cuando son varones. A los niños les gusta sentirla, incluso gozan con ella, la aceptan como una parte inherente a su propio ser. Por eso piden a los adultos que les hablen, y así llenarla con sus palabras y sus historias.

## Un mundo sin sombra

Cuando Pier Paolo Pasolini abandonó el realismo de su primera época para hacer películas como *Medea*, *El Decamerón* o *Las mil y una noches*, su amigo Alberto Moravia se preguntó en un artículo por las razones que podían haberle llevado a hacerlo. «La explicación más simple – escribe – es que en Pasolini resulta ya una necesidad poética la mediación cultural.» La realidad, pensaba Moravia, había perdido densidad en la inspiración de Pasolini, que necesitaba recurrir al mundo eterno de los relatos y los mitos para penetrar en el eterno misterio del corazón humano.

Tal adelgazamiento de lo real es, sin duda, uno de los hechos más preocupantes de este tiempo. La pérdida de prestigio de cuanto tiene que ver con las humanidades en la enseñanza es uno de sus signos más claros. Alarma la marginación que asignaturas como Filosofía, Lenguas Clásicas o Historia sufren en los nuevos planes educativos, y la indiferencia con que se trata a esas otras – Literatura, Música, Historia del Arte o Danza – que en otro tiempo recibían el delicado nombre de Bellas Artes. Los nuevos planes educativos exigen que un niño a los cinco años separe leer, apostando por un modelo que fomenta la competencia, la utilidad y el conformismo, e ignoran sistemáticamente la importancia de las enseñanzas creativas a esa tierna edad. Porque lo que necesita un niño a los cinco años no es saber leer sino escuchar música y cuentos, conocer su cuerpo y jugar con él, encontrar palabras y figuras que le ayuden a entender lo que siente y a encontrar su lugar entre los demás. La educación ha dado la espalda al complejo mundo de sus afectos y apuesta cada vez más por un individuo adaptado, pragmático, obediente a los códigos de su entorno social.

Hay un momento único en que el niño descubre su sombra. Descubre otro yo, alguien que le acompaña en secreto. Ese alguien habita sus pensamientos y sus deseos más íntimos, es su doble escondido, su parte proscrita. En *Peter Pan*, la novela de J. M. Barrie, el niño volador regresa a Londres en busca de la sombra que ha perdido, pues esa sombra le vincula a la isla de la que viene; y, a través de ella, a la infancia, con todas sus fantasías y locuras. En esa sombra reside su vitalidad pero también cuanto de caótico y destructivo hay en él. Freud, Nietzsche y Jung hablaron de ese contraste entre la racionalidad y la sombra, y vieron que no era posible un desarrollo completo de la personalidad sin una armonización de los dos.

Adelbert von Chamisso escribió a comienzos del siglo XIX *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*. En ella, un hombre para hacerse rico vende al miedo una parte de su humanidad: su sombra. Podría ser una alegoría de este tiempo, en que también por miedo (miedo a lo que somos, a nuestro verdadero ser, a sus preguntas eternas y a su poder creador) huimos de cuanto nos perturba o inquieta, para refugiarnos en el nido de nuestras conveniencias. La novela de Chamisso tuvo un éxito extraordinario, y muchos autores recrearon tras él la extraña historia. Hoffman hizo que la sombra fuera la imagen reflejada en un espejo, y Théophile Gautier cuenta la historia de un joven romántico que se vuelve loco al perder esa imagen. En *La sombra*, de H. C. Andersen, y en

*El pescador y su alma*, de Oscar Wilde, son las sombras las que acaban esclavizando y transformando en sus reflejos a sus atribulados dueños. El mito de Drácula habla de esta primacía de la sombra sobre la razón. El vampiro es la sombra del hombre, una sombra que adquiere tanto poder sobre él que termina por arrojarle al abismo de la locura y la perversidad. Pues así como es peligroso que alguien pierda su sombra, no lo es menos que esa sombra adquiera demasiado poder sobre él y termine sometiéndole a la ley oscura de sus demandas.

La sombra personaliza en las historias que acabamos de recordar la parte primitiva e instintiva del hombre. Es su doble negativo, pero también la fuente de la vitalidad y, en cierta forma, de su salud intelectual. Es ella la que nos enseña a tolerar las ambigüedades y nos aparta de los peligros que acosan al hombre integrado: la rigidez de pensamiento, el dogmatismo, los fundamentalismos religiosos, los prejuicios etnocéntricos o la banalidad. Es curioso, a este respecto, preguntarse por qué en el cine actual el género del terror goza de tan buena salud, y las salas se llenan sobre todo de jóvenes que acuden excitados a contemplar sus truculencias. Aún más, ¿por qué en ese cine los personajes más repetidos son los zombies o esos seres contaminados por virus letales que privándoles de toda humanidad los transforman en verdaderas jaurías sedientas de sangre? Drácula, a su manera, era un caballero, un hombre culto, amigo de la conversación y los juegos de la inteligencia; y el monstruo del doctor Frankenstein temblaba al acercarse a los niños. Pero los zombies ¿por qué son tan siniestros?, ¿por qué ni siquiera pueden hablar? ¿Simbolizan esa incapacidad del hombre actual para dialogar con su propia sombra de la que se quejaba Pasolini?

Yasunari Kawabata tiene un cuento titulado *La madre que podía leer*. Sus protagonistas son una madre y un hijo. El hijo está loco. Se pasa los días encerrado con resmas de papel, escribiendo sin descanso. Mas sólo se imagina que lo hace, pues el papel continua en blanco. Cuando llega su madre, él le pide que le lea lo que ha escrito, y ella, conmovida por la locura de su hijo, empieza a inventárselo. Le cuenta entonces sus recuerdos de niña, las historias de su juventud, mientras el hijo piensa que es él quien los escribe. La madre recuerda cosas que había olvidado, y su amor le hace pensar que es su hijo quien se las hace decir, y así las almas de los dos se funden en una sola. Lo que se dicen dos sombras, tal es el argumento de este hermoso cuento. Pero, ¿acaso el amor (y la verdadera cultura) no es ese juego entre nosotros y nuestras propias sombras?

Hace un tiempo, en un pueblecito asturiano visité una pequeña escuela. Los niños, de seis años, habían leído un cuento titulado *El pacto del bosque*, en que una loba, tras ser ayudada por unos conejitos, les promete que nunca más, en ese bosque, los lobos volverán a causar daño a los de su especie. Y la buena maestra, tras explicarles pacientemente a los niños el significado de la palabra pacto, les pidió que hicieran un dibujo en que explicaran con quién o qué harían ellos un pacto. Las respuestas eran, por lo general, todo lo previsible que suelen ser las respuestas de los niños cuando sólo aspiran a conseguir la aprobación del adulto. Y así una niña hablaba de un pacto para que los animales no tuvieran que morir; otra, con la naturaleza que los hombres estaban destruyendo; otro más, de un pacto para que los niños pobres pudieran ir a la escuela. Pero entre ellos, había una pequeña que había nacido sin los dedos de una de las manos y cuyo dibujo respondía a una lógica más decisiva y personal. En su dibujo podían verse las dos manos, la normal y la mala, a un lado y otro de un cuaderno abierto. Arriba había escrito: «El pacto que han hecho mis dos manos». Y, en el cuaderno, entre las manos, podía leerse: «Te quiero».

Dos manitas que hacen un pacto: una normal –con sus cinco dedos– y otra extraña –su sombra–, eso es un cuento.

## El arte de la mirada

«Soñar es quizá lo más necesario que existe, más necesario incluso que ver. Si un día me dijeran: estás obligado a elegir entre soñar y ver, yo elegiría sin duda soñar. Creo que con la imaginación y el sueño se soporta mejor la ceguera. Sin sueños, la vida no sería fácil.» Esta frase es del cineasta iraní Abbás Kiarostamí, un heredero de Roberto Rossellini. Las películas de Kiarostamí narran los hechos más ordinarios de la vida: un día de clase en una escuela infantil, una muchacha que tiene que hacer de actriz y que se niega a repetir lo que le dicen, un niño que busca la casa de un compañero para entregarle el cuaderno que se ha olvidado en clase, un director de cine que visita los lugares devastados por un terremoto para ver lo que ha pasado con los colaboradores de una película anterior. Historias de gente común que Kiarostamí nos cuenta con un estilo alejado de toda retórica, con largos planos secuencia que recuerdan la estética de los documentales. Tampoco sus actores son profesionales. Suele elegirlos en los lugares mismos en los que rueda, ya que trata de ser lo más fiel posible a la realidad que quiere reflejar. Su reivindicación de los sueños no es, pues, obra de un visionario, de alguien que antepone el mundo de la fantasía y el delirio al mundo real, sino la del que sólo aspira a captar con su cámara la presencia del mundo. Como si hablar de presencia fuera hablar de pensamiento, hablar de alguien mirando.

El cine, como la fotografía, es el arte de la mirada. Es imagen vivida, imagen en el tiempo. El cine la deja fluir, la fotografía la detiene, pero ambos son artes temporales. Tal vez por eso no es posible ver una fotografía sin sentir que forma parte de un continuo, que pertenece a un transcurrir del que hemos aislado un instante. Un instante que tiene un antes y un después. Mirar fotografías nos obliga a un doble esfuerzo: el esfuerzo de ver, pero también el de adivinar. Pero ¿no pasa eso mismo cuando miramos el mundo? Mirar no es limitarse a percibir pasivamente las cosas, sino adentrarse en ellas, percibir su vida escondida. Lo que es lo mismo que decir que sólo con la imaginación, como afirma Kiarostamí, podemos ver de verdad el mundo.

Pero ¿es posible hoy algo así? La presencia cada vez más invasora de los medios audiovisuales hace que hoy no sea posible ver nada sin la mediación de sus representaciones. Incluso cuando nos detenemos ante un rostro querido, en nuestra mente se desencadenan al instante las imágenes virtuales de decenas de rostros. O, dicho de otra forma, no le vemos por lo que es en sí mismo sino por lo que comparte con esas imágenes idolatradas. Si es un niño, queremos verle dueño de la salud y el encanto con que suelen aparecer los niños en la publicidad; si es una muchacha, su belleza deberá recordarnos la belleza vaporosa de las actrices de cine; si es un animal, el mundo de los documentales y las puestas de sol. La fotografía de alguien jugando al balón sólo nos parecerá lograda si nos evoca la imagen de los futbolistas en los periódicos deportivos; y la de un paisaje, si nos recuerda las estampas de los libros turísticos. No vemos la realidad, sino sus múltiples simulacros.

Vivimos bajo el signo de las copias y los ecos. Bajo el signo de la pobre ninfa Eco. Eco



acostumbraba a entretener a Hera con su charla, lo que Zeus aprovechaba para entregarse a sus aventuras amorosas. Cuando Hera lo descubre, convencida de que la ninfa es su cómplice, la condena a repetir todo cuanto oye, con lo que le niega la posibilidad de hablar por sí misma. De forma que, cuando se encuentra con Narciso en el bosque y se enamora de él, no puede sino repetir las cosas que éste le dice. Nuestro mundo no es distinto al de la desdichada ninfa. No hacemos sino ser el eco de lo que vemos en los medios audiovisuales, que a su vez sólo es repetición de lo que se dice y se ve en otro lugar. Somos copias de copias. Y lo más extraño, es que no sólo no tenemos conciencia alguna de ello, sino que cuanto más nos limitamos a repetir lo que oímos y a parecernos a lo que vemos más orgullosos nos sentimos. No, no somos como Eco. Dos cosas nos diferencian de la delicada ninfa: la conciencia de su desdicha y su vocación de amor.

Mirar tiene que ver con la atención, con la renuncia a poseer, es un acto de amor. Pero el cine actual, en su mayor parte, ha renunciado a esta búsqueda y se ha transformado en una máquina más de producir imágenes fijas, copias, simulacros, repeticiones. Por eso, y frente a la mayoría de las películas que triunfan en las pantallas, es muy raro tener la sensación de algo nuevo. Todo en ellas nos parece visto mil veces. La vieja fábrica de sueños se ha transformado en el paraíso de las copias y los ecos, en una dependencia más de ese gran parque temático que es la cultura del presente.

En *Una pena observada*, C.S. Lewis, al hablar de la muerte de su esposa, escribe que «la amada terrenal, incluso en vida, triunfa necesariamente sobre la mera idea que se tiene de ella». No nos basta con tener una imagen de lo que amamos sino que queremos su «directa e imprevisible realidad». Para Lewis, la realidad es iconoclasta, y se encarga ella misma de hacer saltar por los aires las imágenes con que tratamos de fijarla. Sólo el que se sorprende, el que no sabe qué querer, el que se asoma al misterio de la realidad, el amor y la vida mira de verdad el mundo. Un cine como el de Charles Chaplin no nos dice cómo son las cosas, nos enseña a mirarlas desde lugares *inimaginables*, como hacen los niños cuando dibujan. Ellos no pintan el caballo sino su emoción al descubrirlo. Pintan su asombro al verlo en el prado, su fusión con él. Pintan pequeños centauros. Ven porque aman; y aman a pesar de que ven.

Adorno afirma en su estética que la verdadera experiencia de lo bello debe transformarse en pensamiento o no existiría. Y eso hace el verdadero cine, y por eso es hoy más necesario que nunca: ver el mundo con los ojos del pensamiento. Una mirada que no se conforma con ver, sino que espera ver, así fue una vez la mirada del cine (y aún sigue siéndolo en un puñado de directores que, por desgracia, apenas tienen cabida en los circuitos habituales de exhibición). Hay un pasaje en *El idiota*, la novela de Dostoyevski, en que el príncipe Mishkin habla a sus amigos de una época oscura de su vida en que sus frecuentes crisis epilépticas le sumieron en un estado de confusión cercana al delirio. Una tarde, en las afueras de Basilea, el repentino rebuzno de un burro tiene el poder de devolverle la razón que estaba perdiendo al poner frente a él la presencia insustituible de lo real. Este pasaje inspirará a Robert Bresson su película más hermosa, *Au hasard Balthazar*. Nadie que haya visto esta película podrá olvidar la última secuencia, en que el burro enfermo busca el calor de un rebaño de ovejas para morir. Llegar a un lugar sin daño, eso es mirar. Sólo el verdadero cine nos lleva a lugares donde ver y soñar se confunden.

## Los países imaginados

La atención a lo real, dice Hannah Arendt, es una forma de virtud. Pero ¿qué es lo real?, ¿a qué nos obliga esa atención? ¿Tiene sentido en los tiempos que corren contar, por ejemplo, un cuento de fantasmas, hablar de anillos que dan la invisibilidad, de miembros que siguen viviendo separados de sus cuerpos, de amantes que, como en la bella película *Sueño de amor eterno*, se encuentran en sus sueños? ¿De qué nos sirve escuchar historias así? Aún más, ¿prestarles atención no es una forma de evitar nuestro compromiso con una realidad que no deja de reclamarnos? El mundo se ha vuelto tan doloroso y sus problemas tan acuciantes que nos parece que esas historias, por muy bellas que puedan parecer, poco o nada tienen que decirnos. Tenemos hambre de realidad porque todo se ha vuelto extraño e irreal. Por eso pedimos a los libros que nos hablen del mundo en que vivimos y nos ayuden a entenderlo. Sin embargo, más allá de los problemas concretos que nos acosan, y que tienen que ver con las injusticias y los abusos que se cometen cada día, los hombres y mujeres actuales siguen asistiendo al nacimiento de los niños, se pierden en los laberintos del amor, visitan en sueños lugares incomprensibles, conversan en secreto con los muertos, se sienten interrogados por la mirada de los animales. ¿Por qué los libros no deberían hablar de todo esto? «Sabes tanto de mí y no me comprendes –escribe Antonio Porchia–. Saber no es comprender. Podríamos saberlo todo y no comprender nada.» El hombre vive en la materia, y necesita la ciencia para comprenderla y la técnica para transformarla; pero vive también entre representaciones y para comprenderse a sí mismo y a los demás necesita historias que le pongan en contacto con lo más oculto y postergado de sí mismo. Todo es doble en nuestro corazón. Vivimos entre la razón y la locura, entre el principio del placer y el principio de realidad, entre el mundo del doctor Jekyll y el de Mister Hyde, que no tiene por qué ser necesariamente un malvado. Mister Hyde representa lo excéntrico, lo que no cabe en el mundo real. La literatura debe hablarnos del doctor Jekyll y del mundo que le rodea, pero sería incompleta si no lo hiciera a la vez de Mister Hyde, de su deambular en la noche, de sus extravagancias y, por qué no, de sus ocultas delicadezas. De esos otros que también somos y de los asuntos peligrosos en que tantas veces andamos metidos.

Alberto Manguel, en su prólogo a *El país imaginado*, la novela de Eduardo Berti, recuerda una leyenda china en la que una joven que vive en el pueblo con sus padres se enamora tan locamente de un viajero que, incapaz de saber si debe de seguirle o no, se desdobra en dos. Una de ellas continúa viviendo en el pueblo con los suyos, mientras la otra viaja por el mundo con su amante. Pasan los años y un buen día ésta siente tanta nostalgia de lo que dejó atrás que decide regresar a su pueblo. Y cuando lo hace, se encuentra con aquella de la que se separó al marcharse y vuelven a juntarse y a ser una sola mujer. Esta fábula bien podría ser una metáfora de lo que nos pasa al vivir, ya que siempre somos dos, el que vive en el mundo real entregado a sus ocupaciones, y el que somos por las noches cuando los demás duermen. El que se queda en casa, y

el que no deja de buscar a esos hermanos y hermanas perdidos que viven en sus sueños.

Eduardo Berti habla en *El país imaginado* de todo esto. Su novela es en realidad un cuento de fantasmas, pues ese país imaginado al que se refiere su título no es otro que la muerte. Su protagonista es una joven que se enamora de otra muchacha con la que se encuentra en un parque, donde lleva a su pájaro para que aprenda a cantar. La novela habla del deslumbramiento del amor adolescente, pero es también un diálogo entre la muchacha y su abuela muerta. «El mundo está mal hecho», le dice la protagonista a su abuela. Y ésta le contesta: «El mundo no está terminado de hacerse, nunca lo hace». Nada es una sola cosa en esta delicada novela, y así no tardaremos de descubrir que ese país imaginado en que las dos jóvenes se encuentran es a la vez el país de la muerte y el país del amor. Esa duplicidad es una característica de todos los países imaginados. Eduardo Berti habla en su libro de una provincia del sur de China donde existió una escritura que sólo usaban las mujeres. La escritura de los hombres les estaba vedada y ellas inventaron una lengua suya y secreta, que se transmitían de madres a hijas, o entre las cuñadas, y de la que se servían para hablar de aquellas que eran a espaldas de sus maridos y padres. Esa lengua perdida es la lengua de la literatura, la lengua que utilizan esos otros que somos para hacerse escuchar. Los hombres y mujeres a quienes les quitan sus casas, los que no consiguen trabajo, los que tienen que cuidar a sus enfermos sin la ayuda de nadie o emigrar a países cuya lengua y costumbres desconocen, son algo más que un número en las estadísticas oficiales. Todos ellos guardan en su interior vidas que no logran hacer reales, y la tarea de la literatura es levantar la cartografía de esas vidas que esperan despertar alguna vez. Esas vidas nada tiene que ver con la que tantas veces llevamos en este mundo tan desagradable en el que estamos presos. Bancos que roban a sus clientes, turbios especuladores de bolsa, paraísos fiscales que administran los mismos que nos piden austeridad y resignación, listas de los hombres más ricos del mundo, caciques que tocan el trombón, ministros de cultura entregados a la tauromaquia, asesores de la inanidad, vendedores ufanos del bien común son los personajes de esa ficción absurda que llamamos realidad. ¿Qué pensarían ustedes de alguien que, elegido por sus vecinos para dirigir el museo de su ciudad, se dedicara a vender los cuadros con la nada inocente idea de que es en las casas particulares donde van a estar mejor cuidados? ¿Merece la pena escuchar una y otra vez la historia de cómo unos pocos ávidos de riqueza dismantelan el mundo de todos? No, no lo merece. La realidad está enferma y necesitamos el elixir de esa flor misteriosa que sólo en los países imaginados florece. Sólo así nos curaremos de nuestro extravío. Necesitamos soñadoras de provincias, buscadores de perlas, bodas entre vivos y difuntos, niños que hablen con los animales, casas con siete tejados, cabezas que canten en un plato, ballenas blancas, artistas del hambre, lazarettos que nos devuelvan a los lugares de la abundancia y el deseo. Seres como la mujer alta de uno de los últimos poemas de Antonio Ferrer. El poeta anciano se pregunta en ese poema si aún tendrá tiempo para alcanzar uno de aquellos prados de la verdad de los que hablaban los griegos, e imagina a una mujer alta que le lleva de la mano a un café de París o «a una ciudad verdadera / que vive en otro tiempo», como si esa criatura imaginada fuera la única que pudiera dar realidad a sus sueños. Y escribe: «Quiero avanzar / por los paseos abiertos / en parques donde juegan niños / que soñarán el Universo. / Quiero que mi sangre lata / junto a esa muchacha tan alta / que corre los senderos». ¿No querría usted lo mismo, querido lector?

## Sobre el catolicismo

«Sólo la gente buena –escribió Mary McCarthy en *Memorias de una joven católica*– puede permitirse el lujo de ser religiosa. Para la demás gente es una tentación demasiado fuerte, una tentación a los pecados mortales del orgullo, la ira y la pereza.» No hay más que ver la actitud de una buena parte de los católicos de nuestro país para concederle la razón a la gran escritora estadounidense. Claman ruidosamente contra esa aspiración irrenunciable en un estado moderno de separar religión y sociedad civil, forman rebaños airados que toman ruidosamente las calles, se empeñan en decirnos cómo debemos vivir y educar a nuestros hijos. Es el problema de los que tienen una fe, que tienden a expresarse con la violencia e impunidad de los que se creen portadores de la única verdad. Al escucharlos, no es posible dejar de preguntarse por lo distinto que habría podido ser este país si hubiera optado por el ateísmo y el agnosticismo. Un país de plácidos y comprensivos ateos, ¿puede haber un sueño mejor para la convivencia? Y es que pocas cosas han tenido una influencia más nefasta sobre nuestra historia que este catolicismo militante. Muchas veces me he preguntado qué podía haber en el pensamiento de aquellos religiosos a cuyos colegios acudimos durante años los de mi generación. Recuerdo la perversidad de sus sermones, el silencio amenazante de sus iglesias y nuestra angustia al escucharles. Unos adultos aterrizando a unos niños, ¿nos hemos parado lo suficiente a considerar todo esto? El país en que vivíamos no era distinto a esos colegios oscuros. ¿Acaso muchos católicos actuales lo han olvidado? No, no lo han podido olvidar, y la pregunta es por qué entonces no se han vuelto más prudentes. ¿Tal vez porque en el fondo de sí mismos siguen añorando esos tiempos y el poder que tenían en ellos? Pero nosotros no podemos añorar tiempos así y por nada del mundo quisiéramos regresar a ellos. Recordamos a la Iglesia de entonces rigiendo la vida entera de este país. Diciéndonos cómo debíamos comportarnos, las películas y libros que podíamos ver y leer, hasta dónde podían llegar nuestras caricias. Recordamos sus lúgubres Semanas Santas, sus colegios clasistas, su feroz persecución del deseo, sus terribles amenazas, su malsana obsesión por los asuntos de alcoba. La recordamos introduciendo a Franco bajo palio en las catedrales y, sin embargo, hemos guardado un respetuoso silencio para que todo esto pudiera olvidarse. Pero no ha servido de mucho, y aún hoy esa vieja Iglesia sigue clamando por derechos que nunca debió tener. Se habla de los derechos de los padres a decidir la educación de sus hijos, pero por encima de estos derechos están los de los propios niños, sobre todo el derecho a ser educados en los valores universales de la razón y la tolerancia.

Y sin embargo, yo, que no soy creyente, estoy agradecido al catolicismo, porque escuché sus historias de labios de mi madre. Claro que ella nunca nos imponía nada y se limitaba a transmitirnos su fe a través del amor, que no busca atemorizar sino la complicidad y el consentimiento. Sí, eso era el catolicismo para ella: una religión de la vida y de la belleza. Pues si un dios había sido capaz de morir por nosotros, ¿cómo era posible que nuestra vida pudiera no

tener sentido? Ese catolicismo dio a mi infancia exaltados momentos de altruismo, ritos raros y carentes de utilidad práctica, el sentido del misterio y la maravilla. Me enseñó a respetar a la mujer, a amar a los animales, a permanecer vigilante ante el mal y a creer, mientras fui niño, en la resurrección de la carne, que puede que sea una de las historias más disparatadas y hermosas que el hombre haya concebido jamás.

Pero ¿qué tiene que ver todo esto con las consignas de las autoridades eclesíásticas? Nada. Siempre he pensado que estas autoridades, y su corte de vociferantes ejércitos de moralidad, son como esos maestros sin vocación que teniendo hermosos cuentos no los saben contar a los niños. O no se molestan en hacerlo, tal vez porque son los primeros en no creer en ellos. Sin embargo, son cuentos traspasados de romanticismo que hablan de cosas tan esenciales como la responsabilidad individual, la igualdad entre los hombres y la posibilidad del milagro. Que critican el poder y el afán de riqueza, que nos dicen que los niños son sagrados y que el encuentro entre un hombre y una mujer puede ser lo que fue en el paraíso. Pero también, como todos los verdaderos cuentos, que reclaman el silencio para cumplirse. Es eso lo que percibimos al entrar en los bellos templos católicos, que allí se entra no para vociferar o hacer proclamas sino para estar en silencio. No hay más que contemplar las imágenes que nos reciben. Ángeles aturdidos, santas que se derriten de amor, obispos absortos en la lectura de misteriosos libros, cuerpos que, aún llenos de heridas, gimen de gozo, madres que lloran. Todos guardan silencio, ninguno sabe decir qué quiere o lo que le pasa. La Biblia está llena de historias así. La historia de la burra de Balaán, que vio un ángel, la de Agar y su pequeño Ismael, la del discreto Noé, preparando su arca, la del obstinado Job, la de Raquel y sus ovejas, y por encima de todas la de la silenciosa María. Una muchacha que en un pueblo perdido recibe la visita de un ser alado que le anuncia que será la madre de un rey. ¿No es el comienzo de un cuento de hadas? Gran parte de la religión católica se centra en este ser adorable, que representa el misterio de la bondad, y cuya contemplación ha dado lugar a alguno de los más hermosos cuadros que se han pintado nunca.

