

Handke

Alianza La doctrina del Sainte-Victoire editorial



Peter Handke

La doctrina del
Sainte-Victoire

Traducción de Eustaquio Barjau

Alianza editorial

Índice

El gran arco

El cerro de los colores

La meseta del Filósofo

El salto del lobo

El camino de las moras

El cuadro de los cuadros

El campo frío

La colina de las peonzas

El gran bosque

Créditos

Para Hermann Lenz y Hanne Lenz,
agradecido por el mes de enero de 1979

Esta noche prometo contarle un cuento que
no le hará pensar en nada y al mismo
tiempo le hará pensar en todo.

Goethe, *El cuento*

El gran arco

De vuelta a Europa necesitaba escribir todos los días y releía de un modo nuevo muchas cosas.

Los habitantes del pueblo apartado y solitario que sale en el *Bergkristall* de Stifter son muy laboriosos. Cuando una piedra se cae de un muro la vuelven a poner; las casas nuevas las construyen como las viejas; los tejados que tienen algún desperfecto los reparan con el mismo tipo de pieza de madera. Donde aparece de un modo claro y llamativo esta tenacidad es en el caso de los animales: el color se queda en la casa¹.

En cierta ocasión, en medio de los colores me sentí como en mi elemento. Los matorrales, los árboles, las nubes del cielo, incluso el asfalto de la calle tenían un brillo que no era ni de la luz de aquel día ni de la estación del año. El mundo de la Naturaleza y el de las obras del hombre, el uno a través del otro, me depararon un momento de beatitud que conozco por las imágenes de la duermevela (sin embargo, sin este elemento amenazador que anuncia lo extremo o lo último) y al que se le ha llamado el *nunc stans*: momento de eternidad. Los matorrales eran retama amarilla; los árboles eran pinos aislados de color marrón; las nubes, a través de la niebla que se había posado sobre la tierra, aparecían con un color azulado; el cielo (el mismo cielo que Stifter aún podía poner de un modo tan sosegado y tranquilo en sus narraciones) era azul. Me había parado en la cima de una colina de la *Route Paul Cézanne*, que, en dirección al este, va de Aix-en-Provence al pueblo de Le Tholonet.

Distinguir los colores y, todavía más, darles nombre es algo que desde siempre me ha resultado difícil. Goethe, en su *Teoría de los colores*, haciendo gala un poco de sus conocimientos, habla de dos sujetos en los cuales en parte me veo a mí mismo. Los dos, por ejemplo, confunden «del todo el rosa, el azul y el violeta»: sólo con pequeñas matizaciones de mayor o menor claridad, mayor o menor viveza parece que estos colores cobran independencia y se

distinguen unos de otros a sus ojos. Uno de ellos ve en el negro un cierto tono marrón y en el gris un cierto tono rojizo. En general, lo que los dos perciben con mayor finura es la gradación de claro y oscuro. Probablemente tienen un defecto de visión, pero Goethe los ve todavía como casos que están en el límite entre lo normal y lo patológico. No hay duda: dice que si hablando con ellos uno deja que la conversación siga derroteros azarosos y les pregunta sobre los objetos que tiene delante, termina en la mayor de las confusiones y acaba temiendo volverse loco.

Esta observación del científico, dejando aparte el hecho de que en ella me reconociera a mí mismo, me mostró lo que es la unidad entre mi más remoto pasado y el momento presente: en un momento dilatado de ese «ahora estático» estoy viendo cómo la gente de entonces –padres, hermanos e incluso abuelos–, unidos con la gente de ahora, se divierten oyéndome decir los colores de las cosas que me rodean. Parece literalmente como si el hacerme adivinar los colores fuera un juego de familia; un juego en el que en realidad los que están confundidos no son los otros sino yo.

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con los dos sujetos de experimentación de Goethe, en mi caso, por lo visto, no se trata de una enfermedad hereditaria. Dentro de mi círculo yo soy un caso aislado. A pesar de esto, con el tiempo me he dado cuenta de que no soy lo que normalmente se llama un daltónico y que tampoco padezco ninguna modalidad especial de esta enfermedad. A veces veo mis colores y los veo tal como son.

Hace poco estaba yo en la nieve, en la cima del Untersberg. A muy poca altura por encima de mi cabeza, hasta tal punto que casi lo podía coger con la mano, dejándose llevar por el viento, planeaba un grajo. Ví el amarillo de sus garras, pegadas al cuerpo, como el color amarillo propio de las garras de un pájaro; el marrón dorado de las alas que brillaban al sol; el azul del cielo. Estos tres colores producían las líneas de una amplia superficie extendida en el aire y a la que en aquel mismo momento percibí como una bandera tricolor. Era una bandera sin pretensión alguna, un objeto hecho simplemente de colores. Sin embargo, gracias a ellos, las banderas de tela, que, hasta entonces, las más de las veces, lo único que hacían era impedirme ver lo que había detrás, se han convertido por lo menos en algo que puedo contemplar; porque en mi fantasía está presente su origen pacífico.

Hace veinte años me examinaron para ver si era útil para el servicio militar. En aquella ocasión, el mozo que normalmente estaba tan inseguro cuando le preguntaban sobre colores, en la prueba de la tabla cromática, de entre la maraña de puntos sacó con bastante precisión los números que le pidieron. Cuando luego comuniqué en mi casa el resultado del examen («útil para el servicio militar»), mi padrastro tomó la palabra –ya no nos hablábamos– y dijo que en aquel momento por primera vez estaba orgulloso de mí.

Anoto esto porque en lo tocante a este asunto lo que he dicho de palabra ha sido siempre incompleto y además ha tenido una claridad equívoca. Al hablar de este hombre decía siempre que estaba «ligeramente bebido». Sin embargo, este detalle, que en sí mismo corresponde a la realidad, deforma la historia entera. ¿La realidad no es más bien que aquel día vi la casa y el jardín con una extraña sensación de llegada ? La observación de mi padrastro me resultó repulsiva inmediatamente. Pero ¿por qué en mi memoria ha quedado asociada al fresco marrón rojizo del huerto que aquel hombre terminaba de cavar? ¿No llegaba también yo a casa en parte orgulloso con la noticia?

Como sea, lo que ha quedado de aquel incidente ha sido el color de la tierra. Cuando ahora busco este momento ya no me veo como el joven de pocos años que era entonces sino como un ser atemporal, sin perfil, como mi yo deseado, metido completamente dentro del marrón rojizo, como dentro de una claridad gracias a la cual puedo comprenderme a mí mismo y también al soldado que era entonces. (Uno de los primeros recuerdos de Stifter eran las manchas oscuras que había en él. Más tarde supo «que eran bosques que había fuera». Ahora sus narraciones abren en mí una y otra vez zonas coloreadas en bosques cualesquiera.)

Durante la guerra franco-alemana de 1970/71, Paul Cézanne hizo que su padre, el banquero acaudalado, le liberara del servicio militar mediante el pago de una suma de dinero. Pasó la guerra pintando en L'Estaque, una localidad que en aquel tiempo era un pueblo de pescadores junto a una bahía, al oeste de Marsella, y que actualmente es uno de los barrios de esta gran urbe.

Conozco el lugar únicamente por los cuadros de Cézanne. Pero sólo este nombre, *L'Estaque*, abre en mí un espacio para una imagen de lo que es la paz. La región, incluso aquello en lo que ésta se ha convertido, sigue siendo «el

lugar de retiro y ocultamiento»; no sólo frente a la guerra de 1870, no sólo para el pintor de entonces y no sólo frente a una guerra declarada.

No olvidemos que en los años que siguieron a este retiro Cézanne continuaba trabajando a menudo allí; tenía especial predilección por pintar en días de mucho calor y bajo «un sol tan terrible» que le parecía «como si todos los objetos se destacaran en forma de sombras, no sólo en blanco y negro sino también en azul, rojo, marrón y violeta». Los cuadros del tiempo en que estuvo escondido eran casi exclusivamente en blanco y negro, fundamentalmente con una atmósfera sentimental de invierno; en cambio, luego, aquel lugar, con sus tejados rojos ante el mar azul, se fue convirtiendo poco a poco en su «juego de baraja».

En las cartas que escribía desde L'Estaque encontramos por primera vez, junto a su nombre, la palabra «pictor», como hacían los pintores clásicos. Es el lugar «del que me alejaré tan tarde como me sea posible, porque aquí hay algunas vistas muy bellas». Los cuadros de después de la guerra ya no reflejan estados de ánimo ni representan momentos especiales del día o estaciones del año: la forma muestra una y otra vez de un modo contundente la elementalidad del pueblo junto al Mar Tranquilo y Azul.

Hacia el cambio de siglo aparecieron en L'Estaque las refinerías de petróleo y Cézanne dejó de pintar aquel lugar; dentro de unos cuantos siglos vivir carecerá totalmente de sentido, decía. Sólo en los mapas geológicos, la región, con su juego de colores, aparece totalmente virgen, y una pequeña superficie de un verde de reseda, probablemente para mucho tiempo, lleva incluso el nombre de *Calcaire de l'Estaque*.

Sí, al pintor Paul Cézanne le debo el haber estado en medio de los colores en aquel lugar libre que hay entre Aix-en-Provence y el pueblo de Le Tholonet y que incluso el asfalto de la carretera se me apareciera como sustancia coloreada.

Me he criado en un ambiente de pequeños campesinos en el que casi los únicos sitios donde había cuadros eran la casa rectoral y las pequeñas capillas que había junto a los caminos; de ahí que desde el principio no haya visto en ellos más que algo meramente accesorio y que durante mucho tiempo no haya esperado de ellos nada decisivo para mí. Algunas veces, leyes como la

prohibición de imágenes –característica de algunas religiones o de algunos estados– las entendía yo como algo deseable; yo, que únicamente miraba los cuadros como quien mira algo que le distrae. Un objeto ornamental al que era posible prolongar hasta el infinito, por el hecho de corresponder a mi sed de infinitud –al llevarla más lejos y darle fuerza–, ¿no era el verdadero objeto que tenía enfrente? (En una ocasión, viendo un suelo con un mosaico romano me fue posible imaginar la muerte como un bello tránsito, sin la angostura habitual que llamamos «muerte».) ¿Y no es la doctrina acabada de los colores y las formas lo que puede cobrar vida de un modo absolutamente maravilloso? (Aquí viene a cuento una frase de un cura de otro «pueblo apartado» –ningún laico debería permitirse una predicación como ésta–, y no hay que olvidarla, fijémonos en que ha omitido el artículo delante de la última palabra: «mecerse de amor infinitamente entre el alma y Dios, esto es cielo».)

Por esto, en relación con los pintores me comportaba más bien con una cierta ingratitud; pues no era nada infrecuente que aquellos supuestos objetos accesorios me sirvieran cuando menos de tablas de contemplación y que no poco de lo que había allí se convirtiera en imágenes recurrentes de la fantasía y de la vida. No obstante, en esta operación de mirar, los colores y las formas, en sí mismos, se convertían en algo de lo que apenas me daba cuenta. Lo que contaba era siempre el objeto especial que había allí. Los colores y las formas, sin objeto, eran demasiado poco; los objetos, en la familiaridad que les daba la luz del día, demasiado. «Objeto especial» no es aún la expresión adecuada; porque lo que tenía valor eran precisamente las cosas corrientes a las que el pintor había colocado a la luz de lo especial... y que ahora puedo llamar sin más «mágicas».

Los ejemplos que se me ocurren son todos ellos paisajes: y concretamente aquellos que corresponden a las imágenes amenazadoras, despobladas y silenciosamente bellas, de la duermevera. Lo que en ellos llama la atención es el hecho de que formen siempre una serie. A menudo llegan incluso a encarnar todo un período de la obra de un pintor: las *Plazas metafísicas*, desiertas, de De Chirico; las ciudades de la jungla de Max Ernst, desoladas a la luz de la luna, unas ciudades cada una de las cuales lleva el nombre de *Toda la ciudad*; el *Reino de las luces* de Magritte, aquella casa que sale tantas veces, bajo árboles frondosos, en la oscuridad, mientras que alrededor brilla un cielo

blanquiazul de día; y, finalmente, y en primer lugar, las casas de madera escondidas en los pinares de Cape Cod/Massachusetts, del pintor americano Edward Hopper, y que llevan nombres como *Carretera y casas* o *Carretera y árboles*.

Sin embargo, los paisajes de Hopper tienen me nos de amenaza onírica que de realidad abandonada. Uno puede reencontrarlos a la luz del día y de la razón en el lugar donde están; y cuando hace unos años fui a Cape Cod, adonde tenía ganas de ir desde hacía tiempo, y busqué allí sus cuadros, por primera vez, dondequiera que estuviera en aquella franja de tierra, sentí que estaba en el reino de un pintor. Las curvas, las elevaciones y hundimientos de aquella carretera de dunas podría dibujarlas ahora. Los detalles, a menudo completamente distintos de los que pintó Edward Hopper, se encuentran en mi memoria, a derecha e izquierda, como en una pantalla. En el centro de un cuadro de éstos, tomado de la realidad, metido en la gruesa capa de hielo de un estanque y formando un conjunto con una caja de lata que hay al lado, hay una inflorescencia de junco. Una vez llegado allí, por interés mío, me marché con la conciencia de que fuera, en el taller de un pintor y en las formas del paisaje de New England, había hecho los preparativos para una guía de viajes; por la noche vi brillar las casas de madera entre los pinos –no estaban abandonadas, en absoluto, más bien representaban una vivienda ideal– y encontré allí el hogar del protagonista de un relato que todavía tenía que escribir.

Los poetas mienten, leemos en uno de los primeros filósofos. Parece pues que desde siempre impera la opinión de que lo real son los estados malos y los sucesos deplorables y que, consecuentemente, las artes son fieles a la realidad cuando tienen como objeto fundamental y como norma lo malo o la desesperación, más o menos cómica, que lo malo provoca. Sin embargo, ¿por qué ya no puedo oír hablar de todo esto?, ¿ni ver ni leer nada? ¿Por qué así que escribo una sola frase en la que me queje, me acuse o me ponga en evidencia, a mí mismo y a otros –¡a no ser que se trate de la santa ira!–, se me pone literalmente una nube negra ante los ojos? Y si, por otro lado, nunca voy a escribir nada sobre la fortuna de haber nacido, o sobre el consuelo de un más allá mejor, la inevitabilidad de la muerte será siempre lo que me guíe, y,

sin embargo, espero que no sea nunca mi tema fundamental.

Es cierto que al principio Cézanne pintaba cuadros de terror, como las tentaciones de San Antonio. Pero con el tiempo su único problema fue la realización («réalisation») de lo terreno, puro y sin culpa: de la manzana, de la roca, del rostro de un ser humano. Lo real era entonces la forma alcanzada; la forma que no lamenta la desaparición de las cosas en los avatares de la historia, sino que transmite un ser en paz. El arte es esto sólo. Pero justamente lo que le da a la vida su gusto es lo que al transmitirlo se convierte en problema.

¿Qué era lo que empezaba en mí cuando, en aquella ocasión, todavía en la época de los cuadros mágicos, nosotros, la mujer y yo, íbamos en coche por otro paisaje del sur de Francia?

Una parte de aquel viaje es ahora también aquel paseo de la tarde anterior, cuando fui a la tierra ondulada, todavía por explorar, en la que se encontraba la casa de la mujer. Era uno de los últimos días del año y el mistral –el viento, normalmente frío, que baja del macizo central– era en aquella ocasión cálido; sus ráfagas, fuertes pero continuas, sin lo repentino y brusco que tienen los vientos de tormenta, que impiden mirar cómodamente. Aunque pronto dejó de haber camino, quedaba todavía una sensación de proximidad: estaba cerca de la casa de la mujer. Ésta me enseñó por primera vez los cuadros de Edward Hopper, era capaz de gozar de las cosas pequeñas y sabía «quién soy». Me senté en un claro del bosque cubierto de hierba que se movía en un único temblor. Las copas de los árboles, inclinadas, casi inmóviles. El aire era claro y al oeste, en el horizonte, en el que aún había luz, se formaban continuamente mechones de nubes que se levantaban bruscamente hacia el cielo y allí volvían a desaparecer; y la luna, que salió después sobre el horizonte, se empareja ahora –«meditando lo visto» (así describió Cézanne en una ocasión su forma de pintar)– con otra luna que, en un atardecer que tenía una calma parecida, vi por encima de la línea del horizonte como si fuera el arco de la puerta de un granero. Estaba sentado en medio del silbido del viento, igual que hace años el niño estaba sentado oyendo silbar un pino determinado (y como más tarde, en medio del ruido de una gran ciudad, pude estar oyendo el murmullo del río que la atravesaba).

El viaje en coche del día siguiente fue el principio de un viaje que íbamos a hacer los dos y que nos llevó al llano, a la costa. El mistral había dejado de soplar; un día suave de invierno, despejado y amplio. En el paisaje pedregoso, a una cierta distancia unos de otros, crecían pinos mediterráneos. El nombre exacto de estos pinos, que vuelve a mí con frecuencia como un estribillo, junto con el año de 1974, me lo dijo la mujer: *pins parasol*. La carretera, descendiendo levemente, pasaba junto a estos pinos. Entonces (no «de repente»), junto con la carretera y los árboles, el mundo estuvo abierto. «Allí» pasó a ser también «en otro lugar». El mundo era un reino terrenal, firme, sustentador. El tiempo está parado, es eterno y cotidiano. Lo abierto, una y otra vez, puedo ser también yo. Puedo rechazar lo cerrado. Debo estar siempre muy tranquilo en el mundo de fuera (en los colores y las formas). Incurriré en culpa en el momento en que, en peligro de cerrarme a mí mismo, no quiera la presencia de espíritu que puedo tener hasta el fin de mis días.

En un relato que escribí cinco años antes, un paisaje, aunque era llano, se abovedaba y se acercaba tanto al protagonista que parecía expulsarlo de él. Sin embargo, el mundo de 1974 –un mundo completamente distinto, dilatado, cóncavo, que libraba de toda opresión y que pensaba en el cuerpo libremente– sigue estando ante mí como un descubrimiento que debo transmitir: los pinos parasol y mi alegría de vivir, he aquí una realidad válida. Como fuera, a partir de entonces, los *pins parasol* fueron muchas veces de utilidad cuando ante mí se convertían en bóvedas los vestíbulos de las casas de los otros, aunque la persona de aquel mundo de antes pudiera una y otra vez perder la presencia de ánimo y la serenidad (hay una culpa propia).

