

# Eugenio Fuentes

## La hoguera de los inocentes

Linchamientos, cazas de brujas y ordalías



TUSQUETS  
EDITORES

# Índice

Portada

Sinopsis

Portadilla

Dedicatoria

Agradecimientos

Introducción

1. La ordalía primigenia

2. La ordalía ontológica

3. La ordalía medieval

4. La ordalía religiosa

5. La ordalía del Sabbat

6. La ordalía racial

7. La ordalía infantil

8. La ordalía del dolor

9. La ordalía social

10. La ordalía totalitaria

11. La ordalía sexista

12. Ordalía y novela negra

13. La ordalía virtual

14. Destrucción del ordalizado

Epílogo. Ordalía versus libertad

Bibliografía básica

Créditos

## Sinopsis

La ordalía o «juicio de Dios» era un procedimiento judicial surgido en la Europa del medievo, según el cual, en caso de denuncia (por herejía, adulterio o robo), era el acusado quien tenía que demostrar su inocencia. Las pruebas a que para ello era sometido variaban: agarrar un hierro candente con las manos y resistir sin quemaduras, ser arrojado al agua con las manos atadas y no ahogarse, o resultar vencedor en un torneo. El autor explora los prejuicios morales, culturales y antropológicos que se esconden tras esta aberración jurídica y los mecanismos con los que el Poder señala y convierte en enemigos a determinados grupos (judíos, negros, mujeres).

Eugenio Fuentes  
LA HOGUERA  
DE LOS INOCENTES  
Linchamientos,  
cazas de brujas y ordalías

A.C.P.

A.S.F.

*In memoriam*

## AGRADECIMIENTOS

A Julio Gómez Santa Cruz y a Alfonso Rodríguez Grajera por la lectura de estas páginas cuando eran un borrador y por las conversaciones mantenidas durante años. A Marisa Montero Curiel por su precisión filológica. Todos ellos mejoraron el texto, de todos ellos aprecio tanto sus sugerencias como sus discrepancias.

## Introducción

Leí por primera vez la palabra «ordalía» en un libro de Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, donde el filósofo francés indaga en el tema que tanto le preocupó: las maniobras que el Poder ha desarrollado en la modernidad para mantener su dominio. Nunca había oído ese inquietante término medieval, hundido en el olvido, que sólo parecía interesar a los anticuarios del derecho, de la filología o de la historia, y no volví a pensar en él hasta unos meses más tarde, cuando releía *El proceso*, de Franz Kafka, que está en la cima de los libros que amo, de los libros a los que acudo como acudiría a un sanatorio. La desesperada demanda de Josef K. para saber de qué estaba acusado me hizo recordar aquellas feroces pruebas medievales que tanto me habían llamado la atención mientras leía el libro de Foucault una apacible tarde de verano, tendido al sol en una playa de Galicia.

A partir de ahí cristalizó una idea que había nacido de la emoción, pero que sólo las lecturas y la reflexión podían llevar a cabo. Comencé a tomar notas y a desarrollar algunas intuiciones que me venían a la mente sin sospechar lo que el tema daría de sí. Al escribir las primeras páginas no adivinaba su posible amplitud, la de un artículo largo o la de un breve ensayo, ni tenía una idea clara del lugar al que iba a llevarme. El proyecto, obra en marcha, me iba arrastrando lejos mientras escribía sin un plan determinado.