Pero ni siquiera a ella la dejan tranquila. ¿Podemos imaginarnos a Hamlet regentando un negocio de pompas fúnebres, al capitán Ahab con un puesto de pescados congelados, o a la Celestina dando cursos para reforzar la autoestima? Pues es lo que hacen esos supuestos devotos de María, llenan su boca de palabras que nunca pudo pronunciar. No les basta que se aparezca a unos pobres pastores sino que quieren que les hable de la conversión de Rusia, que profetice el atentado de Juan Pablo II o nos advierta de los peligrosos abismos a que nos encaminamos. Pero María es pura y hermosa y ficción, ¿por qué habría de venir al mundo para ocuparse de lo real? El camino debe ser el inverso: es lo real lo que debe mirarse en el espejo de lo verdadero. De haber entregado algo a aquellos pastores de Fátima habría sido esa página en blanco a que se refirió Isak Dinesen, pues la verdad necesita el silencio, un mundo de encinas, niños pobres y animales somnolientos para manifestarse. No los palacios arzobispaes. No sus procesiones, sus cónclaves, su obsesión en decirnos lo que tenemos que hacer y pensar.

Sí, es cierto lo que dice Mary McCarthy, la religión sólo debería estar permitida a las gentes apacibles y bondadosas, a esas gentes que no desean imponer sus ideas a los demás y se limitan a detenerse ante las imágenes de su devoción buscando sólo belleza y consuelo. Pero una religión así ¿por qué habría de estar en contra del matrimonio de los homosexuales, del uso de los preservativos, de que las parejas se separen cuando huye de ellas el caprichoso amor, o del encuentro libre y gozoso de los cuerpos? No entiendo la obsesión de todos estos guardianes de la

moralidad por el sexo, como no entiendo su complacencia con los poderosos. Deberían hacer como Francisco de Asís: construir iglesias diminutas, hablar con los pájaros y los lobos, bailar bajo la lluvia, llamar hermanos al dolor y a la muerte. Sólo así estarían a la altura de las historias que dicen guardar. Por ejemplo, de la historia del encuentro entre santa Clara y Francisco. Santa Clara era una muchacha noble que llevada por la devoción al santo de Asís lo abandonó todo, incluso se cortó su melena dorada, para seguirle. Y muy pronto otras muchachas se unieron a ella y formaron una comunidad atenta a las enseñanzas del pequeño santo. Y cuentan que santa Clara sólo vivía para imitarle y añorar su compañía, pero que, Francisco, siempre tan ocupado, apenas la iba a visitar. Y que una de las veces que lo hizo quedaron en una casa situada en una colina. Nadie supo qué hicieron ni de lo que hablaron esa noche, pero todos los que andaban por los alrededores vieron un resplandor y, al acercarse, supieron que lo que ardía era la casa en que Francisco y Clara estaban juntos.

Eso debería ser la religión, un mundo de delicadezas, desatinos y misterios. Contemplar esa casa incendiada en la noche, hacernos creer que también a nosotros puede estarnos destinado un lugar así en este mundo. Lo demás es silencio.

## Las vírgenes suicidas

Son cinco guapas hermanas, de trece, catorce, quince, dieciséis y diecisiete años, que en apenas unos meses deciden quitarse la vida. Nos cuentan su historia los chicos del barrio que las vieron crecer. Han jugado con ellas en calles y parques, han sido sus compañeros de clase y sus primeros amores y no pueden entender qué las ha llevado a tomar una decisión así. La noticia de su muerte marca las vidas de estos chicos para siempre, y veinte años después todavía siguen hablando del misterioso y terrible final de sus compañeras. Conservan informes médicos y policiales, fragmentos de diarios, fotografías, restos de aquel mundo que compartieron con ellas, y cuando se reúnen hablan de lo que pasó y tratan de entender la razón que las llevó a suicidarse.

Se trata de la primera película de Sofia Coppola, basada en la novela homónima de Jeffrey Eugenides, uno de los más grandes escritores estadounidenses actuales. *Las vírgenes suicidas* es una obra llena de humor y ternura, que indaga en el secreto de la feminidad, el deseo y la muerte; una novela sobre esa belleza indisociable del dolor que es uno de los misterios más hondos de la existencia humana. En una de sus primeras escenas el doctor visita a Cecilia, la pequeña de las hermanas, después de su primer intento de suicidio, y le pregunta: «¿Qué haces aquí, guapa? Si todavía no tienes edad para saber lo mala que es la vida...». La respuesta de la niña no se hace esperar. «Está muy claro, doctor, que usted nunca ha sido una niña de trece años.»

La película de Sofia Coppola habla de esa eterna disociación entre la realidad y el deseo que no ha dejado de torturar a los hombres, y que es sin duda el descubrimiento más doloroso a que se tienen que enfrentar los adolescentes en su tránsito hacia la edad adulta. Todos deben aceptar que esa vida a la que se encaminan es demasiado estrecha para albergar los anhelos que albergan en su interior. Tal es la enseñanza de la película de Sofia Coppola: la muerte de las tiernas vírgenes no se debe a un rechazo de la vida sino a un exceso de amor. Aman tanto la vida que no pueden soportar la idea de que esa verdad que ocultan nunca llegue a ser real.

Walter Benjamin dice que uno de los problemas del mundo actual es la pobreza de la experiencia. «Así como fue privado de su biografía —escribe Giorgio Agamben glosando al autor alemán—, al hombre contemporáneo se le ha privado de su experiencia: más bien la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo.» La banalidad de nuestra vida se confunde con la banalidad de gran parte de la cultura y el mundo que nos rodea. Viajamos sin descanso, acudimos a museos y exposiciones, leemos libros que compramos precipitadamente en las librerías de aeropuertos, estaciones y grandes almacenes, para abandonar al momento en cualquier rincón, asistimos a grandes eventos deportivos, pero nada de esto tiene el poder de cambiarnos. Regresamos de nuestros viajes cargados de fotografías que nada significan; las lecturas pasan por nuestra vida como las hojas vanas de los calendarios; abandonamos las salas de los museos tan ciegos y somnolientos como habíamos entrado; y pasamos de unas historias a otras sin que ninguna deje en nuestros labios unas pocas palabras que

merezca la pena conservar. Para enfrentarnos a ese vacío, nos hemos rodeado de expertos, comentaristas y guías de todo tipo que nos dicen cómo debemos comportarnos. Hay guías turísticas, de lectura, guías sobre cómo enfrentarnos a nuestros fracasos sentimentales. Si vamos a una ciudad, nos explican los itinerarios que tenemos que seguir; si entramos en un museo, los cuadros ante los que debemos detenernos; en nuestra vida afectiva, cómo evitar el sufrimiento; si se trata de nuestros hijos, cómo comportarnos para que nos dejen dormir. Todo debe ser fácilmente sustituible, nuestras lecturas, nuestros amantes, las ciudades que visitamos, las salas de los museos. Los hombres y las mujeres actuales viven sin apenas poner límites a sus deseos, y sin embargo pocas veces han tenido menos cosas que contarse. La ausencia de relatos define su convivencia, y la política actual es el ejemplo más visible de esta dolorosa carencia. La crisis de la cultura del relato oculta una crisis más honda: esa pobreza de la experiencia de que habló Benjamin. Y la experiencia tiene que ver con la palabra y el relato, pues vivir es encontrar cosas que contar y compartir: el cuento de nunca acabar. La literatura es el trabajo de la ostra: toma un instante en apariencia banal y lo transforma en algo que tiene el poder de revelar lo que somos. Por eso dice Proust que «la verdadera vida, la única vida realmente vivida es la literatura. Gracias a ella se nos revela el mundo. Sin la literatura, nuestra propia vida nos sería desconocida».

Los griegos tenían dos dioses del tiempo: Cronos y Kairós. Cronos era el dios del tiempo cronológico, cuantitativo, el tiempo de los calendarios y de los días que se suceden sin destino. Kairós, el dios de lo vivido, de los instantes únicos. La cultura tiene que ver con este dios de la experiencia del momento oportuno. El alma de un pueblo está en los relatos que guardan la memoria de tales momentos de epifanía. Troya es la locura visionaria de Casandra, el temblor de Paris en los brazos de Helena, la desesperación de Príamo ante la muerte de Héctor. Es un mundo que ha dejado de pertenecernos, y basta con ver los monumentos que presiden nuestras calles y plazas. Generales de dudosa reputación, políticos rancios, alegorías simples, escritores y pintores sin demasiado interés: un mundo cuyas historias nadie recuerda, es todo lo que tenemos. Para volver a hablar necesitamos recuperar la memoria de los bellos relatos. Sherezade, así, podría tener una estatua a la entrada de las bibliotecas; el capitán Ahab, en las dársenas de los puertos; y Eros y Psique, en las zonas más umbrías de los parques. La figura de Tom Sawyer podría acompañar a los adolescentes en sus paseos en barca, y la de Mowgli a las familias que van al mercado a comprar. «Tenemos la misma sangre tú y yo», les decía el niño lobo de *El libro de la selva* a los animales. Se me objetará que son personajes de ficción, pero ¿qué es la ficción sino el esfuerzo de explorar la verdad? El hombre no puede alimentarse sólo de realidad. Necesita relatos que le permitan transformar las pequeñas circunstancias de su vida en algo significativo y precioso que pueda compartir con sus vecinos. Por eso es tan decisiva la cultura. Si la comparamos con una hoguera, lo que importa, como decía Benjamin, no es hablar de la madera que la alimenta sino del misterio de la llama que la hace arder. Sólo ella «custodia un enigma: el de la vida». Avivar esas llamas es lo que necesitamos. Lejos de los magnos eventos, de los congresos anunciados a bombo y platillo, de las inauguraciones llenas de autoridades somnolientas y de los tristes manuales de autoayuda, la verdadera cultura es algo tan simple como preguntarse qué oculta el corazón de una niña de trece años.



## Las enseñanzas de Antígona

Los montes Torozos son las únicas elevaciones en la inmensa llanura de Tierra de Campos. Durante la guerra civil, especialmente durante el terrible verano de 1936, se convirtieron en un cementerio improvisado. Era allí, aprovechando sus cortes y vaguadas, donde grupos de falangistas conducían a diario a sus rivales políticos y, tras matarles con frialdad, los enterraban entre carrascas, quejigos y encinas. En estos montes se concentra el mayor número de fosas comunes de la provincia de Valladolid.

No fueron meros ajustes de cuentas, sino asesinatos perfectamente organizados cuyo objetivo era el exterminio «planificado, sistemático y generalizado de todo el tejido asociativo y las corporaciones municipales de la II República». Asesinatos consentidos y apoyados por las nuevas autoridades, tan crueles como innecesarios, pues no hubo en la zona ni un conato de resistencia. Las patrullas de falangistas recorrían los pueblos de los alrededores y se llevaban a hombres, muchachos y, en algún caso, mujeres, con la obscena impunidad del que acude a los puestos de la feria a elegir el ganado para el matadero. Es difícil saber la cifra total de los asesinados, pero la Asociación para la Memoria Histórica habla de unos dos mil, lo que en una zona escasamente poblada es una cifra estremecedora. Un informante que ha vivido en estos montes toda su vida recuerda a su padre comentando que llegaban camiones con más de veinte personas cada noche. Sólo en Medina de Rioseco, la capital de la comarca, un pueblo con una importante tradición sindical y republicana, mataron alrededor de doscientas personas.

Todos los años, en un lugar de los montes Torozos, situado junto a Peñafior de Hornija, a unos veinte kilómetros de Valladolid, se reúnen familiares y amigos para recordar lo que pasó. Es una ceremonia sencilla y emocionante, en que se leen poemas y testimonios personales ante un monumento improvisado con dos vigas de tren. Un año acudió Sabina de la Cruz, viuda del poeta Blas de Otero. Su familia procede de Cuenca de Campos, un pueblo cercano, y su padre es uno de los desaparecidos. Vivía en Bilbao pero quiso la mala suerte que regresara a su pueblo ese verano para visitar a los suyos y aprovecharan para matarle. En la década de 1960, ella y Blas de Otero se acercaron a estos montes tratando de encontrar algún indicio de su fosa, pero nadie quiso hablar con ellos. «Allí no había nada» se dice en el poema estremecedor que ella escribiría a su regreso. «Ni una tumba que Miguel diga dulcísima, / ni esa brizna de hierba que refresca / los huesos de los muertos.» Los muertos del bando nacional figuran en placas expuestas a la entrada de las iglesias, pero estos otros no tienen derecho ni siquiera a que se pronuncien sus nombres. Sorprende el silencio de las autoridades y, en general, de la sociedad vallisoletana, que consiente estas manifestaciones anuales como si se tratara de reuniones nostálgicas de ancianos que rememoran tristes batallas de juventud. Y sorprende sobre todo el silencio de la Iglesia, para quien enterrar dignamente a los muertos es una de las tareas esenciales de su credo. Y digo que sorprende porque la mayoría de los asesinados eran creyentes y sin duda habrían deseado para sí

mismos un entierro con los rezos, las bendiciones y el amor de sus sacerdotes.

Han pasado setenta años y es más necesario que nunca hablar de todo esto. Los familiares más directos de los desaparecidos son ya muy ancianos, y dentro de poco no quedará nadie que los recuerde. Interesarse por ellos es un acto con un profundo significado cívico, pues a un crimen político se ha respondido con un crimen ontológico. «Los desaparecidos –ha escrito George Steiner– son nuestra memoria. Un mal que existe en nuestros cuerpos personales, una huella con la que vivimos y que ninguna justicia puede borrar. Deuda impagable, sin compensación posible. Así trabaja la memoria, como una marca con la que debemos vivir, como una terrible elección. El desaparecido dejaría de ser si la memoria de los desaparecidos dejara de existir.» Y añade: «Si lo que sucedió no se reconoce, entonces no tiene más remedio que seguir ocurriendo siempre, en un eterno retorno».

Somos lo que recordamos. Si al ser humano le privaran de memoria perdería lo más esencial. Gracias a la memoria no sólo vivimos nuestra vida sino la de los demás. La cultura es memoria. Las bibliotecas, los museos, los monumentos del pasado, son construcciones de la memoria. En ellas se guardan las huellas de los hechos y las vidas de los que nos precedieron, lo que nos permite dialogar con ellos y burlar a la muerte. Todos los seres queridos que desaparecen siguen viviendo en los relatos de quienes les sobreviven. La memoria es «lo más necesario de la vida». Sin embargo, en muchas cunetas y vaguadas de España aún yacen enterrados sin identificar decenas de hombres y mujeres que fueron asesinados vilmente durante la guerra civil. Reconocerlo no es un acto caprichoso ni irresponsable. No se trata de ajustar cuentas con el pasado, sólo de ocuparnos de estos miembros de nuestra comunidad como deseáramos que se ocuparan de nosotros. Antígona fue condenada a muerte por querer enterrar a su hermano, abandonado al arbitrio de los perros y los cuervos por orden del rey de Tebas.

Cuidar a nuestros muertos, nos enseña Antígona, es integrar su muerte en la vida. Es un acto de amor, tender ese lazo posible y deseado entre seres que se pertenecen y que se ven unos a otros como seres humanos. Los que fueron enterrados sin amor ni lágrimas fueron deshumanizados por este acto. Recordarles es devolverles la humanidad que se les negó. Es esto lo que significa la historia del zamorano Venancio Prieto. Su padre fue asesinado en agosto de 1936 con otros del pueblo. Dejó mujer y cinco hijos muy pequeños. No tenían para comer y Venancio, que sólo tenía seis años, iba a pedir pan y manojos de leña por las casas. Cuando le preguntaban de quién era él, contestaba candorosamente: «De Medero, el que mataron».

Hay muchos tipos de familia. Por ejemplo, la de ese niño y su padre asesinado por los fascistas; o las de todos los que aún se empeñan en buscar a los seres que perdieron una noche aciaga de hace setenta años. «Una familia es un grupo de personas que cuida de un pequeño ser», ha dicho Pedro Almodóvar. Seres pequeños son los niños, pero también los muertos que amamos. No hay nadie más insignificante ni más necesitado que ellos, pues basta que dejemos de recordarlos para que desaparezcan para siempre. Sorprende que en este país, donde hay tantos defensores de la familia, se olviden de familias tan ejemplares y fieles. Frente a la crueldad de los que una noche entraron en sus casas para privarles de lo que amaban, ellas siguen pronunciando a solas los nombres de esos pequeños seres que son sus muertos. Quieren tomarles de la mano y conducirles, como a niños maltratados, a un país justo donde puedan encontrar el respeto y la ternura que se les negó. Ayudarles en esa tarea es una obligación no sólo política sino moral. Una tarea de todos que no debe demorarse más.

## El anacoreta y psicótico

Jean Renoir tiene cincuenta y seis años cuando rueda *El río*, la más conmovedora de sus películas. Lleva años viviendo en Estados Unidos, país al que llega huyendo del fascismo, y donde encuentra desde el principio grandes dificultades para dirigir. *El río*, basada en una novela autobiográfica de Rumer Godden, una gran especialista en narraciones juveniles, la rueda en la India. Destacan en ella la perfecta mezcla de realismo y romanticismo, la verdad de la interpretación de los actores, en su mayoría no profesionales o con muy poca experiencia, y la excelente fotografía, en el brillante Technicolor de la época, de Claude Renoir. Éste es en pocas palabras su argumento. A orillas del Ganges, cerca de Calcuta, Harriet y sus amigas Melanie y Valerie, hijas de colonos británicos, reciben la visita del capitán John, un mutilado de guerra. A través de la mirada de Harriet asistiremos al descubrimiento del amor y sus zozobras, pues las tres amigas se enamoran muy pronto del capitán. Harriet tiene un hermano pequeño, que es su compañero de juegos. La casa familiar se abre a un hermoso jardín, que es su reino, y ellos están juntos hasta que la llegada del soldado hace que Harriet se olvide de su hermano, que una tarde es mordido por una cobra y muere. No es fácil ver unas imágenes de más pura y contenida emoción que las del entierro del niño. La tierra de color salmón, la presencia ensimismada de la vegetación, el agua terrosa del río, por cuya orilla marcha el cortejo fúnebre, componen una escena que encierra todo el misterio y la desolación de la pérdida. Harriet no puede ser responsable de una desgracia como aquélla, pero sabe que si hubiera estado al lado de su hermano éste seguiría con vida. También que el jardín, y con él el mundo libre y abierto de la infancia, ha quedado para siempre atrás. Y que lo ha hecho a través de una muerte de la que ya nunca podrá liberarse. Hay otro elemento perturbador. El capitán John, el joven soldado que las visita, ha perdido una pierna, y lleva en su lugar un miembro ortopédico. De forma que la salida de ese jardín que es la infancia coincide con la aparición del cuerpo dividido y de su inevitable consecuencia: la amenaza de la locura.

Pero ¿qué es la locura? El concepto de enfermedad mental es demasiado acomodaticio, ya que al definir la locura como enfermedad nos excusa de preguntarnos por su verdadero sentido y elimina la responsabilidad del sujeto. La pregunta por la locura conlleva pues una nueva pregunta, que es la que debe interesarnos, la que se refiere a lo que el sujeto será capaz de hacer con ella. Algo, por otra parte, presente en la idea freudiana del delirio como trastorno, pero también como movimiento vinculado al saber y a la reconstrucción. Recordemos el caso Schreber, y cómo, según Freud, es precisamente su delirio lo que logra estabilizarle y, al rebajar su sintomatología, le permite abandonar el hospital. En los misterios egipcios se dice que «en el hombre hay dos pares de ojos, y es requisito necesario que el par de dentro se cierre cuando el par de fuera percibe; pero sólo cuando el par de fuera está cerrado puede el de dentro abrirse». El psicótico ve sólo con los ojos interiores, su mundo es espectral. El cuerdo con los ojos exteriores, su mundo es pura objetividad. Es el poeta quien los concilia a los dos. El poeta lleva el fantasma a la vida, quiere

que lo bello sea útil, que cada par de ojos se alimente de la visión del otro.

El joven del que se enamoran las adolescentes en la película de Renoir enferma porque no puede olvidar el cuerpo que perdió. Harriet y sus amigas le enseñan que sólo aceptando esa pérdida será capaz de recuperar la capacidad de amar. Los amantes recuerdan a los psicóticos dado que el amor, como la psicosis, supone una ruptura, la entrada cualitativa en una experiencia distinta. Los que aman son hablados por otras voces, su identidad se fragmenta y para reunificarse necesitan algo cercano al delirio. Pero el amor antes que con la locura tiene que ver con la poesía, ya que aunque es cierto que el amante delira lo que quiere sobre todo es vivir entre los demás. El psicótico quiere que la realidad se someta a sus sueños, el amante que sus sueños se hagan reales. Ambos acuden al mercado de los cuerpos, pero mientras la psicosis nos dice que nunca encontraremos en él lo que perdimos, el amor nos dice que debemos arreglarnos con lo que nos ofrecen en ese mercado. Recordemos el final del mito de Orfeo. Orfeo, tras perder a Eurídice, es troceado por las bacantes que diseminan su cuerpo por el bosque. Su cabeza va a parar al río, y las aguas la arrastran. Mientras lo hace no deja de cantar. Michel Foucault dijo que la locura es la ausencia de obra. La obra supone la aceptación de la pérdida; el delirio es su negación. El canto del poeta habla del regreso, del encuentro con el mundo; el delirio, del cuerpo espectral, un cuerpo que no puede volver. Todos los psicóticos tienen un cuerpo así. Todos han perdido partes de sus cuerpos, y deliran tratando de recuperarlos. La locura es el regreso de esos trozos perdidos. El doctor Frankenstein construye un cuerpo con ellos. Un cuerpo que sólo puede ser el de un psicótico, pues está hecho de fragmentos de otros cuerpos, de otras vidas distintas y cuyo deambular es su delirio.

Debemos aprender a mirar esos cuerpos heridos. En ellos no sólo está el dolor, el ansia infinita de paz del psicótico, sino la memoria de ese cuerpo con el que soñamos en el amor. La memoria de sus pérdidas y de sus órganos olvidados. No hay poesía sin esa visita a la cuba de Barba Azul, no hay poesía sin oscuridad. Los psicóticos recuerdan a la criatura de Frankenstein, y pienso sobre todo en las dos películas que James Whale dirigió en la década de 1930, con Boris Karloff en el papel de la criatura. Hay una escena, en *La novia de Frankenstein*, la segunda de ellas, que no es posible olvidar. El monstruo, que se ha escondido en el bosque, llega a una casa donde vive un anacoreta. El anacoreta es ciego y por esa causa lo acoge sin temor. Se establece entre ellos una cálida amistad. El anacoreta le da comida, vino, ¡hasta de fumar! Le hace escuchar música y el monstruo todo lo mira maravillado. No hay ser más delicado y sensitivo, más lleno de temor. Más abierto a todas las seducciones. Más ajeno al daño.

Los buenos psiquiatras se comportan como ese anacoreta. Reciben a los psicóticos con los ojos cerrados, les atienden por un tiempo, les dan de comer y fumar, hasta que se alejan. Luego recogen sus poemas y sus dibujos y escriben libros sobre ellos. Es curioso, los psicóticos vienen de la muerte, del reino de lo siniestro, y sin embargo son dulces, silenciosos, infinitamente educados. Son como la criatura de Frankenstein. Fijaos en sus gestos, en su increíble delicadeza. La visión de una cama les conmoverá hasta la muerte, porque ellos no pueden dormir. Una simple cuchara abandonada sobre el mantel les hará llorar, pues no tienen dedos para cogerla. Miran las cosas con los ojos terribles del que sabe que jamás serán suyas. Añoran un mundo quieto, tranquilo, donde yacer domesticados. Podrían comer de nuestras manos, podrían ser nuestros criados. Si les mandáramos hacer cosas, las harían llorando. Les gustaría no tener que esconderse. Su cuerpo no es el cuerpo de la pureza, sino el cuerpo nacido de la cuba de los despedazamientos.

Cuentan, a través de su sufrimiento, la historia de nuestro corazón.

## En busca de un romance

Dos chicas van por la calle, ven una zanja y no pueden evitar saltarla entre risas. Todo es muy rápido, la carrera, el salto y la aparición del vagabundo, que está trabajando en el fondo de la zanja y al que aquel alboroto pone enseguida en alerta. La escena está incluida en uno de los primeros cortos de Charles Chaplin y guarda todas las claves de su cine, que no existiría sin ese sentimiento de adoración hacia las muchachas. Su película *Candilejas* es su canto del cisne, porque el vagabundo ha envejecido y se tiene que despedir de ellas.

«Un caballero en busca de un romance», así definió Charles Chaplin a su vagabundo. Y en efecto, Charlot siempre se comporta como un caballero, sobre todo si hay unas faldas por medio. Su cine está lleno de muchachas en apuros, a las que él ayuda a salir adelante. En *Luces de la ciudad*, se trata de una ciega, en *Tiempos modernos*, de una mendiga ladrona, en *La quimera del oro*, de una emigrante, en *Candilejas*, de una bailarina a la que una extraña dolencia impide mover las piernas. De todas ellas se ocupa, a todas sirve como el más solícito de los caballeros. Y de todas, como es lógico, se enamora con toda seriedad. Por eso nos hace reír, porque el amor nos sitúa en el filo de las cosas. Así definió Federico García Lorca lo poético: «Lo que está en el filo, a punto de caer en el sitio de donde no se vuelve». Charlot siempre está en ese punto. Es como esas cabras que ramonean con naturalidad al borde de los acantilados, y que nosotros contemplamos con una mezcla de temor y de gozo. Temor, porque se puedan caer en un descuido; gozo, porque sean capaces de sobrevivir donde la vida no parece posible. Charlot siempre anda entre esas cabras, por eso es el más gracioso y poético de todos los cómicos que ha habido en el cine. Sólo se le puede comparar Buster Keaton, y, tal vez, Stan Lauren. Los hermanos Marx, en absoluto. Los hermanos Marx son indestructibles, como los personajes de los dibujos animados. No tememos por ellos, y eso les quita poesía, porque la poesía siempre va ligada al sentimiento de fragilidad. Y es verdad que no hay nadie más astuto que Charlot, y que siempre se las arregla para salir adelante, pero no lo es menos que tampoco hay nadie más vulnerable que él. Sobre todo cuando hay una muchacha por medio. En realidad, es el único que amó de verdad a las mujeres. Buster Keaton no sabía qué hacer con ellas; Groucho era un misógino recalcitrante, y Harpo se conformaba con correr tras ellas y hacerlas gritar. Charlot las ayudaba a sobrellevar sus penas, las rodeaba de atenciones y las hacía reír. Es decir, las amaba como probablemente ellas desean ser amadas.