¿Fue entonces, y no antes, cuando realmente empezó algo para mí? ¿No fue mucho antes, delante de otros árboles meridionales, cuando pude imaginar una alegría racional? Ante los oscuros cipreses del verano de 1971, en Yugoslavia: ¿qué es lo que allí, día tras día, iba cediendo en mí que al fin alguien abrió los brazos por primera vez? (Una parte de esto es también aquel moral, a cuya sombra nos sentábamos a menudo, y la luminosa arena que había a sus pies, salpicada con el suave rojo de los frutos que habían caído.) En aquella ocasión tuvo lugar la transformación. El hombre que yo era se hizo grande y al mismo tiempo sintió anhelos de estar de rodillas, o tumbado en el

suelo con el rostro hacia abajo, y de no ser nadie en medio de todo eso.

La transformación era natural. Era el deseo de reconciliación que, como dice el Filósofo, venía del «apetecer la apetencia del otro»; y este deseo me pareció real-racional y desde aquel momento me sirvió también para escribir.

Al mismo tiempo no era una época buena. (Mi madre, temiendo que iba a morir, me estaba mandando gritos de socorro a los que yo no sabía como contestar.) Por esto, en los cipreses volvía a ver yo los árboles funerarios mágicos de la Antigüedad. «Trasladarse con el sueño al interior de las cosas»: ésta era desde hacía tiempo una máxima al escribir: representarse los objetos que hay que apresar, de tal modo que parezca que los estoy viendo en un sueño, con el convencimiento de que allí, y sólo allí, es donde aparecen en su esencia. Entonces, en torno al que escribía estos objetos formaban una arboleda desde la cual éste, y muchas veces sólo forzado por la necesidad, volvía a encontrar una vida. Es cierto que repetidamente veía en las cosas algo esencial, pero esto no se podía transmitir a los demás; y cuando se empeñaba en fijarlo dejaba de estar seguro de sí mismo. No, los cuadros mágicos –ni los de los cipreses– no eran los verdaderos cuadros para mí. En su interior se encuentra una Nada, ajena totalmente a la paz, una nada a la que, por propia voluntad, no me gustaría volver jamás. Yo sólo *soy* fuera, entre los colores del día.

Al Estado se le ha llamado la «suma de sus normas». En cambio, yo sé que estoy obligado al reino de las formas, como a un orden jurídico distinto en el que «las ideas verdaderas», como ha dicho el Filósofo, «concuerdan con sus objetos» y toda forma tiene el poder de un ejemplo (aunque los artistas mismos, en los nuevos estados, sean «medias sombras y ahora, en el momento presente, carezcan casi totalmente de esencia»).

Pero ¿qué es lo que le da a uno derecho a participar de un modo activo y personal en este reino? En cada trabajo me vuelve a atormentar esta cuestión y de un modo recurrente me viene la idea de ser sólo un lector amablemente silencioso. Sin embargo, en una ocasión me sentí autorizado, incluso antes de haber escrito nada. Contemplé el tema y con él el «libro» ansiado, y los libros. No fue en un sueño, sino a pleno sol; no fue tampoco ningún transcurrir ante unos cipreses del sur, sino que yo estaba aquí y mi objeto allí. Íbamos en

coche por una región ligeramente ondulada, por una carretera bastante recta de la Alta Austria, un domingo de finales de verano. La carretera estaba desierta. Sólo en una ocasión, por el otro lado iba un hombre, con camisa blanca y traje negro. Los pantalones eran anchos y le golpeaban las piernas al andar; y cuando más tarde íbamos de vuelta, el hombre seguía andando por allí, con los pantalones moviéndose al viento en torno a sus tobillos y con la chaqueta desabrochada, en domingo, en la Alta Austria, para mi alegría. Al yo de mi primer libro, viendo a uno que andaba así por la carretera, le pareció que debía ir a mezclarse con la gente y hablar con ellos. Iría en coche, con la violencia del trueno, a meterse en medio de ellos y les convencería. ¿No es cierto pues que con los *pins parasol* de 1974 no empezaba nada nuevo, sino que más bien volvía algo a lo que yo, en su regreso, podía dar la bienvenida como a «lo real»?

Hay un cuadro de Cézanne al que se le ha dado el nombre de *Le grand pin*. (No olvidemos que el pintor no dio nunca nombre a sus cuadros y que además firmó muy pocos.) En él, junto al río Arc, al sureste de Aix, se ve un gran pino, solo, que fue además el árbol de su infancia. Después del baño se sentaba allí, a la sombra, con sus amigos de juventud, y luego, cuando tenía veinte años, en una carta a Zola, que fue uno de ellos, leemos: «¿Te acuerdas del pino que está a la orilla del Arc?». Llegó incluso a escribir un poema a este árbol; en él el mistral sopla por entre las ramas desnudas; y el cuadro hace pensar también en el viento, sobre todo por la curvatura de este árbol solitario, que, más que ninguna otra cosa, podría llamarse «fuera, al aire libre»: el suelo del que se levanta lo transforma el pintor en una superficie plana, y sus ramas, retorcidas en todas direcciones, y el ropaje de pinochas, con sus múltiples tonos de verde, hacen vibrar el vacío que lo rodea.

Le grand pin se encuentra también en otros cuadros, pero nunca tan ensimismado como allí. En uno de ellos (en el que hay una firma), la rama más baja, por decirlo así, hace uña seña al paisaje, como metiéndose en él, y con las ramas de un pino que hay al lado dibuja un arco sobre la lejanía, en la cual, entre los claros colores del cielo, se extiende la mole del Sainte-Victoire.

Antes de encontrarme con Cézanne (y después de Edward Hopper) hubo ya

otro pintor que me sacó de las meras opiniones sobre cuadros y que me enseñó a contemplarlos como ejemplos y a venerarlos como obras.

En aquella época leí la descripción que de un pueblo alemán del siglo XIX había hecho un campesino suabo que llegó a ser poeta. Quería alejarse de cualquier contemplación mezquina del ser humano y llamaba a sus poemas Evangelios de la Naturaleza, escritos por el lector de ésta. (Y a mí, que leo a este poeta, viendo aquí, en la lejanía, un campo nevado concreto que, dentro de un vaho soleado, muchas veces sólo se distingue del cielo por un pequeño resplandor, su predicación me llega muy hondo: «Tuyo es todo, tuyos los mismos cielos, e incluso las estrellas cuando resplandeces para el resplandor de la lejanía».) Y, en cambio, cuando escribía en prosa, miraba a los hombres, la gente de su pueblo, de un modo mezquino. Y esto él lo sabía: a veces le resultaba duro que «el cuerpo, fatigado por el trabajo del campo, no pudiera oír ni ver». (La vida de este Christian Wagner, cuyo espíritu hablaba en sus poemas, pero a quien, como ha dicho el Filósofo, sólo la unidad con «su objeto, el cuerpo», le daba estabilidad y consistencia, merece el calificativo de «trágica», a pesar de que éste sea un término que muchas veces es mero vocabulario.)

En esa misma época vi por primera vez de un modo consciente las pinturas de Gustave Courbet, muchas de las cuales representan también la vida campesina de mediados del siglo XIX, y me conmovió el augusto silencio de estos cuadros, sobre todo de uno que se llamaba *Los campesinos de Flagey volviendo del mercado, Doubs*. Y en esa ocasión supe además: éstos son ahora los verdaderos cuadros, y no únicamente para mí.

Courbet, como indican ya sus títulos –que localizan con toda precisión sus pinturas–, ha visto como acontecimientos reales, históricos, las escenas cotidianas que representan géneros. Y de este modo, sus figuras –sólo cribando trigo, de pie junto a una tumba, vistiendo a una muerta o sencillamente volviendo a casa del mercado a la luz del atardecer (al igual que aquellas figuras que simplemente están sentadas descansando, durmiendo y soñando)–, al activar la imaginación del que las contempla, forman una procesión cerrada, una procesión de la que en estos momentos forma parte también «mi» género particular, el de aquella vieja que, mucho después, en un cálido día soleado, paseaba lentamente con su cesta de la compra por una

calle transversal de Berlín Oeste y que, en el tiempo que dura el silencio que profundiza el género, mostraba, como en una revelación, las fachadas de las casas como nuestro común cortejo de paz, un cortejo que está presente en mí todavía de un modo venturoso.

El pintor Courbet fue también el que luego, en 1871, en la época de la comuna, colaboró de un modo especial para que quitaran los relieves del obelisco de la victoria de la Place Vendôme: decía que en una plaza a la que lleva la *rue de la Paix* no debe haber «ningún monumento que conmemore la guerra ni las conquistas». Esto le costó estar encerrado varios meses, y muchos de los cuadros de los diez años que siguieron a este encarcelamiento (el último decenio de su vida) no representan más que un mar, de un verde salvaje, con su cielo y apenas un poco de playa en primer término. Uno de esta serie lleva el nombre de *La gran ola*: agua y aire son casi sus únicos objetos; sin embargo, el cuadro, con sus colores de roca, da la impresión de algo firme y sólido, y con la multiplicidad de formas, unas relacionándose con las otras, produce un efecto dramático.

Para Cézanne, Courbet tenía «el gesto grande y las maneras solemnes de los maestros»; a *La grande vague* la llamaba él uno «de los descubrimientos del siglo». En el Louvre, ante los cuadros de Courbet, lo único que hacía era ir diciendo en voz alta, gritando, los nombres de las cosas: «Aquí la jauría, el charco de sangre, el árbol. Aquí los guantes, los encajes, la seda rota de la falda».

Desde que tengo uso de razón he sentido siempre, de un modo reiterado, la necesidad de tener un maestro. Algunas veces bastaba una palabra para que, vivificado por el ansia de saber, me sintiera atraído a la proximidad de otra persona. A los tres o cuatro profesores que a lo largo de mi vida tuvieron algo que enseñarme les estoy agradecido; pero de ninguno de ellos podría decir que es «mi maestro». En la Universidad la única persona ante la cual me sentí presa de un gusto por saber hasta entonces desconocido para mí y de quien ansié (fueron verdaderas ansias) ser su «discípulo» —cuando en una clase sobre Derecho explicaba la naturaleza ética de las cosas con frases matemáticas, misteriosas y a la vez sencillas— estaba sólo como profesor invitado y al cabo de una semana escasa había desaparecido. Los escritores de

quienes soy un lector concienzudo y serio me resultan queridos más bien como hermanos, y a veces están demasiado cerca. Ahora, después de los años, la única persona a la que a veces veo como una especie de maestro es mi abuelo (probablemente mucha gente tiene un «abuelo» así): siempre que me llevaba de paseo por algún camino, éste se convertía para mí en una lección (aunque de un modo muy distinto al de los «caminos didácticos» que encontramos en los bosques de hoy).

La ignorancia la siento siempre como un estado de precariedad, y de ella surge entonces el ansia de saber, sin metas, de la que no sale ninguna idea, porque no tiene «objeto» con el cual pudiera «coincidir». Pero entonces puede ser que una sola cosa dé a entender algo y de este modo instaure «el espíritu del comienzo»; y puede ser que el estudio, que en todas las otras ocupaciones no pasó de ser un anhelo, se convierta en algo serio.

Los cuadros de Cézanne que vi en una exposición que tuvo lugar en primavera de 1978 fueron para mí objetos incógnitos de este tipo; me vi invadido por un gusto por el estudio como hasta entonces sólo lo había experimentado con el orden de las frases de Flaubert. Eran los trabajos de sus diez últimos años, una época en la que el pintor estaba tan cerca de la ansiada «realización» de cada uno de los objetos que pintaba, que los colores y las formas podían ya celebrar este objeto. («Entiendo por realidad y perfección una y la misma cosa», escribió el Filósofo.) Y, sin embargo, en los cuadros no aparece ninguna luz suplementaria. Los objetos celebrados actúan por sus colores propios y hasta los paisajes luminosos forman un todo unitario que irradia oscuridad. Los campesinos anónimos de la Provenza de finales del siglo XIX, los protagonistas de los retratos están ahí, grandes, en primer plano y, al mismo tiempo, sin insignias especiales, reinan sobre un fondo de color de tierra que ellos poseen como si fuera su propio país.

Oscuridad, caminos, construcciones, fortalecimiento, trazo, ojos que se oscurecen: sí, era la conmoción. Y después de dos años de «estudio» incluso llega uno a encontrar una frase que corresponda a esto: el silencio de los cuadros actuaba aquí de un modo tan perfecto y total porque las líneas oscuras de una construcción fortalecían un rasgo-general a «cuya oscuridad» podía yo «pasar» (palabras del poeta)^{II}: vivencia del salto con el que dos pares de ojos, distantes en el tiempo, se encontraban en la superficie de un cuadro.

«El cuadro empieza a temblar», anoté entonces. «Una liberación tal que puedo alabar y ensalzar a alguien.»

Un retrato me conmovió de un modo especial, porque en él se veía al protagonista de una historia que yo tenía que escribir todavía. Se llamaba *El hombre de los brazos cruzados*: un hombre bajo cuya imagen no podría haber nunca un nombre propio (y, sin embargo, no un hombre cualquiera), visto en el ángulo de una habitación –marcado sólo por las tablas del suelo– en la que no había muchos objetos; sentado en la oscuridad de los colores terrosos que llegaban incluso a matizarle a él mismo; me pareció tener una «edad ideal: firmeza ya, pero todavía nostalgia». (Cuando imité su posición, lo que me extrañó fue la mano abierta y metida debajo del brazo, desapareciendo allí; se necesitaba realmente quererlo para volver a librarse de aquella postura de brazos cruzados.) Los ojos de aquel hombre miraban oblicuamente hacia arriba, sin esperar nada. Una de las comisuras de los labios, con una sombra espesa, ligeramente torcida: «tristeza modesta». Lo luminoso, en él, dejando aparte la camisa blanca abierta, era la frente, grande y abombada bajo sus cabellos de color negro oscuro; en su desnudez era lo único que en él no estaba protegido. En modo alguno veía yo en aquel hombre la fiel imagen de mí mismo, tampoco lo veía como un hermano; más bien como un cómplice que, ahora que he terminado su historia, vuelve a ser el intocable *Homme aux bras croisés* y que irradia una leve sonrisa de silencio.

Sin embargo, retratos emparentados con éste había allí tantos que apenas pude abarcar los otros cuadros de la exposición. En una habitación aparte, que daba la impresión de ser redonda, a lo largo de toda la circunferencia se veía repetidas veces la cima del Sainte-Victoire, que Cézanne pintó desde distintos ángulos, pero siempre desde abajo, desde el llano y desde lejos. Recordemos que el pintor decía: «El mismo objeto, visto desde un ángulo distinto, ofrece un tema de estudio del máximo interés y de una variedad tal que creo que podría estar trabajando algunos meses sin cambiar de sitio, volviéndome ahora más a la derecha, ahora más a la izquierda».

En la exposición no me detuve mucho rato ante esta montaña. Sin embargo, con el tiempo fue tomando en mí una coloración cada vez más oscura, y un día, mucho más tarde, pude decir que yo tenía una meta.

I. Handke alude aquí al siguiente pasaje de *Bergkristall* de A. Stifter: «[...] y si en una casa hay vacas de piel manchada, se crían siempre terneros de este tipo, y el color se queda en la casa» *(N. del T.)*

II. Alusión a Paul Celan, a uno de los poemas de su *Lichtzwang (Compulsión de luz)*, concretamente al que comienza con la palabra *YACÍAMOS* (vid. Paul Celan, *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999, p. 316. Traducción de José Luis Reina Palazón).

El cerro de los colores

El Sainte-Victoire no es la mayor elevación de Provenza, pero, como se suele decir, sí la más abrupta. No está formada únicamente por una sola cumbre, sino por una larga cadena, cuya cresta, de una altitud casi regular de mil metros sobre el nivel del mar, describe aproximadamente una línea recta.

Como montaña abrupta, en el llano sólo se ve desde la hoya de Aix, que, a medio día de camino, se encuentra con bastante exactitud al oeste: lo que visto desde allí es la cumbre definitiva de la montaña no es más que el principio de la cresta, que luego, a lo largo de otro medio día de camino, continúa en dirección al este.

Esta cordillera, que asciende suavemente por el norte y que cae casi en vertical hacia el sur, a un altiplano, es un gran pliegue calcáreo estratificado, cuyo eje longitudinal superior es la cresta. La cara oeste de la triple cumbre produce además un efecto dramático, porque parece presentar un corte transversal de todo el macizo, con los distintos estratos de sus plegamientos, de tal modo que alguien que no sepa nada de la montaña, sin proponérselo, se hace una idea de lo que pudo ser su génesis y ve en aquélla algo especial.

En torno a esta mole que se levanta a gran altura sobre el llano se encuentran otras muchas más suaves, y además separadas unas de otras por fallas; se las puede distinguir por la muestra de la piedra y porque ésta tiene otro color; estas masas, en los sitios en los que la presión lateral las hizo en tiempos más angostas, forman plegamientos y, en pequeño, hacen que las formas de la montaña continúen hacia el llano.

Sin embargo, lo sorprendente y extraño del Sainte-Victoire es ante todo la claridad y el brillo dolomítico de la piedra caliza, a la que un folleto para escaladores llama «una roca de primera calidad». No hay ninguna carretera que lleve hasta arriba. En toda la cordillera, incluso en el flanco norte —en un ángulo muy abierto—, no hay un solo camino por el que se pueda ir en coche, ni una sola casa habitada o en la que se guarden aperos de labranza (junto a la cresta se encuentra todavía una ermita abandonada del siglo XVII). La pared

sur es sólo para escaladores; sin embargo, por los otros lados se sube sin muchas dificultades y una vez arriba se puede continuar por la cresta un buen trecho. En conjunto, incluso desde el pueblo más próximo del llano, es una empresa de un día.