No sé si me equivoco, pero creo que, más que en ningún otro género, en el ensayo el punto de partida es lo más importante. Si está errado el lugar donde se hunde por primera vez la pala en la tierra, si no encuentra una veta profunda, más tarde no hay posibilidad de rectificación. A medida que leía, tratando de comprender, comprobé que la ordalía nunca había dejado de existir y que en el presente seguía teniendo una trágica actualidad: a determinados estamentos sociales, razas, grupos religiosos, géneros sexuales se les atribuían *in essentia* culpas innatas o deficiencias naturales, se les negaban derechos de modo colectivo y eran condenados por lo que eran, no por sus actos, cuando ni la medicina ni las ciencias del comportamiento han podido establecer una relación directa o una dependencia entre una conducta moral y un perfil étnico, biológico, social o geográfico. La piedra siempre será piedra y sólo tiene una forma de comportarse como piedra y todas responderán de idéntica forma a estímulos idénticos; es un sujeto con un solo predicado, por lo que conociendo su sustancia se pueden deducir sus atributos, y conociendo una de ellas se puede conocer cómo son todas las de su clase. Pero el hombre tiene muchas formas de

comportarse como hombre, es un sujeto con libertad para generar miles de predicados, y ante un mismo estímulo, cada uno de ellos puede responder de forma diferente. En la ordalía, el hombre es tratado como piedra, no se distingue entre su sustancia y sus atributos y se le pre-juzga con criterios rituales y autoritarios que deducen del acto de uno de ellos los actos de todos los de su grupo.

Para bien o para mal, el genoma y el medio sin duda influyen en lo que somos y en nuestra respuesta a los estímulos externos, pero son sólo las acciones las que finalmente nos convierten en santos o en mandrines, y sólo por las acciones merecemos el cielo o el barro, la felicidad o la desdicha.

La historia de la humanidad es una sucesión de ordalías. Como una cereza arrastra a otra cereza, así una ordalía arrastra a otra, en una lista interminable de condenados de antemano —sin un juicio— por sus creencias, por su sexo o por no haber nacido en el lado idóneo de la frontera, y obligados por tanto a demostrar su inocencia. Pero para ser más precisos, hay que añadir que también es la historia de quienes resistieron y se opusieron a ellas, pocas veces con éxito.

En este libro, como en una barca de la muerte, navega un grupo de inocentes condenados por lo que eran, no por lo que hicieron. Puesto que proceden de distintas épocas y de distintos géneros literarios, no solemos asociar en nuestra memoria a Josef K. con Edmond Dantès, ni a Hester Prynne o a Cipriano Salcedo con los negros Tom Robinson o Lucas Beauchamp, ni a unos piratas del Caribe con unas «brujas» centroeuropeas, ni al vienés Leonhart Maurizius con el marinero Billy Budd... Pero todos ellos están unidos por ser víctimas de una misma barbarie.

De naturaleza proteica, la ordalía ha ido mutando, y a la jurídica medieval le siguió la ordalía religiosa; tras su desaparición surgieron las ordalías totalitarias y las generadas por motivos políticos, étnicos o sociales; todo el tiempo ha estado presente la ordalía sexista; y por encima de todas ellas sobrevuela en cualquier época la vaga conciencia de culpa del pecado original, que considera al hombre culpable desde su nacimiento, y que he llamado ordalía ontológica. Después de su paso, la Tierra está tan empapada de sangre que habría que escurrirla.

La historia de la humanidad es una sucesión de ordalías, sí, y la literatura ha sido su notario, en ocasiones para cantar a las víctimas, en otras para documentar la deuda, en otras para poner en su sitio a fanáticos, a puritanos y a verdugos, pues, como escribe Jean-François Lyotard en *Lo inhumano*: «Sólo basta no olvidar para resistir y, tal vez, para no ser injusto. Es tarea de la escritura, el pensamiento, la literatura y el arte aventurarse a dejar testimonio». Y aunque ese testimonio no sirve como reparación para las víctimas, al menos impide que su recuerdo se disuelva en el tiempo y pone una gota de consuelo sobre la herida que no supieron cerrar las leyes. Ha sido la literatura —la «mano que tiembla», en expresión de Dante— la que ha opuesto resistencia al martillo que enarbolaba el puño de inquisidores y fiscales. La literatura ha dado a la ordalía su expresión estética, le ha puesto cara y voz, ha convertido el concepto en personajes, el pensamiento en relatos, y ha logrado la armonía entre la emoción y unas ideas no fácilmente comunicables. Las narraciones ficticias no construyen la historia, pero sí la iluminan con reflejos que no emiten pergaminos o legajos, la enriquecen con su potencial expresivo y nos ayudan a comprenderla mejor. En las bibliotecas se guardan los archivos de la violencia y la intolerancia, y en la escritura de este ensayo he ido subiendo esa montaña de cadáveres agarrándome de un libro

a otro, con las manos ensangrentadas.