Françoise Truffaut pensaba que Chaplin, cuya madre moriría en un manicomio, se salvó de la locura gracias a sus dotes de mimo (que heredó precisamente de ella). Abandonado por un padre alcohólico, vivió con la angustia de ver como su madre iba a ser llevada a un sanatorio, en el que finalmente sería internada en plena juventud. El temor a ser perseguido por la policía es una de las constantes de su personaje, que siempre sobrevive gracias a su ingenio y a sus increíbles dotes de mimo. Me atrevo a pensar que detrás de todas las mujeres que aparecen en su cine está el

recuerdo de su madre niña y loca, a la que no pudo ayudar. El sentimentalismo de que se le acusa forma parte del mismo deseo de regresar a su lado y salvarse con ella. No entiendo por qué hay mucha gente que lo rechaza por esta causa. Si aceptamos que se pueda comer una bota, ¿por qué no íbamos a aceptar que ayudara a una cieguita a recuperar la vista o a una paralítica a que volviera a bailar? Todas ellas son cosas igual de absurdas e improbables. Cosas que surgen de la necesidad más extrema, de ese vivir en el filo del que antes hablé. El amor es la invención que le permite escaparse con las muchachas que, como él, enloquecen de pena. «Un pensamiento vale más que el mundo», describió Juan de la Cruz, y Charlot siempre antepuso sus pensamientos al mundo. Eso era el amor para él: un baile de panecillos, una cena en que el único plato era una bota. Hacer del deseo la verdadera riqueza. Así sucede en *La quimera del oro*, en *Luces de la ciudad*, en *Tiempos modernos* y en *Candilejas*. En realidad, las parejas de amantes en las películas de Chaplin siempre son pobres, aunque ellos se las arreglen para no parecerlo, haciendo de su amor la más deliciosa de las pantomimas. Chaplin siempre creyó en el poder salvador de los gestos. Hasta *monsieur Verdoux*, cuando cuenta dinero, se está salvando de la locura. Aunque quiera salvarse solo, pues ha renunciado al romance. Esta película es una excepción en su cine, pues su protagonista es un asesino de mujeres. No alguien que las ayuda, sino que las quita de en medio. Claro que no son jovencitas desamparadas, sino viudas y solteras, ya entradas en edad, a las que tal vez no perdona que hayan perdido la juventud y se hayan vuelto desconfiadas y mezquinas. Las mata, y las quema en una estufa, para robarles su dinero.

*Candilejas* es la otra cara, pues a Calvero, su protagonista, que es un heredero del vagabundo, jamás se le ocurriría hacer daño a una mujer. Se enamora de la joven bailarina pero, consciente de su edad, se da cuenta de que ella debe seguir su propio camino. Amarla, entonces, es aprender a dejarla ir. Eso hace Calvero, vuelve a la escena tratando de obtener su bendición, y luego la deja marchar. Tal es el significado de la última escena. Calvero se está muriendo, pero pide que le lleven al proscenio para verla bailar por última vez. La escena es una maravillosa lección de cine. Todo es muy rápido, pues enseguida se muere. La cámara apenas nos lo muestra. Sólo vemos cubrir su cuerpo con una sábana. Bertolucci dice que esa sábana no es un sudario sino una pantalla de cine. La pantalla en que vemos a la muchacha bailando. «Cuesta entender la vida, no la muerte. La muerte nunca encierra enigma alguno», ha escrito Joan Margarit. Eso mismo nos dice Chaplin. El enigma es la vida, todo lo que es pequeño, minúsculo y frágil. El enigma está en la debilidad, en esa bailarina estirándose sobre el escenario hasta parecer suspendida en el aire. Ésa será la última imagen de la película. No el cuerpo inerte de Calvero, sino el de la chica bailando. El cuerpo leve como un vilano que parte no se sabe hacia dónde. Ese vuelo es la vida: puro deseo, no significado.

Todo en Chaplin es admirable. Es, sin duda, uno de los artistas más grandes que ha existido jamás. El más loco y niño, el más fantástico. El que más luminosamente nos ha hecho reír; incluso con lo más terrible. Es verdad que en sus películas sólo existía él, y que apenas dejaba espacio para otros; pero no lo es menos que nadie se le podía comparar. Tenía ese don maravilloso de los niños de transformarlo todo en gracia; tal vez porque vivía fascinado por las mujeres. Cometía por ellas todo tipo de locuras, se volvía generoso, se le ocurrían las cosas más disparatadas para ayudarlas a sobrellevar sus penas, entre ellas algunas de las películas más hermosas que se han rodado jamás. *Candilejas* es una de esas películas y habla de esa fascinación. Chaplin era de esos niños que, en los recreos, les gusta quedarse junto a las niñas; que vive sólo para estar a su lado,

hacerlas reír y, llegado el caso, mordisquear su merienda. Y ellas le pagaron entregándole su amor. No es extraño, pues las mujeres suelen amar a los hombres que viven fascinados por ellas. Películas y aventuras amorosas constituyeron su vida. ¿De verdad hay otra cosa que merezca la pena?



## El triunfo sobre la muerte

En uno de los fragmentos de su libro de poemas en prosa *Ocnos*, Luis Cernuda recuerda el asombro que experimenta de niño cuando cae en sus manos un libro de mitología griega. Ha sido educado en la severidad del mundo judeocristiano, y de pronto descubre en ese libro una vitalidad y una alegría que jamás había encontrado en su propia religión. «¿Por qué se te enseñaba a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado», escribe Cernuda, «cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar, en plenitud trágica, la hermosura?»

*Las metamorfosis*, del poeta romano Ovidio, es un poema dividido en quince libros en que se cuentan historias que van desde la creación del mundo hasta el momento en que el alma de Julio César se transforma en una estrella. Es sin duda uno de los libros más hermosos que se han escrito. Un cofrecillo de joyas que hubiera llegado hasta nosotros flotando en las aguas del tiempo y que siguiera conservando intacto su poder de fascinar. Nada de lo que se guarda en él nos es ajeno, porque sus historias tienen que ver con los secretos de nuestro corazón. El secreto, escribe Salvatore Quasimodo, «tiene márgenes / felices, estratagemas, / atracciones difíciles». Las historias de este libro se sitúan en esos márgenes, tan felices como llenos de peligros, de los que habla el poeta italiano.

En la Grecia antigua había caminos que desembocaban en lo que llamaban el «prado de Aletheia». El lugar de la verdad. «Aletheia –nos recuerda Manuel Rivas–, tiene dos raíces: *a* (sin) y *lethia* (ocultar). Así que la verdad no sería un dogma mutante, sino el espacio de las preguntas, donde no hay ocultación». Estas historias son como los caminos que nos llevan a ese lugar sin ocultación en que todas las preguntas que importan vuelven a vivir: quiénes somos, por qué no podemos dejar de desear, por qué existen el sufrimiento y la muerte. En cierta forma, las historias de este libro nos preceden y fundan. Son el humus que alimenta nuestra alma, las protectoras de nuestro pensamiento. Me atrevería a decir que es en ellas donde se produce la invención de lo humano.

Pero la verdad del hombre es como Proteo, el antiguo dios del mar, cambiante y huidiza. Proteo podía predecir el futuro, aunque cambiaba de forma, contestando sólo a quien era capaz de capturarlo. Y el reino de la metamorfosis es el reino de la verdad, que en el mundo griego nunca aparece separada del deseo. Pero el deseo, como escribió Cernuda, es una hoja cuya rama no existe, un mundo cuyo cielo no existe, una pregunta cuya respuesta no existe.

Cupido, el dios del deseo, representa la fuerza unitiva que preside el mundo. Una fuerza que nos revela que existe una continuidad entre todos los seres de la creación. Elias Canetti dice que el poeta es el guardián de las metamorfosis y las historias de Ovidio hablan de ese mundo de incesantes transformaciones que reclama el deseo para cumplirse. Júpiter se transforma en una lluvia de oro para sorprender a Danae en su lecho, en un cisne para llegar hasta Leda, o transforma en una ternera a Ío para preservarla de los celos destructivos de su esposa Juno. ¡Y qué

hermoso es el instante en que el rey de los dioses se reúne a escondidas con ella! Estamos en el mundo maravilloso de la fábula. Un mundo donde las caricias de un dios son capaces de transformar una ternera en una temblorosa muchacha.

En *Las metamorfosis* nunca se abandona ese mundo en que todo es posible. Los cuerpos se transforman en fuentes, en rocas, en flores y animales. Los sexos se intercambian. Tiresias es hombre y mujer, Ifis es una joven que se enamora de una amiga y a la que los dioses transforman en hombre a fin de que se puedan amar. En cada uno de nosotros, nos dicen estas historias, hay otras vidas que nos reclaman, deseos que no conocemos. La muchacha que esculpe Pígalión en su soledad representa todo lo que de dormido hay en nosotros, lo que espera ser despertado por la llamada del deseo. Todo el libro está lleno de estas transformaciones que hablan de los infinitos caminos del deseo. Pero el deseo no sólo es esa fuerza que nos une a valles, colinas y ríos, al mundo natural, sino también a los dioses. ¡Qué diferente el Dios distante y oscuro de la Biblia de los dioses llenos de pasiones que pueblan las historias de Ovidio! Ellos bajan al mundo y se mezclan con los hombres. Se encaprichan con ellos, gozan de sus pasiones y locuras, como si la verdadera vida, la única que merece la pena, a pesar de sus dudas y congojas, fuera la que tiene lugar a su lado.

Ovidio no se detiene mucho en la creación del mundo, pues lo que le interesa es hablar de lo humano. Habla del caos primigenio, en el que nada conservaba su forma, de la separación del cielo y la tierra y de la aparición de mares y ríos, bosques y valles, y de los seres vivos que no tardan en poblarlos. Y de la creación de un ser más sagrado que éstos, el hombre, que nace del semen divino. Y habla de las edades de oro y plata, y de cómo el hombre se vuelve pendenciero e impío, y los dioses deciden castigarle con un diluvio del que sólo se salva una pareja que volverá a repoblar la tierra. Y cuando esto ha sucedido, aparece la serpiente Pitón, que amenaza con devolver al mundo al caos inicial. Pero Apolo se enfrenta a ella con sus flechas y le da muerte. Apolo es el dios de la luz y el sol; la verdad y la profecía; el dios la música, la poesía y las artes. El dios que acompaña a los hombres. Y será él quien protagonice la primera historia de este libro que no podremos olvidar: la historia de su amor por la ninfa Dafne. Apolo se encapricha de ella y la quiere poseer, pero un dios acude en su ayuda y la transforma en un laurel. Es el problema del deseo, que puebla la realidad de fantasmas. El que desea no quiere la libertad del otro sino su posesión y dominio, al contrario que el amor, que se complace en el cuidado de lo que ama. Pero también en *Las metamorfosis* hay bellas historias de amor. Por ejemplo, la historia de la ninfa Eco, que pierde su voz, y sólo puede repetir la de Narciso, que sólo atento a sí mismo no le hace caso; o la de Píramo y Tisbe, que llegan a suicidarse incapaces de concebir un universo (era así como Ortega definía el amor) en que el otro esté ausente. Su sangre tiñe los frutos de las moreras que, a partir de ese momento, se vuelven morados, y la voz de la ninfa enamorada se convierte en el eco que luego escucharemos en grutas y desfiladeros.

Pocos libros tienen una capacidad más asombrosa para conmover y sorprender, resultan tan abrumadores, deslumbrantes e inagotables. Historias de pastores que se transforman en fuentes y flores, de amores prohibidos, de reyes que transforman en oro lo que tocan, de poetas que descienden al mundo de la muerte, de niños locos que quieren volar o conducir el carro del sol, de tejedoras que compiten con las diosas, de mujeres que se transforman en serpientes para seguir abrazando el cuerpo que aman. Cada cosa, cada criatura, guarda una historia que merece la pena escuchar. El árbol de la mirra, la historia de una doncella que enloqueció de amor por su padre; la

flor del narciso, la de un pastor tan bello que no podía apartar los ojos del reflejo que le devolvían las aguas del lago; los defines, de un grupo de piratas que raptó al dios Baco al que querían vender como esclavo; la flor roja de la anémona, la historia de un niño tan hermoso que Afrodita tenía guardado en un cofre para que nadie lo viera; las estrellas, la de unas manzanas de oro con las que un joven logró vencer las resistencias de la feroz atleta que amaba; las tortugas, de uno de los amoríos de Apolo: un día vio bailando a una encantadora joven y se acercó a ella transformado en tortuga. Sus amigas se pusieron a jugar con la tortuga como si fuera una pelota hasta que fue a dar sobre las rodillas de Dríope, y Apolo aprovechó para unirse a ella.

*Las metamorfosis* es un libro sobre la pasión amorosa. La pasión que no distingue entre razón y sentimiento, entre lo real y lo irreal. La pasión como deslumbramiento y hechizo, como experiencia que nos permite recuperar la unión con el mundo y los poderes de la naturaleza; pero también como oscuridad y daño, como mensajera inesperada de la muerte. La primacía del deseo, la fusión entre el amor y la locura, el culto a los sentimientos por encima de la razón, y la importancia del mundo de lo nocturno, de los presagios y la imaginación, son los temas que se repiten en este libro. En *Las metamorfosis* se plantea ese dualismo esencial del hombre, que tiene que hacer convivir en su corazón orden y sentimiento, vida y muerte, luz de las tinieblas y luz del día.

Y aunque es cierto que en este libro se nombra mil veces la muerte, lo más asombroso es que todo en él parece haber sido concebido para refutarla. Orfeo es despedazado por las bacantes pero su cabeza sigue cantando mientras la arrastran las aguas, de las lágrimas de amor de Biblis nace un manantial, y Procne y Filomena se transforman en un ruiseñor y una golondrina en manos de su verdugo. Todas estas historias hablan del triunfo sobre la muerte. Y es verdad que están llenas de hechos atroces, traiciones, celos y engaños, pero ¿quién ha dicho que la vida sea un camino de rosas? Este libro nos enseña las mil y una manera de transformar nuestra vida en una historia que merezca la pena contar. No hay por ello libro más necesario en estos tiempos de oscuridad y desmemoria.

## El Príncipe de las Tinieblas

Oscar Wilde dijo que *Drácula*, del irlandés Bram Stoker, era la novela más bella escrita jamás. Sorprende un calificativo así referido a un libro que habla de la desgracia de existir, de un mundo presidido por la abyección y el mal. La novela comienza con el diario de Jonathan Harker, un agente inmobiliario que viaja a la remota región de los Cárpatos para formalizar la venta de una casa en Londres, y que no tarda en descubrir que es prisionero del extraño y monstruoso ser que le acoge en su castillo.

En uno de los pasajes de este diario, Jonathan Harker nos narra su encuentro con tres lujuriosas mujeres que irrumpen en su habitación aprovechando la ausencia del conde, su amo y señor. Son tres vampiras y, aunque Harker se da cuenta enseguida de que algo maléfico las impulsa, no puede evitar caer bajo su hechizo. «Mi corazón –escribe– se inflamó *con un deseo malvado y ardiente* de que me besaran con aquellos labios rojos.» Representan, como la Lilith bíblica, la amenaza de una sexualidad libre, sin las ataduras de la religión o las convenciones sociales. Primo Levi, en su relato *Lilith*, describe así a la primera compañera de Adán: «A ella le gusta mucho el semen del hombre, y anda siempre al acecho de ver adónde ha podido caer (generalmente en las sábanas). Todo el semen que no acaba en el único lugar consentido, es decir, dentro de la matriz de la esposa, es suyo: todo el semen que ha desperdiciado el hombre a lo largo de su vida, ya sea en sueños, o por vicio o adulterio». Ese semen desperdiciado, el que tiene que ver con los sueños y los deseos inconfesables, es el símbolo de esa sexualidad oscura y siempre ávida de nuevas víctimas que representa el vampiro.

*Drácula*, escrita en plena época victoriana, habla con un atrevimiento insólito en ese tiempo del deseo sexual. Ese deseo no sólo aparece en los merodeos nocturnos del conde sino en el consentimiento de sus víctimas. Una de las leyes que rigen el mundo de los vampiros es que éstos sólo pueden entrar en una casa si alguien los llama desde su interior, lo que explica la frase con que el conde recibe a Jonathan Harker, al comienzo de la novela, en la puerta de su castillo: «Entre libremente». Es decir, porque así lo desea. Es Jonathan Harker el que desea besar los labios rojos de la vampira, y serán, más tarde, Lucy y Mina, la prometida de Jonathan, las que llamen al conde para ofrecerse a él. Las escenas de esa entrega son de una intensidad sexual que todavía hoy, en que la sexualidad ha dejado de ser un tabú, nos hacen estremecernos, y no es difícil imaginar lo que supuso en su tiempo leer unos pasajes como éstos.

*Drácula*, la novela de Bram Stoker, nos enseña que no somos dueños de nuestros deseos, por eso nos perturban. No es cierto que nuestro cuerpo nos pertenezca, siempre pertenece a otro: a aquel o aquella que lo hace despertar. Mina y Lucy rechazan todo lo que el conde representa –la oscuridad, el daño, el dominio–, y sin embargo una y otra vez le llaman a su lado pues inconscientemente ansían ese semen que se pierde en las noches, que no llega a la matriz de la esposa, y que representa la sexualidad libre que no dejan de anhelar. Pero mientras que Lucy

termina devorada por esa sexualidad y por transformarse ella misma en una vampira; Mina logra sustraerse a su influjo gracias a la fuerza del amor. La historia de estas dos muchachas es sin duda el corazón de este libro extraordinario.

Pero *Drácula* es también, entre muchas otras cosas, una novela sobre la escritura de un libro. Un libro que el lector ve crecer ante sus ojos, como esa obra que separa la razón de la locura, el mundo de los hombres del de la animalidad y el mal. Todos los que se acercan a Drácula comparten misteriosamente esta necesidad de escribir, de contar lo que les sucede cuando se acercan a él, y así, tras el diario de la visita al castillo del conde de Jonathan Harker, nos encontraremos con el diario de Mina y con las cartas que ésta intercambia con su amiga Lucy. A estos documentos no tardan en sumarse las notas de los doctores Seward y del doctor Van Helsing. Todos ellos padecen, como Hamlet, la misma compulsión a anotar lo que ven, sin perder ni un solo momento, como si supieran que lo que está en peligro no es sólo sus propias vidas sino la posibilidad misma de lo humano.

Drácula representa lo que Nietzsche llamó la «gran razón del cuerpo», que es justo lo que niegan los sensatos diarios que leemos, como si eso tan humano de lo que no dejan de hablar, con su sometimiento a todos los convencionalismos de la época, terminara por resultar insignificante. Sólo el conde Drácula habla de lo que somos, sólo en él se esconde nuestra verdad.

Las victorias de Drácula, como las del demonio cristiano, proceden de una comprensión profunda de la naturaleza de sus víctimas. El hecho de que Lucy se transforme en vampira, y que la misma Mina esté a punto de hacerlo, significa que esas damas sangrientas que tanto temen viven agazapadas en su interior. Drácula no hace sino liberarlas, pues nadie puede transformarse en algo que no es. La amenaza del vampiro está inscrita en la misma naturaleza de sus víctimas. Habla en suma de todo lo que éstas son y se niegan a reconocer.

Todo esto aparece expresado con perturbadora y bella crueldad en la escena de la vampirización de Mina. Drácula se acerca a la joven y, tomándola en sus brazos, le dice que a partir de ese momento será de su raza, será carne de su carne, sangre de su sangre, su compañera y su ayudante. Luego posa una mano sobre su hombro para sujetarla y, tras desnudar su cuello con la otra, se inclina sobre ella para beber su sangre. Y, al día siguiente, Mina anota en su diario, recordando la escena: «Yo estaba desconcertada y, por extraño que parezca, *no deseaba entorpecerle*». A pesar de todo el horror que le produce el conde, lo que Mina nos dice es que deseaba entregarse a él.

Pero no sólo es Mina la que cae bajo el influjo de Drácula, sino que también éste se siente turbado, al menos unos instantes, por la irrupción de un sentimiento nuevo, incompatible con su naturaleza demoníaca: la intuición del amor humano. Así es, en efecto, como el doctor Seward describe el comportamiento de Drácula en la misma escena: «A pesar de las circunstancias, me resultó curioso observar que, en tanto que el rostro (del conde), blanco de color, se agitaba convulso sobre la cabeza inclinada de la mujer, las manos acariciaban *tierna y amorosamente* su cabello revuelto».

Drácula representa el mundo del deseo sin límites, sin moral, sin posibilidad de aplazamiento o renuncia; Mina, el mundo paciente e inquieto del amor humano, tan cercano a esa escritura que trata de liberarse de la tiranía de las convenciones sociales y atender *las razones del cuerpo*. Y lo perturbador de esta novela es que nos dice que esos mundos no pueden dissociarse. El deseo le pide al amor que prolongue sus goces, y el amor le pide al deseo que no lo deje sin locura. Ambos

buscan lo que no puede ser: las nupcias entre la vida y la muerte.

## Sant Jordi y los dragones

Hace un tiempo, en su primera Diada de Sant Jordi como presidente de la Generalitat, Carles Puigdemont hizo un llamamiento a los catalanes a «hacerse oír y hacerse respetar frente a los dragones feroces, que los hay, y muchos, que nos quieren atenazar». Estas palabras serían bastante razonables si los dragones fueran lo que Puigdemont afirma, pero me temo que se equivoca. El mundo de los dragones simboliza en las leyendas algo más que el mundo primario y caótico del instinto, es también el mundo de las riquezas de la infancia y de la vida. En él se guardan los tesoros del deseo, del hambre de vivir. Los dragones no solo representan las fuerzas oscuras de la vida, sino también lo escondido, todo lo que desconocemos de nosotros mismos. Por eso las leyendas nos piden que nos acerquemos a ellos, pues la gruta en que viven es nuestro propio corazón. «Quizá todos los dragones de nuestra vida –escribe Rilke–, son princesas que sólo esperan vernos una vez bellos y valientes. Quizá todo lo terrible no sea, en lo más hondo de su fundamento, más que lo desvalido que nos pide ayuda».

G. K. Chesterton solía decir que el dragón ya existe en el interior de los niños y que lo que hacen los cuentos es darles el caballero que les permite negociar con él. Ambos, en suma, se necesitan. Julio Cortázar y Carol Dunlop hicieron en mayo de 1982 por la autopista París-Marsella, un viaje en un Volkswagen de color rojo. Fue el viaje de dos amantes por los mundos más escondidos de las carreteras, y fue esa atmósfera de cuento la que le hizo ver a Cortázar su coche como un apacible dragón. Así cuenta el primer encuentro con su Volkswagen: «Lo traían fresquito de un garaje y cuando me enfrentó le vi la gran cara roja, los ojos bajos y encendidos, un aire entre retobado y entrador, fue un simple clic mental y ya era el dragón y no solamente un dragón cualquiera sino Fafner, el guardián del tesoro de los Nibelungos, que [...] siempre me inspiró una simpatía secreta aunque más no fuera por estar condenado a morir a manos de Sigfrido y esas cosas yo no se las perdono a los héroes, como hace treinta años no le perdoné a Teseo que matara al Minotauro».

El dragón de Cortázar, más que una criatura feroz, recuerda a esa otra tan encantadora del cuadro de Paolo Uccello *San Giorgio e il drago*. En él, el temible dragón apenas es un animal de compañía que la princesa lleva sujeto por un cordón verde. San Giorgio lo hiere con su lanza, y bajo su cabeza postrada por el golpe se forma un charco de sangre. No hay temor en la princesa, ni la actitud de quien se siente rescatada, sino perplejidad y asombro por lo que acaba de pasar, como si le estuviera reprochando al héroe haber intervenido con tanta brusquedad en una historia que no era en absoluto la suya. En efecto, ¿por qué matar a los dragones cuando podemos vivir a su lado? Es a lo que se refiere Cortázar cuando habla de su poco amor a los caballeros que, deseosos de demostrar su valor, se empeñan en acabar con estas criaturas para salvar a las princesas, cuando éstas en realidad no desean que las salven.

La muerte del dragón, llevar su cabeza a la ciudad, es mucho menos interesante que tratar de

comprender por qué las princesas de las leyendas se empeñan en ir a sus cuevas. No es bueno dejar este asunto de los dragones en manos de los héroes, porque al contrario que las princesas, que siempre andan metiéndose en líos y escuchando lo que no deben, los héroes de esas mismas leyendas no quieren escuchar a nadie, salvo a sí mismos y a sus propios deseos. Pero el dragón simboliza la heterogeneidad del ser, y su milagroso permanecer es una cura para nuestro corazón, ya que propicia nuestra relación con lo Otro. Nuestra relación con el bosque, con los animales, los sueños, pero también con todos los diferentes: el bárbaro, el esclavo, el extranjero, el niño. El mundo del dragón y el de lo femenino son complementarios. Ya que lo femenino no es sino esa disposición a contar y a escuchar sin descanso. El héroe acude al amor para decir lo que hará, la princesa para ver qué le pasa. Uno quiere salir fortalecido, la otra transformada. Por eso las princesas buscan a los dragones, para buscar una verdad más rica y gozosa que la que los héroes les ofrecen. Hay un cuento de *Las mil y una noches* que habla de lo poco aconsejable que es conformarse con una media verdad.

Un viajero ve a una hermosa joven en el mercado. Vive retirada en su palacio a causa de un sueño que le persigue cada noche. En ese sueño una pareja de palomas vuela por el campo. El macho queda apresado en las redes de un cazador y la paloma le ayuda a escapar; pero, cuando es ella la prisionera, su compañero no acude en su busca. Éste es el sueño, y la razón por la que la joven se ha prohibido enamorarse de ningún hombre, para evitar verse un día abandonada. El viajero contrata a dos albañiles y esa noche compone sobre el muro del jardín de la joven un mosaico inspirado en lo que acaba de oír. Y cuando ella se lo encuentra por la mañana, le dice a su sirviente: «No comprendo, ésta es la historia de mi sueño». Pero hay una imagen que no forma parte de ese sueño. En ella se ve a un gavián llevando en sus garras a una paloma. Y la sirviente, tras hacérselo notar a su ama, le dice que hay que tener cuidado con los sueños porque a menudo nos inducen a error. «Ya lo ves –añade–, un ave rapaz había matado al macho que creías huido por cobardía». Y la joven comprende entonces que esa verdad que con tanto celo buscamos nunca cabe en un solo sueño.