Sí, cuando después, en aquel día de julio, iba yo en dirección este por la Route Paul Cézanne, así que hube salido de Aix, mis pensamientos jugaban a darles consejos de viaje a un número indeterminado de personas (no obstante yo era sólo uno, después de muchos que desde comienzos de siglo habían andado por allí).

Incluso la idea de ver la montaña al natural, durante mucho tiempo no pasó de ser un mero juego. ¿No era una idea fija pensar que una cosa que en un momento dado fue el objeto preferido de un pintor representaba ya por sí misma algo especial? Hasta que este juego mental, un día, como en un salto, no entró en el campo de la fantasía no existió de un modo firme la decisión (con la cual llegó también, de un modo inmediato, una sensación de placer): ¡sí, voy a ver de cerca el Sainte-Victoire! Y así, en aquella ocasión, no iba tanto en pos de los motivos de Cézanne –de los que luego supe además que en su mayoría están ahora tapados por construcciones–, sino en pos de mi propio sentimiento: era la montaña lo que me atraía, como nada en la vida me había atraído tanto.

En Aix, bajo los plátanos del Cours Mirabeaux, que por arriba han crecido entrelazándose unos con otros y forman una techumbre cerrada, por la mañana se estaba literalmente a oscuras. En último término, la puerta de salida del gran paseo, con las blancas fuentes del surtidor, cegaba la vista como si fuera un pequeño espejo. Hasta que no se llegaba a la linde de la ciudad no se veía alrededor una luz solar de un gris suave.

Hacía mucho calor y el ambiente estaba brumoso, pero yo caminaba en medio de una brisa agradablemente cálida. La montaña aún no se veía. La carretera discurría primero en ondulaciones y curvas y en conjunto llevaba poco a poco montaña arriba. Era estrecha y antes de llegar al extremo de la ciudad ya no tenía acera, de modo que podía llegar a ser difícil esquivar los coches. Pero después de andar algo así como una hora, no menos, pasado Le Tholonet, el camino estaba ya bastante despejado.

A pesar del tráfico yo tenía la sensación de silencio y de calma; del mismo modo que el día anterior, en medio del ruido de París, en la calle en la que habíamos vivido, tuve la sensación de silencio y de calma. Había estado pensando si iría o no con otra persona; en estos momentos estaba contento de estar solo. Iba por «la carretera». En la sombra de la zanja veía «el arroyo». Estaba en «el puente de piedra». Allí estaban las grietas de las rocas. Allí había los pinos que bordeaban un camino transversal; al final del camino, grande, el blanco y negro de una urraca.

Inspiré la fragancia de los árboles y pensé: «Para siempre». Me detuve y anoté: «¡Cuántas posibilidades en el momento presente! Silencio y calma en la Route de Cézanne». Por unos momentos pasó una lluvia de verano, con gotas que, destacándose unas de otras, brillaban al sol; sólo la carretera apareció luego mojada; las piedrecillas del asfalto, de muchos colores.

Para mí era una época de transición; un año sin un lugar de residencia fijo. La historia del hombre de los brazos cruzados la había escrito sobre todo en América, en una habitación de hotel, y, mirando todos los días a un pequeño lago, el color fundamental de esta historia pasó a ser el gris matinal de esta agua (me parecía como si yo hubiera estado «arando debajo de la tierra»). En el transcurso del relato se decidió también que iba a volver a mi país de origen –aunque una y otra vez pensaba en una frase del Filósofo: desarraigar a otros es el más grande de los crímenes; desarraigarse a uno mismo, el mayor de los logros.

Hasta llegar a Austria me quedaban unos cuantos meses. En este tiempo no vivía en ninguna parte, o vivía en casa de otros. La ilusión de lo que iba a venir y la estrechez eran sentimientos alternantes.

No pocas veces había experimentado ya cómo un lugar completamente extraño, incluso sin haber vivido allí ningún momento especial o incluso ningún momento feliz, después, de un modo reiterado, me deparaba la sensación de amplitud y sosiego. Abro aquí un grifo y ante mí se extiende un bulevar gris y amplio de la Porte de Clignancourt de París. De ahí que, siguiendo una expresión de Ludwig Hohl, ansiaba «volver a casa en un gran arco» y trazar un círculo en Europa.

También mi héroe era entonces, como para muchos que me habían

precedido, el Ulises homérico: como él, yo me había procurado una seguridad (provisional), diciendo que yo era Nadie; y del protagonista de mi historia imaginé que, como ocurrió antaño con Ulises y los feacios, sería desembarcado dormido en su país de origen y que en los primeros momentos no sabría dónde estaba.

De hecho, luego en Ítaca, pasé una noche en una bahía desde la cual un camino llevaba al interior del país, un paraje completamente oscuro. A un niño, cuyo llanto se puede oír todavía después de mucho tiempo, le llevan en brazos a la oscuridad. Entre el follaje de los eucaliptus hay bombillas encendidas y por la mañana todavía sale vapor de las tablas de madera cubiertas de rocío.

En Delfos, donde antes se creía que estaba el centro del mundo, en medio de la hierba del estadio revoloteaban por todas partes las mariposas que el poeta Christian Wagner vio como «los pensamientos liberados de los santos muertos». Sin embargo, ante el Sainte-Victoire, estando yo en medio de los colores, en el lugar despejado que hay entre Aix y Le Tholonet, pensé: «El centro del mundo, ¿no está allí donde ha trabajado un gran artista, más que en lugares como Delfos?».

La meseta del Filósofo

La montaña se empieza a ver ya desde Le Tholonet. Es pelada y casi de un solo color; más un resplandor que un color. A veces uno puede confundir líneas de nubes con montañas de gran altura: aquí, por el contrario, a primera vista el brillo de la montaña da la impresión de ser un fenómeno celeste; a esto contribuye también el movimiento petrificado, como si no hubiera ocurrido antes de ningún tiempo, de los flancos de las rocas, que caen paralelamente, y de los plegamientos, que continúan horizontalmente en el zócalo. La montaña da la impresión de haber caído de arriba, de la atmósfera casi monocolor, como un fluido que luego se hubiera solidificado aquí en forma de pequeño macizo cósmico.

Por lo demás, muchas veces, en las superficies lejanas es posible observar fenómenos peculiares: estos últimos planos, a pesar de carecer de forma, cambian así que, por ejemplo, un pájaro levanta el vuelo por el tramo vacío que hay entre nosotros y ellos. Las superficies se alejan y además toman forma de un modo claramente perceptible; y el aire que hay entre los ojos y ellas se materializa. Lo conocido hasta la saciedad, lo vinculado al lugar y lo que por obra de los nombres vulgares se ha convertido en algo que parece no ser objeto, en esta ocasión, por una vez, se encuentra en la verdadera lejanía; como «mi objeto»; con su verdadero nombre. Aquí, donde se ha escrito esto, se dio este fenómeno, no sólo en aquella meseta, brillante de nieve, de la lejana «sierra de Tenne», sino también en el «merendero» que está junto al Salzach y que, en cierta ocasión, gracias a una bandada de gaviotas que giraban en círculo, apareció como *La casa del otro lado del río*; del mismo modo como en otra ocasión el «Kapuzinerberg», con una sola golondrina que pasaba por delante, de una forma insospechada, abrió sus profundidades y estaba allí como *monte doméstico*, un nuevo concepto –siempre abierto, nunca velado.

El gran imperio neerlandés del siglo XVII cultivó el género pictórico de los «paisajes del mundo», que debían arrebatarse la mirada al infinito; y algunos

pintores de este imperio emplearon con este fin el truco de poner en el centro pájaros volando («Y ningún pájaro que le salvara el paisaje», leemos en un relato de Borges). Pero ¿no es posible también que un autobús que pasa por un puente, con las siluetas de los pasajeros y los marcos de las ventanas, acerque un cielo lejano? ¿No basta el color marrón de un árbol para que el azul que brilla a través de él se convierta en una forma? El Sainte-Victoire, sin bandada de pájaros (o alguna otra cosa) entre él y yo, estaba lejos, no obstante estaba ante mí de un modo inmediato.

Hasta pasado Le Tholonet no se ve el tricornio de la sierra que va de oeste a este. La carretera, abajo, en el llano, acompaña a ésta durante un tiempo, sin ondulaciones ni curvas; luego, en una línea sinuosa, va subiendo a una masa calcárea que forma un altiplano al pie de la pendiente escarpada, y luego, por encima de ésta, continúa paralela a la cresta que se dibuja en lo alto.

Era mediodía cuando yo subía por los meandros de la carretera; el cielo, de un azul profundo. Las paredes de la roca formaban una línea continua blanca y brillante que llegaba hasta el fondo, hasta el horizonte. En la marga roja del lecho de un arroyo seco, las huellas de las pisadas de niños. No se oía nada; únicamente en un amplio círculo, frente a la montaña, el zumbido estridente de las cigarras. De un pino caían gotas negras de resina. De un mordisco arranqué un trozo de una piña verde que ya había sido picoteada por un pájaro y que olía a manzana. La corteza gris del tronco estaba agrietada, formando la muestra poligonal, propia de la naturaleza, que volvía yo a encontrar en todas partes desde que una vez la vi en el barro seco a la orilla de un río. De uno de estos fragmentos de corteza llegaba un sonido estridente especialmente cercano; pero la cigarra que lo producía era de un color gris tan igual al de la corteza que no la vi hasta que se movió y empezó a bajar por el tronco, reculando. Las largas alas eran transparentes con nervaduras negras. Le tiré una ramita y entonces fueron dos las que salieron volando, gritando como espíritus a los que no se deja en paz. Luego, al mirarlas, en la pared de la montaña, junto con los oscuros matorrales que crecían en las grietas de la roca, se repitió la muestra de las alas de las cigarras.

Arriba, en el borde oeste de la meseta, se encuentra el pueblo de St.

Antonin (en sus últimos años, como dice en una carta, a Cézanne le gustaba perderse aquí). En este lugar hay un restaurante en el que se puede estar sentado fuera, bajo los árboles («Relâche mardi»); el follaje de las acacias se ramifica como un emparrado ante las paredes de la montaña, que brillan a través de él.

La meseta en la que la carretera comarcal 17, avanzando hacia el este, parece llevar a un interior del país inexplorado todavía da la impresión de ser un paraje yermo y además está casi desierta. En toda la superficie elíptica se indica como único pueblo St. Antonin-sur-Bayon, en el borde oeste. El siguiente pueblo es Puylobier y está a dos horas de camino, ya fuera de la meseta, junto a la ladera que desciende al nivel general de la Baja Provenza. A esta enorme tabla situada horizontalmente por encima del paisaje la llamo aquí *La meseta del Filósofo*.

Al principio iba un poco indeciso por esta carretera desierta. (Allí no había ningún autobús que volviera a Aix.) Pero luego estaba decidido, continuaría el camino hasta Puylobier. Ni un coche por aquel tramo. Un silencio en el que el más mínimo ruido se oía como una palabra que alguien pronunciara. Un leve zumbido general. Yo andaba siempre de cara a la montaña; de vez en cuando, sin darme cuenta, me paraba. En una mella de la cresta, que tenía forma de artesa, vi el puerto ideal. Las praderas de montaña, secas, se extendían hasta el pie de los flancos de la roca y parecían como blanqueadas por las conchas de los caracoles, que en racimos se amontonaban en los tallos de las hierbas. Formaban un paisaje de fósiles al que por un momento pertenecía también la montaña, que de un modo repentino, al mirarla, volvía a mostrar su origen, el monumental arrecife coralino. Empezaba la tarde y el sol llegaba por un lado; del otro, una ligera brisa. Lo que el año anterior escribió el arado debajo de la tierra florecía ahora y lanzaba una poderosa luz. Las hierbas de la vera del camino pasaban en un vuelo mayestático. Yo andaba despacio, conscientemente, dentro del blanco de la montaña. ¿Qué pasaba? No pasaba nada. Y tampoco era necesario que pasara nada. Yo estaba liberado de toda espera y lejos de todo ruido. El paso regular era ya la danza. El cuerpo completamente extendido que era yo se veía transportado por sus propios pasos, como en andas. Este ser danzante que andaba era yo-por-ejemplo y, en esta hora perfecta, expresaba *de la misma*

manera la «forma existencial de la extensión y la idea de esta forma existencial», que, según el Filósofo, «son una y la misma cosa, pero expresada de dos maneras»: regla del juego y juego de la regla, como años atrás el que andaba por la Alta Austria con los pantalones temblando al viento. Sí, entonces yo mismo sabía también «quién soy», y como consecuencia sentía un Debo todavía inconcreto. No había que olvidar que la obra del Filósofo era una *Ética*.

En una fotografía vemos a Cézanne, apoyado sobre un grueso bastón, con los instrumentos para pintar atados a la espalda y la leyenda mítica: «Saliendo en busca del motivo». Alegre, andando por la meseta, no me preocupaba ninguna salida ni ningún motivo, pero sabía que el pintor jamás necesitó ninguna «bandada de pájaros» especial para presentarnos el reino del mundo formando una unidad. Sus únicos animales, y sólo muy al principio, son los perrillos que están sentados en comidas campestres demoníacas y en escenas con desnudos y a los que se ha interpretado como muecas que el pintor hace a la nostalgia del espíritu.

Sin embargo, luego estuve contento de estar en Puylobier, bajo los plátanos de un pueblo provenzal, tomando una cerveza en compañía de gente desconocida. Los tejados de las casas, delante de la montaña, infundían paz y sosiego. Una calle soleada llevaba el nombre de *rue du Midi*. En la terraza del café un viejo, con aire de veterano, nos enseñaba tiernamente –a nosotros, los demás– su bastón de saúco, y a mí me hizo pensar en el maestro John Ford. Dos mujeres, con mochila y zapatos de suela claveteada, de camino hacia la cresta, por donde pensaban hacer una excursión en dirección oeste, parecían acabadas de salir de las películas viejas de este director.

El salto del lobo

Pero Puylobier fue también el lugar en el que tuve la experiencia de «mi» perro. No puedo continuar hasta que no me libere de él.

En nuestra casa no hubo nunca ningún perro; sólo una vez vino uno correteando a juntarse con nosotros y luego yo le tomé un gran cariño. Cuando un verano lo atropelló un coche pasaron unos cuantos días hasta que le llevamos con una carretilla a un pueblo vecino, al desollador. Fue una larga expedición porque continuamente teníamos que salir corriendo de tanto como apestaba, y al final dejamos el carrito en pleno campo. (Fue la única vez que de niño sentí algo parecido a la desesperación.) Más tarde, en una ciudad, presencié cómo un dogo negro y un dóberman, también negro, caían sobre un perro de lanas blanco, uno por delante y otro por detrás, y lo partían en dos.

Pero desde que voy mucho a pie he empezado a sentir una invencible aversión contra la mayoría de los perros. Ahora, en los parajes como éste, que todavía están libres de la influencia del hombre, tengo que contar con la posibilidad de una bestia como la de Puylobier. Los gatos, ajenos al mundo, acechan en las praderas; los peces, en la oscuridad de los arroyos, se dispersan alejándose unos de otros a gran velocidad; el zumbido de los avispones es un simple aviso; las mariposas, siempre «mis muertos»; las libélulas, como colores pre-pascuales; el mar matinal de los pájaros, recogido al atardecer en un rumor que se oye debajo del helecho; las serpientes, simplemente serpientes (o pieles que no envuelven nada)... pero en la oscuridad, de pie, sin moverse, el perro, que para el que se acerca es el poste de una valla, y luego resulta ser un perro...

Fuera de Puylobier hay un cuartel de la legión extranjera. De regreso, describiendo un pequeño arco en torno al conjunto de edificios, pasé por delante de este cuartel. El recinto es una superficie de hormigón, sin árboles ni matorrales, rodeado por una alambrada de gran altura. El lugar y el edificio daban la impresión de estar desiertos; parecía que los soldados acababan de salir.

Sin embargo, al cabo de un momento oí un sonido metálico, como de uno que corre con el arma colgada. Luego vino un retumbar, más bien un murmullo lejano en el espacio, y, casi al mismo tiempo, sentí, cerca de mi piel, un rugido: el más maligno de todos los ruidos, a la vez grito de muerte y de guerra, saltando sin avisar sobre el corazón, que en mi fantasía se arqueó por unos momentos como un gato. Fin de los colores y las formas del paisaje: sólo el blanco de una dentadura y detrás, púrpura azulada, de carne.

Sí, ante mí, detrás de la valla, había un gran perro –un tipo de dogo– en el que inmediatamente reconocí a mi enemigo. Y luego, de todas partes, llegaron también los otros corriendo por el patio, rascando el hormigón con las uñas; sin embargo, se quedaron a cierta distancia de mí y del primero, que por su actitud y por su voz parecía ser el más importante.

Su cuerpo daba la impresión de ser de muchos colores, mientras que la cabeza y el rostro eran de un negro profundo. «Mira el mal», pensé. El cráneo del perro era ancho y a pesar de que le colgaban los labios parecía más corto de lo normal. Las orejas triangulares, tiesas como pequeños puñales. Busqué los ojos y me encontré con un resplandor como de brasa. En una pausa de los rugidos, mientras luchaba por respirar, tuvo lugar sólo el silencioso gotear de la baba. Por él ladraron los otros, que ciertamente producían un sonido más bien lánguido y retórico. El cuerpo tenía pelos cortos y lisos y con aguas amarillas; el culo marcado por un círculo que tenía la palidez del papel; la cola, sin pelos. Cuando el maligno ruido volvió a empezar, desapareció el paisaje en un único torbellino de conos de bombas y agujeros de granadas.

Volviendo la vista al perro vi que yo era odiado. Sin embargo, había que ver también el tormento del animal, en el que parecía que se agitaba algo condenado. En todo el cuerpo no había una sola parte que pudiera estar quieta. Sólo una vez, como si se hubiera aburrido de mí, dejó de ladrar, parpadeó hipócritamente mirando hacia un lado, con un aire protector llegó incluso a jugar con los compañeros (a los que del mismo modo hubiera podido también matar a dentelladas)... y luego, a punto para salir en una película, saltó contra la valla hasta tal altura que realmente me eché hacia atrás.