Las ordalías han sido endémicas y la literatura ha ido testificando las múltiples heridas que causaron. Los libros son los peldaños de la escalera wittgensteiniana con la que escalar el muro desde donde asomarse al desolado paisaje que han dejado tras su paso. Sin embargo, no he pretendido rastrear ni inventariar todas sus huellas. La idea exigía un trabajo arduo, para media vida, con el riesgo de convertirse en uno de esos largos noviazgos que fatigan a los novios tanto como los dejan manoseados. Para hablar de ella se necesitan, además, conocimientos de historia y de filosofía, territorios en los que soy un simple aficionado que lamenta sus carencias, y unos rudimentos de derecho, áspera materia para quien no tiene aficiones jurídicas, todo lo cual me ha obligado a picar papel como un galeote durante algún tiempo, si bien con un gozo inesperado cuando encontraba nuevas lecturas con las que iba acorralando y corroborando aquella primera intuición que surgió de la confluencia de Kafka con Foucault.

Para ilustrar las manifestaciones de la ordalía, he elegido un puñado de libros que me han parecido significativos. Intentando ampliar su bibliografía, a veces acudí a algún título sin encontrarla, y en otras ocasiones la encontré sin haberla buscado. La mayoría son novelas, pero también me he apoyado en algunos ensayos, en algunas piezas teatrales y en un libro de viajes. Sin duda hay muchas variantes de ordalías, pero me he limitado a indagar en una docena de tipos o aspectos y los he asociado a esas obras, consciente de que otros lectores habrían elegido otros títulos. Cada cual habría compuesto su particular farmacopea contra el dolor que provocaron. En cualquier caso, todos ellos ilustran de un modo u otro su trayectoria y evolución o desarrollan alguna idea moral relacionada. Al fin y al cabo, eso es el ensayo: el camino sigue abierto y libre para otras interpretaciones. El ensayo y el dogma son incompatibles.

En estas páginas, pues, no sólo se habla de ordalías, también de su expresión literaria. En la literatura he encontrado a sus víctimas y a sus verdugos, historias y motivos para reflexionar sobre ellas. Y no he querido —ni podido— renunciar al comentario crítico de esos soportes literarios, puesto que la forma lleva en sí el contenido y una forma distinta expresa un distinto contenido y consolida o arruina las ideas que pretende mostrar. Aquí se trata, pues, de la ética de las ordalías y de la estética de los libros que las documentan.

He huido de un discurso puramente formal sobre cuestiones abstractas y he procurado no perderme entre una bibliografía desmesurada ni enredarme en una maraña de citas, como algunos tratados que parecen escritos *fifty-fifty* entre su autor y los clásicos cuyas palabras reproducen, ni complicar un asunto al mismo tiempo tan sencillo y tan complejo: que no existe el pecado original de origen religioso, ni social, ni geográfico, ni de edad o de sexo. La única culpabilidad es la que procede de los actos individuales, no de un sello sobre la piel o sobre la conciencia.

Y como en todo ensayo, la mirada, aunque sólo pretenda revelar los secretos de la cosa observada, termina revelando los secretos del propio ojo que mira. En estas páginas, pues, se adivinarán los míos, su color y su temperatura, su frescura o su cansancio, su agudeza o su miopía.