Es posible que un dragón sin su caballero pueda transformarse en algo bastante intratable, pero se habla menos de lo insulsos que pueden ser los pueblos si desaparecen los dragones. Ellos representan lo otro, todo lo que siendo distinto a lo que conocemos y somos a la vez nos cuestiona y completa. Y claro que los independentistas tienen derecho a soñar, pero se equivocan si piensan que la verdad de ese pueblo que dicen representar cabe en ese único sueño que con tanto empeño defienden. «Saben, falta el pueblo», escribió Paul Klee. Falta el pueblo y sin embargo todos hablan en su nombre: en nombre del pueblo catalán o español, en nombre de la gente, de las personas normales, de los de abajo. Y si no hay pueblo es porque el mundo de los dragones y todo lo que representan ha sido borrado tristemente de la faz de la tierra. Hace años, escribí este pequeño cuento en homenaje a Augusto Monterroso: «Cuando despertó, la doncella aún estaba en los brazos del caballero que la había salvado. En aquel mundo ya sin dragones la supervivencia era una decepción». No puedo creer que un mundo así sea el que Puigdemont quiere para un pueblo que no existe todavía.



## La casa en la sombra

Emily Dickinson es un caso aparte en la historia de la literatura. Nació en Amherst en 1830, en el anonimato de una comunidad puritana, como todas las de Nueva Inglaterra, y salvo un breve viaje a Filadelfia apenas se movió de su pequeña ciudad. No era nada atractiva y medía poco más de metro y medio, por lo que su cama, que aún se conserva en su casa museo de Amherst, no es más grande que la cama de un niño. «Soy pequeña como el gorrión y mi pelo es tan puntiagudo como el erizo del castaño. Y mis ojos son como el jerez que el invitado deja en la copa.» Llevó una vida totalmente retirada y solitaria, consagrada al cuidado de sus padres y a la escritura de sus breves poemas que hasta 1882 no se decidió a enviar a un crítico profesional. A la vista de su acogida desfavorable la poeta volvió a refugiarse en el anonimato, aunque nunca dejara de escribir. Lo hizo sin descanso durante toda su vida. Garabateaba los primeros borradores de sus poemas, casi siempre a lápiz, en cualquier superficie que tuviera a mano –reversos de sobres, restos de papel de cocina o de regalo, cartones, hojas de periódico–, mientras realizaba las labores domésticas. Y luego, por la noche, en su escritorio llevaba a cabo una minuciosa labor de revisión de lo que había escrito mientras cocinaba, ayudaba a su madre inválida a pasear por el jardín o cuidaba las plantas del invernadero que su padre había construido para ella y que era el lugar favorito en su casa. Se enamoró al menos tres veces. De un estudiante, que trabajaba en el despacho de abogado de su padre y que moriría muy pronto; de un distinguido clérigo casado, que le sacaba cerca de veinte años y que quizás abandonase América por su causa; y de un juez viudo que también le doblaba la edad. Con ninguno de ellos pareció llegar a nada, de modo que sus biógrafos suelen considerar estos amores arrebatados e intensos poco más que una excusa para expresar su peculiar erotismo, hecho por igual, como toda su poesía, de candor y atrevimiento: «Mi Dios, deja que sea yo / la más enamorada, / cuanto más cerca de ti me tuvieras / más te olvidaría yo».

Su hermana se encontró a su muerte sus poemas, pulcramente ordenados y cosidos en cuadernos, en el interior de un baúl y su primer libro se publicaría cuatro años después. Desde entonces, Emily Dickinson no ha dejado de sorprender a sus lectores, lo que no es nada extraño pues su poesía no se parece a ninguna conocida. Ése es uno de sus misterios. La solterona que apenas salía de casa, que rehuía las visitas, que acostumbraba a vestirse de blanco y se mostraba aparentemente sumisa ante los designios del mundo, fue escribiendo a lo largo de su vida una obra heterodoxa, tanto en su forma como en la intensidad de su emoción, que combina con singular atrevimiento la trascendencia con la coquetería, la inocencia con la malicia, y la angustia con los raptos de felicidad. Como si hubiera llevado a espaldas de todos una vida que nada tuviera que ver con aquella que le atribuían y de la que sus poemas fueran su diario secreto.

La poesía de Emily Dickinson es el otro nombre de la fascinación, es decir, lo opuesto a los actos fracasados. Tal vez por eso raras veces se lamenta de su suerte y la impresión que produce es la de alguien que siempre tiene cosas que hacer y que las lleva a cabo con amor y gusto

extremo. «Perdón por mi cordura en un mundo demente», escribió en una carta, como dando a entender que pasión y claridad intelectual debían ir de la mano y que hasta las cosas más ordinarias podían dejar de serlo al transformarse en objetos de amor. No hay que confundir cordura con sentido común. Ser razonable, para ella, es encontrar en el objeto, en la situación, el espíritu que lo hace ser lo que es. O dicho de otra forma, la facultad de ver lo que las cosas son de verdad. Por eso su cordura siempre linda con lo inesperado y por eso su poesía nos provoca una mezcla de familiaridad y extrañeza, ya que nos pone en contacto con cuanto de extraordinario hay en el hecho de existir. Algo así como si viéramos a nuestra vecina de toda la vida que, tras barrer la cocina y el porche, se sube con toda naturalidad al tejado de su casa para continuar sus tareas. Eso es la poesía de Emily Dickinson: llenar lo ordinario de pensamientos inquietos, andar metida en asuntos peligrosos sin necesidad de dar la espalda a lo más común. Es decir, hacer de nuestra casa una morada, como pedía santa Teresa a sus monjas. Una casa en la sombra, eso es la poesía para Emily Dickinson que sin duda habría encantado a la santa por su escasa disposición a la melancolía. En una de sus cartas afirma: «Un agujero en la tumba convierte el terrible dormitorio en un hogar». Emily Dickinson sabe escapar de la gravedad incluso cuando habla de la muerte y su arma para conseguirlo es la ironía, que es esa facultad que le permite tolerar, al menos sin excesiva angustia, las contradicciones. Hablar con Dios, aunque no crea en él; concebir el poema como una carta que no será contestada jamás; hablar de la muerte como la mayor aventura; y del amor como el reino de la metamorfosis. La poesía de Emily Dickinson se nutre de estos contrastes desconcertantes. No rehúye la angustia, ni la desesperación, pero siempre se las arregla para dejar un resquicio a la alegría que es el otro nombre de la esperanza. Habla del privilegio de morir y compara el alma con un vestido que tenemos que devolver; dice que las cartas verdaderas no tienen palabras; que la pasión es inseparable del éxtasis; que la naturaleza es una casa encantada y que el paraíso es poder elegir. Que vida y muerte no están separadas sino que cada una es la llave de la otra.

La poesía de Emily Dickinson no deja de ocuparse de la muerte, pero es la gracia su preocupación esencial. La gracia que es inseparable de la naturaleza. «Lo sobrenatural –escribió– es sólo lo natural al descubierto.» La gracia tiene que ver con la gratuidad, pero también con el encanto que emana de las cosas y de los seres vivos. «Hoy estoy sola, sin mis pájaros, porque llueve mucho y los pequeños poetas no tienen paraguas», escribe lamentando la ausencia de ese hechizo que hace que encanto, misericordia, lealtad y piedad se lleguen a confundir. Por eso se vuelve hacia su jardín y observa las telarañas, las colmenas, los nidos, las pequeñas guaridas de los animales. Ella sabe que la construcción de esos espacios minúsculos es una tarea oculta, misteriosa y real, que se confunde con la escritura de un poema. «La más bella casa nunca vista / se construyó en una hora, / gracias a un equipo que yo conocía bien: / una araña, una flor, / varias ventanas de encajes / y paredes de humo y seda.» El poema quiere ser una casa hecha con ventanas de humo y seda y surgir como un don oscuro y secreto. «Ya ves que mi vida es la sombra», anota en otro de sus poemas. Por eso le obsesiona lo pequeño, los pájaros, las arañas, las abejas, las mariposas, las flores. «Son mis mejores amigos / aquellos que no hablan.» Quiere vivir en el límite de la invisibilidad siempre pendiente de ese lado desconocido del mundo. «He estado enferma desde septiembre –escribe en una de sus cartas–, y a partir de abril continué al cuidado de un médico. No me permite viajar y, sin embargo, yo sigo trabajando en mi celda y atendiendo a mis propios invitados.» Para Emily Dickinson la casa es un ámbito de exposición y

aventura. Recibe misteriosas visitas, hace tratos, intercambia palabras y promesas. Está tan ocupada que apenas tiene tiempo para dormir. Y la prueba son sus poemas. Basta con leerlos con un poco de atención para darse cuenta de que Emily Dickinson, como el niño de *El sexto sentido*, la película de M. Night Shyamalan, ve a los muertos. Recibe sus mensajes y cumple sus encargos. La poesía es ese diálogo secreto con los que no están. El poeta elige el no ser, y su miedo se confunde con el miedo de los niños cuyas habitaciones siempre están llenas de sombras peligrosas. «Vivo con un miedo que no puedo contar a nadie. / Por eso canto como canta el niño al pasar junto al cementerio.» La poesía mantiene a distancia esas sombras. Se asoma a los hechos del mundo como enigmas, como realidades no consumadas, pero nos entrega las palabras que necesitamos para no caer en la locura y rescatar de la muerte lo soñado, la eternidad misma. Esa voluntad de rescate se expresa en uno de sus poemas más hondos y misteriosos. «No se lo he dicho al jardín, / no vaya a seducirme ahora / cuando ni aliento tengo / para contarle a la abeja. // Ni lo diré en la calle, / no vayan las tiendas a pensar / que una personilla boba y mediocre como yo / tenga la descortesía de morir. // Los campos que me han visto pasar, / ni los bosques que amo, / tampoco tienen que enterarse / del día en que me vaya. // No lo comentaré en la mesa / y ni siquiera por descuido / insinuaré la clave del misterio / de por qué iré de paseo, hoy.» La muerte no es un fin en sí mismo. Es el espacio de la aventura y la aventura siempre tiene que ver con el deseo de ser otro, de estar en otro lugar. El poeta es alguien siempre alerta, absolutamente resuelto, para quien no existen cosas imposibles. Alguien, en suma, que es puro en su humanidad. Y la pureza reivindica el reino de la posibilidad. Tal vez por eso no es fácil entender hoy a Emily Dickinson y me atrevo a afirmar que no se la lee bien. A nuestra época, como escribió Flannery O'Connor, la define un aumento de la sensibilidad pero una pérdida de visión, y Emily Dickinson es una de las últimas poetisas visionarias. Por eso sus poemas no pueden explicarse y, a pesar de su brevedad, se despliegan en nuestro pensamiento como pequeños mundos insondables.

Tampoco le importó el éxito. «Mi vida de ermitaña es mucho más segura», escribió. Emily Dickinson<sup>1</sup> no buscó el reconocimiento de nadie y salvo aquella media docena de poemas que envió a Thomas W. Higginson, y que éste rechazó cortésmente, nunca más volvió a enseñar sus escritos a nadie. Aunque tampoco dudara de su valor y ésta es la razón de que nunca dejara de escribir. «Una palabra muere cuando es dicha, / alguien dice. / Yo digo que justo empieza a vivir / aquel día.» Emily Dickinson, que había afirmado que la naturaleza es una casa encantada, siempre deseó que sus pensamientos y sus palabras pudieran confundirse con las abejas y las flores de su jardín. Escribía para ser real, pero tuvo que ocuparse de los muertos. No le importó hacerlo. Ella siempre pensó que se trataba de la misma tarea.

1. La traducción de los poemas de E. Dickinson es de Nuria Amat. De su libro *Amor infiel*, editado por Losada.

## La cuidadora de ocas

Las espigadoras eran esas mujeres humildes que en otro tiempo recolectaban las espigas que segadores y cosechadoras dejaban olvidadas en el campo. Hace unos años, la cineasta Agnès Varda realizó una película sobre ellas y sobre todos los que siguen recolectando lo que los demás tiran o no se preocupan de recoger por juzgar insignificante: patatas, manzanas, racimos de uvas y otros alimentos, juguetes, muebles, objetos que han dejado de servir, cosas sin dueño... Y Varda se veía a sí misma como uno de esos recolectores de lo insignificante. Ésa era la verdadera razón de su oficio, ir tomando de la corriente de la vida esos restos que nadie quiere y que conservan misteriosamente el poder de iluminar un instante nuestro paso por este mundo.

He pensado en esta película inclasificable al volver a leer los ensayos de Natalia Ginzburg, una de las grandes escritoras italianas de la segunda mitad del siglo pasado. De familia de intelectuales judíos, su primer esposo fue ejecutado por los fascistas en 1944. Trabajó en la editorial Einaudi, junto a Cesare Pavese e Italo Calvino, y es autora de varias obras de teatro, un libro inolvidable sobre su infancia, titulado *Léxico familiar*, y de novelas tristísimas como *Nuestros ayeres*, *Las palabras de la noche* o *Querido Miguel*. En sus obras suele retratar a la clase media italiana de la postguerra, especialmente a sus mujeres, con una mirada desencantada y llena de melancolía. Pero, a la manera de Chéjov, al hablarnos del desorden del mundo lo hace también de esa extraña luz que tantas veces descubrimos en él.

Todos sus ensayos son inolvidables. No sólo por lo maravillosamente que están escritos, sino por esa forma tan suya de dirigirse a nosotros sin darse importancia, sin presumir de nada ni escucharse a sí misma, a la manera de esas personas queridas que, cuando vamos a partir de viaje, se limitan a llamarnos la atención sobre algo que habíamos olvidado. Y lo que escribe siempre nos sorprende, incluso cuando se ocupa de los temas más comunes o más aparentemente ajenos a nuestras preocupaciones. Nunca pontifica, ni trata de decirnos lo que debemos pensar, sólo nos ofrece sus propias perplejidades. Por ejemplo, si se pone a hablar de los niños nos dice que hemos reflexionado sobre cómo educarlos, pero no de lo que debemos darles a cambio y si les estamos ofreciendo otra cosa aparte de nuestros mundos desiertos. Si lo hace del aborto, no duda que es la mujer la que debe decidir sobre la continuidad de su embarazo, pero también se ocupa de esa vida misteriosa que lleva en su vientre, y con la que mantiene «la menos libre de todas las relaciones». O si lo hace de su amor por el partido comunista italiano, será para decirnos que es imposible que «no pueda existir el verdadero comunismo, no violento, no represivo, no sanguinario y no totalitario, como era en el alma de Gramsci o de Berlinguer». Que debe existir un partido que se ponga del lado de los pobres y los marginados, que defienda la verdadera democracia, el espacio de lo público y la igualdad de oportunidades. O le basta con asistir a la representación de una obra de Carlo Goldoni, para hacer una defensa de la felicidad. «Como somos infelices, queremos ver por todas las partes escenas trágicas, sangrientas y solemnes, y ya

no sabemos celebrar la fragilidad, la delicadeza y la medida.»

Frente a esas grandes cuestiones que suelen ocupar las páginas de los periódicos, ella presta su atención a esas otras casi imperceptibles que constituyen la vida del individuo: «el pensamiento solitario, la fantasía y la memoria, el lamento por los tiempos perdidos, la melancolía, todo lo que forma la vida de la poesía». Es ejemplar en este sentido el ensayo que dedica a la polémica sobre el crucifijo en las escuelas. Nadie debe obligar, nos dice, a que haya crucifijos en las clases, pero enseguida añade: «pero si yo fuera maestra me gustaría que hubiera uno en la mía». ¿A quién puede molestar? Un crucifijo no dice nada, no nos adoctrina como una clase de religión, sólo cuenta con su silencio una historia que habla del dolor, la soledad y la dignidad de los hombres. ¿Por qué iba a hacer daño a los niños tenerlo en su clase? También se ocupa de Dios. No del Dios que preside los silos de esas ávidas cosechadoras de almas que son las iglesias oficiales, sino del Dios de las espigadoras. Ese Dios que se esconde, del que nadie puede apropiarse, que vive en lo más pequeño y frágil, no en las palabras de los que gritan más. Ese Dios «que es como un trozo de vela que llevamos en las manos y que parece siempre a punto de apagarse», y que incluso le lleva a pedir a los padres no creyentes que eviten negar su existencia ante sus hijos pequeños, porque entonces ¿cómo se enfrentarían a la terrible angustia que a todos los niños les produce la muerte? O, al hablar del sexo, nos dice que es igualmente falso afirmar que tiene todos los privilegios como que no tiene ninguno. El sexo nunca podrá transformarse en un juego banal ya que mantiene «vínculos extraños y secretos con nuestra alma y su misterio». Y escribe: «No mentir, no traicionar, no humillar, no dominar; éstos son los propósitos que una persona debe mantener con toda su alma en las relaciones sexuales como en cualquier acto de su vida».

Es imposible dar cuenta en unas pocas palabras de toda la riqueza que contiene este libro inolvidable. Pobres fetos olvidados, crucifijos, escritores y cómicos, dioses, mujeres ultrajadas, niños y películas se transforman en manos de Natalia Ginzburg no en argumentos para agredir a los que no piensan como ella sino en frágiles espigas que va recogiendo por los caminos. En uno de esos textos, al comentar una exposición de unos pintores yugoslavos, y ver la plácida imagen de un pueblo, dice que le gustaría ser como la cuidadora de ocas que está junto al arroyo. Y ésa es la sensación que tenemos al leerla, la de alguien que vigila algo querido para que no le pase nada malo.

En el texto titulado *El niño que vio osos* nos habla de su nieto. Es curioso que una gran intelectual, traductora de Proust y de Flaubert, influyente editora y admirada novelista, se preocupe así cuando los padres del niño le anuncian que lo van a llevar con ellos a las «Rock Mountains», donde hay osos, y que no pueda estar tranquila hasta que regresan. Un tiempo después, los padres del niño retornan a Italia y ella se vuelve a encontrar con él. Ha crecido y, al verle cruzar la calle con su padre, le conmueve su fragilidad. Ya no parece reinar sobre los demás, como cuando era pequeño, y le recordaba a Gengis Kan. Ahora avanza por un mundo incierto y amenazante, en el que tiene que aprender a valerse por sí solo. Y le parece una pequeña espiga. «Parecía saber que nada le pertenecía, salvo aquella bolsa de nailon que contenía cuatro muñequitos, dos lápices mordisqueados y un anorak descolorido. Pequeño judío sin tierra, cruzaba la calle con su bolsa.»

Todo el libro es un hermoso ejercicio de inteligencia, ternura y bondad. No hay en él petulancia ni pedantería, y su tono es siempre el de una amigable conversación. Una conversación

llena de encanto, en la que asistimos a cada momento a la sorpresa del verdadero pensamiento. Ese pensamiento que, como una espigadora más, trae con él la pregunta sobre el bien y el mal, el dolor y la dicha, la fantasía y la realidad. Porque ¿y si pensar fuera, sobre todo, ocuparse de esas espigas que quedan olvidadas en las cunetas?

## Las provincias secretas

En una de las primeras páginas de *El mundo*, la novela de Juan José Millás, el narrador expresa la atracción que sentía de niño por una vecinita de su edad afirmando que siempre le parecía habitada por alguien. Años después, al volver a encontrarse con ella, formula una hermosa y extraña teoría amorosa. «Entonces comprendí –escribe– que uno se enamora del habitante secreto de la persona amada, que la persona amada es el vehículo de otras presencias de las que ella ni siquiera es consciente.» E inmediatamente se pregunta por quién habría tenido que estar habitado él para provocar el deseo de aquella mujer, como si el amor fuera ese campo de lo inmotivado en que Chesterton vio la esencia de la literatura. Es decir, el encuentro, más allá de nosotros mismos, de esos que nos habitan sin que nos demos cuenta.

Ése es el descubrimiento temprano que realiza este niño, que hay otro lado, una vida secreta que nada o casi nada tiene que ver con la que llevamos cada día. Esa vida no es un sueño, un delirio de nuestra imaginación insatisfecha, sino un reino o una provincia de lo real. Y así bien podemos decir que de la misma forma que no somos enteramente quienes creemos ser, tampoco la realidad es del todo lo que parece. La realidad es como uno de esos caserones de las novelas góticas que guardaban zonas o habitaciones selladas: el cuarto de la mujer loca, en *Jane Eyre*; las galerías por las que vagaba el atribulado fantasma de la ópera, en la novela de Gastón Leroux. El niño protagonista de *El mundo* es un explorador de esas provincias secretas del mundo. Un explorador involuntario, pues no es que él las ande buscando, sino que tiene el don de encontrárselas.

Todos los protagonistas de los libros de Juan José Millás se comportan como si la realidad estuviera llena de cámaras ocultas, pasadizos o resortes, que nos comunican no tanto con otros mundos como con el lado silenciado del que conocemos. La literatura explora esas zonas ocultas. Magritte tiene un cuadro que se llama *La perspectiva amorosa*. En él se ve una puerta en cuya parte inferior hay un agujero que recuerda a las gateras, que eran aquellos huecos que había en las casas de los pueblos para que entraran y salieran los gatos. «El problema era –escribe Millás– que no nos colocábamos en el lugar adecuado para observar la realidad. Por eso veíamos muertes donde sólo había desplazamientos de la vida.» Eso es la perspectiva amorosa: no ver lo sabido sino lo que nadie ve, ver las cosas desde otro lugar, como cuando un niño contempla lo que sucede en su casa oculto bajo la cama. Ver el mundo desde los ojos de un gato.

En ese lugar se sitúa el niño de *El mundo*. Toda la obra de Millás vive bajo el dominio de esa mirada y esa perspectiva amorosa. Es el gran explorador de esas zonas ocultas. Esas zonas que hay en el fondo de los armarios, debajo de las camas, en el interior de los cuerpos y del mismo lenguaje. Por eso es tan difícil diferenciar al Millás novelista del periodista, porque ambos hablan de lo real. Millás no visita otros mundos, sino que descubre lugares nuevos desde los que mirar el nuestro. O, dicho de otra forma, concibe la ficción como la forma más honda de explorar la



realidad.

Y esta novela es el ejemplo perfecto de todo esto. Se cuenta en ella la infancia de un niño que ha recibido el don de percibir ese lado oculto, de situarse en el lugar desde el que las cosas se ven mejor. Pero el que recibe un don recibe a la vez un castigo, y el niño se verá condenado por él a una existencia marginal y dolorosa. Y Millás nos habla de sus anhelos y temores, del frío y del miedo, de la pobreza de su familia, de su desarraigo y su confusión, pues ningún lugar le parece el suyo y vive condenado a un peregrinar sin fin. Y nos transmite las angustias de ese niño, y nos hace sufrir con sus padecimientos y sus dislocadas fantasías hasta un punto tal que muchas veces nos veremos obligados a apartar los ojos del libro para poder respirar. Pero enseguida descubrimos que, al lado de ese niño, hay otro más difícil de definir. O, mejor dicho, una sucesión de niños, como si cada niño viviera varias vidas, la que vive en el mundo que comparte con los demás y las que vive en el mundo de sus fantasías. Y así, al lado del niño real, que vive en el extrarradio de la ciudad, y pasa frío y no tienen ropa para estrenar, y ama y teme a su madre con la misma intensidad febril, están esos otros que llega a ser en sus desplazamientos secretos. Y esta novela nos habla de esos niños que viven en los agujeros de lo real.

Podríamos hacer un inventario de ellos. El niño loco, el niño bastardo y el niño ladrón. El niño sombra, y el niño que un día se muere y para no dar el disgusto a sus padres decide continuar viviendo. Y hay un niño que vive como los gatos, y un niño invisible y un niño que vive a medias, y un niño que ha perdido su sombra. Cualquiera de ellos podría dar lugar a un cuento. Y de hecho esta novela guarda en su interior una colección de cuentos maravillosos. Por ejemplo, el cuento de dos niños que visitan el barrio donde viven los muertos, o el de un niño y una niña que un día descubren que sus sombras se encuentran y aman más allá de ellos mismos, o el de un niño que descubre una extraña relación con un ciego que les hace compartir sus ojos.

Todos ellos carecen de algo. Hay uno que no tiene cuerpo, otro que ha perdido los ojos, y otro la razón. O, en el caso del niño muerto, hay uno que no tiene vida; y otro, el pobre Vitaminas, que no puede andar. Es la ley de los cuentos, que nada esté completo. «Cuando empecé a crecer – escribe Millás–, ya estaba todo roto; rotas las vidas de mis padres, eso era evidente, y rotas las nuestras, que habíamos sido violentamente arrancados de la clase social y del lugar al que pertenecíamos. Cuando pasó el verano nos dimos cuenta de que también la casa estaba rota. Si llovía, aparecían goteras que nos obligaban a desplazar las camas de sitio para colocar cubos que cada tanto era preciso vaciar.» El mundo de los cuentos está poblado de seres y lugares rotos. Seres a los que les faltan los brazos, que no pueden ver o andar, que viven presos en torres que nadie visita, que han perdido la voz o que tienen que realizar las tareas más extrañas. Y, misteriosamente, al ponernos en contacto con ellos descubrimos en nuestros propios cuerpos los órganos y miembros que los suyos perdieron. Y así sentimos vivir en nuestro tacto la mano de la muchacha manca, en nuestros ojos los del niño ciego, y en nuestros labios las palabras de los que no puede hablar. Lo que ellos han perdido aparece en nosotros al escuchar su historia.

Es lo que pasa con esta novela, tal vez la más conmovedora y honda de las que ha escrito Millás, que de pronto se transforma en un cuento. Y un cuento es mucho más que una novela. Las novelas hablan de lo que somos; los cuentos de lo que nos falta. Y al hacerlo nos ofrecen una segunda vida. Ése es el milagro de los cuentos, entregarnos la vida que la Bella Durmiente no pudo vivir. Y eso hacen los personajes de esta novela, visitan las zonas oscuras de lo real para que nosotros podamos aprovechar la luz y el brillo del mundo. Por eso Millás afirma una y otra

vez que la misión de la escritura es relacionar lo que hiera con lo que cura. Un personaje de William Faulkner dijo que nunca renunciaría al loco mundo que conocemos, a pesar de su infinita tristeza. Y creo que el gran acierto de toda la obra de Millás es hacernos sentir la angustia y la dulzura implícitas en esta verdad.