Después, amenazador, estuvo un buen rato leyendo atento en mi rostro, pero buscando sólo señales de miedo y debilidad. Comprendí: no se refería a mí-en-particular, sino que su sed de sangre, aquí, en el territorio de la legión

extranjera, en el que únicamente estaba vigente el derecho de la guerra, estaba amaestrado en previsión de todo aquel que, sin armas y sin uniforme, *fuera simplemente el que era*. (Debería haber uno por lo menos que estuviera desarmado, escribió en relación con esto un mero Yo como éste.) Él, el perro guardián en el recinto; y yo, en la campiña (para la cual, naturalmente, él no tenía ojos porque para él lo real era sólo una zona vallada); y la alambrada que había entre nosotros, como en el viejo poema, volvía a ser *lluvia eterna, maldita, fría, pesada*, a través de la cual yo, con presencia de espíritu y al mismo tiempo soñando despierto, observaba cómo el enemigo, en sus ansias de muerte –intensificadas tal vez por el gueto en el que se encontraba–, perdía toda característica de raza y era sólo el gran ejemplar de la estirpe de los verdugos.

Me vino a la mente un paseo que di con mi abuelo en el que me enseñó de qué manera, yendo por el campo, puede uno apartar de sí a los perros: incluso cuando no tenía ninguna piedra a mano, se agachaba, como quien va a coger una, y realmente los animales se iban. Una vez a uno llegó incluso a tirarle arena al hocico, y el animal se la tragó y nos dejó pasar.

Algo parecido intenté yo con el dogo de Puylobier, pero éste se limitó a contestar con rugidos que salían de muchas fauces. Al agacharme me cayó de la chaqueta un billete de metro amarillo, de París, usado y con anotaciones que cubrían su reverso: entonces, en un momento de arrogancia, lo arrojé a través de la valla y al momento el animal se transformó en una marta, que como se sabe son omnívoras, y se tragó mi papel: la personificación de la avidez y la desgana, ambas cosas a un tiempo.

En mi imaginación vi enseguida cómo los gusanos que vivían en él, en su interior, en un oscuro tropel nocturno, caían sobre el billete..., y he aquí que el animal, realmente, defecó un montoncito retorcido y puntiagudo, como los puñales de sus orejas; después de lo cual me di cuenta de que, alrededor de él, en el hormigón, con formas comparables unas a otras, secas y blanqueadas y que además parecían reunidas en montones (en conjunto, una escritura garrapateada de trazo ancho), se había marcado, como por medo de mojones, algo así como un ámbito público de poder.

Eran impensables, ante una inconsciente voluntad de mal como aquélla, unas palabras amistosas (cualquier tipo de lenguaje hablado) que intentaran

convencer, así que me agaché con decisión y el dogo de la legión extranjera enmudeció. (Era más bien un mero estado de confusión.) Luego nuestros rostros se acercaron mucho el uno al otro y desaparecieron en una nube común. La mirada del perro perdió incandescencia y la oscura cabeza adquirió un halo negro suplementario. Nuestros ojos se encontraron, pero cada ojo miraba sólo al que tenía enfrente: con un ojo lo miraba en cada uno de sus ojos, y luego, el uno del otro, supimos quiénes éramos y sólo pudimos ser encarnizados enemigos mortales para toda la eternidad, y al mismo tiempo me di cuenta de que el animal hacía tiempo que estaba loco.

El siguiente sonido del perro ya no fue un ladrido, sino un gruñido insistente, que se hacía cada vez más violento y que al final fue como el ruido de unas alas que en aquel momento le estuvieran saliendo y con las cuales iba a saltar la valla, acompañado por un aullido general de la jauría que ya no se refería únicamente a mí, sino al blanco de la sierra que había detrás, o a todo lo que estaba más allá del recinto de los animales; sí, ahora atentaba contra mi vida, y también yo tuve deseos de verlo muerto y lejos de mí, con un conjuro.

Mudo de odio abandoné aquella zona, y al mismo tiempo me sentía culpable: «Para lo que pienso hacer no me está permitido odiar». Olvidada la gratitud por el camino recorrido hasta entonces; la belleza de la montaña quedó convertida en nada; sólo el mal tenía realidad.

Mudo como estaba, me resultaba muy difícil andar también. El animal seguía palpitando en mí y yaapestaba. En la naturaleza ya no se podía reconocer nada, ya no se podía dar nombre a nada, y para mi estado de entumecimiento –lleno de perplejidad, como propio de la guerra– se me ocurre ahora el préstamo alemán «was-ist-das», usual en Francia; parece que proviene de las fuerzas de ocupación prusianas de 1871 y designa las claraboyas de algunas buhardillas de París, que a los intrusos les resultaban completamente extrañas.

Fuera de Puylobier, ya en dirección oeste, me senté junto al camino, cubierto de hierba, en una hondonada que atravesaba una viña, y me puse a tomar el sol. Cansado, seguramente de tanto andar, me quedé dormido unos momentos. Soñé con un perro que se convertía en cerdo. De este modo –claro, fuerte y rollizo– ya no era la réplica grotesca de un ser humano, sino un animal, como debía ser; y yo le cogía afecto y lo acariciaba...; sin embargo, al

despertarme no me sentía reconciliado, y, según las palabras del Filósofo, estaba «purificado para las obras sagradas gracias a las orgías del conocimiento».

En el cielo, iluminado aún por la claridad del día, ascendía la luna. Después pude imaginarme el «mar de silencio», y el «apaciguamiento» de Flaubert penetró en mi corazón. En el camino de la hondonada, lleno de barro, había un olor reconfortante a lluvia. De nuevo vi el blanco de un abedul. Todas las hileras de la viña eran caminos que, de un modo indeterminado, llevaban más allá. Las cepas se levantaban como candelabros de la calma; la luna, como viejo signo de la fantasía.

Caminaba con el último sol, un viento de cara me daba vida; el azul de la montaña, el marrón de los bosques y el rojo carmín de los terraplenes de marga, como los colores de mi bandera. De vez en cuando corría también. En una ocasión, en un puente que había sobre una pequeña hoz, llegué a dar un salto bastante alto y bastante largo, lancé una carcajada maligna y le di al lugar el nombre de *Salto del lobo* («saut du loup»), y luego continué tranquilo, con la alegría sólo de la comida y el vino que me esperaban en Aix.

Cuando, casi de noche, llegué allí, vi cómo por los restos de los adoquines del Cours Mirabeau subían unos cangrejos; vi también un globo azul en el viento nocturno como si fuera humo de un cigarrillo, y en el cansancio no pensé en gran cosa más que en «blues del largo día».

El camino de las moras

Me quedé unos cuantos días más en Provenza. A veces, demasiado solo; perdía el humor y los colores se debilitaban: palidez y falta de forma (una y otra vez al bajar). Una noche un hombre, atravesando la calle, vino hacia mí y dijo: «Te voy a matar». Miré sus manos, que estaban vacías: «No, no con el cuchillo». Logré encontrar su mirada y los dos anduvimos un pequeño trecho, como falsos compinches.

En el taller de Cézanne, junto al *Chemin des Lauves*, sus objetos se habían convertido en reliquias. Junto a los frutos de piel arrugada que había sobre el alféizar colgaba la levita negra y gruesa de mi abuelo, cuidadosamente colocada sobre la percha. En el café del Cours Mirabeau encontré a los *Jugadores de cartas*; habían extendido el tapete de juego sobre la mesa y eran distintos de los de los cuadros: con las mejillas rojas, habladores, casi nunca se paraban en el juego, y, sin embargo, eran exactamente iguales (con los párpados inclinados siempre sobre la carta). Yo estaba sentado al lado y leía el relato de Balzac *Le chef d'oeuvre inconnu*, que habla del pintor fracasado Frenhofer, en cuyas ansias por lograr el cuadro perfecto-real Cézanne se reconocía, y descubrí de qué modo lo francés (como cultura) había pasado a ser para mí una segunda patria —de la que, no obstante, estaba prescindiendo constantemente—. El *Jas de Bouffan* («la casa del viento»), que fue en tiempos la residencia que la familia tenía en el campo, un lugar de trabajo y un motivo del pintor, linda actualmente con la autopista de Marsella; detrás, una zona de edificios modernos que lleva el mismo nombre. «Consiga aislarse», se lee allí en un tablero de grandes dimensiones que anuncia una industria de insonorización de edificios. Pero el «Omniprix» de un supermercado lo leí yo entonces como el *Omnipotens* de una carta de Cézanne.

Una vez, fuera de la ciudad, me perdí entre la maleza y de repente me encontré delante de una presa que, desierta y azul, como un fiordo del norte, y con fuertes olas, estaba allí abajo, en el fondo del valle, y sobre la que en aquel momento volaba un enjambre de hojas secas. Una ráfaga de viento, como

si fuera una bomba, pegó contra un árbol, y uno de los matorrales brillaba como si tuviera muchísimas hormigas. Sin embargo, me sentía rodeado constantemente por la belleza, de un modo tan intenso que tenía ganas de abrazar a alguien.

El último día, al fin se tomó la decisión de subir a la montaña que hasta entonces sólo había rodeado por abajo. El punto de partida era *Vauvernagues*, un pueblo que está en el valle del sinclinal norte de la cresta y donde el filósofo de este nombre había hecho esta observación: «Sólo las pasiones le han enseñado al hombre la razón».

El camino hacia la cresta, donde está la ermita abandonada, era largo, pero no fatigoso. (Me había metido manzanas en los bolsillos, para la sed.) Arriba, en medio de un fuerte viento, yo estaba sentado en la brecha de la roca que desde abajo había visto como el «puerto ideal»; muy lejos, al sur, veía el mar; al norte, la espalda gris del Mont Ventoux, y al noreste, en último término, las extensiones de las cimas de los Alpes: «realmente muy blancas» (como alguien llamó en cierta ocasión a los blancos jacintos). Lo que había sido *el jardín de los monjes*, para que estuviera a resguardo del viento, estaba muy metido en la roca, como una dolina; por encima, en lo alto, el susurro de alas de golondrinas (que luego, al regresar, volvía de un modo indeterminado con un balanceo de tela de araña). Más arriba, junto a la cresta, distinguiéndose apenas de los bloques de roca, una diminuta garita de piedra con dos centinelas que entraban y salían agachándose, y un walkie-talkie cuyo sonido estridente se oía a gran distancia.

Pero no era sólo la instalación militar lo que hacía tan irreal la parte alta de la montaña, o la piedra caliza, de un gris más bien vago, que tenía ante los ojos a poca distancia. No hubo ninguna experiencia de cumbre, y me vino a la mente un famoso escalador que para los éxtasis que tuvo en el punto más alto de la tierra, en el libro en que habla de ellos empleó las impresiones que otra persona (que no era escalador) había anotado yendo de paseo por carreteras cercanas a la ciudad, casi llanas del todo, y apenas a cien metros sobre el nivel del mar. Por esto bajé enseguida en dirección oeste, contento con la perspectiva de los altiplanos, los valles y las carreteras de Provenza, unas carreteras de las que Cézanne, en cierta ocasión, alabó el hecho de que hubieran sido vías romanas: «Los caminos de los romanos están trazados

siempre de un modo admirable. Tenían un gran sentido del paisaje. Desde todos los puntos hay un cuadro». (Otro motivo para ir por carreteras por las que pasan coches, en vez de ir por lugares retirados, por los llamados caminos de excursionistas.)

Cuando desde el primero de los altiplanos me di la vuelta para mirar hacia la montaña, sus flancos volvían a brillar como en una fiesta (un punto de luz, exactamente como si fuera una veta de mármol); y la siguiente vez que miré hacia atrás, en lo hondo de un pinar, su claridad, a través de las cimas de los árboles, brillaba como si fuera un traje de novia que hubieran colgado allí. Continué andando y tiré una manzana al aire, que dio vueltas sobre sí misma y unió mi camino con el bosque y las rocas.

Es de aquel camino también del que deduzco yo el derecho a escribir una «Doctrina del Sainte-Victoire».

Sí, en el reino del gran pintor yo iba siendo cada día más invisible, tanto para mí mismo como para los demás; y las gentes de aquella comarca, que para mí eran extraños, dejando amablemente de fijarse en mí, me ayudaban. Con el tiempo era como si, según los casos, pudiera decidir incluso ser «el invisible». No es que me viera como alguien que había desaparecido o que se había disuelto en el paisaje, más bien me veía como cobijado entre los objetos de este paisaje (los objetos de Cézanne).

¿No tenía que ser así, desde siempre? ¿Y no hubo ya en la infancia algo que, igual que luego en l'Estaque, fue para mí el *lugar*, la *cosa* del cobijo? Cézanne no tiene nada que ver con esta cosa (pero sí otro pintor). Para mí esta cosa cobró pleno sentido gracias a la leyenda de un santo (en la que no se menciona para nada este objeto).

La cosa es un «montón de leña»; la leyenda es la historia de San Alejo debajo de la escalera, y «el otro pintor» es un famoso pintor georgiano, de origen rural, de la época del último zar, llamado Pirosmeni y que murió en la miseria. Entre todo esto hay una relación, inexplicable pero que se puede contar.

En casa de mis abuelos había una escalera de madera debajo de la cual se encontraba una pequeña habitación sin ventanas. Para mí, en aquel cuarto estaba San Alejo –de vuelta de países extraños, sin que nadie lo supiera–, en

los triunfales refugios de la escondida soledad (que eran los míos). En otros edificios del pueblo vi luego escaleras que por fuera se parecían a ésta y debajo de las cuales había cobertizos de mampostería para las herramientas de trabajo, o los mismos montones de leña apilada en compactas capas. Mucho después imaginé que mis antepasados, de los que no sabía casi nada, venían de «Georgia»; y del mismo modo como en Cape Cod, en la costa de New England, había encontrado la casa del hombre de la historia que tenía que escribir, ahora tenía la esperanza de que en el este me enteraría de algo relativo a su origen; y mi punto de apoyo fueron en esto los cuadros de Pirosmani, que contaban siempre algo de su vida: el pintor georgiano había vagado mucho por su país, se había ganado el sustento sobre todo haciendo rótulos para las posadas y los últimos años de su vida los había pasado «ignorado» en un cobertizo de mampostería que en mi imaginación se encontraba «debajo de una escalera»... Y (¿se cerraba un círculo?) una imagen del escritor que yo quería ser ahora era ésta: junto con lo que yo había escrito para otro (que podía ser siempre yo mismo), ser un camino entarimado o simplemente un «montón de leña», claro y luminoso, regular y compacto.

El «derecho a escribir» —que yo necesitaba para cada trabajo— se anunció ya aquella vez, bajando del Sainte-Victoire, cuando conseguí hacer la crítica de mí mismo (en vez de, como ocurre normalmente bajando, hundirme en mí mismo y ponerme de mal humor). Delante de una mancha brillante de una pradera —donde pensé inmediatamente en un «jardín del paraíso» y donde hasta los pequeños montículos formados por los topos se me aparecieron al principio «como si estuvieran en el azul lejano»—, me advertí a mí mismo: «No estés pensando siempre en comparaciones con el cielo cuando se trata de la belleza: mira la tierra. Habla de la tierra, o simplemente de la mancha de tierra que hay aquí. *Nómbrala*, con sus colores».

Luego continué andando despacio, conscientemente, casi siempre con la cabeza baja, evitando toda lejanía buscada. En el crepúsculo, sólo por el rabillo del ojo, miré hacia un camino transversal. Ahora ya no sé si me detuve o no; probablemente sin haberme detenido, estoy en otro sitio, más adelante, pero en un estado de tranquilidad y alegría, penetrado de nuevo por el derecho a escribir, convencido de nuevo del oficio de escribir y narrar.

¿Por qué digo *derecho* a escribir? Llegó en el momento de un amor

indeterminado, un momento sin el que no se tiene derecho a escribir. Ocurrió que en el fondo de aquel camino que atravesaba la carretera vi un moral (en realidad sólo las manchas rojizas del jugo de los frutos en la claridad del polvo del camino), en una fresca y luminosa unidad con el rojo del zumo de las moras del verano de 1971, en Yugoslavia, donde por primera vez me fue posible imaginar lo que es una alegría racional, y algo –¿la vista?, ¿mis ojos?– se oscurecía, mientras, al mismo tiempo, cada detalle aparecía redondo y claro; además, un silencio con el que el Yo habitual se convertía en un puro Nadie y yo, en un espasmo de la transformación, pasaba a ser algo más que meramente invisible: *el escritor*.

Sí: este camino transversal, a la luz del crepúsculo, me pertenecía y se convertía en algo nombrable. Con las manchas de mora en el polvo, el momento de la fantasía (el único en el que soy del todo, soy real para mí y sé la verdad) no sólo unía unos con otros los retazos inocentes de mi vida, sino que inauguraba para mí un nuevo parentesco con otras vidas desconocidas, y de este modo actuaba como un amor indeterminado, con el placer de transmitirlo –¡en una forma creadora de fidelidad!–, como propuesta justificada de mantener unido a mi pueblo –este pueblo oculto, nunca determinable–, como nuestra forma común de ser: momento ético de la actividad de escribir, osado momento que alivia e infunde alegría y serenidad; momento en el cual me vino la calma, como «con la idea de una nave». Pero inmediatamente volvió el tormento habitual, o la tortura (que no obstante es lo contrario de la desesperación): «pero ¿qué es la forma? ¿Qué es lo que tiene que contar aquí el inocente que soy yo? (no es que me sienta bueno, me siento simplemente sin culpa). ¿Y quién es el protagonista de esta narración?» (Pues ¿quién si no, lectores indeterminados, en forma de tema de un cuadro o de protagonista de una historia, os ha hecho alguna vez en la vida una propuesta?).

Un coche –en el asiento trasero un perrillo tranquilo y callado– se detuvo y me llevó a la ciudad, a la que llegué con una ardiente decisión; siguiendo la pista de aquella lengua desmaterializada y no obstante material en la que esperaba seguir hablando del regreso del hombre de los brazos cruzados. No, no era el tormento; era el trabajo.

El cuadro de los cuadros

Hasta aquí se ha hablado fundamentalmente de un pintor y de un escritor; de cuadros y escritos. Pero ya es hora de que relatemos de qué modo el pintor Paul Cézanne se me manifestó como un maestro de la Humanidad..., me atrevo a decirlo: como el maestro de la Humanidad de nuestros días.