## La ordalía primigenia

Las ordalías eran pruebas jurídicas de origen germánico, ejecutadas bajo la invocación divina y destinadas a determinar la inocencia o la culpabilidad de un sospechoso. En el mejor de los casos, eran un intento erróneo de alcanzar la verdad ante la confusión y las carencias de los inarticulados procedimientos judiciales del Medievo, un camino equivocado que conducía al predominio de la superstición y a resultados monstruosos. Como en ellas no se apelaba ni a testigos ni a documentos, Francisco Tomás y Valiente, en su tratado *La tortura en España*, las califica como pruebas «de carácter mágico e irracional».

Su práctica se desarrolla fundamentalmente en la Alta Edad Media, cuando la violencia era todavía una de las fuentes fundadoras del derecho. Con la disolución en el siglo v de la fuerza centrípeta de Roma y al disolverse sus poderosas estructuras estatales, el imperio se disgrega sin que nadie pueda —ni quiera— tomar las riendas del poder propias de un Estado, establecer unas leyes comunes y vigilar su acatamiento. Surge una sociedad fragmentada, encastillada y dispersa, de mucho bosque y poco pan, más forestal que agraria por la escasa proporción de campos roturados, creyente en una masa de leyendas y tan supersticiosa que bendice los cuchillos para que no derramen sangre y excomulga a los saltamontes, pero no logra impedir sus plagas. En ese caos de poder y de tierras dispersas en la Europa occidental, «bajo el yugo de unos señores el más instruido de los cuales no sabía ni escribir su nombre», según Lord Acton, dos osamentas mantienen una mínima cohesión social.

Por un lado, el derecho consuetudinario de origen romano, que el emperador Justiniano había hecho recoger en el *Corpus iuris civilis*, recopilación de las leyes creadas desde las Doce Tablas (siglo v a.C.). Justiniano había sido el primero en comprender que era necesaria una única ley para un único imperio, de modo que dos delitos iguales no fueran penados con castigos diferentes según el aleatorio color local. Pero sobre el *Corpus* pesa la poderosa influencia de un derecho germánico que prefiere resolver los conflictos directamente entre los litigantes y que mira con recelo cualquier injerencia de tribunales ajenos. En esa época no se legisla desde un parlamento, sino desde una tradición jurídica que los siglos han ido decantando, aportando cada generación su dosis de sabiduría hasta compilar un derecho selectivo y evolutivo y elaborar un código más o menos justo y eficaz, un patrimonio colectivo más allá de la voluntad coyuntural o fortuita de un

gobernante, que no puede cambiarlo a su arbitrio o interés. De ahí que Bruno Leoni afirme que «tanto los romanos como los ingleses compartieron la idea de que la ley es algo que se debe *descubrir* más bien que *promulgar*, y que nadie debe ser tan poderoso en la sociedad como para poder identificar su propia voluntad con la ley del país».

Por otro lado, la Iglesia, con su capacidad para dar coherencia a leyes vacilantes, para llegar a todos los pueblos y castillos con un discurso uniforme y con el arsenal de unos mismos valores, para ofrecer al hombre alojamiento en una fortaleza espiritual con foso, almenas y torre del homenaje. Dios, el gran unificador, es el máximo juez y de Él depende la ley, prestigiada por el integrista teológico de los Santos Padres. La Iglesia es su representante en la Tierra y desde sus dicasterios extiende la visibilidad de Dios en la vida pública cotidiana, perfecciona unas normas religiosas que van más allá de las sectas y de los ritos místicos y construye nuevos templos con los sillares expoliados de las ruinas del politeísmo. Una nueva iconografía llena de Cristos dolientes los altares y de monstruos los capiteles de las columnas de los claustros, mientras suena al fondo una canturía de latines. En los monasterios, los clérigos hacen al mismo tiempo de guía espiritual y de consejero municipal, estudian doctrina religiosa y doctrina jurídica en bibliotecas bien surtidas donde apoyan sus consultas y, en definitiva, imponen el derecho canónico como instrumento pastoral. Según Peter Brown, una población sin recursos y sin acceso a la justicia ordinaria, cuyos precios eran prohibitivos, agradecía los consejos y servicios de aquellos primeros sacerdotes cristianos. Ya en el siglo V, san Agustín, consciente del poder que representaba la gestión de la justicia, pide a los fieles que acudan a la iglesia también en sus litigios: «Los que no arrebatan al prójimo sus bienes, pero defienden los suyos: háganlo en el tribunal del obispo, y no ante un juez mundano». Allí encontrarían todo lo necesario. En los monasterios, los mejores especialistas transcribían cualquier texto en la minúscula carolingia, tipo de letra usada a partir del siglo IX por su claridad y facilidad de lectura y por su ahorro de piel y papel. En otro aspecto, con su gestión de los enterramientos dentro del templo o en su entorno, los sacerdotes eran los intermediarios con la otra vida, lo que constituía otro poder nada desdeñable.