## Las colinas de Ngong

«Yo tenía una granja en África, al pie de las colinas de Ngong», éste es el comienzo de uno de los libros que amo más. Y no sé por qué, pero siempre que vuelvo a leerlo, me acuerdo de la granja que tuvo mi padre, en el corazón de la comarca de Tierra de Campos. Era un paisaje presidido por el aire, de colores vivos y secos, en que la luz ondulaba sobre las cosas con la viva densidad del agua. Aunque lo mejor fueran sus noches. No he vuelto a ver cielos así. Las estrellas eran infinitas, y semejaban un polvo luminoso suspendido sobre el mundo, como un hechizo. Nuestra granja estaba en la vega del río Sequillo, en una zona de regadío, donde había pequeñas huertas, y cultivos de remolacha, alfalfa y maíz. Era una granja avícola, orientada sobre todo a la producción de huevos. Corrían los años sesenta, y fue la época del desarrollo económico y de la llamada modernización de las explotaciones. La gallina autóctona no pasaba de dos o tres huevos a la semana, y la idea de mi padre era seleccionar a las más aptas para dedicarlas a la reproducción. Para ello, todas las gallinas llevaban en el ala o la pata una placa con un número, que permitía identificar a las mejores. Se separaban entonces de sus compañeras y se llevaban al gallinero donde las esperaban los gallos que debían fecundarlas. Este gallinero estaba dividido en pequeñas salas, cada una a cargo de un gallo. Era la época de los pantalones cortos y más de una vez salimos de allí con las piernas ensangrentadas, pues los gallos marcan ferozmente su territorio y nos atacaban a picotazo limpio cuando nos veían entrar. Los gallos montaban a sus hembras con fingida indiferencia, y los huevos fecundados se llevaban a la incubadora. Empezaba entonces lo más bonito del proceso, pues veintidós días después, al calor regular de las lámparas, aquellos huevos empezaban a romperse y al momento los pollitos nidúfugos andaban corriendo y picoteando todo lo que se encontraban. Se separaban entonces las hembras de los machos y se criaban aquellas hasta que crecían y se transformaban a su vez en ponedoras. La granja era ocupada entonces por una generación nueva, y mi padre estaba convencido de que la repetición del proceso daría lugar a una gallina distinta capaz de acercarse a la cifra utópica de un huevo diario. El razonamiento era impecable, pero los resultados no lo fueron tanto. Pues no estaba claro que las hijas de aquellas esforzadas hembras heredaran la abnegación y el ímpetu ponedor de sus madres. Y mi padre empezó a desesperarse, pues el mantenimiento de la granja era muy caro, y hubo unos años en que los precios de los huevos cayeron por los suelos. Además, aquel mundo, como todos, estaba lleno de aprovechados, y mi padre, un ser básicamente confiado, era una presa fácil. Acudían a la granja como enjambres. Le engañaban con el peso del pienso y de las cáscaras de piñón que se utilizaban para calentar los criaderos, y le engañaban con el precio de los huevos. La situación empezaba a ser preocupante cuando irrumpieron en el mercado unas gallinas híbridas que venían de América y que ponían huevos sin parar. Los gallineros de mi padre eran limpios, amplios y hermosos, y hasta tenían un parque, rodeado de tela metálica, al que las gallinas, que vivían como auténticas marquesas, podían salir durante el día a airearse y rebuscar en la tierra.

Pero la llegada de aquellas criaturas desangeladas e histéricas, auténticas proletarias de la puesta, acabó con la idea romántica de que cuanto mejor era el trato que se daba a las de su especie su producción era mayor. Un gallinero como los de mi padre, que a lo sumo había albergado a quinientas gallinas de las suyas, podía contener en jaulas amontonadas a cinco mil de aquella nueva raza de híbridos. Sólo una mente diabólica podía haber concebido un ser así, que aun en las más humillantes condiciones era capaz de batir todas las marcas imaginables. Aquello acabó con el sueño avícola de mi padre, que se negó a seguir unos métodos de producción que iban contra sus principios, y cerró los gallineros. La granja sin embargo estaba más hermosa que nunca, pues habían crecido los árboles que había plantado en aquel terreno yermo. Hizo una piscina, que se llenaba con agua del canal, y, a su alrededor, plantó sauces, acacias y todo tipo de árboles frutales. Diseñó él mismo un pequeño porche, y se pasaba las horas muertas en él. Nunca se bañó, pero le gustaba sentarse allí y ver bañarnos a mi madre y a nosotros. La granja se hizo famosa en los pueblos de los alrededores, y convocaba, alrededor de la piscina, a numerosos veraneantes. Por las tardes hacíamos guateques, y bailábamos el twist y aquellas preciosas baladas francesas e italianas que entonces estaban de moda. Y, mientras nosotros crecíamos, mi padre se fue haciendo mayor. Cuando tenía la granja iba todas las tardes al pueblo para vigilarla; pero, como necesitaba dinero, terminó por venderla. Creo que esa venta fue uno de los hechos más dolorosos de su vida. Vendió la granja, y dejó de viajar al pueblo. Entonces se aisló todavía más, y apenas se movía de casa, donde se pasaba los días sentado en su sillón de orejas, cada vez más ensimismado y silencioso, pidiéndonos que nos ocupáramos de nuestra madre, a la que siempre pensó que no había sabido hacerla feliz, a pesar de haber sido el gran amor de su vida. Y un triste día, se murió. Murió él, pero su granja siguió viva en nuestro pensamiento. Han pasado los años y, cuando voy al mercado, todavía hoy me sorprende ante los escaparates de las pollerías, contemplando los huevos. No hay perfección mayor. Representan el misterio de la vida, y han sido adorados por todas las culturas. Los egipcios los ponían junto a las momias, significando la esperanza del renacimiento, y, cuando los veo alineados en sus cartones, no puedo evitar acordarme de mi padre llevándolos en sus manos, como si guardaran una vida secreta cuyo desarrollo podía estimular la nuestra. ¡Qué mundo aquél, tan pobre, pequeño y lleno de locura! A veces, cuando pienso en esos años, y recuerdo a mi padre yendo y viniendo a los gallineros, me pregunto si su vida tuvo que ser así, si no se merecía otra cosa. Era dulce, elegante, tenía el poder de transformar todo lo que hacía en algo especial, como esos reyes del Mahabarata que dialogan con pájaros de oro y fuentes que cantan. De haber tenido su propio reino, habría sido justo y amado por todos. Sus discursos habrían consolado a su pueblo y habría mandado construir para él jardines y fábricas hermosas, pues nunca aceptó la idea de que un edificio, se dedicara a lo que se dedicara, tuviera que ser sucio y feo. De hecho su granja siempre pareció un juguete. Una casa de muñecas.

Pero, ahora que lo pienso, no es cierto que no llegara a reinar. Lo hizo en aquel mundo pequeño, y nosotros fuimos sus súbditos. Tenía algo de lo que los demás no sabían nada, y de él aprendimos, como dice Natalia Ginzburg, que es preferible la generosidad al ahorro, la abnegación al egoísmo, el deseo de ser y saber al deseo de poder. Es extraña la muerte, nos arrebató lo que amamos, pero no su recuerdo. Y todavía hoy creo verle en aquel sillón de orejas, del que no se movió los últimos años de su vida, pensando en qué tenía que hacer para sacar adelante su granja. Y me parece que escribir novelas no es tan diferente a ocuparse de cosas así. Tener una granja al pie de las colinas de Ngong. Y entonces su fracaso me parece más hermoso

que todos los éxitos; y me ayuda a entender el fracaso de mis propios proyectos insensatos.

## La oración del jorobadito

En su libro *Infancia en Berlín hacia 1930*, Walter Benjamin recuerda la atracción que de niño ejercían sobre él desvanes, sótanos, escaleras y otros espacios olvidados de las casas. Allí vivían esos personajes que, en los cuentos, se dedican a hacer todo tipo de faenas a los moradores del lugar. Uno de ellos era un hombrecillo jorobado que aparecía cuando menos lo esperabas y provocaba un sin fin de desastres. «El Torpe te envía saludos», le decía su madre cuando rompía algo o tropezaba por las escaleras. Y, en efecto, bastaba que el malicioso personaje anduviera cerca de ti para que los objetos dejaran de estar donde los habías puesto, los platos y tazas escaparan de tus manos para hacerse trizas contra el suelo, se te olvidara hacer los deberes o te mancharas la ropa que acababan de ponerte. Por su causa, escribe Benjamin, «el jardín se convertía en jardincillo, mi cuarto en un cuartito y el banco en un banquillo. Se encogían y parecía que les crecía una joroba que las incorporaba por largo tiempo al mundo del hombrecillo».

A ese hombrecillo no le podías ver y se limitaba a «recaudar de cualquier cosa que tocaba el tributo del olvido». Adorno dice que las citas de las que constantemente se sirve Benjamin en sus trabajos «son como bandidos que saltan al camino para robar al lector sus convicciones». El hombrecillo es uno de esos ladrones. Por eso no elige cualquier momento para aparecer sino aquellos en los que el niño se expone más: cuando va a la despensa a probar a escondidas el dulce que ha preparado su madre, cuando descubre su sexualidad, cuando roba algo. De forma que esas imágenes que el hombrecillo va acumulando de cada uno de nosotros componen la otra historia de nuestra vida (¿la verdadera?). «Cuando bajo a la bodega / para escanciarme vinito, / hay un jorobadito allí / que lo quita del jarrito. / Cuando voy a la cocina / para hacerme la sopita, / hay un jorobadito allí / que me rompe la marmita. / Querido niño, te lo ruego, / reza también por el jorobadito.» Rezar por alguien que nos hace faenas, decirle que no deje de visitarnos, ¿no resulta extraño que una madre le pida a su hijo que haga algo así?

Hannah Arendt, en su libro *Hombres en tiempos de oscuridad*, nos recuerda que la vida de Walter Benjamin estuvo presidida por eso que suele llamarse mala suerte. Nunca tuvo un trabajo que le permitiera vivir con seguridad y, a pesar de ser un pensador brillante, su carrera académica fue un completo desastre. Amó a tres mujeres y fue incapaz de comprometerse con ninguna; era judío, pero siempre tuvo problemas con los suyos; no tuvo una residencia fija y su obra más importante, *El libro de los pasajes*, es apenas una colección de citas o fragmentos que no llegaría a concluir. Nada le salió como lo planeaba. Incluso su muerte parece acaecida bajo el signo del perverso hombrecillo, pues si llega a Port Bou un día antes o un día después, hubiera podido emigrar a Estados Unidos como quería.

La vida de Franz Kafka transcurrió por derroteros semejantes. Sus indecisiones amorosas, sus problemas con el judaísmo, su obsesión por la escritura, por sacar adelante una obra que sin embargo nunca completa, que le relaciona con los márgenes, con lo más escondido y olvidado,

habla de su incapacidad para vivir en el mundo y aceptar sus compromisos. Kafka quiere sustraerse al poder, luchar contra la ley opresiva del padre. Quiere, como sus personajes, hacerse cada vez más insignificante, cada vez más liviano y callado para poder escapar. De ahí su amor por los animales pequeños, por los espacios minúsculos, por los seres deformes y perseguidos; por todo lo que vive en los intersticios, en la frontera, abierto a un mundo prehumano. Su amor por los objetos inútiles, los insectos, los ratones, los perros; su concepción del escritor como alguien que debe desaparecer para llevar a cabo su obra. El inquilino de la vida desfigurada, lo llamó Walter Benjamin.

Nuestro tiempo ha dado la espalda a ese mundo desfigurado y ha dejado de pedir al jorobadito que lo visite. En su ausencia, se crean Institutos de la Felicidad, se escriben manuales de autoayuda, se fundan seminarios de risoterapia y talleres de cómo educar a los bebés. El mundo se ha poblado de psicólogos, expertos en técnicas de relajación y charlatanes que hablan sin descanso de la necesidad de ser positivos, de no dejarse llevar por la melancolía y de la inutilidad del sufrimiento. Según ellos, la cultura debe ser lo más parecido a una fiesta de cumpleaños infantil, un espacio de diversión y juegos interminables. Pero «divertirse –escribe Adorno– significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base. Es, en verdad, huida, pero no, como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún».

Hace un tiempo, y tras hablar de la lectura en un instituto, una alumna levantó la mano y me preguntó atribulada qué pasaba si a alguien no le gustaba leer. Comprendí que se estaba refiriendo a ella misma, y que sufría al sentirse excluida de aquella vida de la que yo había hablado con tanto entusiasmo. Y me bastó con ver la expresión de su rostro al decir aquello para saber que el jorobadito la visitaba. Era él quien se las arreglaba para que no le gustara leer, para hacer que le creciera una joroba. No todos los que leen reciben esa visita, ni mucho menos. Para que sea así tenemos que quedarnos sin voz, como le pasaba a aquella chica tan triste. Todos los grandes personajes de la literatura, los personajes, por ejemplo, de las obras de Dostoyevski o de Faulkner, son como ella. Todos cargan algo, todos hacen cosas que no deben y sufren a causa de su joroba. ¿No es eso lo que nos sucede con nuestra sexualidad? ¿No es el sexo la joroba del cuerpo: su botín y su culpa?

«Perdemos al ganar, / Y, al saberlo, tiramos / Nuestros dados de nuevo», escribe Emily Dickinson en uno de sus poemas. ¿Qué tiene que ver esto con la concepción de la educación y la cultura como ganancia, rentabilidad o bien de consumo? En los planes de estudios desaparecen las asignaturas, como la filosofía y la literatura, que hablan del jorobadito y su pandilla, y se sustituyen por otras que sólo buscan adoctrinar a los niños. Todo se reduce a un interminable y tedioso culto a los exámenes, la autoridad y la eficacia. Sin embargo, la verdadera cultura no tiene que ver con el deseo de éxito o de notoriedad, sino con el deseo de ser y de saber. El verdadero lector no busca en los libros lo que le halaga o confirma, sino lo que le niega y disloca: busca lo que no tiene. Leer es tirar los dados de nuevo. «Las músicas oídas son dulces, pero / más dulces son las no oídas», escribe John Keats en su poema «Sobre una urna griega». Leer es rezar al jorobadito para que aparezca y lo ponga todo patas arriba. No dar nada por hecho, ni siquiera que la cartera que dejamos al acostarnos en la mesilla vaya a estar por la mañana en el mismo lugar. Porque ¿acaso somos dueños de algo?, ¿lo somos de nuestras vidas y deseos? Un mundo abierto,

poblado de encuentros inesperados y locas canciones, un mundo sin cosas es lo que nos promete el jorobadito. Por eso es importante que le recemos cada noche, aun sabiendo que su visita nos complicará la vida. Tal *gentuza* es la verdadera pandilla de nuestra alma.



## Partes sin un todo

Ramón Gómez de la Serna decía que la palabra hambre se debería escribir sin hache, porque un hambriento de verdad se la habría comido al no poder permitirse el lujo de conservar una letra que en realidad no sirve para nada. La literatura para Gómez de la Serna era un juego inagotable. Y jugar es abrir puertas, mirar por los ojos de las cerraduras, andar por lugares prohibidos: hacer del mundo una Casa Encantada, que fue lo que Emily Dickinson dijo que era la poesía. Casi todos los cuentos narran la historia de un niño o una niña que hace lo contrario de lo que debe: Caperucita, escuchar al lobo; la esposa de Barba Azul, asomarse al cuarto maldito; la Sirenita, renunciar a su voz para seguir al dulce príncipe que acaba de salvar. Gómez de la Serna es como ellos y siempre anda metido en asuntos peligrosos. Una vez dio un discurso desde el trapecio de un circo, y en sus libros cualquier cosa, hasta la más insignificante, puede adquirir sentidos inesperados que la vuelvan peligrosa o incomprensible, como pasa en ese pequeño cuento suyo donde una mujer para vengarse del mundo decide dejarle sin cucharillas. El llamaba *caprichos* a estas pequeñas prosas que tenían el poder de introducirte en territorios tan sorprendentes como inesperados. Recibir lo que no se espera, eso es la poesía para él. En uno de sus cuentos un personaje siente, al cambiar de piso, cómo le habitan los sueños de su anterior inquilino; y, en otro, nos habla de un cervatillo cuyas manchas brillan en la oscuridad y que es la criatura más hermosa del bosque, hasta que un lobo termina comiéndosela pues la luz que desprende no le permite esconderse de sus perseguidores.

En la obra de Gómez de la Serna la belleza siempre es un peligro, una amenaza para los seres que la poseen: un don y un castigo a la vez. Sus relatos están llenos de sorprendentes y perturbadoras rarezas, por eso suelen provocar una sensación de vértigo, como si leerlos fuera andar por senderos inciertos que no sabemos adónde nos pueden llevar. Senderos en que candor y perversidad, santidad y degradación se dan misteriosamente la mano. En uno de sus *caprichos* una bella rubia adora a su pájaro. Una mañana despierta y la jaula está vacía, y por más que busca a su pequeño amigo no logra dar con él. Pero, al dormirse, lo oye cantar en su sueño. Y escribe: «El absorbente amor por la avecilla le había dado cabida en la umbría interior de los sueños». Recuerda aquel poema de Coleridge, en que un poeta, al despertar, descubre en la mesilla de noche la rosa con que ha soñado. Sólo que Gómez de la Serna sigue el camino inverso y devuelve las cosas reales a los sueños de donde proceden.

En su libro *Los muertos y las muertas*, puede leerse este texto perturbador: «Los muertos, como niños a los que dejamos solos en el cementerio, nos llaman vivamente. Cometemos al irnos sin hacerles caso un acto así como el del padre que deja al niño en la inclusa.» Y un poco después leemos: «Nos hemos conocido mucho tiempo y, por tanto, ha llegado la hora de desconocernos». La literatura como una forma de desconocernos, de abrirnos a esos otros que somos, dueños de otras vidas y otros deseos raras veces complacientes o tranquilizadores. «Tienen que ser cosas»,

escribe en uno de sus libros, «que se le aparezcan a uno, no que uno las haga aparecer».

Una de sus novelas expresa esto maravillosamente. Se titula *La hiperestésica*, y su protagonista, Elvira, es una mujer dotada de una sensibilidad excesiva y dolorosa que la hace ver extrañas afinidades entre todas las cosas, hasta hacerle imposible la vida. Estamos en el mundo de las correspondencias, aquel mundo del que habló Baudelaire en que cada cosa guarda el eco de todas las demás. Por eso su marido le dice: «Con esa imaginación que tienes no puedes vivir».

Y en efecto, Elvira en dos meses no toma pescado si ha habido un naufragio, y con frecuencia se tiene que bajar de los taxis porque no puede resistir el latido de ese otro corazón que es el reloj del taxímetro. La vida, para ella, es una aventura inexplicable. Cuando va por la calle cree encontrar la casa de la secuestrada y la ronda hasta cansarse, esperando oír un grito o que le echen un papelito por el balcón, huye de los vendedores ambulantes porque según ella son ladrones de almas, entra en las tiendas porque ve en ellas a la muchacha que no ha vendido nada, y se para entristecida ante los escaparates de las tintorerías conmovida por los trajes de los que han muerto antes de poder ir a recogerlos. Todo para ella es una señal, el anuncio de algo secreto, dulce o terrible, ante lo que no cabe permanecer indiferente. La vida entera le resulta incomprensible, pues se trata de partes sin un todo. Ésta es la enseñanza de esta preciosa novela. La búsqueda de una única verdad que dé sentido a las cosas es una enfermedad de nuestras ideas, nos dice su autor. No hay una verdad. Partes sin un todo, eso es el mundo.

Todo en Gómez de la Serna es admirable. Es, sin duda, uno de los escritores más grandes de nuestra lengua. El más loco y atrevido, el más inagotable e imprevisible. El que más luminosamente nos ha hecho sonreír, incluso con lo más terrible. Tenía esa cualidad que John Keats consideraba propia de los poetas, de ser igual a todo lo que veía. Si estaba junto al hijo de un millonario su cartera rebosaba de dinero; si junto a una mujer vestida de hombre, compartía sus sueños perversos; si junto a un hombre de pies grandes, le hacían daño los zapatos; si estaba junto a un maniquí hacía sus mismos gestos. Vegetarianos, marqueses, hermanas siamesas se mezclan en su obra con sastres con alma de mendigos, con presos felices y bárbaros de las verbenas. Sus textos breves son como las piezas de un inmenso rompecabezas imposible de armar, piezas que se juntan y cambian de lugar siguiendo secretas e imprevisibles afinidades que sólo él era capaz de descubrir. No le importaba que en ese circo que es el corazón humano la mayoría de las cosas no tuvieran sentido; él siempre pensó, como Charles Chaplin, que la vida era deseo no significado.

## La ballena blanca

*Moby Dick* fue publicada en 1851, cuando Melville tenía treinta y dos años. La crítica la juzgó ampulosa y extravagante, y su premiosidad y su fragmentarismo provocaron la indiferencia de los lectores. Supuso el principio del fin de la consideración que Herman Melville había conseguido con sus primeras novelas, especialmente con las que se desarrollaron en los mares del Sur, y habría que esperar hasta 1919, fecha del centenario de su nacimiento, para que tanto críticos como lectores volvieran a acordarse de él. Pero fue, sobre todo, a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando Herman Melville obtuvo la consideración de clásico indiscutible que goza en nuestros días. A partir de entonces, empezaron a multiplicarse los estudios sobre él, y al menos tres de sus relatos –*Moby Dick*, *Bartleby, el escribiente*, y *Billy Budd, marinero*– alcanzaron el rango indiscutible de grandes obras de la literatura universal. No es casual que sucediera en ese momento, ya que fue una época tenebrosa y oscura que, tras descubrir los campos de exterminios y la sinrazón del Apocalipsis atómico, volvió a situar a la conciencia del hombre occidental frente a ese sombrío e irónico núcleo demoníaco del universo que había sido el tema central de la obra de Melville.

Herman Melville sabía mucho de ese universo golpeado por el terror y la oscura indiferencia de su creador. Su novela *Moby Dick* se la dedica a su amigo el escritor Nathaniel Hawthorne, de quien dejó escrito que era el hombre que mejor conocía «las supuraciones y la decrepitud de la inescrutable malevolencia del universo». Melville era sin duda un gran pesimista y, frente a los que afirmaban la bondad del hombre, él siempre habló de la desesperante ambigüedad del bien y el mal. En realidad, aquella atmósfera de severidad, de orgullos humanos que se humillan frente a dios, y de terrores naturales que son su directa manifestación, remitía al mundo del Viejo Testamento. La historia de la Ballena Blanca no es muy distinta, por ejemplo, a la historia de Jonás o a la del pobre Job.

*Moby Dick* representa lo demoníaco del universo, la conciencia detrás de las fuerzas destructoras: ese «mundo invisible del cual lo visible no es más que un pálido reflejo». El capitán Ahab delira, ayuna, vela, hace alocuciones al cielo. Como los héroes de Homero se enfrenta al misterio del mundo, y como los reyes sanguinarios de Shakespeare, el rey Lear, Hamlet, Macbeth, vive para desvelar el enigma de la muerte. Para Julio C. Acerete, uno de los mejores traductores de la novela, lo que mueve al capitán Ahab, como a los grandes héroes trágicos, es un deseo de conocimiento. Por eso cuando su lugarteniente Starbuck le reprocha «que vengarse de una bestia que no obra más que por instinto ciego le parece un acto blasfematorio», Ahab le contesta que «todas las cosas visibles no son más que el cartón hueco de una máscara, de forma que si desea poner al desnudo la razón, habrá de deshacerse por fuerza de esa máscara».

Pero nos engañaríamos si pensáramos que *Moby Dick* es una obra que sólo posee esa tenebrosa dimensión simbólica. En realidad *Moby Dick* es muchas cosas. Una especie de tratado

oceánico, zoológico y ballenero, un poema de la acción y del peligro, una novela de iniciación. En su comienzo un muchacho, Ismael, abandona su mundo conocido para adentrarse en lo fantástico «en un mundo –como escribe Acerete– poblado de arponeros paganos, olas primordiales, miembros humanos tallados en hueso de ballena, monstruos marinos salidos de no importa qué universo metafísico, y también por la incertidumbre que sólo es capaz de proporcionar la proximidad de la muerte».

El conflicto no está sólo entre Ahab y la ballena blanca, sino entre la razón y la locura. «¡Ah, Ahab!, no es demasiado tarde, incluso ahora, el tercer día, para desistir. ¡Mira!, Moby Dick no te busca. ¡Eres tú, eres tú el que locamente la buscas!» Starbuck trata de decirle a su capitán que enfrentarse a un animal que actúa ciegamente es una locura. Su trabajo es cazar ballenas y proveer de aceite las lámparas de los hombres, no enarbolar la bandera de la venganza; y hacerlo es un delito de usurpación. Pero es demasiado tarde para que Ahab, un marino de Nueva Inglaterra, un monomaniaco sin recuerdos de su vida en la tierra, pueda hacerle caso. La ballena lleva sus arpones, «permanecían clavados y retorcidos sobre ella», y le ha entregado, con su pensamiento entero, una de sus piernas. Puede que no sepa exactamente lo que significa Moby Dick, pero su vida depende de esa captura. Quiere la venganza pero, sobre todo, quiere saber. Enfrentarse a la muerte tratando de dirimir su sentido.

Tal vez por eso uno de los momentos culminantes de la novela es el encuentro en alta mar del *Pequod* y el *Raquel*, otro barco ballenero. El capitán del *Raquel* anda buscando por el mar a uno de sus hijos perdidos, y pide ayuda al capitán Ahab. Pero éste sólo quiere oír noticias de la ballena blanca y, cuando finalmente las obtiene, rehúsa ayudarle en su búsqueda para reiniciar al momento su persecución. Entonces entendemos la advertencia de su lugarteniente: «Ahab debe temer a Ahab». Y en efecto, el verdadero enemigo del capitán Ahab no es Moby Dick sino su propia y desmedida sed de venganza.

No hay nada que descubrir detrás de la Ballena Blanca, nos dice ese relato atroz. Su pavoroso significado está precisamente en que representa un vacío, una nada, una fuerza bruta, o quizás un agente incognoscible, que viene a ser lo mismo. El aniquilamiento frente al sagrado misterio del mal es la única forma posible de comunión, como escribió Cesare Pavese. Y sin embargo, el último párrafo del libro deja entrever una pequeña esperanza. Ismael logra sobrevivir al naufragio, utilizando como embarcación el ataúd de su amigo arponero, como si fuera posible volver de la muerte, tal como hizo Jonás.

Un barco, también de nombre bíblico, el de la piadosa y dulce *Raquel*, viene en ayuda del muchacho, demostrando que hay otro misterio que tal vez supera el de la ballena blanca, el de esa luminosa camaradería que aparece en los momentos más imprevistos entre los condenados. El capitán Ahab no debió olvidar, como le pedía Starbuck, su segundo en el mando, que su misión, como capitán de un barco ballenero, no era perseguir quimeras sino proveer de aceite las lámparas de los hombres. El verdadero misterio era que esas lámparas siguieran gloriosamente encendidas en la oscuridad del mundo.