Como se sabe, Stifter reprodujo de esta manera la ley eterna del arte: «El soplo del aire el murmullo del agua el crecimiento del grano las olas del mar el verdecer de la tierra el resplandor del cielo el fulgor de los astros los veo como algo grande... Intentemos ver la dulce ley que rige el género humano». Sin embargo, es curioso que luego las narraciones de Stifter terminen de un modo casi sistemático en catástrofes; es más, que muchas veces el mero estado de las cosas, sin necesidad de que haya ninguna conmoción dramática especial, se convierta en una amenaza. «Tranquila y hogareña» cae primero la nieve, una «hermosa envoltura blanca», y para los niños, que suben al glaciar –primero «bellamente» y luego «terriblemente azul»– y se pierden en él, se convierte después en «blanca tiniebla»; y aquel «cielo brillante» que se extiende sobre el pueblo de la estepa sigue siendo brillante a lo largo de semanas para al fin convertir en «resplandeciente roca» el «aire suave y azul». A este giro de las cosas hacia lo terrible se le han buscado, y se le han encontrado, explicaciones biográficas. Sin embargo, gracias a la secuencia temporal del relato, el agua que fluye suavemente por una pradera tiene hoyos que ponen en peligro la vida de las personas; hoyos en los que nadie se hunde de un modo definitivo, de tal forma que la primera frase de *Kalkstein* designa también todas las otras piedras de colores: «Voy a contar aquí una historia que nos contó una vez un amigo, en la que no ocurre nada especial pero que yo todavía no he podido olvidar». (Como pintor, Stifter no ha representado nunca ninguna catástrofe en sus cuadros; lo más que vemos en uno de sus dibujos son unas ramas arrancadas por el viento.) En el *Jeu de Pomme* de París hay un cuadro de Cézanne ante el cual luego creí entender de qué se trataba, no sólo por lo que a él se refiere, al pintor, y no sólo por lo que hace referencia a mí,

un escritor.

Está pintado en sus últimos años, a principios de este siglo, y su tema – cosa que había ocurrido ya antes muchas veces– son rocas y pinos. En el título del cuadro se menciona el lugar concreto: *Rochers près des grottes au-dessus de Château-Noir* (es una vieja casa señorial que está sobre el pueblo de Le Tholonet).

Es difícil decir lo que entendí allí. En aquella ocasión tuve ante todo la sensación de «cercanía». Necesitando transmitir lo que experimenté, después de «meditar lo visto un buen rato» (fue más bien una tormenta mental), me viene ahora a la mente un fotograma: Henry Fonda, en *Las uvas de la ira* de John Ford, bailando con su madre.

En aquella escena todos los presentes bailan, unos con otros, defendiéndose de algo que está amenazando su vida: de este modo, ellos, empujados de un lado a otro por la escasez de tierra, defienden contra los enemigos que les cercan la pequeña parcela en la que al fin han encontrado un lugar estable. Aunque consecuentemente la danza es tan solo una treta (la madre y el hijo, dando vueltas, al igual que los otros, se lanzan el uno al otro miradas astutas, vigilantes), se trata de una danza, como sólo una danza puede ser (y como todavía no ha habido ninguna), una danza que hace saltar la chispa de una cohesión cordial.

Peligro, danza, coherencia, cordialidad: esto era también lo que constituía mi sensación de proximidad ante el cuadro: de repente, los pinos y las rocas se levantaban enormes en lo más profundo de mí mismo, al igual que un pájaro, alzando el vuelo con gigantescas alas, atraviesa por unos momentos mi cuerpo; sin embargo, no se esfumaron como este sobresalto, sino que permanecieron. Sí, la sensación de proximidad era también un conocimiento: en aquella ocasión, en el año 1904, en la época en que nació este cuadro, ocurrió algo irrevocable, un acontecimiento cósmico, y el acontecimiento cósmico fue este mismo cuadro.

Cézanne, una vez que le pidieron que describiera lo que entendía por «motivo», acercó «muy despacio» los dedos abiertos de ambas manos, unos frente a otros, los dobló y los entrelazó. Cuando leí esto recordé que al mirar un cuadro vi los pinos y las rocas como signos entrelazados de una escritura tan clara como indeterminable. En una carta, seguí leyendo, Cézanne decía que

él no pintaba «al natural», en absoluto, que sus cuadros eran más bien «construcciones y armonías que guardaban un paralelismo con la naturaleza». Y luego, con el cine, comprendí esto: las cosas, los pinos y las rocas, en aquel momento histórico plasmado sobre la pura superficie –final irreversible de la ilusión espacial–, ¡pero comprometidos con el lugar concreto en sus formas y colores! («au-dessus de Château-Noir»), se habían entrelazado formando una escritura única e irrepetible de la historia de la Humanidad.

Cosa-cuadro-escritura unidos: es lo inaudito..., y, sin embargo, todavía no transmite la totalidad de mi sensación de cercanía. Con esto tiene que ver ahora aquella planta de interior, sola, que una vez, mirando por la ventana, vi delante del paisaje como si fuera un signo de escritura china: las rocas y los árboles de Cézanne eran más que estos signos; más que puras formas sin rastro de la tierra: además de eso estaban entrelazadas unas con otras por el *trazo* dramático (y por los pequeños trazos) de la mano del pintor y se habían convertido en conjuros..., y a mí, que al principio sólo podía pensar, me parecen esto: «¡tan cercanas!», enlazadas ahora con los primeros dibujos de cuevas. Eran las *cosas*; eran los *cuadros*; eran la *escritura*; eran el *trazo*... y todo formaba un acorde.

Dentro de unos cuantos siglos todo será plano, había escrito el pintor desde l'Estaque, y añadía: «Pero lo poco que queda es aún muy caro al corazón y a la mirada». Y en la época de los cuadros roca-y-árbol, treinta años después, decía: «Mal. Tenemos que darnos prisa si queremos ver algo todavía. Todo desaparece».

¿Ha desaparecido todo? ¿Pude yo sentir en aquella ocasión en el Jeu de Paume cómo la danza cosa-cuadro-escritura-trazo de Cézanne, una danza enorme, posible sólo una vez en la historia de la Humanidad, nos abre de un modo poderoso y duradero el imperio del mundo? ¿No viví los pinos y las rocas como el cuadro de los cuadros ante el cual todavía podía erguirse «el buen Yo»? ¿Al igual que ante otros que lo rodeaban? ¿Y como en otros lugares? ¿No vi ya la naturaleza muerta de la pared de enfrente como «niños» rodeados de cuidados?

El Jeu de Paume es un museo bastante corriente; pero esta pared brillante de cosas dulces y queridas es algo *bello y ejemplar* (y además la vista, a través de la ventana, da a la Place Concorde, que para Cézanne era «la plaza

única»). Las peras, melocotones, manzanas y cebollas, los jarrones, cuencos y botellas, incluso gracias a las leves deformaciones y las superficies inclinadas, aparecen como cosas de cuento que van a empezar a vivir de un momento a otro, y no obstante se ve claramente que es el momento anterior al terremoto: como si fueran las últimas cosas.

Luego, comparable a esto, la pared de un museo de Suiza. Allí, formando una serie, hay tres grandes retratos: el pintor, su mujer y el muchacho del chaleco rojo. Estas personas, sin nombre propio, miran como a través de las tres ventanas de un tren que está parado y viaja a través de los tiempos. Los tres hace tiempo que viajan. El viaje está muy lejos de haber llegado a su fin. Sólo el niño parece cansado, con la cabeza apoyada en la mano; los dos adultos están erguidos, tan carentes de expresión como dotados de presencia de espíritu, y su pared se cruza con la pared de la naturaleza muerta del Jeu de Paume: el tren de las tres personas de Zürich se detiene en la calle de las frutas de París.

¿Es por esto por lo que son mensajes los cuadros de Cézanne? Para mí son propuestas. (De los rostros de Van Gogh Ludwig Hohl decía que eran «también decibles», los de Cézanne, según él, son «sólo pintables».) ¿Qué me proponen? El hecho de que actúen como propuestas es su misterio.

Porque de algo no hay duda: casi todo ha desaparecido. En un montón de frutas basta con el amarillo mate de una naranja encerada para que ya no pueda imaginarme nada más. ¿Dónde está el color que todavía sale de la sustancia de la cosa? ¿Qué cosa de ahora es *materia para el ojo*? Por esto tengo tanta necesidad de buscar una naturaleza inviolada. Esto puede ser en todo momento lo sublime, pero a la vez me trae en todo momento el horror ante un horizonte que va a engullirme. Por esto, necesitando durar, me hundo intencionadamente en las cosas cotidianas, las cosas hechas. ¿No es verdad que acabo de ver cómo en el azul gris del asfalto resplandece un bosquecillo de hayas? ¿No ha ocurrido a veces que el retumbar del avión de la tarde ha hecho comenzar un nuevo día? La estrella de latón del jersey de la niña, ¿no es una cosa acreditada? Y las bolsas de plástico, al fin aliviadas del peso de los periódicos, ¿no tiemblan al sol como faldas plisadas claras y luminosas? Sí, pero esto no es la cotidianeidad. La queja se convierte en algo posible: la cotidianeidad se ha vuelto mala. Existe sólo la belleza episódica, triste, que

rodea las cosas hechas, y ésta ya no es algo en cuyo regreso podamos confiar y, por tanto, sigue siendo irreal. (Sí, es verdad, después de Aix, en el suelo rojo de material sintético del aeropuerto de Marsella he visto por un momento el brillo de la marga del Sainte-Victoire...) ¡Feliz pues aquel a quien en casa le esperan dos ojos!

A dos viejos de pueblo les oí decir una vez: «si no creen en nada, ¿por qué están ahí?». A pesar de que no hablaban de mí me sentí tocado por aquellas palabras. ¿No es verdad que hacía tiempo que me preocupaba esta idea?: «sólo una fe podría hacer que las cosas siguieran siendo reales, y además por mucho tiempo». ¿Cuál era este misterio de la fe que aquellos jueces de pueblo parecían conocer? Jamás hubiera podido decir que yo era creyente, del niño de hace años menos que de mí yo actual: ¿pero no es verdad que muy pronto hubo ya para mí un cuadro de los cuadros?

Voy a describirlo porque tiene que ver con esto.

Este cuadro era una cosa, en un receptáculo concreto, en un gran espacio. El espacio era la iglesia parroquial, la cosa era el cáliz con las obleas que, consagradas, se llaman hostias, y su receptáculo era el sagrario dorado metido en el altar y que se abría y cerraba como una puerta giratoria. Esto que llamaban «el Santísimo» fue para mí entonces el *Realísimo*.

Lo real tenía también su momento de recurrencia; era éste: cada vez que, con el cáliz, guardaban en el sagrario las partículas de pan convertidas por decirlo así en el cuerpo de Dios por las palabras de la consagración. La puerta giratoria del sagrario se abría; el cáliz, cubierto por paños, era colocado en el esplendor de colores de su cueva de tela; la puerta del sagrario volvía a cerrarse, y ahora, el fulgurante resplandor de oro de la cerrada concavidad abovedada.

Y así es como veo ahora también las «realizaciones» de Cézanne (sólo que ahora me yergo ante ellas en vez de arrodillarme): transformación y puesta a buen recaudo de las cosas que están en peligro, no en una ceremonia religiosa, sino en la forma de fe que fue el misterio del pintor.

El campo frío

A diferencia de lo que ocurre con las calles de París, que constantemente se me están apareciendo como inesperados ensanchamientos –aun aquellas por las que he andado poco–, desde entonces el macizo del Sainte-Victoire no se ha presentado aún ni una sola vez en mi imaginación. En cambio, en la analogía de colores y formas, la montaña vuelve casi a diario. Subidas insignificantes pueden llevar a cimas de libertad y a aventureras mesetas, y cuando ocurre esto, incluso sin una ciencia especial, creo comprender la región que me rodea.

Ciertamente, los efectos de la montaña sobrepasan con mucho un mero conocimiento de la naturaleza.

En París hay una colina en la que, a diferencia de Montmartre, la gente apenas repara. Se encuentra en el borde oeste de la ciudad; propiamente pertenece ya al barrio de Suresnes y se llama Mont Valérien. Sobresaliendo de un modo apenas perceptible de una serie de colinas que se extiende al oeste, siguiendo el Sena, el Mont Valérien está defendido por una fortaleza que en la segunda guerra mundial fue utilizada por las fuerzas alemanas de ocupación como gran lugar de ejecuciones.

No había estado nunca arriba, pero después del Sainte-Victoire me entraron ganas de subir, y un hermoso día de verano, recortándose sobre el azul del cielo, vi allí un cementerio de piedra a modo de luminosa ciudad de los muertos; cogí moras de zarza, que eran duras y dulces; y, con la mirada fija en las estribaciones de la colina –donde había muchas casas pequeñas, en las que de vez en cuando se oía el ladrido de un perro y ascendía, aislada, una humareda–, experimenté sólo esto: el presente sin fantasmas. Lentamente fui descendiendo de nuevo montaña abajo, en dirección al este, y, pasando el puente que cruza el río, entré en la zona urbana, y en el parque del Bois de Boulogne subí enseguida por una segunda elevación, apenas perceptible, que, también de la guerra, lleva el nombre de *Mont des Fusillés*; en los troncos de los árboles se ven todavía huellas de las balas (bajo estos árboles, como en

todas partes, acampaban los domingueros), y aquella tarde fue la única vez que con Cézanne, cuyos cuadros se han comparado muchas veces con música, me vino a la mente algo parecido: para conservar el presente quise agitarlo «como una marimba».

Luego, por la noche, desde un puente que cruzaba la carretera, en el extremo de la ciudad, miraba la autopista de circunvalación que se mostraba en colores dorados móviles, y ahora me parece todavía sensato lo que pensé en aquella ocasión: que alguien como Goethe tendría que envidiarme porque yo vivía en los años finales del siglo XX.

Los círculos que rodean el Sainte-Victoire se hacían cada vez más anchos, sin yo quererlo; era así.

Mi padrastro es de Alemania. Antes de la primera guerra mundial sus padres fueron de Silesia a Berlín. Mi padre también es alemán; es oriundo del Harz (donde aún no he estado nunca). En cambio, todos los antepasados de mi madre fueron eslovenos. En 1920 mi abuelo votó por la anexión de la zona meridional de Austria a la recién fundada Yugoslavia y los germanoparlantes le amenazaron con asesinarle. (Mi abuela se abalanzó entre los agresores y mi abuelo; lugar de acción: «el recodo del campo de labor»; en esloveno: «ozara».) Luego, en relación con los acontecimientos públicos, casi lo único que hizo fue callarse. De soltera mi madre formaba parte de un grupo de aficionados eslovenos que representaban obras de teatro. Más tarde estuvo siempre orgullosa de hablar esta lengua; después de la guerra, en el Berlín ocupado por los rusos, su esloveno llegó incluso a sernos útil a todos. Sin embargo, nunca pudo sentirse eslovena. Se ha dicho que a este pueblo le falta conciencia nacional porque, a diferencia de lo que ocurre con los serbios o los croatas, nunca tuvieron que defender su país en una guerra; por eso hasta las canciones populares son muchas veces tristes e intimistas. Incluso mi primera lengua, según dicen, debió de ser el esloveno. Luego el barbero del pueblo me ha contado muchas veces que la primera vez que me cortó el pelo no entendía ni una sola palabra de alemán y tuve con él una conversación en perfecto esloveno. Yo no me acuerdo de esto y casi he olvidado esta lengua. (Probablemente imaginé siempre que provenía de otro sitio.) Durante mis años de colegio, en tierra austríaca, a veces tenía nostalgia de Alemania, que para

mí era un país de grandes ciudades –el Berlín de la posguerra–. Cuando oí hablar del Tercer Reich supe que jamás había habido nada peor; siempre que podía, yo actuaba según esta convicción, y a la Alemania que había conocido de niño jamás la sentí vinculada a ello.

Después viví casi diez años en distintos sitios de la República Federal, que me pareció más ancha y más luminosa que el país en el que había nacido; allí, a diferencia de lo que ocurría en Austria, donde –fue una experiencia– casi nadie hablaba mi lengua, podía mezclarme a veces con la gente, de un modo apasionado casi (aunque a veces pensaba que con eso estaba traicionando algo). Todavía me resulta imaginable vivir allí, pues sé que en ninguna parte como en este país es tan grande el número de estos «imperturbables» que intentan escribir todos los días; en ninguna parte tantos que pertenezcan al disperso, oculto pueblo de los lectores.

Pero hasta que no llegué a París no supe lo que es el espíritu de la multitud y desaparecer en medio del tumulto. Luego, desde la lejanía de Francia, entraba siempre en una República Federal que, con sorpresa, encontraba cada vez más mala, como petrificada. Los grupos, aunque siguieran hablando de «ternura», «solidaridad» y «buen ánimo», actuaban como jaurías, mientras los individuos se ponían sentimentales. («Obstinación, sentimentalismo y viajes» es el lema de un amigo mío alemán.) Los transeúntes, cualquiera que fuese su edad, daban la impresión de gente decrepita, *sin color en los ojos*. Era como si los mismos niños, en vez de crecer, lo único que hicieran fuera espigarse. Las casas de muchos pisos, pintadas, circulaban hechas pedazos por las desiertas calles como si fueran automóviles de colores y los que iban en coche parecía como si hubieran sido reemplazados por reposacabezas. Los ruidos típicos eran el leve traqueteo de los parquímetros y el chasquido de las máquinas de cigarrillos; las palabras correspondientes eran «preocupaciones por el desagüe» e «inquietudes de televidente». Los letreros de las tiendas no eran «pan» o «leche», sino engendros lingüísticos –que pretendían darle tono al objeto– e insolencias. En general, casi todo, incluso en los periódicos y los libros, tenía un nombre falso. Los domingos, las banderas de los grandes almacenes ondeaban en el vacío. Los distintos dialectos, antaño «los acentos del alma», no eran más que un chapurreo vacío falto de alma y (como ocurría también en Austria) al oírlo se le abrían a uno las carnes. Aunque había

buzones para «otras direcciones», no había ya ningún sentido de los puntos cardinales: hasta la naturaleza parecía haber perdido vigencia; las copas de los árboles, e incluso las nubes que había encima, se limitaban a realizar movimientos bruscos, mientras que los tubos de neón de los autobuses de dos pisos le apuntaban a uno; se oía el tintineo de las cadenas de los perros detrás de las puertas de las casas; en las ventanas abiertas la gente miraba a lo lejos buscando sólo accidentes, desde un telefonillo una voz gritaba a una calle abandonada «¿quién?»; en las cabeceras de los periódicos se ofrecía césped artificial, y algo así como una belleza triste planeaba a veces sólo por encima de los servicios públicos.