La ordalía germánica se integra en este contexto y en esta doble herencia, en la que la justicia acata con sumisa obediencia los dictados de la teología y no cuestiona la verdad de sus dogmas, aunque se opongan a la lógica de los hechos. Algunos teóricos, sin embargo, defienden que la Iglesia asume esas pruebas sangrientas porque no puede erradicarlas y de ese modo, al menos, las humaniza y modera su crueldad.

En la ordalía del hierro candente, el inculpado debía sostener durante un tiempo en las manos un hierro al rojo y sólo era declarado inocente si al cabo de tres días no había sufrido ampollas que generaran sangre o pus, sin atender a que fuera una mano callosa o una delicada mano, de pelotari o de doncella, de labriego o de juglar. En la ordalía caldaria, el ordalizado introducía el brazo en un caldero de agua hirviendo y sólo era declarado inocente si salía indemne de quemaduras. En la del veneno, el inculpado debía ingerir un tóxico y sólo era declarado inocente si su cuerpo no sufría sus efectos nocivos. En la ordalía del agua, se arrojaba al sospechoso a un estanque con una mano atada a la pierna contraria y sólo era declarado inocente si el agua no lo rechazaba y se hundía hasta el fondo (y no se ahogaba). La ordalía del vacío tenía un antecedente en la fosa del *barathron* de la antigüedad griega: «Se arrojaba desde una altura al sospechoso de

haber cometido un crimen religioso de modo que, si era culpable, encontraba la muerte estrellándose contra el suelo». Si era inocente, las manos de los dioses lo salvaban, explica César Chaparro, que concluye: «la precipitación era al mismo tiempo proceso, condena a muerte y ejecución». Cualquier ordalía, pues, suponía todo un ahorro para el sistema judicial del Medievo. En el llamado juicio de Dios, en fin, era declarado inocente el vencedor en un torneo medieval, por más que hubiera una brutal desigualdad entre los contendientes.

Los resultados eran tan injustos y cruentos que la ordalía fue prohibida por la Iglesia en el Concilio de Letrán de 1215, coincidiendo con una mayor difusión y aceptación del derecho romano por los estados europeos y, como afirma Edward Peters en su detallado ensayo *La tortura*, con «una creciente conciencia de la necesidad de crear leyes universalmente obligatorias y aplicables a toda la Europa cristiana» que desterrarán la cultura jurídica anterior, «irracional, ritualista y primitiva [...] supersticiosa y salvaje». Se da así un paso fundamental para reemplazar por procedimientos racionales la hasta entonces innegociable revelación divina.

Sin embargo, la ordalía no desapareció por completo, aunque se aceptara que en ella el acusado era condenado por no ser capaz de violentar las leyes de la naturaleza: no abrasarse cuando se le aplicaba fuego, no ahogarse cuando se le arrojaba atado a un estanque, no envenenarse cuando ingería cicuta, contradiciendo así la propia afirmación de san Agustín: *Deus impossibilia non jubet*. Dios no exige lo imposible. Pero en realidad era como si Dios subcontratara la magia para resolver los conflictos que la justicia no había sabido esclarecer.