## La infancia del mundo

«La verdad no se encuentra en un sueño sino en muchos sueños.» Tal es la cita que Pier Paolo Pasolini elige como pórtico a su película *Las mil y una noches*. Pasolini culmina con ella su *Trilogía de la vida*. Ha realizado una película por año, pero en realidad se trata de una obra unitaria concebida en tres partes: *El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury* y *Las mil y una noches*. Pasolini recurre a esos libros, herederos de la antigua tradición oral, para crear un arte, tal como quería Gramsci, que pudiera ser popular sin renunciar a la belleza, la inteligencia y la fuerza. Un arte que pudiese ser visto y comprendido por todos. Para hacerlo abandona el cine ideológico de los últimos años y regresa en cierta forma a sus primeras películas: *Accattone* y *Mamma Roma*. Esas películas en las que denunció la marginalidad de la juventud proletaria de los barrios romanos.

La *Trilogía* supone un canto de celebración de la vida y la alegría del sexo. Un sexo atrevido, libre, fuente de afecto e ingenuidad. Como ha escrito José Luis Guarner, estas películas resumen las obsesiones de Pasolini: «la materialidad del cuerpo humano, su odio a la burguesía, la exaltación del sexo, la denuncia de la hipocresía, la fascinación de la muerte». Suponen una protesta frente a la fealdad creciente de cuanto le rodea y la terrible uniformización dictada por una sociedad capaz de transformar el cuerpo en mercancía y corromper y banalizar el deseo.

El sexo en estas películas puede ser pícaro y divertido, pero nunca es banal. Especialmente en *Las mil y una noches*, en que el cuerpo humano se vuelve pura materia encantada. Eso es el sexo en ella: una celebración de la belleza del mundo. Es curioso que estas películas constituyeran un escándalo cuando se estrenaron, ya que vistas hoy resultan de un candor casi infantil. En ellas, Pasolini se entrega en ellas al puro placer de contar. «Aquí acaban los cuentos de Canterbury, contados por el solo placer de contar», así termina su adaptación de la obra de Chaucer. El placer en Pasolini nunca es acomodaticio, es la expresión máxima de nuestra libertad frente al poder. Y su película *Las mil y una noches* es el mejor ejemplo. Pocas veces se ha mostrado en el cine la radical heterogeneidad del corazón humano como en esta obra incomparable, cuya misteriosa y limpia belleza, treinta años después de haber sido hecha, sigue conmoviéndonos como un milagro.

Sin embargo, apenas unos meses después de terminada, Pasolini, en un texto lúcido y desgarrador, abjura públicamente de ella. «Reniego de la *Trilogía*, escribe, aunque no me arrepiento de haberla creado.» Pasolini no puede negar la sinceridad y la necesidad que le impulsaron a la representación de los cuerpos y de su símbolo culminante, el sexo, pero se siente incomprendido por todos. La crítica le acusa de haber renunciado a su espíritu crítico y haber producido unas películas acomodaticias y sin interés, y el público apenas ve en ellas otra cosa que un mero producto de consumo y entretenimiento. Incluso tiene que asistir a la humillación de ver como se hacen numerosas secuelas llenas de vulgaridad y de fealdad.

Por eso abjura de su obra, y se embarca en la que habría de ser su última, *Saló, o los 120 días*

*de Sodoma*. Se inspira en un texto de Sade, y toma como excusa la República de Saló, bajo el dominio de los nazis y fascistas. En realidad *Saló* es un ensayo, el texto de la abjuración. Puede que sea la más demoledora y fría denuncia del fascismo que se ha hecho jamás. El fascismo como poder anárquico que quiere abolir la historia y atropellar a la naturaleza. Nada hay en ella de la alegría y el gozo de los cuerpos. Los muchachos y las muchachas secuestrados apenas son otra cosa que mercancías embrutecidas. Sus desnudos nada tienen que ver con el pobre y casto esplendor de la *Trilogía*. El Eros que en *Las mil y una noches* era amor, aquí es sólo odio y humillación.

Debió de ser muy doloroso para Pasolini hacer esta película. Era el reconocimiento de que todo lo que amaba había terminado. Una sociedad egoísta, inclinada predominantemente hacia el lucro y el placer, adolescentes a los que les había sido robada la cultura, una visión del sexo alejada de la alegría, era lo que tenía delante de los ojos. Pasolini, que había recibido como herencia del cristianismo la idea de la sacralidad de la vida, no podía resignarse a vivir en un mundo donde el cuerpo fuera una mercancía más, y fustigó ese mundo en sus poemas, sus películas y artículos. En una de sus cartas, escribe a un amigo napolitano: «No le tengas miedo a lo sagrado y a los sentimientos, de los cuales el laicismo consumista ha privado a los hombres transformándoles en brutos y estúpidos autómatas adoradores de fetiches».

Pero Pasolini no pudo asistir al estreno de *Saló*, su última película, ya que muere poco antes a manos de unos de esos muchachos de los arrabales que tanto defendió y amó. Las imágenes de su cuerpo brutalmente asesinado dan la vuelta al mundo. «En Roma se mata», respondió Ninetto Davoli, su actor más querido, cuando le preguntaron qué pensaba. Y es verdad que nadie que le hubiera conocido podía extrañarse de su fin. Desde *Accattone* hasta *Saló*, ese cuerpo ultrajado, privado de amor, había aparecido sin descanso en su cine. Medea arroja los miembros de su hermano para que sus perseguidores se detengan a recogerlos; en *Porcile*, un muchacho tiembla de alegría al comer carne humana; hasta en *Las mil y una noches*, su película más pura y hermosa, hay muchachos que asesinan en sueños, ladrones crucificados, cadáveres abandonados entre las basuras.

Nunca ese cuerpo fue más hermoso que en el cuento de Lisabetta de *El Decamerón*. Los hermanos matan a su amante, y éste se le aparece en sus sueños para decirle dónde está. Ella acude en su busca y, al no poder llevarse su cuerpo completo, le corta la cabeza. Entonces la lava y la peina, y la oculta en una maceta de albahaca, que pone en su ventana. Boccaccio termina su cuento haciendo que sus hermanos la descubran y que Lisabetta muera de dolor, pero Pasolini detiene el suyo cuando ella se acerca a la ventana y tiende sus brazos para abrazar la cabeza escondida de su amante.

Es el triunfo del amor y del eros. La *Trilogía de la vida* expresa la nostalgia de Pasolini por un pueblo generoso y alegre, animado por esa suerte de patriotismo cósmico del que hablara Chesterton. Pero estas películas también hablan de algo que en su momento pocos entendieron: de su confianza en la cultura. *Edipo*, *Medea*, *Los Evangelios*, *Las mil y una noches*, *El Decamerón*, *La divina comedia*... éstos son algunos de los libros que alimentan su cine. Pasolini nos dice que sólo ellos pueden devolvernos a las misteriosas redes de esos cuentos eternos que guardan la memoria de lo que fuimos alguna vez. La memoria de la infancia del mundo, de ese tiempo en que la verdad no cabía en un solo sueño y hasta los cuerpos muertos podían florecer si alguien les amaba.

## El regreso de King Kong

El cuento *La Bella y la Bestia* está incluido en *El almacén de los niños*, uno de los libros que Madame de Beaumont escribió en el siglo XVIII para educar y deleitar a los pequeños. Su fuente literaria hay que buscarla en las páginas de *El asno de oro*, de Apuleyo, que a su vez no hace sino recrear el mito griego de Eros y Psique. Eros y Psique se encuentran en una cueva donde tienen lugar sus raptos de amor. Hay una condición: ninguno de los dos debe tratar de saber quién es el otro. Pero Psique esconde una lamparita en sus vestidos para poder ver a su amante mientras duerme. Eros la descubre y la castiga alejándose de ella para siempre. Y los dioses, compadecidos de su desgracia, la transforman en una mariposa. Es un cuento que habla de la sutil diferencia entre el reino del deseo y el reino del amor. De hecho, Psique, al encender su lámpara, representa el deseo de conocimiento de todos los amantes del mundo. «¿Quién eres?» es la pregunta fundacional del amor. Jean Cocteau hizo en la década de 1930 una hermosa película sobre este cuento, y nadie que la haya visto podrá olvidar el deambular de la Bestia frente al dormitorio de Bella, y su doloroso asombro por que se hubiera abierto paso en él esa pregunta acerca del otro que todo lo cambiará. Una bestia que finalmente tendrá su recompensa pues no es sino un príncipe encantado al que el amor logrará devolver su verdadera faz.

Nada de eso sucede en *King Kong*, para el que no hay redención posible ya que su única faz es la faz monstruosa de la naturaleza. Siempre he pensado que las escenas de la cueva, cuando King Kong se detiene a contemplar a la diminuta Fay Wray, que patalea asustada en su mano, están entre las más hermosas concebidas por el hombre para expresar la imposibilidad del amor. La película de Cooper y Schoedsack se abría con un proverbio oriental: «La Bestia miró la cara de la Bella, y detuvo su mano. Y desde ese día estaba muerta». Y éste, en efecto, es el significado último de *King Kong*, que el que ama tiene que morir. Peter Jackson ha aprendido esa dulce y terrible lección y ha hecho una película que prolonga y enriquece la original. Pero su aportación esencial no está en los deslumbrantes efectos especiales, ni en la perfección de las distintas escenas de acción, sino en su recreación del personaje femenino de la historia. Fay Wray, la encantadora rubita de la película de los años treinta, no tiene comparación posible con Naomi Watts. Fay Wray se pasaba la película dando gritos y desmayándose, de acuerdo con una visión de la mujer no excesivamente estimulante, que hacía de ésta poco más que un mero juguete sexual. Y es aquí donde el personaje interpretado por Naomi Watts supera a su modelo por mantenerse más fiel al cuento, donde Bella se vuelve hacia la Bestia y aprende a amarla, según el dictamen de Chesterton, antes de que se vuelva amable. Peter Jackson no hace sino darle a King Kong alguien a la altura de su amor. Pues el amor sólo puede darse entre iguales. Mejor dicho, es el esfuerzo de igualdad entre los que son diferentes.

Este protagonismo del personaje femenino impregna la nueva versión del mito. Incluso las escenas de las feroces peleas, los momentos en que King Kong lucha con sucesivos enemigos con

una sola mano, pues lleva a su delicada amiga en la otra, ilustran perfectamente lo que acabo de decir. La pelea ya no es por la primacía o la supervivencia, sino una forma de proteger algo infinitamente valioso. Como si Peter Jackson quisiera decirnos que lo que debemos mirar no es la pelea en sí, sino el milagro de ese cuerpecito que, gracias a King Kong, sigue vivo como una llama azotada por la tormenta.

Porque lo que le pasa a King Kong es que ha abandonado el reino del deseo para ingresar en el del amor. Las diferencias entre uno y otro son sutiles pero decisivas. El reino del deseo pone el énfasis en el sujeto que desea; el del amor, en el objeto deseado. El mundo del deseo se confunde con el apetito, y en él la pulsión preexiste al objeto. Tenemos hambre y buscamos algo que comer. Es verdad que hay cosas más apetitosas que otras, pero eso no oculta que es nuestra hambre la protagonista de lo que sucede. Vemos una hermosa manzana y tendemos la mano para cogerla. En el reino del deseo, el protagonista es nuestro apetito; en el del amor, y esto es lo verdaderamente extraño, la manzana.

Y eso es lo que le pasa a King Kong. Se topa con la muchacha encadenada y, en vez de devorarla, como ha hecho otras veces, se queda perplejo mirándola. Es lo que sucede en los cuentos, donde nada es lo que parece y hay que detenerse a escuchar. Como si hubiera algo intocable en los seres que amamos, algo de lo que no cabe apropiarse; y el amor fuera aceptarlo así. Como si el amor se nutriera por igual de la presencia y de la renuncia. Y por eso las escenas finales en Nueva York son como una larga despedida, una despedida como esas en que los amantes prolongan en los andenes sus besos y caricias sabiendo que se tendrán que separar. Nunca ha habido un amante más tierno y desgraciado que King Kong. Y por eso Peter Jackson, en un gesto de justicia poética que sólo los grandes artistas son capaces de realizar, regala a King Kong ese instante de gloria, que sin duda merece, que es la escena del lago de Central Park helado. Los momentos en que King Kong y la chica juegan por primera vez constituyen una de las escenas de amor más disparatadas y tiernas de la historia del cine, y bastaría por sí sola para hacer de esta película una película que nunca morirá. ¿Lo hará este tipo de amor? No lo sé, pero si es así, a las generaciones del futuro les bastará con detenerse ante esta película admirable para saber cómo fue el amor en el siglo que acaba de terminar. Y nadie lo representa mejor que Naomi Watts. Por eso no sólo se niega a participar en el degradante espectáculo del teatro, cuando se muestra a un King Kong humillado y vencido, sino que será ella la que vaya a su encuentro cuando se escape y siembre a su paso el pánico por las calles de Nueva York. La que llegará hasta la cima del Empire State, para encontrarse con él y protegerle. Aquí, es ella la activa. Corre, busca, quiere llegar a King Kong como la más fervorosa enamorada. Merece figurar en la lista de las más excelsas amantes, junto a Julieta, junto a Eloísa, junto a la hermosa Melibea, junto a Isolda. Aún más grande que ellas, pues su amor está condenado, por su radical desigualdad, a no ser posible. Y ésa es la apuesta suprema de esta película: resolver esa desigualdad. Algo que se hace patente en la última y estremecedora escena, en la que la mirada de Naomi Watts se cruza con la de un King Kong a punto de precipitarse al vacío. Y en la que ambos se dan cuenta de su radical semejanza. «A los dos nos pasa lo mismo, aunque no sepamos qué es». Ése es el descubrimiento de todos los amantes del mundo. Por eso el amor se confunde con la muerte, que es la gran igualadora. En realidad, King Kong no hace sino estar muriéndose desde el comienzo de la película. Nadie era más poderoso que él hasta que aparece Naomi Watts. Entonces todo cambia, y en ese reino de ferocidad suprema que es la isla de la Calavera se abre ese espacio minúsculo de la dulzura. Pero



pocas cosas hay más terribles que la dulzura, ya que en ella siempre se oculta la idea de la renuncia. La vida para Naomi Watts es el barco, su carrera de actriz, el éxito, su amor con el escritor; de la misma forma que para King Kong la vida es su vecindad con los indígenas, las muchachas que le entregan en sacrificio cada luna llena, sus luchas jubilosas con los otros seres de la isla. El espacio de lo propio, el culto a la voluntad. Pero entonces sus caminos se cruzan y ambos toman una senda nueva, de extravío y dulzura. Algo nos hace desear que la recorran hasta el final. Y al hacerlo nos entregan el descubrimiento tal vez más dulce y terrible que nos está reservado a los seres humanos: que el amor es lo que no podemos tener de la vida.

Y es verdad que el final de King Kong nos causará una pena infinita, y que al terminar la película estaremos con el alma encogida por su fracaso, pero no lo es menos que muy pronto nos habremos dado cuenta de que no ha habido criatura más afortunada que él. Nadie, en efecto, fue más feroz cuando tenía que defender lo que amaba, ni más tierno y gracioso en las escenas de amor. Aún más, tuvo un privilegio que ninguno de nosotros alcanzará jamás. Un poema de José Jiménez Lozano dice: «Pequeño gorrioncillo, has sido dinosaurio. / Te doy las gracias / por ser ahora tan minúsculo». Ése fue el privilegio de King Kong: que la persona amada le cupiera en la palma de la mano. Ninguna de nuestras victorias en el amor se podrá comparar nunca a esa delicada victoria.

## El pajarito blanco

J. M. Barrie no fue un niño feliz, y su personaje Peter Pan, el más alegre y loco de los niños, nace paradójicamente de esa desdicha. Por eso Barrie mitifica la infancia. Su hermano Davis muere a los trece años mientras patina en un lago helado y su madre cae en una profunda depresión que le hace abandonar el cuidado de los otros hijos. Se ha dicho que su enanismo, apenas alcanzó el metro cincuenta, tenía una causa psicogénica y fue debido al total desamparo que entonces sufrió. En toda la obra de Barrie late la nostalgia de esa madre perdida. En realidad son las madres y los niños pequeños sobre quienes giran sus libros. Los hombres, los padres, apenas cuentan para él y cuando aparecen en sus libros suele ser para hacer el ridículo. «Siempre que hay cosas importantes que hacer en casa, el hombre debe marcharse. Para el hombre, ese ser egoísta, bruto, basto, la hora de su mujer ha llegado.» Y esas cosas importantes que pasan en las casas siempre tienen que ver con esa relación irrepetible que hay entre una madre y su hijo pequeño. Asomarse a ese espacio de fascinación es el objetivo de todos sus libros. Un espacio que no es aún enteramente humano, pues los niños muy pequeños son criaturas a medio camino entre el mundo natural y el nuestro.

*El pajarito blanco* es el libro donde aparece por primera vez Peter Pan. En él se cuenta que, antes de nacer, todos los bebés han sido pájaros, y que por eso se suelen comportar un tanto salvajemente en las primeras semanas de vida, y durante mucho más tiempo aún alienta en ellos el deseo de regresar a las copas de los árboles. Luego se van olvidando de esa otra vida que tuvieron antes de ser niños, y van perdiendo poco a poco las facultades que la hacían posible. Y lo que pasa con Peter Pan es que es un niño que no ha olvidado su vida de pájaro. Encarna la vida de nuestra imaginación, que es esa facultad misteriosa que nos permite viajar a otros mundos: al mundo de los animales, al de los niños, al mundo de las criaturas que pueblan los sueños, al de los muertos. Un niño pequeño conserva esa facultad y no ha olvidado aún muchas de las cosas que para los pájaros son de lo más naturales: «Por ejemplo, a sentirse contento con cualquier cosa, a estar siempre activo y a pensar que, hiciera lo que hiciera, era algo realmente importante». Y Peter Pan representa todo eso. Y así «aprendió enseguida a hacer los nidos de los pájaros, y lo hacía con tanta destreza que llegó a construirlos incluso mejor que una paloma torcaz, e incluso mejor que un mirlo, aunque nunca dejó satisfechos a los pinzones. Y también hacía bonitos bebederos que colocaba cerca de los nidos, y enterraba gusanos para los polluelos con sus deditos. También adquirió parte de la sabiduría ancestral de los pájaros y pronto supo distinguir por el olor el viento del este del viento del oeste, y además podía oír a los insectos caminar por las entrañas de los troncos de los árboles». Y nunca perdió sobre todo su misteriosa alegría. «Todos los pájaros —escribe Barrie— tienen el corazón contento, salvo cuando les roban los nidos.»

Y las madrecitas aunque no quieren obviamente que sus hijitos vuelvan a transformarse en

pájaros, tampoco desean que se olviden de todo lo que hacían cuando lo fueron. Y por eso se ocupan de contarles historias que se lo recuerden. En el mundo de Barrie, nadie encarna como ellas el mundo de lo amoroso, con sus caprichos, sus desvelos, su candor y su perversidad. «En su hora estelar, el hombre no significa nada para la mujer; su amor le resulta trivial.» Y esa hora estelar de las mujeres es cuando se convierten en madres. Todo esto nos parece hoy un completo disparate, pero es que aquellos eran otros tiempos y además Barrie había perdido muy pronto a su madre, y siempre soñó con haber tenido una de verdad. Y de lo que nos habla en sus libros es de la vida de sus deseos. ¿No es de esa vida de la que habla la literatura? «Los únicos fantasmas que se arrastran por el mundo –escribe en otro lugar– son las madres que murieron jóvenes, y que vuelven a ver cómo están sus hijos. Les preguntan cómo están pero lo hacen tan bajo para no despertarles que éstos no las oyen. Les colocan los bracitos bajo las mantas y miran en sus cajones para ver cuántas camisetas tienen. A ellas les encanta hacer estas cosas.» Pero las madrecitas quieren encontrar a sus hijos como los dejaron, y cuando han crecido no los reconocen. Negarse a crecer es entonces, para Barrie, prepararse para el regreso de esa madre muerta.

«Los dos años son el comienzo del fin», escribe Barrie en *Peter Pan*, con lo que da a entender que ya a esa temprana edad, con la aparición del lenguaje, es cuando los niños empiezan a olvidar su verdadera naturaleza. Los niños perdidos son los que no saben olvidar, los que nunca crecen. Barrie dice que son los niños que se caen de los cochecitos cuando sus madres o sus ayas los sacan de paseo por el parque. Pero ¿cómo va a pasar algo así? No, en realidad los niños perdidos son los niños que se mueren. Cuando Barrie vivía eran muchos los que lo hacían en los primeros meses de vida, y la paradoja es que son ellos los que seguirán siendo eternamente niños en el corazón de sus madres.

*Peter Pan* encarna a esos niños muertos, y Wendy a todas las madrecitas del mundo. *Peter Pan* la lleva con él a su isla. Allí reina la más maravillosa locura, pues se rige por el principio del placer. Wendy sabe que sólo los cuentos son capaces de poner en esa isla un poco de cordura sin traicionar lo que en ella se guarda. Todas las madres lo saben, y por eso les cuentan cuentos a sus hijos. Lo hacen para decirles cómo es el mundo y qué deben hacer para vivir en él, pero también porque no quieren que olviden lo que fueron antes de crecer. «¿Sabes una cosa? –les dicen–. Cuando yo te encontré no eras aún un niño, pero había algo precioso en ti que me hizo quedarme contigo. A veces desaparecías horas enteras y cuando iba a buscarte te hallaba cubierto de tierra y ramas entre las raíces de un árbol. Otras te ibas detrás de los perros o los gatos, o veías un pájaro y querías volar como él. Pero poco a poco te fui transformando en lo que eres ahora. Las madrecitas sabemos hacer eso, y podemos transformar en niños hasta los gatos que entran por el balcón. Y eso hice contigo. Pero tampoco quería que al crecer te olvidaras de lo que fuiste antes de que yo te encontrara. Por eso te cuento cuentos, porque quiero que seas un niño, sí, pero también ese pajarito blanco que no dejaba de cantar y volar mientras yo te dormía.»

Del regreso de ese pajarito blanco es de lo que hablan todos los cuentos que merecen la pena.

## El sombrero de Chesterton

La escena más memorable de *Tristana*, la película de Buñuel, tiene lugar cuando enferma la joven y guapísima Catherine Deneuve. Su amante habla con don Lope para pedirle que se haga cargo de ella, y éste, con los ojos llenos de lágrimas, corre hasta su criada y le dice: «Ahora ya no se me escapa, Saturna. Si entra en mi casa ya no volverá a salir». Tal es el arte de Buñuel, que lo más atroz y mezquino pueda transformarse en algo de una irresistible y conmovedora comicidad. Una comicidad que habla de nuestra pobre y precaria condición humana. Es el humor del tropezón, de ese golpe de viento que arranca al paseante el sombrero y le hace correr tras él. Chesterton dice que el que una escena así sea grotesca o poética depende de cómo la miremos. En realidad todos los hombres son graciosos, sobre todo cuando algo les importa. El amor es gracioso, ya que suele estar sujeto a todo tipo de inconvenientes. «Los inconvenientes –escribió Chesterton– no son más que el aspecto más accidental y menos imaginativo de una situación verdaderamente romántica.» La enfermedad de Tristana irrumpe con su cortejo de reproches y negros humores, y provoca la espantada de su amante; pero don Lope verá en ella la ocasión de vivir su sueño romántico de recuperarla, no importa que desfigurada por el peso de la enfermedad y el fracaso. Por eso don Lope resulta cómico, porque no le importa correr detrás de su propio sombrero.

También los personajes de Almodóvar corren tras las cosas que pierden. Su humor nunca surge de una degradación del objeto, sino del acceso inesperado a un lugar de vida dislocada y profunda. Por eso nos conmueven sus personajes, porque siempre hay en ellos algo intacto, incontaminado, ante cuyo encanto es imposible no rendirse. Es un humor que remite al de los grandes cómicos del cine mudo. Basta con ver una película de Buster Keaton o de Charles Chaplin, para darnos cuenta de hasta qué punto la comicidad de muchas de sus escenas surge de situaciones dolorosas. Es una comicidad que habla de la vida y de la muerte. En *La quimera del oro* nos reímos porque un hombre ve a otro como una gallina y se lo quiere comer, o porque un pobre vagabundo tiene tanta hambre que se come su bota. También en las películas de Almodóvar el humor surge de ver a sus criaturas al borde del abismo. Tiene que ver con nuestra fragilidad y nuestra locura. Almodóvar nos hace cómplices de los que enloquecen a causa del amor. Llegan donde nosotros no nos atrevemos o no queremos llegar, y siempre hay en ellos un resto de inocencia, un candor que nace de la intensidad de su entrega. A su manera, son santos, pues no hacen sino servir al inquieto dios del deseo.

Son varias las cosas que unen el cine estos dos grandes creadores. Su voluntad transgresora, su crítica al mundo de lo pragmático, el que ambos se sitúan en ese mundo de los límites, donde proliferan las conductas más disparatas. Las obras de Buñuel y Almodóvar son una crítica al mundo burgués, sus rancias costumbres y su hipocresía. Sus películas hablan de esas fuerzas que nos desarman y subyugan, más allá de nuestras razones, y nos sitúan ante ese «ya no saber pensar» del que habló Henry Michaux: «Más que el correcto saber pensar de los metafísicos, lo que

verdaderamente está llamado a descubrirnos son los presentimientos, los sueños, los éxtasis y agonías, el ya no saber pensar».

Ése es el territorio preferido de Buñuel, y esto explica su vinculación con el surrealismo, pues el centro de su cine es la pasión. La pasión ciega incontenible, que transforma a los hombres en meros juguetes al arbitrio de su fuerza. El surrealismo se asoma a ese mundo de las pulsiones elementales y los sueños, de ese ciego instinto que agita y hace girar el mundo. Sin embargo, uno no puede dejar de sentir ante muchas de las obras de esta corriente cierta arbitrariedad, la sensación de estar ante un juego poco comprometido, marcado por un esteticismo sombrío que casi nunca resulta tan perturbador como él mismo dice ser. Buñuel siempre lo es, incluso en sus películas menores. En todas ellas nos asomamos a ese fondo oscuro e instintivo que, como la Voluntad de Schopenhauer, mueve el mundo y dirige nuestras vidas, y frente al cual las tímidas representaciones de los hombres apenas son otra cosa que leves figuras de papel.