Entonces comprendí lo que era la violencia. Este mundo de «formas funcionales», rotulado hasta las últimas cosas y al mismo tiempo carente del todo de lengua y de voz, no tenía razón. Es posible que en otros sitios fuera algo parecido, pero aquí me encontraba desnudo y quería asesinar a alguien, daba igual quién fuera. Sentía odio al país, con la misma pasión con la que antaño odié a mi padrastro, a quien en mi imaginación veía muchas veces alcanzado por un golpe de hacha. En los estadistas de allí (como en todos los «artistas» políticos) veía también solamente malos actores —ninguna palabra que viniera de dentro— y mi único pensamiento era que «hacía falta una expiación».

En este tiempo llegué incluso a aborrecer las formas geológicas de Alemania: los valles, los ríos y las montañas; es más, la aversión llegó hasta lo más hondo. De ahí que para la historia del hombre de los brazos cruzados estuviera previsto que éste, como geólogo, en su tratado «Sobre los espacios», describiera un paisaje de los llamados *junto al campo frío* de la República Federal. En tiempos remotos, dos ríos habían «luchado» allí por la divisoria de aguas. El uno, debido a su fuerte inclinación, refuló y, «recortando como un ladrón» (ésta era la terminología), más allá de la divisoria de aguas originaria, captó el otro río. El valle de éste, se decía, fue decapitado por el «filo» del primero y se convirtió en un desierto. La parte de tierra que estaba debajo del lugar de la captura hasta tal punto se convirtió en un «río menguado», que actualmente el valle que hay allí tiene el aspecto de ser mucho más ancho de lo normal, y por eso se llama *El campo frío*.

Pero el geólogo, incluso ante el suelo europeo, se había vuelto a convertir

en mí, y en este tiempo yo volvía a vivir en Berlín. Leí otra vez, y de un modo nuevo, el *Hyperion*; comprendí por fin cada una de sus frases y pude contemplar sus palabras como si fueran cuadros. También estaba muchas veces ante los viejos cuadros de Dahlem. Una vez, saliendo del metro, entré en la pequeña plaza redonda de Dahlem-Pueblo; la vi rodeada de faroles de muchos brazos, como la *Place Concorde* de París; contemplé la belleza de una «nación» y llegué a sentir incluso algo así como nostalgia de una belleza como ésta. Justamente en Alemania la palabra «imperio» me estaba revelando su nuevo sentido: cuando, todavía en el gran arco, caminaba por las «llanuras» del norte que Nicolas Born ha descrito y, en los tortuosos caminos de arena y en los oscuros lagos y ríos, volvía a pensar en los paisajes holandeses del siglo XVIII. El nuevo sentido provenía de una distinción: aquellos paisajes, aunque en ellos hubiera sólo un árbol raquíutico o una vaca, mostraban el esplendor de un «imperio», y aquí yo me movía en una «provincia» sin esplendor alguno.

Hasta ese momento además nunca había reparado en que Berlín estaba en el valle de un río antiquísimo (por otra parte, ante un hecho así apenas me hubiera sentido interesado); las casas parecían esparcidas, siempre como por casualidad, en una tierra llana como una estepa. En esta ocasión averigüé que a una distancia de unas cuantas calles principales se encontraba uno de los pocos puntos de la ciudad en los que en tiempos el agua de fusión había dado lugar a una pendiente claramente perceptible. Allí estaba el *cementerio de San Mateo* y, sobre su cima, a justo la altura de una casa por encima del resto del terreno, el barrio de Schöneberg debió de adquirir su máxima cota sobre el nivel del mar. (Los montones artificiales de ruinas, del tiempo de la guerra, no contaban.) Una tarde me puse en camino hacia allí. En consonancia con la situación, el bochorno y los lejanos truenos. La inclinación ascendente de la carretera, que al principio era insignificante, me puso ya en un estado de nerviosa expectación. Sin embargo, una pendiente clara no se veía hasta que no se llegaba al cementerio. Arriba, sobre la cima, el paisaje, normalmente con edificaciones, continuaba en la llanura que, no obstante, debido al pequeño terraplén, se convertía en terraza. Me senté allí (en la lápida que estaba a mi lado, los nombres de los hermanos Grimm) y miré hacia abajo, a una gran depresión donde la ciudad se extendía de un modo completamente

distinto y, desde lejos, desde el fondo del valle, llegó incluso una sensación de río. Las primeras gotas de la tormenta fueron golpes agradablemente cálidos sobre la cabeza, y ahora, al que estaba sentado allí le puedo aplicar con razón una frase de las viejas novelas: «En este momento nadie era más feliz que él». De vuelta, junto a la calle *Langenscheidt*, ligeramente en declive, sentí pasar el agua de los tiempos remotos: una sensación suave y clara. Por la noche, la punta de grafito del lápiz brillaba, y durante unos cuantos días en el fondo de un valle estuvieron ondeando las banderas de los «Almacenes del Oeste».

Al fin estaba de camino hacia el monte *Havel*, que, apenas cien metros sobre el nivel del mar, es, según dicen, el punto más alto de Berlín occidental. Al subir, en un claro, en medio de la hierba, había grandes sacos grises, de los que luego se levantaron soldados medio dormidos. Dando un rodeo llegué a la cumbre, que yo mismo supe reconocer, porque los montes Havel formaban una cresta bastante regular; allí me tumbé bajo un gran pino y aspiré de nuevo el viento del presente. En el crepúsculo, desde un candelero debajo del cual corrían los jabalíes, miré hacia Berlín oriental, donde habíamos vivido después de la guerra.

Ocurrió por casualidad que en este año fui a ver también a mi padre. Hacía tiempo que no tenía noticia de él y quedé sorprendido al ver que cogía el teléfono. Vive en una pequeña ciudad del norte de Alemania. Al igual que las tres o cuatro veces que nos habíamos visto, nos citamos con todo lujo de detalles y no acertamos a encontrarnos, como de costumbre, y durante toda la noche estuvimos buscando las causas. Desde la muerte de su mujer vivía solo en la casa; ni siquiera un perro tenía ya. A su amiga, también viuda, la iba a ver sólo los fines de semana; los demás días uno llamaba a casa del otro, dejando sonar el teléfono sólo unos momentos, como señal de que todavía estaba vivo. (Sin embargo, ni la casa ni el hombre hay que darlos a conocer aquí con fórmulas definitivas.) Vi en sus ojos el miedo a la muerte y sentí una responsabilidad retrasada. Lo vi como hijo de alguien. La serie de preguntas circunstanciales obviaban el auténtico espíritu interrogativo, y pude sacar a la luz lo silenciado por mucho tiempo (no tenía más que pensarlo). Y él contó cosas de sí mismo, incluso por mor de sí mismo. De un modo ocasional dijo que por la mañana, al mirarse al espejo, lo que más habría deseado hubiera sido «darse golpes en la jeta», y en aquel momento por primera vez lo vi en el

extravío, la soledad, la amargura y la rebeldía de un héroe. Cuando por la noche, muy tarde, me acompañó al tren, junto a un árbol de la estación estaba ardiendo un cartel al que los taxistas en paro habían prendido fuego. Luego vi una Alemania distinta: no la República Federal y sus estados, tampoco el horrible Reich, o el mosaico de los pequeños estados. Esta Alemania tenía el color marrón de la tierra y estaba mojada por la lluvia; estaba sobre una colina; había ventanas; era como una ciudad, desierta y festiva; la vi desde un tren; eran las casas al otro lado del río; estaba, palabras de Hermann Lenz, «junto fuera»; había un silencio lleno de humor y se llamaba *buen sentido*; era «la vida silenciosa de las formas regulares de la calma»; era «hermoso centro» y «vuelta del aliento»; era un enigma; volvía y era real. Y el que veía Alemania se sentía astuto como el inspector Columbo resolviendo un caso, y sabía, no obstante, que jamás podía haber un respiro definitivo.

La colina de las peonzas

Una cosa era segura: de la montaña de Cézanne yo iba a transmitir algo. Pero ¿cuál era la ley de mi objeto?, ¿su forma obvia, vinculante? (porque, naturalmente, escribiendo yo quería conseguir algo).

Mi asunto no podía ser el tratado que se limita meramente a buscar las relaciones que se encuentran dentro de un campo: mi ideal, desde siempre, era la suave insistencia y el curso bienhechor del relato.

Sí, quería narrar (estudiaba con gusto los tratados). Porque muchas veces, leyendo o escribiendo, había experimentado la verdad de la narración como claridad en la que una frase daba lugar a la siguiente de un modo sosegado y tranquilo, y lo verdadero –el conocimiento precedente– sólo podía sentirse como algo dulce y suave en las transiciones de una frase a otra. Y además sabía esto: la inteligencia olvida, la imaginación no olvida nunca.

Durante un tiempo me estuvo rondando la idea de describir uno por uno los acontecimientos –la montaña y yo, los cuadros y yo– y ponerlos unos junto a otros en forma de fragmentos inconexos. Pero luego el carácter fragmentario que esto tendría lo vi como lo fácil, porque no iba a poder ser el resultado de un esfuerzo que anhela la unidad y que tal vez fracasa en esta empresa, sino un método previo seguro y fiable.

En *El pobre jugador*, de Grillparzer, leí entonces: «Yo temblaba de tanto ansiar la unidad del contexto». Y de este modo volvió el gusto por la unidad en todo. Lo sabía: la unidad del contexto es posible. Todos y cada uno de los momentos de mi vida encajan unos con otros, sin necesidad de elementos intermedios auxiliares. Existe una conexión inmediata; lo único que tengo que hacer es liberarla con la fantasía. Y al mismo tiempo vino la angustia que yo conozco muy bien: porque sabía también que las analogías no podían producirse de un modo fácil; en contraposición con la diaria confusión que había en mi cabeza, ellas eran los frutos dorados de la fantasía; después de ardientes sacudidas; estaban allí como *las verdaderas comparaciones*, y de este modo, según las palabras del poeta, empezaban formando «el gran

resplandor de la frente de la obra». La confianza en estas analogías que mantienen la coherencia del relato ¿no era, una y otra vez, una osadía?

El siguiente problema era el tiempo de la acción. Hacía mucho que tenía la impresión de que hoy en día ya no hay lugar alguno para un relato. Para la historia del hombre de los brazos cruzados tuve que partir de muy lejos, la naturaleza en estado virginal, y luego sólo el hecho de estar junto a cosas como un «avión» o un «televisor» me ponía al borde del fracaso. Por esto pensé en retrasar la acción y ponerla en el cambio de siglo y en que el protagonista fuera un joven pintor y escritor, Maurice Denis, que realmente había ido a ver una vez a su venerado Cézanne, en su mismo paisaje; además sentía la atmósfera de aquella época, sólo por el abrigo negro y grueso del estudio, que se parecía al de mi abuelo.

¿Pero no formaba parte de mi verdad el que el protagonista fuera alguien que hablara alemán? De ahí que se me ocurriera la idea de un pintor joven, en los comienzos de su carrera, en la Austria de entreguerras, que el año 1938, poco después de que los alemanes se anexionaran Austria, partió hacia Provenza. En el fondo de mis recuerdos tenía incluso una imagen de un hombre como éste: un hermano de mi madre, tuerto, que luego cayó en el este y cuyas cartas de guerra, escritas en una letra muy clara, leía yo muchas veces cuando era niño. Después fui creciendo y todavía soñaba con él muchas veces, y sentía verdaderos deseos de ser él otra vez y como él sentir de nuevo los fondos azules de una pequeña capilla que había junto a un camino.

Al fin llegué incluso a tener la esperanza de que este personaje podría convertirse en «yo» (el hecho es que a Sorger, el investigador de la tierra, lo había convertido en mí mismo y de este modo seguía actuando en muchas miradas). «Inventar», según la doctrina, no era lo que yo tenía que hacer; lo que tenía que hacer era «realizar» (una actividad con la que, en concreto, la invención tenía que ver continuamente); y además mi seguridad personal era la del «buen yo» de Goethe, como la luz interior del relato; como lo claro y luminoso, lo que eleva, que es lo primero que al leer comunica el espíritu de la confianza. Nada que no sea así es digno de ser leído.

Había decidido ir por segunda vez a Provenza, donde yo esperaba la última explicación. Pero no quería volver a estar allí solo. Cada vez sentía con mayor fuerza la necesidad de alguien que fuese la persona adecuada para mí: no la

necesidad de uno que supiera, sino de uno que tropezara aquí y allá, uno a quien, como ocurre con los niños, se le pudieran hacer todavía las grandes preguntas.

Así que me cité con D. en Aix. D. es oriunda de una pequeña ciudad de Suabia y confecciona vestidos en París. Así que salió de la escuela, se fue para allá, alquiló dos habitaciones en el centro y pronto empezó a ganar dinero cosiendo vestidos –al principio, con todo, trabajaba en tiendas, donde la humillaban–. Sin embargo, «para ir al dentista» y para otras muchas cosas vuelve siempre al mundo de su infancia. Sus padres pertenecen al «pueblo oculto» y siempre ha visto cuadros, no como algo meramente accesorio.

Sus cuadros son los vestidos; cada uno tiene su idea peculiar. Las dos habitaciones que tiene alquiladas son a la vez un gran taller que ostenta telas de muchos colores. No conozco a nadie que dé tanta importancia a su trabajo como ella; hace de él su orgullo como sólo un artista podría hacerlo y es desabrida y áspera con cualquiera que la moleste mientras está trabajando.

Una vez, contaba, salió en busca del «abrigo de los abrigos». Además confiaba en tener fuerza para ello, pero al final fracasó en el «problema de la conexión», un problema que yo, como escritor, decía, conocía sin duda. (Decía que con este fracaso había perdido su «manía de grandeza».) A pesar de todo, la parte del abrigo de los abrigos que había hecho era tan bella que cuando se lo ponía, en el metro la gente la miraba extasiada.

D. era también la que en París me pasaba continuamente mensajes: por ejemplo, el mensaje de «la victoria sobre los enemigos por medio del dominio de uno mismo», o el del «poder de un hombre sobre los otros por medio de la propia susceptibilidad». Cuando vio *Under The Capricorn*, de Hitchcock, hablaba de los labios de Joseph Cotten, que «estaban tan tranquilos en el rostro»; y después de ver las películas de Ozu, al cortarse las uñas de los pies, extendía un periódico, porque esto es lo que hacía el actor principal que sale siempre en las obras del maestro japonés.

En D. no hay nada de mujer, o femenino; produce una impresión infantil-masculina-de-muchacha, y si se le deja contar sus cosas, hace pensar en la esclava que sabe más que cualquier señor. Una vez la vi en *Jacob luchando con el ángel*, de Rembrandt: era el ángel, al que el Génesis llama solo «uno». Hay mucha gente que, cuando uno se acerca a ellos, revelan un vacío sin yo,

maligno y demoníaco; D., en cambio, es siempre impenetrable, y además apenas soporta que alguien extraño la toque. Y, sin embargo, una vez, a mi pregunta sobre por qué necesitaba a su amigo, contestó: «Las palabras solas no me calman bastante».

Sus ojos son claros, enmarcados por ojeras. Una vez que estuve enfermo vino a verme y me miró fijamente y sin compasión, hasta que la eché. Por lo demás, hace pensar en un pájaro desgredado de los que andan por el suelo: no hace ademán alguno, apenas cambia de cara; o está completamente quieta y callada o se mueve (de un modo más bien torpe). No obstante, es toda ella presencia de espíritu; ni un solo momento en que esté abismada en sus pensamientos: cuando está con uno, lo único que hace es pensar *con* y, como ser co-pensante, es aquella «bonne compagnie» de Voltaire: «despreciaba a los científicos y su único deseo era vivir en buena compañía».

Al mismo tiempo, D. se deja ver por poca gente; es tímida y fácilmente se queda perpleja. Cuando mejor se despliega su poder es cuando está sola; en el trabajo; o en su deambular nocturno por las calles de París, donde, según cuenta, de vez en cuando hay una mano que se posa sobre su cabeza (dice que ya sus padres estaban «enamorado» de su cabeza).

Por regla general es silenciosa (pero entre silencio y silencio habla mucho o lanza extraños sonidos de emoción o de pasmo), y –¿cosa rara en las mujeres?– es buena andarina. Muchas veces andábamos por los frondosos bosques que hay entre París y Versalles, donde de vez en cuando se encuentran los oscuros cedros de grandes ramas.

Era casi invierno. Acababa de ver morir a un amigo y volvía a gozar de un modo nuevo de mi propia existencia. Él, que se veía como el «primer ser humano que experimentaba el dolor», rechazó la muerte hasta el último momento, y yo estaba agradecido por todo y decidí: «estar alegre y disfrutar de los días de salud».

En los aeropuertos, por una vez, la gente estaba en una tiniebla llena de dignidad; rostros sombríos sin el carácter infernal de costumbre. Cuando llamaron a uno a quien hacía tiempo yo había conocido bastante, tuve la sensación de encontrarme con toda la gente de antes, sólo como nombres pronunciados por altavoces internacionales.

Al aterrizar en Marsella, al norte, en el horizonte, el macizo del Sainte-Victoire se sumergió como una ballena. Los plátanos del Cours Mirabeau habían perdido casi todas las hojas, y la avenida parecía una hilera de huesos de una claridad pálida. La carretera de Aix, esplendorosa en verano, estaba ahora mojada, gris y pelada, y formaba parte de la red de carreteras que salen de París. Teníamos las «dos cómodas habitaciones» que conocemos por los libros antiguos. Yo miraba los ojos claros, impenetrables de D. Ella llevaba ya los zapatos adecuados, y sin más dilación, a la mañana siguiente, nos pusimos en camino en dirección al este.

En mis ansias de unidad y conexión había visto una huella especial con la que me sentía obligado, sin que supiera qué indicaba y si en realidad llevaba o no a alguna parte. En los meses precedentes, siempre que observaba los cuadros en los que Cézanne había pintado su montaña, chocaba una y otra vez con esta huella, hasta que al fin acabó convirtiéndose en mi idea fija.

El macizo, por el oeste, en forma de tricornio, con sus capas y sus plegamientos, aparece como un corte geológico transversal. Había leído que uno de los amigos de juventud del pintor fue un geólogo llamado Marion, que luego acompañó a Cézanne al campo en muchas de sus caminatas en busca de motivo. Cuando estudiaba los mapas y las descripciones de esta montaña, mi imaginación, de un modo involuntario e inexplicable, giraba sin cesar en torno a un mismo punto: una falla que había entre dos capas de dos tipos de roca distintos. Se encuentra en el camino de cresta que, en pendiente más bien suave, lleva desde el oeste a lo que es en realidad la parte alta de la cordillera, y es propiamente un «punto», porque allí, en la curvatura de una capa dentro de otra, corta, además, la línea de la cresta en dirección transversal. Aunque a simple vista no se ve nada, este punto vuelve una y otra vez en los cuadros del pintor, en forma de sombra de mayor o menor tamaño; incluso en los esbozos a lápiz, este hundimiento está siempre dibujado, con líneas paralelas, o, por lo menos, con un perfil fino.

Este punto —el trabajo era inminente— me movió a repetir el viaje a Provenza. De él esperaba encontrar la clave, y, aunque la razón quisiera disuadirme, yo sabía que la fantasía tenía razón. Pero luego, en Aix, lo único que esperaba con ilusión era el camino.

Fuimos en un coche de línea hasta un acueducto y desde allí, por el *Chemin de Bibémus*, subimos a pie a una meseta esteparia, que se llama *Plateau de marin* y en la que detrás de las hierbas de estepa, llenas de espinos, vimos enseguida levantarse el Sainte-Victoire, como una roca errática. Además aquí el camino es más tranquilo que la Route de Cézanne; sin atravesar ningún pueblo lleva sólo a la cresta de la montaña y muy pronto deja de haber asfalto y coches.

La ciudad estaba aún bajo una lluvia matinal, pero en la meseta, en el amplio cielo, se abrieron claros en seguida. Llegamos a un bosque de pinos poco tupido en el que las pinochas, que brillaban por todas partes, dibujaban el sol que resplandecía a través de ellas. Al cabo de un rato le pregunté a D., con precaución, qué pasó que trabajando con el abrigo de los abrigos había perdido su «manía de grandeza». Su única contestación fue ésta: «La he vuelto a encontrar».

Al subir había todavía robles, que perdían las hojas en grandes cantidades. Ahora lo único que había eran pinos, siempre verdes, en un aire tibio; y en el horizonte, la montaña, que brillaba independientemente de la estación del año. Algunas ramas rozaban unas con otras y con su crujido sustituían a las cigarras del verano. La urraca, blanca y negra, volvió a aparecer, en el extremo de un camino transversal, con los movimientos de un avión de papel. Con el tiempo la meseta se iba quedando en silencio, de modo que los pequeños ruidos de los distintos llanos llegaban como sonidos de campanas. Lo que se veía en el oscuro interior de una piña por entre las laminillas abiertas llevaba al mismo tiempo a las grietas azules que había en una capa de cirrus que pasaba por el cielo a gran altura, y el pensar en la voz de un pájaro se convertía en esta voz misma.

Nos encontramos con corredores, cazadores y soldados, que aquí, no obstante, parecían estar en su derecho. El perro de la legión extranjera ya no existía; o estaba en una hondonada, en un camino, en forma de montón de barro. Muchas veces el camino subía y bajaba en lazos y curvas: la meseta no es una «extensión horizontal» (como alguien ha descrito siguiendo los cuadros de Cézanne), sino que está surcada por hoces y quebradas. Ansioso por conocer este paisaje hasta sus más mínimos detalles, ante todo buscaba atajos, y esto hizo que nos perdiéramos más de una vez, que buscáramos por separado el camino y que luego nos viéramos el uno al otro de pie como dos idiotas en

dos colinas distintas.

No nos habíamos propuesto para nada llegar a la cumbre, pero al fin, sin haberlo decidido, continuamos subiendo hasta que estuvimos arriba de todo. Hacía viento, igual que en verano; no hacía ni más frío ni más calor que la otra vez. Luego, a última hora de la tarde, entramos en Le Tholonet y nos sentamos cansados y satisfechos en el *Auberge Thomé*, alias *L'Étoile d'Or*. Era hermoso poder decir simplemente que teníamos hambre.

Mirábamos hacia fuera, a la montaña en la que acabábamos de estar. Por delante de ella discurría un cortejo de colinas de poca altura, interrumpido en un punto por una artesa. Una parte de la colina, después de un incendio, se había quedado pelada. En la ladera no crecían ni siquiera matorrales y en la roja marga desnuda la lluvia había excavado profundos surcos. Éstos discurrían por la ladera, que era más bien llana, de un modo confuso y revuelto, y con la tierra, el agua que corría por estos surcos había formado aquí y allá extrañas torres y pirámides encima de las cuales había grandes bloques de piedra azulados. Toda esta zona pelada, en su entrecruzamiento de surcos que no llevaban a ninguna parte, era en pequeño exactamente igual a aquellas amplias regiones de barbecho de Dakota del Sur, en las que tienen lugar muchas películas del Oeste y a las que los que vagaban por aquellos parajes bautizaron hace tiempo con el nombre de *Badlands*. En la otra parte del cortejo de colinas, que se había librado del fuego, habían crecido pinos, apretujados unos junto a otros; sus ramas, superpuestas como verdaderos pisos, llegaban hasta lo alto de la copa. D. estaba sentada entre yo y la vista, con su vestido de trozos de paño de distintos colores, que era a la vez un abrigo.

Hasta aquel momento, después de haber estado allí, no me vino a la mente de nuevo el punto en torno al cual había estado girando tanto tiempo mi imaginación. Miré hacia el lomo de la montaña y busqué la falla. A simple vista no se podía ver, pero yo sabía que una señal para reconocerla era el poste de la línea de alta tensión que había en la cima. Aquella mancha tenía incluso un nombre: se llamaba *Pas de L'Escalette*. Y por debajo, en un terreno de aluvión más llano, había una pequeña cabaña abandonada; en el mapa estaba señalada con el nombre de *Cabanne de Cézanne*.

Algo estaba aminorando la marcha. Cuanto más tiempo miraba el fragmento

que yo había recortado, tanto más seguro iba estando: ¿de una solución?, ¿de un conocimiento?, ¿de un descubrimiento?, ¿de una conclusión?, ¿de algo definitivo? Poco a poco la falla de la lejana cresta iba entrando en mí e iba cobrando la virtualidad de un *centro de giro*.

Primero fue el miedo a la muerte –como si yo mismo estuviera aplastado entre las dos capas de rocas–; luego fue, como nunca lo había sentido, *lo abierto: el único aliento*, si lo hay (y podía ser olvidado de nuevo). El azul del cielo que había encima de la cumbre de la colina se hizo *agradablemente cálido*, y las margas rojas de la barbechera eran ahora *ardientes*. Al lado, en la parte boscosa, muy tupidas, las masas de pinos, con miles de matices de verde; las oscuras franjas de sombra que había entre las ramas, como hileras de ventanas de una inmensa urbanización construida sobre la ladera, y cada uno de los árboles del bosque, visibles ahora uno por uno, erguidos, moviéndose como una *eterna peonza*, con la cual, en pie, se movía también el bosque entero (y la gran urbanización). Detrás, el perfil seguro del Sainte-Victoire, y delante D., con sus colores, como forma humana apaciguadora (por unos momentos la vi como «mirlo»).

Nadie salió de sí mismo y lanzó los brazos al aire. Pero era mucho. De este modo, despacio, alguien fue acercando lentamente las dos manos y las entrelazó con arrogancia hasta formar un puño. ¡Yo me atrevería al golpe y saldría hacia el Todo! Y vi que se me abría el Reino de las Palabras, con el *Gran Espíritu de las Formas*; con el velo del estado de seguridad y buen recaudo; con el intermedio de la invulnerabilidad; para «la prosecución indeterminada de la existencia», como definió el Filósofo la duración. Ya no pensé en ningún «lector»; miré sólo al suelo, con salvaje gratitud. Mosaico de piedrecitas blancas y negras. Por encima de las escaleras que llevaban al primer piso del albergue, atado a una barandilla, flotaba en el aire un globo azul. Sobre una mesa, fuera había un jarrón azul claro de esmalte. A lo lejos, por encima de la Meseta del Filósofo, el azul del aire tenía aquel frescor especial con el que Cézanne ha pintado tantas veces aquella zona. Por la pared misma de la montaña pasaban las sombras de las nubes como si continuamente estuvieran corriendo cortinas; y al fin (temprana puesta de sol de mediados de diciembre), el macizo entero estaba tranquilo dentro de un fulgor amarillo, como si fuera de cristal, sin que, no obstante, como ocurre con otras montañas,

impidiera el regreso. Y sentí la estructura de todas estas cosas dentro de mí, como si fueran mis armas. TRIUNFO!, pensé, como si el Todo estuviera ya felizmente escrito. Y me reí.

D. había vuelto a participar con el pensamiento y podía contestar inmediatamente a mi pregunta sobre el problema de la conexión y la transmisión. Incluso se había traído las muestras de las distintas telas que tenía destinadas para el abrigo: brocado, seda de raso y damasco.

«Bueno, tengo que contarte la historia del abrigo. La cosa empezó con que yo llamé la gran idea a aquello en lo que había estado pensando. El abrigo tenía que encarnarla.

»Empecé con una manga. Inmediatamente me encontré con dificultades al quererle dar a la materia floja e inestable de la tela la forma abombada y rígida que yo quería. Me decidí a trabajar con las telas sobre una capa gruesa de lana.

»La manga estaba lista. Me parecía tan bella, tan preciosa, que pensé que para las otras partes del abrigo no iba a tener la misma fuerza.

»Pensé en mi idea; en los momentos de tensión y repentino relajamiento de la naturaleza; cómo de una cosa se pasa a otra.

»Todos los días miraba el abrigo empezado, una o dos horas; comparaba las partes con mi idea y pensaba en la continuación.

»La parte superior estaba lista. Por lo que hace a la parte inferior perdí la idea de conjunto. Cosía unas piezas con otras y terminaban revelándose como carentes de conexión con la parte de arriba. Ahora, el trabajo se hizo especialmente difícil, debido al peso de las telas, finas y recias, cosidas unas dentro de otras, y cuando cosía a máquina tenía que aguantarlas en alto, atenta siempre a que nada resbalara.

»Puse las distintas partes unas junto a otras delante de mí; nada armonizaba con nada. Estaba esperando el momento en que de repente encontraría la imagen única.

»Durante el tiempo en que estuve mirando y probando, estaba sintiendo una debilidad en el cuerpo, me veía incapaz. Me prohibí pensar siquiera en la gran idea.

Las reproducciones y los planos de los tejados construidos por los chinos

se convirtieron para mí en algo apasionante, y el problema del modo de descargar los pesos por medio de las transmisiones adecuadas. Vi que había por todas partes un ámbito de lo intermedio.

»Después de muchos días, sin pensar más, cosí las partes unas con otras y en un lugar de la falda puse un abombamiento hacia adentro. La seguridad que sentía me infundía una gran excitación.

»Colgué el abrigo en la pared. Todos los días lo examinaba y empecé a apreciarlo. Era mejor que todos mis otros vestidos y no era perfecto.

»Al confeccionar un vestido, para continuar el trabajo hay que retener en la memoria cada una de las formas que ya se han utilizado. Sin embargo, no puedo verme obligada a citar interiormente estas formas, tengo que ver inmediatamente el color que sigue, el definitivo. En cada caso no hay más que un color adecuado, y la forma es lo que decide la masa de este color y tiene que resolver el problema de la transición.

»Para mí, la transición tiene que ser algo que separe claramente y que a la vez junte unas partes con otras.»

El gran bosque

En el Museo de Historia del Arte de Viena hay un cuadro de Jakob van Ruisdael que lleva el título de *El gran bosque*. En él se ve un bosque de grandes dimensiones con gruesos troncos de roble; en la parte de abajo, el extraño blanco del abedul que aparece tantas veces en este pintor. El agua de reflejos oscuros que vemos en primer plano es también un objeto conocido en Ruisdael. En este punto del cuadro se ve un gran vado de tan poca profundidad que a través del agua deja ver las roderas de un camino de carros que, pasado el charco, con un color de arena amarilla, describiendo una curva hacia la izquierda, continúa hasta meterse en el ámbito del bosque. Es probable que el nombre del cuadro se deba únicamente a sus dimensiones. Porque el bosque que se ve es pequeño; inmediatamente detrás empieza una superficie llana, libre de vegetación. El bosque tiene además una población pacífica: en primer plano, un caminante que está sentado a la vera del camino, con sombrero, bastón y un hatillo en el suelo; detrás, un hombre y una mujer que, formando una pareja, abandonan la curva del camino para ir de paseo, con vestidos ligeros y un paraguas (en el cielo hay nubes blancas y grises). Pero quizás el cuadro es realmente una parte de un «gran bosque»; tal vez lo que pasa es que el punto de mira no está fuera, sino dentro del bosque, y, como ocurre habitualmente, la mirada del caminante, así que se ha adentrado en él, se vuelve otra vez hacia atrás. La sensación de amplitud está reforzada por una característica de los paisajes neerlandeses del siglo XVII, por pequeñas que sean sus dimensiones, con sus superficies de agua, sus caminos de dunas y sus oscuros rincones cubiertos de fronda (bajo un cielo que ocupa una gran parte del cuadro), al observarlos empiezan poco a poco a crecer. Se ve de un modo claro: los árboles están allí de pie y crecen, y con ellos crece también un crepúsculo tranquilo que lo envuelve todo. Incluso los dos jinetes que están allí parados: están de pie y crecen.

Cerca de Salzburg hay un bosque como éste: no un bosque urbano de hoy, no el bosque de los bosques; sin embargo, maravillosamente real. Lleva el

nombre del pueblo que linda con él al este, *Morzg*. El camino que lleva a este bosque empieza con la artesa que hay entre el *Mönchberg* y el *Festungsberg* y que se llama *Schartentor*, que forma una especie de divisoria de caminos entre el interior de la ciudad y la llanura del sur, con las estribaciones de las urbanizaciones que se extienden al pie del macizo del *Untersberg*. El bosque se ve ya en el arco que tiene forma de puerta del *Schartentor*: aparentemente con grandes árboles, antes de la colina rocosa y de doble giba de *Hellbrunn*, atraviesa la llanura de este a oeste. A apenas una hora de camino, visto desde la ciudad, se encuentra no obstante en medio de un leve azul de lejanía, como si por en medio de él discurriera algo así como un río (de hecho, el *Salzach* continúa a través de él su camino hacia el este). Después de un prado urbano, cruzado por senderos de hormigón y en el que se oyen los pasos de los transeúntes –en el centro, sola, la antigua casa del «guarda», en la que, al atardecer, por una de las ventanas se ve el fulgor tenue, como de brasa, de un interior apenas perceptible y sale el sonido de un canto sin voz–, y después de atravesar una carretera de circunvalación con tres semáforos, colocados uno detrás de otro, y tres señales de stop nuevas, empieza un ámbito silencioso y tranquilo (el distrito de *Thumegg*), en el que ya no hay nada urbano y en el que hasta el final del camino no hay ningún escaparate que pueda distraerle a uno la vista. Junto al camino, en dirección contraria, discurre un pequeño arroyo, que en realidad es el brazo de un canal y cuyo brillo se expande de vez en cuando recordando algo indeterminado. Aquí, los árboles son sobre todo abedules, como si crecieran allí en su ámbito natural, dando un carácter peculiar a todo el cuadro, como si estuvieran en el lejano Este de Europa. Los matorrales son sauces de un color rojo luminoso; a la luz del sol, que brilla a través de ellos, una maraña de candelabros de muchos brazos.

Luego, de un modo inesperado, el camino que lleva por la llanura empieza a subir ligeramente –lo bastante para que los que van en bicicleta tengan que levantarse por unos momentos del sillín– y discurre sobre otra llanura. Los pocos metros que separan a una de otra en la vertical hacen que esta última sea ya una meseta. Aquí el prado ya no es ningún prado urbano, sino campo libre, con una casa de labranza solitaria. Ahora notamos un viento que llega del *Untersberg*, que se levanta detrás, al fondo (algo que se advierte aún con más claridad: de vuelta, en un nivel apenas más bajo, la ausencia de viento en

forma de –así, literalmente– repentina masa de aire agradablemente cálido). Por encima de la franja pantanosa que hay al pie de la montaña, no muy lejos, se deposita muchas veces una capa de fina bruma de la que, cuando se adensa en forma de niebla, florecen las copas de los árboles. La parte anterior de la pradera está formada también por tierra pantanosa: los montoncitos de tierra que han hecho los topos son negros (con piedrecitas blancas dentro); por aquí andan escarbando gallinas de la casa de labranza, muchas veces con las plumas del cuello levantadas por el viento. Por un tubo de hormigón, otro canal que pasa por debajo del camino, en el que hay un bloque de caliza que, como por un puente, lleva a la siguiente urbanización.

Lo curioso en ella son los dos grandes pinos torcidos por el viento que hay a su entrada; no al lado, sino en medio del asfalto, como dos árboles solitarios, un prelude de la hilera de pinos que aparece al final de la calle, muchas veces en medio de los reflejos de una luz cegadora. Aquí, a través de las ventanas de muchas casas, la vista se encuentra con un fondo de paisaje desierto: lo único urbano de aquel conjunto de edificios es el hecho de que se llame «calle». Pero tampoco hay nada rústico en ella. Las dos hileras de casas parece que se metan en la barbechera. Los edificios son bajos, de muchos colores –que se distinguen claramente unos de otros– y con muchas piezas de madera; en casi todos ellos, a modo de relieve, filas de pequeños árboles. Esta *Tauxgasse*, larga y recta, con la tierra negra de tundra que se ve en los jardines y con las voces que, hablando diversas lenguas, salen muchas veces de las distintas casas, recuerda una «calle de pioneros del Norte». Sin embargo, en vez de los muchos perros que hay allí, gimoteando y aullando atados a los postes, aquí un gran número de gatos corretean silenciosos por entre las hileras de casas.