Y el centro del cine de Almodóvar es esa idea paradójica de Kafka de que hemos sido expulsados del paraíso pero a la vez permanecemos eternamente en él. Por eso en sus películas late siempre la nostalgia de una bondad natural, incompatible con el mundo de hoy, y sus mujeres cuidan jardines que crecen en las azoteas, tienen pequeñas granjas en sus apartamentos, o son sensibles al sufrimiento de los animales, como pasa en *Átame*, en la que Victoria Abril se detiene para ocuparse de una mula que cojea. Pero, sobre todo, es el sexo, el que guarda en su cine esa memoria de lo bueno, porque el sexo en Almodóvar, al contrario de lo que pasa con Buñuel, es un espacio de inocencia. Y es en esta consideración del sexo, y en la presencia salvadora de las mujeres, donde el cine de Buñuel y de Almodóvar resultan más irreconciliables.

Para Buñuel, las mujeres sólo son el oscuro objeto del deseo masculino. Los hombres las persiguen y enloquecen por ellas, pero apenas les conceden otra existencia más allá de la que les presta su propia pasión. El cine de Buñuel carece de grandes personajes femeninos, y sólo en *Tristana* llegará a crear uno lo suficientemente autónomo. Con Almodóvar sucede lo contrario. Por eso su cine encanta a las mujeres, mientras que el de Buñuel no suele gustarles en exceso, con toda la razón. Las mujeres de Almodóvar son máquinas de vida. Nadie sufre más que ellas, ni comete más errores, pero recuerdan a esos juguetes de los niños que, por más que se les empuja, siempre quedan en pie. Lo que no quiere decir que su cine sea optimista o complaciente, ya que hasta sus comedias más divertidas guardan un fondo de desolación. Pero ni siquiera entonces deja de hablar de la vida que, a pesar de todo, sigue habiendo en la oscuridad. Tal vez porque sus personajes nunca dejan de tener, como pedía Chesterton, la maravillosa cualidad de transformar los inconvenientes en escenas románticas.

Tanto Buñuel como Almodóvar hablan, en suma, de lo extraña que es la vida y de cómo apenas somos otra cosa que frágiles cascarones traídos y llevados por nuestros deseos. Ambos piensan que no ha cesado el tiempo del diluvio, y que, como Noé, no renunciamos al sueño de construir un arca para escapar. Pero hay una diferencia esencial entre ellos. Para Buñuel esa arca nunca llegará a flotar. Su humor oscuro y fatal nace del disparate de su construcción en el desierto y del inevitable fracaso que acompañará a los que se refugien en ella. Su cine nos dice que no hay salvación posible. El cine de Almodóvar nace del milagro de que el arca soñada se mantenga a flote. Habla de su deriva en la noche, y de la vida que inevitablemente tiene lugar en ella. Almodóvar piensa que no es fácil pasarse cuarenta días y cuarenta noches en un espacio tan exiguo sin que pase nada, sobre todo si el sexo anda por medio. Nadie sabe como él que, donde

hay parejas y semillas, hay promesas de amor, infidelidades, mentiras, torrentes de lágrimas, hermosas canciones, y alguien como Polvazo, el protagonista de *Kika*, que siempre se las arregla para llegar con su ramita de olivo de un lugar sin culpa.

## El pueblo de los ratones

En una de sus cartas a Milena, Kafka habla de su deseo de ser como el barquero y el cobrador del tranvía. Es la misma tentación del animal de la floresta del que habla en sus diarios. Sube hasta el claro y se reúne con su amada, que le acaricia y retiene contra su pecho. Kafka desea ser como ese barquero y ese animal para «participar en todo» como ellos. Pero sabe que no lo logrará. «No poseo –escribe en esa misma carta– el menor vigor para el cumplimiento de tales obligaciones, no puedo llevar el mundo sobre mis hombros, apenas puedo llevar mi propio abrigo.»

El protagonista de *El artista del hambre*, uno de sus relatos más perfectos, es un hombre que se exhibe en la jaula de un circo ante los ojos indiferentes de todos. La situación resulta a la vez cómica y perturbadora. Cómica, porque su rareza desafía el sentido común; y perturbadora, porque la seriedad con que es llevada a cabo hace pensar que algo decisivo está en juego para su protagonista. Es una paradoja que se repite en la obra de Kafka, en la que con mucha frecuencia los personajes resultan cómicos a su pesar. El ayuno es subsidiario de uno de los temas centrales del escritor checo: la búsqueda de la delgadez y de lo pequeño. El ayunador quiere ser minúsculo: que los demás no le vean. La protagonista de *Josefina, la cantora, o el pueblo de los ratones* no sólo es pequeña, como corresponde a un ratón, sino que además posee una voz delgada, chillona, tremendamente aguda: la voz que busca las grietas. Y si los personajes de Kafka quieren adelgazar o transformarse en animales minúsculos es sólo para escapar. Encontrar una salida es lo que persiguen sin descanso tanto el mono de *Informe para una academia* como el oficinista de *La metamorfosis*. Ninguno de ellos logrará lo que quiere. El mono se transformará en un hombre sólo para tener que enfrentarse a un horror mayor, el que se deriva de su propia humanidad triunfante; y el oficinista apenas encontrará desde su cuerpo de insecto fugaces instantes de libertad al trepar por las paredes y quedarse suspendido en el techo. Ambos buscan sin éxito un cuerpo apto para huir, para colarse por las grietas y agujeros más pequeños, para escapar de sus perseguidores y acceder a un reino de libertad.

También Kafka quería ser delgado. En sus cartas alude a esta obsesión por disminuir como sea de peso. Llega a pesar cuarenta y cinco kilos. Elias Canetti dice que tal empeño responde a su incapacidad para vivir en el mundo y aceptar sus compromisos. Por eso quiere escribir. El escritor es un artista del hambre: debe desaparecer para llevar a cabo su obra solitaria. Kafka quiere sustraerse al poder, luchar contra la ley opresiva del padre. Quiere, como sus personajes, hacerse cada vez más insignificante, cada vez más liviano y callado y así defenderse de la humillación. De ahí su amor por los animales pequeños, por los espacios minúsculos, por los seres deformes y perseguidos; por todo lo que vive en los intersticios, en la frontera, abierto a un mundo prehumano. Su amor por los lagartos, los insectos, los ratones, los pájaros, los perros.

La jaula del artista del hambre, el trapezio, el cuarto cerrado del escritor, el dormitorio de Gregorio Samsa, no son sino las estancias donde esa búsqueda tiene lugar. Las estancias del

hambre. «No es necesario que salgas de casa. Quédate junto a tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches, espera. Pero ni siquiera esperes, quédate completamente quieto y solo. Se te ofrecerá el mundo para el desenmascaramiento, no puede hacer otra cosa, extasiado se retorcerá ante ti.» Este retiro implica una búsqueda, un deseo profundo de comunicación. El artista del hambre se ve obligado a una terrible ascesis, porque «lo más elevado se conquista sólo por el más elevado sacrificio». No comer, o permanecer infinitamente suspendido en el aire, es el anuncio de un cambio, una vía de conocimiento. «El mundo hasta ahora dormido –declara el artista del hambre– parecía haberse despertado por mi ayuno, tenía la sensación de que nunca más podría volver a comer porque entonces silenciaría de nuevo el mundo ahora libre y sonoro, de lo que no me sentía capaz.»

Kafka es un perfecto simulador. Lo que dice forma parte de una estrategia. Es como el niño que se hace el enfermo, que llega a enfermar para preservar un espacio de intimidad y de alegre despreocupación. Un espacio que le permita sustraerse a las obligaciones y quedarse solo en su cuarto. Trata, como hacen las larvas, de abrir un espacio de inactividad para que aquello que está por manifestarse suceda de una vez. «No quiero ver a nadie, no quiero que me turbe la vista de nada; detrás del escritorio, ahí está mi puesto, la cabeza entre las manos, ahí está mi postura.» Ovillarse es la postura del aislamiento, y, aunque va asociado a una fatiga infinita, es una fatiga activa que no significa abandono, falta de fe. Más bien, como el propio Kafka señala, es el resultado de una insaciabilidad: «Me siento demasiado apretado en todo lo que forma parte de mí». Demasiado lleno. El fatigado, el que reposa, es en Kafka la figura del que está ocupado en secreto. «Era una ardilla, era una ardilla, una cascadora selvática, una saltarina, una trepadora, y su cola frondosa era renombrada en los bosques. Esta ardilla, esta ardilla estaba siempre de viaje, siempre en busca de algo, y no podía decir nada, no porque le faltase el habla, sino porque no tenía tiempo que perder.» Esta ardilla es semejante al protagonista del *Jinete del cubo*, al jinete que parte en busca de una salida, a los propios artistas del trapecio y del hambre. En ninguno de ellos se da la posibilidad de un pensamiento doctrinal, de una interpretación sistemática. Todos representan el alma, que se ignora a sí misma, que debe permanecer necesariamente desconocida. Conocerse a uno mismo no es para Kafka el equivalente de observarse, como pide la serpiente; sino de destruirse, de ignorarse y así hacer aparecer lo que somos.



## La esposa de la canción

«Santa Teresa –escribe Cioran– era una esposa de la canción, un corazón traspasado, el misterio del solitario, de una pasión divina imparcial, la misma fuerza, lo mismo... Todo su tambaleo en un trance de éxtasis es la Esposa del Cantar que deambula y no encuentra, es todo el embebecimiento sabroso, es la esposa de la canción que ha logrado su propósito, o que ha sido secuestrada por sorpresa.» Una esposa en busca de su amado, que sigue su rastro en la oscuridad, que se adentra con él donde nadie puede verles.

El Dios en el que cree santa Teresa no es una entidad abstracta, como el dios de las grandes religiones, sino que tiene una dimensión humana. No sólo habla con él sino que llega a describirlo físicamente: habla de su cuerpo, de sus gestos, del color de sus ojos. Habla de él como la esposa del Cantar lo hace de su amado. Y, como la esposa, también ella busca un lugar escondido y secreto, donde recibirle, pues todo ese mundo de visiones, arrobamientos y gozos inefables, ese mundo de hermosos desatinos de los que ella da cuenta en sus escritos, sólo hablan del cuerpo transfigurado por el amor.

Los pasajes en que nos cuenta sus raptos no tienen nada en común con los delirios de un psicótico. Un delirio es un sueño que no se puede compartir, que sólo le pertenece al que lo tiene, que no cabe abandonar. Y los *delirios* de santa Teresa, lejos de apartarla del mundo, la hacen soñar con una comunidad de iguales, una comunidad de mujeres. En realidad, tan pronto se encuentra con Dios corre a reunirse con sus monjas para contárselo. Y como prueba de ello ahí está el *Libro de la Vida*, que es sin duda uno de los libros más extraordinarios, inclasificables y deleitosos que se han escrito en nuestra lengua. Una Sherezade celeste es lo que santa Teresa soñaba ser.

Santa Teresa no se limita a hablar con Dios sino que lo ve, y se ve atravesada por Él. Éste es el famoso pasaje en que santa Teresa describe uno de esos encuentros: «Vi a un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal... No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parece todos se abrasan... Véiale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas: al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento... Los días que duraba esto andaba como embobada, no quisiera ver ni hablar, sino abrasarme con mi pena, que para mí era mayor gloria, que cuantas hayan tomado lo criado».

Se trata de un rapto consentido, la escena de una amante arrebatada en la noche por el ser que

ama. Estamos en el reino de la adoración, y adorar algo es abandonar el reino del yo, del sujeto, y desaparecer en esa noche de la que hablan las canciones de alba. Los amantes, en esas canciones, no quieren que la noche termine, no quieren que amanezca porque eso supone encontrarse con aquellos que eran antes de conocerse. «El cuerpo del amor se vuelve transparente», escribe José Ángel Valente en uno de sus poemas. Y añade: «no busca el alba, no amanece el cantor». Es de ese espacio sustraído a la identidad, a la razón, al alba, de lo que habla santa Teresa en sus trances.

«La poesía –escribió Lorca– no quiere adeptos sino amantes. Pone ramas de zarzadoras y erizos de cristal para que se hieran por su amor las manos que la buscan.» Santa Teresa es una de esas amantes, por eso sufre constantes trastornos y llega a enfermar una y otra vez en ese camino de perfección. Se ha hablado de crisis epilépticas, de problemas histéricos, de trastornos derivados de unas fiebres reumáticas mal curadas y de otras dolencias reales o imaginarias. Pero su cuerpo es el cuerpo de todos los seres heridos de los cuentos. Los cuerpos heridos por la pena o el desprecio de los demás, que no fue sino lo que ella misma tuvo que sufrir a causa del origen judío de su familia y de su condición de mujer. Es la ley de los cuentos, que nada esté completo, por eso su mundo está poblado de seres y lugares rotos. Seres a los que les faltan los brazos, que no pueden ver o andar, que viven presos en torres que nadie visita, que han perdido la voz o que tienen que realizar las tareas más complicadas o visitar los reinos más extraños.

Santa Teresa siempre cumple con esas tareas y regresa de esos reinos. Como el trapezista, vuela a lo alto, pero sabe que tiene que descender, ocuparse de sus monjas, de su escritura, de sus compromisos con el mundo y con su propia fe. Por eso quiere reformar el Carmelo, para hacer frente a esos compromisos. Para ella, un convento es un lugar donde vivir. De ahí su humor, la ironía que desprenden sus escritos. La ironía transforma el templo en una casa.

«No era grande, sino pequeño», escribe del ángel que la visita. Ese ángel es una metáfora preciosa del amor, porque el amor, como el juego de los niños, es el reino de lo pequeño. La celda en que escribía santa Teresa era un lugar diminuto. Escribía sentada en el suelo, poniendo el papel sobre el duro jergón, ya que apenas había espacio para más. Es curioso señalar a este respecto la importancia que tienen los diminutivos en el *Libro de la vida*. Se ha hablado de su valor afectivo, y de cómo esa forma gramatical expresa el estado de pobreza espiritual del alma que empieza su camino de perfección, pero su verdadero significado es otro. «Casa de trece pobrecillas, unos trabajillos envueltos en mil contentos, una triste pastorcilla, estas maripositas de las noches...», todos esos diminutivos son su manera de mantenerse en ese reino de lo pequeño esencial. Lo pequeño es el símbolo de lo que está en el umbral, lo abierto a otras formas de realidad, al lugar donde viven los deseos. Su mundo es el mundo de graciosa afectividad de los villancicos y las canciones populares.

Pero ¿no es la escritura también una forma de hacerse pequeña, de desaparecer en ese silencio que es su sola razón de existir? Santa Teresa no escribe porque se lo hayan pedido sus superiores, pues de ser así ¿cómo sus palabras tendrían esa gracia, estarían tan llenas de deseo? Para ella escribir es relacionarse con lo que desconoce. La búsqueda de un interlocutor providencial que le haga decir lo que no sabe explicar; la espera, en suma, de la gracia. Una respuesta a preguntas que no nos habíamos hecho, eso es la gracia para ella. Tal es el misterio de santa Teresa, y lo que hace que cinco siglos después de su nacimiento podamos seguir leyéndola con gozo: transforma la religión en poesía. Porque religión y poesía no siempre son lo mismo (y ésta es la desgracia de las religiones). La religión nos ofrece respuestas; la poesía nos enseña a amar las preguntas aun

sabiendo que no pueden ser contestadas.

## Sobre el amor

Todorov en *El jardín imperfecto*, su hermoso libro sobre el pensamiento humanista, nos recuerda que los griegos distinguían entre dos tipos de amor: *eros*, o amor-pasión; y *philia*, o amor-alegría. El amor pasión nace de un sentimiento de carencia y busca la fusión, siempre imposible, entre los amantes. Lo que destaca en él es el ser que desea, del que el objeto amado no será sino un complemento: el alimento que necesita para satisfacer su apetito. El amor alegría rehúye la posesión. Respeta al otro en su radical unidad, lo importante es el tú. «Dios lo sabe, jamás he buscado en ti a nadie más que a ti mismo. Es únicamente a ti a quien deseaba, y no a lo que pertenecías ni a lo que representas», escribe Eloísa en una de sus cartas a Abelardo. No se funda en lo que nos falta sino en lo que tenemos, y tampoco quiere la fusión con lo amado sino el respeto de su autonomía, estar separado de ello para poder demorarse más en su contemplación. «Al pretender absorber a alguien –escribe Todorov–, lo hacemos desaparecer; al quererlo, lo mantenemos como un ser aparte.» De ahí que este segundo tipo de amor mueva a la alegría, como lo hace el cariño a los niños pequeños, que surge de la sorpresa siempre renovada de su presencia, de que estén a nuestro lado como lo haría un pájaro que se posa un momento y corre por la mesa antes de emprender el vuelo. La alegría es la percepción maravillada de ese pájaro que se posa.

Para Montaigne ser sabio y feliz no significa que se haya alcanzado la plenitud, sino que se ha aceptado vivir en lo temporal y lo limitado. Por eso escribe: «Quisiera que la muerte me encontrara plantando mis coles, pero descuidado de ella, y todavía más de mi jardín imperfecto». De forma que ese jardín imperfecto que es la vida no depende sólo de las fuerzas naturales, ni de nuestra voluntad, sino de ese sentimiento más difícil de definir que es el amor humano, que no nace de la veneración o de la búsqueda de la trascendencia sino del apego.

Nada ilustra mejor la naturaleza de ese sentimiento que el relato de Eros y Psique. Ambos se encuentran en la noche, sin saber quiénes son ni llegar a verse, y se aman en la oscuridad de una cueva. Cuando Psique le pide a Eros volver a encontrarse, éste, que también lo desea, le pone una condición: no puede verle, ni preguntarle quién es; sus encuentros sólo pueden tener lugar en la oscuridad. La muchacha lo acepta resignada, pero pronto comprueba lo difícil que le resulta cumplir la promesa que ha dado, pues cuanto más ama a aquella criatura recelosa y extraña más desea verla (y en griego la palabra ver y la palabra idea, tienen la misma raíz, como si el pensamiento fuera una forma de visión). Y, no pudiendo contenerse más, una noche Psique esconde entre sus vestidos una pequeña lámpara. Espera a que Eros esté dormido y entonces la enciende para contemplarle. Y es tan grande su hermosura que se demora más de la cuenta, arriesgándose a ser descubierta. La llama caliente el aceite y, en un descuido, una gota cae sobre la piel desnuda de Eros que, al despertarse, la descubre mirándole. Implacable, la castiga, apartándose de su lado. Psique enloquece de amor, y los dioses se apiadan de ella y la transforman en una mariposa.

Eros y Psique representan los dos tipos de amor de que hablamos antes. El amor que pide la fusión completa con lo amado; y el amor que se conforma con su vecindad, pues lo que quiere es demorarse en su contemplación. En el primero, es el yo que desea lo que importa; en el segundo, el único fin es el tú. A Eros le bastan sus encuentros ardientes en la oscura cueva de deseo; Psique está encantada con esos encuentros nocturnos, pero también quiere tener lo que ama al despertarse por la mañana. El primero se pregunta por lo que quiere, el segundo por lo que encuentra. Uno quiere perder por completo la razón; el otro encontrar ese tipo de razón que sabe pedir a la vida lo que ésta te puede dar.

El amor es embeleso, fascinación, hechizo, pero también deseo de conocimiento. Al amante no le basta con tener en sus brazos a aquel o aquella que ama, sino que quiere conocer su nombre, entrar en ese jardín que a partir de entonces es el único lugar en que quiere estar. Recuerda a Calixto, cuando dice que su amada Melibea es el solo dios en que cree. «Melibeo soy, en Melibea creo, a Melibea amo.» Aunque en realidad Calixto representa el amor pasión: ese tipo de amor en el que el otro es apenas un figurante en la novela del propio yo. Porque no es cierto que Melibea sea la sola criatura en la que cree. Calixto sólo cree en él y en su propio deseo. De hecho, cuando por fin pueden encontrarse, y Melibea, dulce y solícita, le pide que no tenga tantas prisas, y que no hace falta que le rompa la ropa, pues tienen toda la noche para desnudarse, Calixto por toda respuesta compara su cuerpo con el de un ave, y el acto amoroso con un vulgar atracón. «Señora, el que quiere comer el ave quita primero las plumas.»

Ni Melibea ni la inteligente y apasionada Eloísa fueron afortunadas con sus compañeros. Julieta sí lo fue, y eligió a un muchacho digno de su amor. Es ella la que pronunció la frase que a las otras les hubiera gustado decir: «Sólo deseo lo que tengo». Esa frase resume el amor alegría. El amor pasión quiere lo que no tiene, es un homenaje a la ausencia; no quiere calmarse, busca avecillas que desplumar. El amor alegría se complace con esa avecilla que desciende, y quiere conservarla a su lado. Pero si el mayor bien es ese otro insustituible, su vecindad, su presencia, la búsqueda de la verdad se transforma en querer lo que es bueno para él; y el deber, en deleite. Eso nos dice el amor: que al amar no sacrificamos nuestro ser, sino que lo realizamos. Lo que le hace decir a Benjamin Constant: «Una palabra, una mirada, un apretón de manos me han parecido siempre preferibles a toda razón y a todos los tronos de la tierra».

La literatura española nunca ha sido diestra en hablar del amor. Ni siquiera don Quijote es un buen amante. En realidad, teme a las mujeres, las quiere tener lejos de sí, temeroso de lo que podrían pedirle. Su amor es un amor a lo que está lejos y no debe acercarse. Es un platónico, sustituye el ideal por la realidad, y si nos conmueve es por su inocencia. Sabe lo importante que es el amor, y que sin él un caballero andante no es nada, pero a la vez no quiere exponerse a él, tal vez temeroso de que pueda conducirle a la locura como le pasó a Orlando. Es lo contrario a Fortunata, el personaje femenino más inolvidable de nuestra literatura. Ella no teme la locura, y lo que quiere es que el petimetre del que se enamora se quede siempre con ella. No se conforma con sus visitas secretas, lo quiere, como Psique, a su lado todas las horas del día. Fortunata habla en nombre de todas estas amantes generosas, casi siempre maltratadas por sus compañeros masculinos, mucho más torpes y toscos, y formula el mandamiento esencial del amor: que nada que tenga que ver con él es pecado. Es la versión profana del «ama y haz lo que quieras», de san Agustín. No puede serlo porque el amor no pertenece al ámbito de la utilidad sino del bien. Amamos para deleitarnos con el otro, pero sobre todo porque queremos su bien.

Es lo contrario a lo que pide la religión, donde el amor está siempre al servicio de una verdad superior. Pascal, por ejemplo, consideraba el amor un defecto, incluso pedía que no se le amara, pues lo que había que amar no era a la criatura sino a su creador. Algo así sucedía en aquellos relatos que nos contaban de niños sobre los santos. El amor de éstos nunca tenía que ver con este mundo, que sólo se consideraba un medio para alcanzar esa verdadera vida que les aguardaba tras la muerte. San Tarsicio, cuando llevaba las sagradas formas escondidas en su pecho, no lo hacía por amor a aquellos que habrían de recibirlas sino por amor a aquel alimento sagrado del que era portador. El amor no es así: representa el instante de individuación máxima, ese instante en que la especie queda atrás, y en que alguien deja de ser intercambiable con los demás. No amamos en él o en ella a todos los seres humanos, sino que lo amamos por ser justamente aquel o aquella que es. Cuando le preguntan por la razón de su devoción a su amigo La Boétie, Montaigne responde: «Porque era él; porque era yo».

Todos los personajes de los cuentos pertenecen al reino del amor, viven en su jardín imperfecto. Cenicienta no quiere ser arrebatada por un carro de fuego, y desaparecer en la inmensidad de la verdad, como le pasa al profeta Isaías, sino ir al baile en una carroza de cristal. Es decir, desea ser querida y tener un lugar en el mundo. Quiere enamorar a un príncipe, pero no para desaparecer en el embeleso de ese amor, sino para casarse con él. Aunque sólo sea para poder contarles a sus hijos su historia maravillosa. Es una ley de la vida. Todos los que tienen una vida maravillosa quieren tener a alguien especial a su lado para poder contársela, normalmente un niño, pues nadie entiende los cuentos como ellos. Que será lo que harán Alicia y Wendy cuando crezcan y cuenten a sus propios hijos sus locas aventuras en el País de las Maravillas y en la Isla de Nunca Jamás.

Incluso la protagonista de *La pequeña cerillera*, el cuento de Andersen, quiere tener una historia. En realidad se comporta como una santa. No se atreve a volver a su casa, por temor a su padre, y muerta de frío enciende los fósforos que le van quedando para calentarse. Mientras los fósforos permanecen encendidos tiene visiones maravillosas. Ve una casa, ve una mesa llena de platos exquisitos, y ve, sobre todo, a su abuela muerta, que corre a su encuentro para abrazarla. Cuando consume su último fósforo muere. Su historia es la de los santos, pues la muerte no será para ella sino una liberación, pero en realidad pertenece al mundo de los cuentos ya que no enciende los fósforos para irse del mundo sino para encontrar la manera de regresar a él. Por eso en sus visiones no hay ángeles, ni estancias hechas de nubes, sino cosas muy concretas y decididamente mundanas, un plato de carne, un árbol de Navidad, una abuelita sonriente. Es un personaje de cuento, aunque la pobre carezca de astucia y no pueda ver realizado su sueño de regresar.

Pero el verdadero misterio del amor no tiene tanto que ver con el deseo del bien ni con la satisfacción de una necesidad, sino con el hecho de que eso que le pasa al que ama lo haga solamente con alguien que, a su vez, padece la misma afección que él y necesita la misma cura. Ese descubrimiento dio lugar a la idea medieval del bebedizo. Todo aquello era en verdad tan extraño que los amantes se comportaban como si hubieran probado un filtro, un bebedizo mágico que, al privarles de voluntad, les hacía comportarse como si fueran otros distintos a aquellos que eran antes de conocerse.