Al final de la calle se ve que la fila de pinos que hay allí es la entrada a un cementerio. Del mesón que hay delante echan de vez en cuando a algunos borrachos, los cuales se quedan todavía un rato delante de la puerta cantando de un modo obstinado; luego, de repente, enmudecen y se van. El cementerio es muy grande y está atravesado por varios caminos paralelos que llevan hacia el sur; por encima de él sobresale la estatua de un Crucificado, que –como no ocurre con ningún cuadro– aparece primero de lado. Cada uno de los caminos es un largo paseo, en cuyo arco de salida brilla el campo que precede al

bosque de Morzgg. De vez en cuando se ven cortejos fúnebres avanzando lentamente; entonces, en medio del repique de las campanas, algunos forasteros que van detrás del ataúd se convierten por un momento en allegados del difunto.

El campo que precede al bosque es el tercer prado que se encuentra en el camino: ya no es un prado urbano, tampoco una era, sino una gran superficie llana casi sin árboles que hace pensar en un lago que recientemente se hubiera desecado; hace viento y, una vez atravesada la zona de aire suave del cementerio, a menudo hace todavía un frío invernal. Una parte de este prado sirve como campo de deportes, y puede ocurrir que a uno que pase casualmente por aquí le llamen para que haga de árbitro; en general, aquí los niños tienen más confianza con la gente que en otras partes, y a los forasteros adultos les meten en conversaciones sobre el tiempo, que por regla general empiezan con un «¿frío, verdad?». En un lugar determinado se extienden las largas barras de madera de una cerca para caballos, donde cuando hay niebla la mirada pasa como por puertas correderas japonesas. Hay una antigua casa de campo, solitaria, dejada –e incluso equipada– como estaba antes: con pozo, artesa para agua y banco de piedra; tiene también un gran montón de leña en forma de cono, pero en ningún sitio se tiene la impresión de estar en un ámbito rústico. Hasta ahora no se vuelve a ver el bosque: de un marrón cercano (de color de tinta a la luz del crepúsculo) y cogiendo casi toda la extensión del horizonte, y al mismo tiempo poco profundo: en un punto por lo menos, a través de los árboles se ve el otro lado. A la derecha, a gran altura por encima de él, el tronco de pirámide calcáreo de la cima del Untersberg; a la izquierda, a lo lejos, al fondo, una montaña de arrecife que, con sus surcos regulares, en medio de la bruma iluminada por el sol, aparece como una enorme concha de peregrino. Ahora el camino lleva derecho al bosque; la tierra cubierta de hierba forma parte ya de sus dominios, como si fuera un inmenso claro de este bosque.

La señal de que empieza el bosque son (junto con los candeluchos) los avellanos con sus amentos amarillos, que se mueven al más mínimo viento, finos trazos que caen paralelos en dirección vertical, muy juntos unos de otros, como si fueran un dibujo esquemático de la lluvia. El conjunto de árboles que forman este bosque aparece como un pinar privado; es oscuro y forma un

perfil en zigzag, en el cual uno diría que cada una de sus partes –y con ello el conjunto– va a empezar a girar de un momento a otro.

A este bosque se entra por un camino ancho, recto, como una auténtica puerta de entrada. La sensación de umbral es una paz y un sosiego que, sin que nos lo propongamos, nos obligan a continuar. Una vez dentro se ve que el bosque que desde fuera parece discurrir por una llanura esconde el pequeño lomo de una colina que se extiende hacia esta elevación (sólo se ve cuando hay nieve, cuando el suelo en pendiente brilla a través de los árboles). Los habitantes de Salzburg conocen la colina de Hellbrunn, que está detrás del bosque, con el parque y el palacio al pie, que constituyen una meta de excursionistas. Pero pocos saben del bosque de Morzgg que hay en medio y casi nadie sabe que una parte de este bosque se encuentra sobre la cresta de una gran roca. La cruzan sólo caminos abiertos para una finalidad concreta y senderos que no siguen ningún orden, y aquí sólo raras veces se encuentra uno con alguien que esté dando un paseo; todo lo más, el jadeo de un corredor: a cada paso, la piel de la cara, como si fuera una máscara doble, cambia de un modo repentino de la vida a la muerte. Una valla de tablas que hay en un gran cono abierto por una bomba y en la cual, en un sitio determinado –que tiene exactamente las dimensiones de una cara–, está llena de agujeros, como si los hubieran hecho los roedores, hace pensar en otra máscara: lo que al principio era un mero tabique de madera, visto de cerca, resulta ser una diana para practicar el tiro al blanco; y el banco que hay delante, que parece ser un banco para descansar, es el lugar desde donde se dispara a este blanco. Sin embargo, en su génesis, esta elevación está íntimamente relacionada con la roca civilizada de Hellbrunn: al igual que ella se ha formado en una época interglaciar a partir de las masas de piedra que el agua de fusión depositó allí en un lago que tenía las dimensiones del lago de Garda y a las que el agua calcárea fusionó convirtiéndolas en la roca actual. Ésta en realidad es mucho más baja que la de Hellbrunn (tiene quizás la altura de cuatro pisos) y apenas más larga que un tramo de calle de medianas dimensiones. En una representación esquemática, una trinchera colocada al sur de la ciudad de Salzburg, una trinchera que asciende suavemente y que luego cae a pico (en su cima incluso, con pequeñas y abruptas paredes de piedra).

Desde el camino lo primero que aparece de la colina es su base oeste, y

allí, como un paréntesis coloreado dentro de la masa de pinos, se abre un ámbito claro y luminoso –un parque casi– de acacias, alisos y carpes por en medio de los cuales toda clase de caminos llevan a la cima; las únicas coníferas son aquí alerces, debajo de los cuales crece una hierba especialmente densa y mullida. Junto a esta arboleda se levanta una enorme haya, como si fuera el «árbol del origen»; en sus raíces, que caen como flancos de una roca, un viejo mojón, rodeado y casi cubierto por los nudos de estas raíces. Detrás mismo, todavía en el zócalo, escondido bajo una gruesa capa de hojas, un pequeño agujero de agua –al principio parece una charca formada casualmente por la lluvia– en el que el agua, clara, en pequeñísimas ondulaciones, casi imperceptibles, a través de las hojas negruzcas, sale del fondo de la tierra; es agua potable (secreta reserva para un caso de necesidad). Llamam la atención, ya en el camino que lleva a la colina, las piedras redondeadas que hay bajo la hierba, regulares y apretadas unas contra otras como un adoquinado. Son de muchos colores, y en cada una de ellas los líquenes han dejado grabada una clara escritura pictográfica, completamente distinta de una a otra, como tradiciones procedentes de continentes alejados. En un lugar, una giba roja en forma de campana reproduce en pequeño el *Ayers Rock* de Australia, la montaña aislada más grande de la Tierra; en otra hay un relato de caza indio. A la hora del crepúsculo, cuando las plantas que hay encima desaparecen, estas piedras se revelan como una escritura secreta y brillan como una vía romana blanquioscura que lleva al bosque.

Conforme se va subiendo la colina, va desapareciendo el adoquinado y la vía romana se convierte en un camino de hondonada en el que se ven roderas de carros. Aquí, los niños del pueblo, en sus juegos, han hecho bolas de barro (ahora están secas) que con la humedad del aliento vuelven a tener el olor fresco a tierra mojada por la lluvia. Mirando hacia arriba, solo, en un alerce, se ve un pájaro que, aunque es muy pequeño, entre las finas ramas de esta clase de árbol, aparece como un perfil extrañamente poderoso. La parte de los troncos que da a la umbría –de un color marrón como de óxido–, que indica la dirección este-oeste, después de una tormenta de nieve queda blanca por mucho tiempo, como si entonces todos los árboles fueran abedules. Y cuando llueve no hay nada más negro que las patas de elefante de los troncos de las hayas.

El camino de hondonada –un camino al que durante todo el año, cualquiera que sea la estación, van a parar, arrastradas por el viento, las hojas del otoño– termina ante un montón de leña; detrás empieza una espesura negra como un pozo: en realidad, el único lugar de este pequeño bosque en el que se ve algo parecido a una sima. Este oscuro búnker invita a penetrar en él; sin embargo, ni siquiera un niño podría abrirse paso a través de este conjunto de ramas que tiene la espesura de un emparrado. Además, delante de esta maraña, se levantan del suelo, como de repente, gran número de alisos; no son árboles con ramas de pequeño y gran tamaño, sino palos desnudos que se cruzan unos con otros (las tormentas no los arrancan de cuajo, sino que los parten por la mitad): en conjunto, delante de aquella zona de monte bajo forman una especie de seto enlazado por las lianas que crecen entre ellos.

En esta red han quedado cogidas aquellas hojas que luego, en la memoria, representan el bosque entero. Son hojas de hayas arrastradas por el viento, claras, luminosas y ovaladas; esta forma de óvalo queda acentuada además por las estrías, que en cada hoja forman un conjunto de rayos que van del centro a los bordes; el color, un *marrón luminoso* regular. Por un momento parece como si en los arbustos hubieran quedado suspendidas cartas de una baraja; cartas que luego se quedan para siempre en toda la superficie del bosque, brillando y abriéndose –como las hojas de un libro– al más mínimo soplo de viento y reapareciendo en todas partes como un juego fiable cuyo único color es el resplandeciente marrón luminoso.

A través de la franja de pinos que viene después, bastante ancha para esta clase de árboles, a un tiro de piedra, se ve ya la abrupta cresta que, de un modo inmediato, produce la impresión de algo claramente «combatido». El griterío general de una bandada de pájaros que se alejan volando por encima de ella puede sonar entonces como el estampido de una salva. Forma parte también de ese estruendo el sonido breve, agudo, metálico de una piedra que, en el silencio, de un modo indeterminado –el suelo, en una gran extensión, es musgo–, cae sobre otras piedras. Las nubecillas blancas que se ven entre los árboles, como fuegos fatuos, son entonces sólo el redondel blanco de la parte trasera de los ciervos, y cada vez que mira uno alrededor se le unen otras (forman parte del juego de cartas). O bien, detrás de los troncos, aparecen los rostros de los niños del pueblo, jugando, extrañamente separados de sus

cuerpos, como los rostros de los santos en los grabados antiguos. En medio de los pinos, un ámbito que a menudo se califica como algo que da miedo, como algo inquietante; cuando llueve y hace viento reina una relativa calma y debajo de las copas de los árboles la tierra está seca; además la temperatura es sensiblemente más agradable que fuera del bosque (fuertes latidos cuando la frente se apoya sobre un tronco). Las piñas que caen de los árboles con el tiempo empiezan a coger el brillo del marrón luminoso.

En la cumbre no hay ni una panorámica ni los habituales bancos para mirar el paisaje. Sin embargo, las raíces de los árboles forman muchos asientos en los que uno puede descansar y dejar colgar las piernas por encima de la peña. La ciudad, al norte («a eso de la medianoche»), invisible; al «mediodía», desde abajo llega sólo el brillo de una gran superficie de hierba sin ninguna casa. La pequeña pared rocosa, de un gris pálido —como un nido de termitas— y en la que se reconoce el material de algunas lápidas del cementerio que acabamos de atravesar, pasa inmediatamente a la escarpada ladera sur, donde entre los árboles están suspendidos grandes bloques, como de un alud de piedras, y donde el blanco de los troncos de los abedules, que es muy frecuente, a primera vista parece provenir de una tormenta de nieve. El verde del campo desierto que hay debajo con el tiempo se vuelve agradablemente cálido y profundo y luego se extiende en una gran superficie al otro lado de la ciudad. Cruzándolo en diagonal discurre un camino por donde una vez un niño corría detrás de un hombre, le saltó a la espalda y éste siguió con él a cuestas. En otra ocasión, aquí, en la oscuridad, un jinete y su caballo, reales, crecieron hasta formar un único ser gigantesco. El habla de los que van por aquel valle se oye desde lejos como si se juntaran todas las lenguas en una.

Arriba, en la cumbre, los únicos que pasan, casi, son los niños del pueblo. Con sus vestidos variados son lo que da color al bosque. Éste es su gran terreno de juego, y sobre él pueden darle a uno muchas informaciones. Pregunta: «¿conocéis el bosque?». Respuesta: «¿que si lo conocemos?». Aunque no se oiga nada ni se vea ningún ser humano, seguro que la colina está poblada por ellos. Al primer trueno de una tormenta, por todas partes se ven siluetas que corren por entre los árboles a casa.

El camino de la cresta, avanzando recto y con un color gris pálido hacia el este, recuerda por unos momentos una pista militar. Cuando hace viento, los

palos lisos que crecen aquí rozan unos con otros produciendo un sonido estridente, o emiten señales de Morse. Los puntos en los que las cortezas de los árboles lloran resina ¿proviene de impactos de bala? En un haya solitaria el rayo ha arrancado la rama principal, y el tronco desnudo muestra el brillo de una bandera de tres franjas: el blanco del lugar en el que se produjo la rotura, el gris azulado del lado sur, que está a resguardo del viento, el amarillo de óxido de la parte que da a la umbría (cuando llueve, negro). Las flores blancas de la hierba resultan ser dentaduras de animales. Y realmente, saliendo de la espesura y dando la vuelta hacia nosotros, llega un perro tal vez, con las rodillas dobladas –delante de él, como un látigo, la larga lengua oscila de un lado para otro–, y silenciosamente husmea por detrás las corvas. Las hornacinas de conglomerado que hay al borde del camino, de cantos afilados, vuelven a ser las viejas tumbas de roca. Pero están vacías. Las hojas de haya, de un color marrón luminoso, han sido arrastradas allí por el viento y con sus óvalos y sus líneas paralelas irradian la paz infinita.

Luego, la ladera que desciende ya; en ella brota la única fuente del bosque que no se seca nunca (hoy tiene el grosor de un dedo; mañana, el de un brazo). Debajo ha formado incluso un pequeño valle, con las tres terrazas clásicas escalonadas. Además, ahora, al pie de la colina, al este, la tan esperada cueva de la roca, cerrada con una puerta de hierro. Del interior sale un sonido de goteo; entre una gota y otra, sonidos vibrantes, como golpes suaves sobre la piel de un tambor. Y otra vez la información de los niños: han estado «muchas veces» en la cueva; no hay murciélagos; la gente ha criado champiñones.

Aquí, en el terreno llano que sale del bosque y lleva al pueblo, cuyas casas brillan ya a través de los árboles, se encuentra por fin el esperado estanque. La fuente desemboca en él, y el camino, en una ancha vereda que parece una avenida, conduce hasta allí. Hasta pasado el invierno es una lente de hielo de un color gris blanquecino. Acercándonos, con paso conscientemente lento, bajo las suelas, los restos de un camino de tablas son otro recuerdo indeterminado. Entre los pinos hay muchas matas de saúco, un matorral extraño debajo de coníferas de gran altura. Las ramas, en una época muy temprana del año, se adornan ya con hojas de un verde sombrío, muchas veces con la punta azulada. Además, aquí, en las cercanías del pueblo, se encuentra la única zona en la que se reúnen pájaros. Sus complicadas voces transforman

el bosque en una gran sala. Algunos son como signos musicales de silencio; un silbido prolongado como la vibración del lazo de un jinete de rodeo. El canto cambia con las estaciones y hace pensar en un firmamento que va girando despacio. En el crepúsculo, en los troncos claros y retorcidos de las matas de saúco, sube, como del suelo, un fulgor como de incandescencia. Descalzos muchas veces, pasan por allí los últimos niños. El dibujo de una rama de pino que hay al lado hace pensar en una palma.

En el estanque redondo, en el que no hay hielo, el agua da vueltas de un modo casi imperceptible. Tiene muchos peces, y en la superficie flotan fragmentos que parecen ser toba volcánica y en realidad son poliuretano. En el borde del estanque, una balsa hecha con puertas, balanceándose con las ráfagas de viento que vienen del campo como sobre una ola marina. Leves toques de una lluvia de atardecer, una bendición sobre la frente.

En el umbral que separa el bosque del pueblo vuelven a brillar en el camino las losas de una vía romana; encontramos otra vez un montón de leña, cubierto con un toldo de plástico. El montón, de ángulos rectos, con los círculos de los troncos aserrados es la única claridad que se ve ante un fondo crepuscular. Uno se yergue delante de él y lo observa hasta que en él sólo hay los colores: las formas vienen después. Son caminos que señalan hacia el observador, pero que en detalle, vistos uno por uno, apuntan siempre a lugares distintos. Soltar el aire de los pulmones. Mirando de un modo determinado, abismamiento extremo y atención extrema, se oscurecen los espacios intermedios de la madera, y en la pila empieza a producirse un movimiento de rotación. Al principio el montón se parece a una piedra de malaquita abierta. Luego aparecen los números del test de la tabla cromática. Luego, sobre él se hace de noche y vuelve a hacerse de día. Con el tiempo, el temblor de los animales unicelulares; un sistema solar desconocido; una muralla de Babilonia. Tiene lugar el vuelo que lo abraza todo, con chorros de reactor formando haces; y, finalmente, en un centelleo único, los colores, transversalmente por encima de todo el montón de leña, revelan la pisada del primer hombre.

Luego, inspirar y salir del bosque. Volver al hombre de hoy; volver a la ciudad; volver a las plazas y puentes; volver a los andenes y pasadizos; volver a los campos de deportes y a las noticias; volver a las campanas y a los

negocios; volver al brillo del oro y a los pliegues de una tela. ¿Los dos ojos en casa?

Escrito en invierno y primavera de 1980,
en Salzburg.

Título original: *Die Lehre der Sainte-Victoire*

Edición en formato digital: 2018

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980. Todos los derechos reservados y controlados por Suhrkamp Verlag, Berlín

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2018

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

alianzaeditorial@anaya.es

ISBN ebook: 978-84-9181-038-4

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión, su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.

Conversión a formato digital: REGA

www.alianzaeditorial.es