Y, en efecto, tal parece el amor: un hechizo, una pócima que se bebe, y que nos fija a alguien mientras dura su efecto, como pasa en *Sueño de una noche de verano*, la obra de Shakespeare, en

que el duendecillo Puck, símbolo de la volubilidad en el amor, vierte sobre los ojos de los que duermen el néctar de una flor mágica que hará que se enamoren de la primera criatura que vean al despertarse. El hechizo dará lugar a un mundo de confusiones y sustituciones que serán fuente de todo tipo de sobresaltos y pesares, y que se resolverán al final quedando tan sólo como el recuerdo del sueño de una noche de verano. La hermosa obra de Shakespeare habla de ese lado impredecible del amor, que hace que podamos enamorarnos de la persona más insospechada, en el momento mismo en que la vemos, como si fuéramos víctimas de un hechizo. Y, ciertamente, el amor no tiene nada que ver con la voluntad o con la razón, porque todo en él es paradójico. No elegimos libremente al que amamos, pero algo nos hace sentir que a partir de ese momento la vida ya no sería posible sin él. El amor es caprichoso y fugitivo pero le pedimos devoción y constancia; nos promete felicidad y nos llena de miedo; nos da fuerzas para enfrentarnos a los mayores peligros, pero nos vuelve vulnerables y frágiles; nos hace ser dueños de alguien y a la vez sus esclavos. Puede ser fuente de la dicha más grande y, a la vez, de todo tipo de sufrimientos y desvaríos. El lamento que Pleberio, al final de *La Celestina*, pronuncia junto al cadáver de su hija Melibea, es una de las diatribas más dolorosas que se han hecho en contra del amor y sus falsas promesas: O amor, amor! (...) Quién te dio tanto poder? Quién te puso nombre que no te conviene? Si amor fuesses, amarías a tus sirvientes; si los amases, no les darías pena (...) Dulce nombre te dieron, amargos hechos hazes. (...) Alegra tu sonido, entristece tu trato. Bienaventurados los que no conociste o de los que no te curaste. (...) Enemigo de amigos, amigo de enemigos, por qué te riges sin orden ni concierto?» Pero si el amor no surge siempre de las cualidades del otro, ni tiene que ver con la virtud y el bien, ¿no haríamos bien en escuchar el mandato de Eros y aceptarle en su contingencia y oscuridad? Y, sin embargo, Psique quiere transformarle en un jardín, o mejor dicho: quedarse a vivir en ese jardín que descubre por servirle. Eso es el amor para ella, el acceso a uno de esos castillos en el aire que aparecían en las meditaciones de los místicos y en las aventuras de los caballeros; el acceso a una ínsula extraña. Pero eso que encuentra en ese lugar encantado, ¿puede traerse al mundo?

Tal es la pregunta de todos los amantes del mundo: «A partir de ahora, ¿qué será de nosotros?». El amor es el sentimiento más hondo y misterioso de cuantos puedan experimentar el hombre y la mujer. Los amantes llegan de su mano a un lugar desconocido y extraño, y se descubren dueños de un poder que no sabían que tenían. Un poder que no tiene que ver con el yo o con la identidad, sino con algo anterior a ellos mismos, algo que pertenece al dominio de la fábula: como haber alcanzado el corazón del mundo y descubrir, por ejemplo, que pueden acercarse a los pájaros. Sí, el amor es como uno de esos pájaros que se cuelan por error en las casas de los hombres. Un pájaro que en vez de huir para regresar a su bosque, decide quedarse en ese lugar nuevo. Que vuela sobre los armarios, picotea el pan que queda en la mesa y salta sobre las colchas. Un pájaro que llega a posarse en las manos de los que se aman, que se queda a su lado sin asustarse, y que hace su nido al calor de sus cuerpos, aunque ellos nunca lleguen a saber por qué lo hace, ni lo que quiere, pero cuya contemplación y cuidado les causa felicidad.

Es lo que nos promete el amor: que será posible algo así. El amor es ese pájaro que se posa un momento en nuestro jardín imperfecto. ¿Cómo no ser feliz de que lo haga y no tener miedo al mismo tiempo de que se pueda marchar? Por eso nos hace hablar, porque todo a su lado está revestido de belleza y locura. Eso es el amor humano: preguntarnos por qué ese pájaro nos eligió a nosotros para quedarse en el mundo; y, en caso de haberse ido, donde estará en ese momento y

por qué no regresa. Ninguna de esas preguntas tiene respuesta. El pájaro en el jardín pertenece al mundo de la fábula; lo que dejó al marcharse, al mundo real. Y los amantes, contra toda razón, se empeñan en que esos dos reinos continúen unidos.



## Elogio de la fragilidad

Volvemos de Cantabria y los amigos con que solemos viajar se detienen en el monasterio de la Trapa. Siempre que hacen este viaje visitan una pequeña caseta que, al borde de la carretera, ofrece chocolate caliente y bombones a los conductores. Como voy con mi perra, me quedo esperando mientras realizan sus compras. A nuestro lado hay otro coche con un anciano y un niño sentados en los asientos de atrás. Deben de ser un abuelo y su nieto. Éste es muy pequeño y el anciano lo sostiene en sus brazos de una forma inexpresiva y rígida. Parece un árbol que cobija a un niño, a una criatura que se ha desgajado de su tronco de la misma forma que brotan las hojas o los pequeños frutos de las ramas. Un lugar mineral, que da cobijo a un nido.

Recuerdo, en la infancia, mi asedio constante a los nidos y las guaridas de los animales. Los nidos de los jilgueros, de las alondras, de los pájaros carpinteros, que construían en el interior de los troncos; las guaridas de los conejos o los ratones, los sacos donde los gatos escondían sus crías. Recuerdo los nidos flotantes de las gallinitas de agua, entre los juncos; los de las perdices, en los campos de cereales. Era un mundo poblado de animales, sobre todo de pájaros. Los vencejos que sobrevolaban el cielo con sus vuelos rasantes y precisos; los estorninos, moviéndose como nubes de ceniza; las esquivas abubillas; las lejanas y reflexivas cigüeñas; las elegantes golondrinas, que construían sus nidos bajo los aleros de los tejados utilizando barro y pequeños palos. Eran hermosas y gráciles, y descendían en vuelos perfectos hasta tomar el agua del río con el pico y en el pueblo nadie las mataba porque se decía que habían quitado las espinas a Jesús. La búsqueda de los nidos tenía que ver con el deseo de asomarse a ese lugar escondido en el que empezaba la vida. Los pequeños huevos eran delicados y perfectos, casi siempre moteados, para camuflarse mejor. No debían tocarse, pues se decía que las madres los aborrecían y dejaban de incubarlos, pero era casi imposible contener el impulso de tenerlos en el hueco de la mano, sintiendo la fascinación de esa vida que guardaban, el misterio de su fragilidad. No dejamos de buscar lo delicado, lo débil, lo pequeño. Allí escuchamos el latido de lo que empieza, pues el misterio de la debilidad es el misterio triste de la belleza, que es una cualidad de lo que nace y tiene que morir.

Frente a lo mineral, la árida tierra de los campos, los troncos y las piedras, estaban los débiles cursos de agua, las flores menudas de las cunetas y el mundo infinito de los animales minúsculos: lagartijas, grillos, hormigas, escarabajos peloteros, mariquitas, caracoles y saltamontes. Bastaba fijarse un poco para verles afanarse en mil ocupaciones distintas. Eran los habitantes de ese reino inagotable de lo escondido. En él estaban los ratones que vivían en las paneras, los gatos y sus aventuras nocturnas, el plácido mendigar de los perros, el ensimismamiento de terneros y caballos, los cerdos comedores de mondas.

Yo siempre tenía algún animal conmigo. Recuerdo mi infancia en el pueblo como la vida en el arca de Noé. Tuve aguiluchos, un búho, que comía a mi lado en la mesa, ovejas a las que bastaba

con dar de azúcar para que te siguieran sin fatiga, gatos y perros. Llegué a amaestrar ratones y siempre andaba en los lomos de los burros y los caballos de nuestros vecinos. Mi padre tuvo por un tiempo una granja avícola y aún recuerdo cuando llegaban los nuevos pollos. Se compraban recién salidos del cascarón y se llevaban en cajas llenas de agujeros para que respiraran. Al abrirlas salían picoteándolo todo y en pocos momentos la inmensa nave se había cubierto de una alfombra bulliciosa, viviente y dorada: un campo de colza. Los cogíamos con cuidado y sentíamos los pequeños latidos de sus corazones, la suavidad de sus plumas, el calor de sus cuerpos.

A veces, durante el invierno, ya en Valladolid, pasábamos por una tienda donde vendían animales y, al ver los pollitos en su escaparate, nos acordábamos del pueblo y convencíamos a nuestra madre de que nos comprara alguno. Todavía hoy, cuando paso ante una de estas tiendas me quedo mirando con tristeza a los gatos minúsculos, a los perros que dormitan entre tiras de periódicos, a los peces siempre tan lejanos y siento el deseo de entrar a comprarlos. Pero ¿qué haría con ellos?, ¿dónde los llevaría? La angustia de cuidarlos no me dejaría vivir. Era lo que me pasaba de niño, que antes de llegar a mi casa con los pollos recién nacidos ya me había arrepentido. No dejaban de piar, y aunque había dispuesto para ellos el mejor de los sitios, una caja de cartón con algodones para que pudieran dormir, un pequeño bebedero y una bombilla para calentarles, ellos querían escapar y se golpeaban contra la caja, pisaban el recipiente lleno de agua, que mojaba el suelo de cartón, hacían sus excrementos sobre el algodón limpiísimo. Por mucho que me empeñara en crear un espacio de felicidad, ellos sólo pensaban en escapar. Tenerlos conmigo me causaba la dicha más grande pero también la más extrema congoja. Necesitaban algo que yo no tenía y que no les podía dar, por mucho que me empeñara.

Una vez, los pollitos piaron con tanta constancia y desesperación, que estuvieron a punto de enloquecernos. Nada lograba calmarles, ni la luz, ni la oscuridad, ni las caricias. Cuando me acercaba a ellos aún era peor, pues era como si vieran en mí a uno de esos ogros de los cuentos que devoran cuanto encuentran. Mi madre tuvo la idea de devolverlos a la tienda y le dije al momento que sí. La casa, a la vuelta, estaba en silencio, y me puse a jugar. Pero no podía olvidarme de ellos, me parecía que los había traicionado. Era extraño el amor. Te acercaba a lo más escondido y precioso, pero no te decía qué tenías que hacer para cuidarlo. Amaba a aquellos pollitos pues estaban llenos de vida, pero al tenerlos a mi lado me parecía que se iban a morir. Todo lo que vivía se estaba muriendo o se podía morir.

La poesía es lo que está en peligro, lo más frágil y amenazado, pero es siempre una afirmación de la vida. Un estado de gracia. Por eso amaba a los animales, por su locura, su maravillosa sinrazón, su belleza. Un niño que se subía a un tejado, eso era la belleza. Tenía que ver con el peligro, con el riesgo, pero lo poético era hablar de la salvación. Los niños hambrientos, los que viven en los campos de refugiados, cualquier niño que sufre, es poético porque nos hace pensar en la hija del faraón rescatando a Moisés de las aguas. También ellos flotan en cestitos así, van a la deriva, y esperan a alguien que les salve. Llevan una llama con ellos, una llama que no se apaga. Ocuparse de esas llamas es la poesía. En un cuento infantil, las vidas de los hombres se confunden con secretas llamas que brotan en el interior de una misteriosa cueva. Están posadas sobre la arena y las piedras, y cada uno de nosotros tiene una llama que le representa. Cuando una se apaga alguien se muere. Esa llama que somos da luz, pero también tiembla, y tememos por ella pues cualquier imprevisto la puede apagar. Expresa nuestras zozobras y nuestros deseos. En el relato de Psique y Eros, la muchacha enciende una lámpara en la noche para poder contemplar a Eros

dormido. Cabe imaginar su asombro al descubrir las formas hermosas del cuerpo que ama, y cómo esa luz tiembla en su mano, agitada por los mismos temores y zozobras que agitan su corazón. Cabe imaginar cómo, llena de embeleso, la muchacha se olvida de todo cuidado hasta que en un descuido una gota de aceite cae sobre el cuerpo de Eros haciéndole despertar. Y el castigo terrible a que este la somete, pues por haber desafiado su prohibición el dios se aparta de ella para siempre.

La fragilidad es una cualidad de la vida y de la belleza, de todo lo que escapa a nuestro poder. Eros apagó la llama con sus dedos y al abandonar a Psique la condujo a la locura: la falta de visión. Caer en la desgracia es vivir en un mundo sin llamas. Los creyentes lo saben, y por eso llenan sus templos de velas. Los hindús las colocan entre pétalos y platitos de arroz, junto a los árboles sagrados, o las ponen sobre pequeñas barcas que se lleva la corriente de los ríos. Esa llama que el agua se lleva es la imagen de nuestra huidiza vida. ¿Hacia dónde va?

Esas llamas son el aura de que habló Walter Benjamin. Marcan el instante de la visión, de la fragilidad. Lo frágil es lo que se ofrece, lo que tiene su propia luz. Podría hablar de todas las veces que he visto esas llamas, sobre todo en mi infancia. Por ejemplo, cuando en el verano llegaba el tiempo de preparar las conservas. La casa se llenaba de cajas rebosantes de tomates y otros productos de la huerta y mi madre y las otras mujeres preparaban conserva para que no se estropearan. La salsa de tomate, una vez cocinada, se dejaba enfriar y se guardaba en botellas. Yo ayudaba a lavarlas. Lo hacíamos con agua del pozo y cuando estaban limpias las poníamos en el patio a secar. Parecían hombrecillos transparentes, cada una de ellas tenía en su borde una llama. Esas llamas estaban sobre las espigas, en las mazorcas del maíz, en los ojos de los terneros, en la locura de las cabras. Cuando nuestra madre venía a darnos el beso de antes de dormirnos traía en sus manos una de ellas. La sentíamos temblar al acercarse, y cómo la dejaba a nuestros pies sobre la colcha cuando se iba. La mirabas y no tenías miedo. Borges dice que el sentimiento estético tiene que ver con la expectación. Nos detenemos absortos ante un pasaje, miramos con embeleso las ramas de un árbol, un animal que cruza por el sendero, dos niños que corren, y sentimos que algo está punto de suceder, aunque no sepamos qué. Algo que tienen que ver con nosotros, que nos concierne íntimamente.

En los cuentos sólo se habla de la luz. Las hadas resplandecen, los ojos de los recién nacidos son perlas, las melenas de las princesas cautivas brillan como el oro. La caperuza de Caperucita es, en realidad, una llama sobre su cabeza, y el zapato de Cenicienta está hecho de la misma sustancia que la luz, ya que un zapato de cristal es un zapato que deja el pie desnudo, que nos lo ofrece para que lo veamos. Habla del cuerpo del amor. Los cuentos hablan de ese cuerpo, de cómo acercarse a él, de lo que hay que hacer para que no se vaya. Todos sus protagonistas son comedores de fósforos. Cenicienta fue desnuda a la fiesta, por eso el príncipe se volvió loco por ella. O mejor dicho, llevaba ese tipo de vestido que se hace invisible ante los ojos del que ama. Una fiesta que sin embargo tiene que abandonar. Por eso el poeta Luis Javier Moreno, en el poema que dedica a este cuento, nos dice que Cenicienta representa el difícil arte de perder.

Todos los que aman tienen que ser diestros en este arte si no quieren morir de tristeza. Y creo que las mujeres son más diestras en él que los hombres, tal vez porque nunca pudieron sentirse dueñas de nada. En mi casa no había niñas, pues éramos seis hermanos varones, pero abundaban las mujeres, y todas hablaban sin problemas de lo que habían perdido. Lo hacían mi madre, las chicas de servicio, las hermanas y primas que las iban a ver, las vendedoras que llevaban sus

productos a domicilio, las antiguas conocidas, la costurera. En aquel tiempo gran parte de la ropa se confeccionaba en las casas. Se hacían los uniformes de las chicas, los delantales, los babis del colegio, y hasta las camisas y los pantalones. Una costurera nos visitaba dos veces por semana, y se pasaba la tarde sentada ante la máquina de coser. Y, claro, donde había mujeres había conversación. A mí me encantaba ir a la cocina para escuchar lo que se decían. Hablaban de sus novios, amigos y hermanos, de las próximas fiestas del pueblo, de los vestidos que se iban a poner, de limpiezas y niños, y se contaban las historias de conocidas y parientes. También se contaban las películas. Era una costumbre entonces muy en boga. Alguien veía una película y si le había gustado se la contaba a los demás. Y había verdaderas especialistas. Recordaban hasta los menores detalles, cómo eran los vestidos que llevaban las protagonistas y los muebles que había en las casas, las frases que se decían, y la expresión de sus rostros en los momentos de mayor intimidad. Yo disfrutaba escuchándolas, entre otras cosas porque gran parte de aquellas películas, al no ser toleradas para menores, sólo me era dado conocerlas a través de sus relatos. Era el mismo mundo de la fragilidad y el hechizo del que estamos hablando. Porque ¿qué eran sus palabras? Un soplo, un mundo de insinuaciones y sobreentendidos. Los vestidos que se ponían para ir a la fiesta estaban hechos de palabras, y escucharlas era como verlas saltar a la pista para bailar y ver el mundo arder. Estaban hablando y de pronto venían a abrazarte, o se ponían a brincar. La vida era ir al baile con los pies desnudos.

Y una tarde la costurera confeccionó un vestido de niña. Mi madre se lo quería regalar a una ahijada suya, en el día de su cumpleaños, y lo estuvieron cosiendo entre las dos. Pero como la niña no estaba allí, decidieron probármelo a mí, que tenía su misma edad y su misma altura. Me pusieron encima de la mesa, y cuando quise darme cuenta me habían despojado de la camisa y los pantalones y puesto el vestido. A mi madre le pareció un poco largo y la costurera estuvo recogiendo su bajo con alfileres. Todas se lo pasaron en grande, y yo las miraba extasiado. Miraba sus risas, la gracia que les hacía verme con aquel vestido. ¿Cómo vestir prendas así sin volverse loco? Era como correr con las piernas desnudas por un campo de alfalfa, por una acequia, rodeado de espigas verdes. Todas las niñas eran habitantes de la levedad. Amaba su fragilidad, sus secretos, su atención a lo menudo; que les gustara esconderse, que fueran compasivas y dulces, capaces de ver niños minúsculos hasta en los palos y las mazorcas de maíz. Que vieran en un huevo el pollito escondido, en la leche de las vacas un mundo de bocas sorbiendo, en las sábanas que sus madres tendían a secar en la hierba la historia de sus futuros amores, o en las velas que encendían en la iglesia la de sus penas. Su lealtad a todo lo pequeño y perdido, a las casas y a los mensajeros que tenían que llegar, que vivieran llenas de sueños y que fueran a la vez amigas de lo real.

Hay un episodio de la mitología griega que habla de esto: el episodio de Aquiles en la isla de Esciro. Tetis, su madre, sabiendo que morirá en la guerra de Troya, decide enviarle a la isla donde el rey Licomedes tiene su corte. Allí vivirá Aquiles durante nueve años, en compañía de las jóvenes princesas y de las otras muchachas del palacio, vestido con ropas de mujer para pasar desapercibido. Pero Odiseo descubre su escondite y obsequia a las jóvenes vestidos y joyas, entre las que hace colocar una armadura de guerrero. Cuando se están repartiendo los regalos hace sonar una trompeta de guerra y Aquiles toma precipitadamente la armadura mientras las muchachas huyen. Descubierta por esta estratagema Aquiles tiene que reconocer su verdadera identidad, y participar en la guerra contra los troyanos, en la que, en efecto, terminará muriendo.

Pero lo que no se nos cuenta es cómo fue el tiempo que Aquiles pasó entre aquellas mujeres. Al fin y al cabo, se trata de un episodio vergonzoso que más vale olvidar, pues pone en duda la virilidad del héroe.

La historia remite al reiterado tema del héroe al que el contacto con la mujer debilita y confunde haciéndole olvidar su misión. La historia de Lancelot y Ginebra, la de Sansón y Dalila, la de don Rodrigo y la Cava, la de Odiseo con la ninfa Calipso, o la de Eneas con Dido, son algunos de los ejemplos de esta saga que parece obsesionar a los varones, y en las que éstos ven a las mujeres como una debilidad, a lo sumo un bien que cabe disfrutar, pero en ningún caso una compañera y una igual. Pero bien mirado ¿qué representan la corte del rey Licomedes para Aquiles, o el amor absoluto de Dido, reina de Cartago, para Eneas, sino todas promesas de la civilización y la vida? Los bailes, las risas, los encuentros furtivos y apasionados, el reino de los palacios y los bosques, la música y la medida (es decir, el mundo de la poesía y el de la ciencia). En definitiva, las ofrendas de la ciudad, que sólo pueden disfrutarse entre iguales, y que sólo se justifican desde el respeto y la dicha mutua. Es decir, no el reino de Hera, ni el de Atenea, no el poder ni la fama, sino el de Afrodita, el reino de las palabras, de los cuentos y de las fábulas, en definitiva, el reino frágil del alma.

No tardé en descubrir que una parte de ese reino se refugiaba en la lectura. Lo supe a través de un libro. No fue el primero que leí, pero sí el primero que me trastornó de verdad. Se titulaba *El capitán Tormenta*, una novela de Emilio Salgari. Ya había leído otras suyas, especialmente las sagas de *El Corsario Negro* y de *Sandokán*. Tenía trece o catorce años, y eran sus heroínas las que captaban mi interés. Jamás olvidaré a Honorata de van Guld en la cubierta del barco una noche de tormenta, o el instante en que Sandokán herido, al despertarse, descubre a su lado a la Perla de Labuán. Las heroínas de Salgari eran muchachas valerosas y libres, capaces, como quería Isak Dinesen, de arriesgar su alma por un deseo. Y esa mezcla de romanticismo, generosidad y ausencia de miedo, hacía estragos en mi corazón adolescente. El protagonista de *El capitán Tormenta* era un valeroso capitán cristiano, en tiempos de las Cruzadas. La novela trataba de esas viejas contiendas entre cristianos y musulmanes por el dominio de los Santos Lugares, y estaba llena de colorido y acción. Pero contenía una sorpresa que sólo bien entrado el libro se desvelaba: el valiente capitán era una muchacha. Una muchacha que había abandonado la seguridad de su mundo para internarse, disfrazada de hombre, en aquel otro lleno de pesares y zozobras, donde esperaba reunirse con el ser que amaba. Y todo cambiaba a partir de ese descubrimiento, pues ya no se trataba de asistir a sus aventuras guerreras sino a esas otras más íntimas e indefinibles, que eran las aventuras de su propio corazón.

Ese libro me enseñó que en la literatura debe haber una historia secreta tras la aparente, y que leer tiene que ver con la aventura de desvelarla. También que el único tema de todas las novelas que existen es ese cuerpo tan deseado como esquivo que es el cuerpo del amor. Para eso leemos, para sorprender el delicado curso de sus pensamientos y anhelos. Honorata de van Guld, la Perla de Labuán, la muchacha que se ocultaba tras las ropas varoniles del capitán Tormenta, fueron los primeros capítulos de esa historia secreta que desde entonces no he dejado de buscar al leer.

El lector forma parte de esa historia. Su figura se confunde con la del Licenciado Vidriera, el personaje de la novela de Cervantes. A causa de un hechizo pierde la razón, y en su locura se cree de vidrio. Su temor a que alguien pueda llegar a quebrarle si le toca, le hace apartarse de todo y dormir en los pajares y los campos abiertos. La noticia de su locura corre por toda Salamanca y la

gente acude a hacerle preguntas, que él responde con lucidez y atrevimiento. Pierde la razón, pero se vuelve sabio. Y eso es la novela a partir de ese momento, un conjunto de atrevidas reflexiones acerca del ser humano, sus necesidades, sus dejaciones, sus locuras y sus imprevistos encantos. Cuando alguien le pregunta que quién había sido el más dichoso del mundo, él contesta que Nadie. «Nadie hace a su padre, nadie vive sin crimen, nadie está contento con su suerte, nadie sube al cielo.» Y en otra ocasión afirma que el que sirve a una comedianta «en una sola servía a muchas damas juntas, como era a una reina, a una ninfa, a una diosa, a una fregona, a una pastora, y muchas veces caía la suerte en que sirviese en ella a un paje y a un lacayo, que todas estas y más figuras suele hacer una farsante». Lo extraño de esta novela es que cuando el licenciado recupera la razón, todos dejan de hacerle caso, como si algo en ellos les hiciera sentir que verdad y locura van extrañamente de la mano.

El lector sufre un hechizo semejante, y basta con ver la imagen de alguien leyendo para comprobar que también él pasa por una forma de locura. Está apartado, en silencio, no le podemos tocar. Y sin embargo, esa fuga de lo real, ese apartamiento, le permite encontrar las palabras que necesita para iluminar las cosas. Es lo que hacen los grandes poetas. Toman las palabras comunes, las que nosotros utilizamos para entendernos y componen con ellas poemas o historias que guardamos en nuestra memoria.

Tarkovski tiene una película titulada *Stalker*. Transcurre en un extraño territorio que llaman la Zona, donde se dice que tuvo lugar el descenso de una nave extraterrestre. Desde entonces es una tierra maldita, que el ejército protege y aísla. Nadie puede entrar, y el que lo hace se arriesga a ser abatido por los disparos de sus guardianes. Pero hay hombres que desafían esa prohibición. Lo hacen porque se dice que en ella hay un extraño cuarto donde se cumplen los deseos, y quieren llegar hasta él. Para hacerlo se sirven de unos guías que saben cómo burlar la vigilancia del ejército. Y la película narra como un escritor y un científico, tras contratar a uno de esos guías, se internan en la Zona tratando de acercarse a ese cuarto misterioso. Deben superar numerosas dificultades, y cuando están muy cerca deciden regresar. Tienen miedo de sus propios deseos, pues ¿acaso sabemos cuáles son, sobre todo los más recónditos? ¿Qué pasaría si se cumplieran? El temor les hace retroceder, y el guía regresa desesperado a su casa. La exposición a la Zona le ha transformado en un Stalker, un ser especial incapaz de integrarse en el mundo: en un hombre de vidrio. Incluso su hija ha nacido así. Es una niña extraña, que no habla y que ha nacido sin pies. En las últimas escenas vemos a Stalker llorar. Se lamenta de que ya nadie crea, que el hombre haya renunciado a esas grandes preguntas que han constituido durante siglos su más íntima razón de ser. Y, momentos después, vemos a la niña. Está en la cocina, cubierta con un pañuelo. Es muy bella y recuerda, por su ensimismamiento, a una de esas figuras que aparecen en los iconos sobre un fondo de oro. Parece cansada y apoya su cabeza sobre la mesa. A su lado hay tres botellas. La niña se queda mirándolas y una a una empiezan a deslizarse sobre la superficie de madera. Es ella quien las mueve con su pensamiento. Es la niña más frágil del mundo y, sin embargo, en ella hay un poder extraordinario. Las botellas se mueven sobre la mesa, porque una niña se lo pide con el pensamiento, pero esto no la salva de la tristeza. «Podemos andar sobre las aguas, pero no tenemos adónde ir», eso es lo que dice el rostro de la niña a quienes la miran. Y nada expresa como ese rostro el frágil misterio de la vida.