Tan asentada estaba que ni Dante Alighieri supo ver la brutalidad que significaba, con toda su clarividencia para separar el bien del mal y para adjudicar a cada virtud y a cada pecado un lugar en el Infierno o en el Paraíso. El autor florentino, que ya miraba hacia el Renacimiento, pero que aún mantenía el equipaje moral e intelectual de la Edad Media, defiende en 1314, un siglo después de Letrán, la modalidad ordálica del juicio del Dios. Con *De la monarquía* intenta desbrozar la anarquía de la vida pública de aquel momento, en plena encrucijada entre dos épocas, y contribuir así al nuevo orden universal que ya se intuía.

Dante afirma categóricamente que «lo que se adquiere por duelo se adquiere conforme a derecho. Pues siempre que falta el juicio humano, ya sea por hallarse envuelto en las tinieblas de la ignorancia o por carecer de la defensa de un juez, para que la justicia no sea menospreciada, es necesario recurrir a Aquel que la amó tanto que pagó con su propia muerte lo que la justicia misma exigía». Para Dante, si en un pleito no se llegaba a una conclusión después de recurrir a los cauces habituales para resolverlo, el duelo físico entre los litigantes era un recurso adecuado y su resultado, una sentencia justa, pues «¿no está Dios en medio de ellos, como Él mismo nos lo prometiera en el Evangelio? Y si Dios está presente, ¿no es una impiedad pensar que pueda sucumbir la justicia, que Él mismo aprecia tanto cuanto antes hemos dicho? Y si la justicia no puede sucumbir en duelo, ¿no se consigue conforme a derecho lo que se consigue por un duelo?». Su afirmación mantendrá su influencia hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando todavía los conflictos de honor se resolvían enviando a los padrinos, como hizo en más de una ocasión el belicoso Valle-Inclán.

Tan sabio y tan actual en otras visiones, Dante resulta sorprendentemente ingenuo al sostener que Dios, sentado como espectador en la bancada de las salas de los tribunales o paseando entre

los abogados, premiará a los virtuosos y los hará felices, y castigará a los malvados y los hará desgraciados, aunque por su propia experiencia en la política y por su condena al exilio debía saber que el mal y la violencia hacen fuerte al malvado y, en cambio, debilitan al recto y lo condenan al silencio.

También Arthur Schopenhauer vincula el juicio de Dios al honor caballeresco, pero únicamente en la Europa cristiana y sólo durante la Edad Media, cuando afirma que en Alemania «en los procesos criminales, no correspondía al denunciante probar la culpabilidad, sino al denunciado probar su inocencia [y así] intervenía el juicio de Dios, que consistía, de ordinario, en el duelo». Pero el ateo Schopenhauer añade más adelante, con cáustica ironía: «En aquel tiempo, en efecto, Dios no tenía por única misión velar por nosotros, debía también juzgar por nosotros. Así, los procesos judiciales delicados se decidían por ordalías o juicios de Dios [...]. De este modo, en vez de la razón, se erigía en tribunal a la destreza y a la fuerza física, mejor dicho, a la naturaleza animal».

El ordalizado, culpable hasta que logre demostrar su inocencia, se salvará no por la cualidad moral de sus actos, sino por su fortaleza física o por su resistencia al sufrimiento; no por lo que hace, sino por su naturaleza; no por su *operare*, sino por su *esse*, anticipando así en mil años la barbarie totalitaria del siglo xx. La ordalía, una amenaza antes que un elemento de juicio, resulta diabólica al pretender la demostración de la verdad con pruebas contranatura, al afirmar que tan sólo el inocente está capacitado para soportar el dolor físico y al exigir la incombustión de su carne o su condición anfibia. Y puesto que la naturaleza no puede ser cambiada ni corregida, la condena es inevitable.

Por fortuna, con el paso de los siglos el derecho se fue rebelando contra esa aberración jurídica y —al menos en teoría— en el actual ordenamiento legislativo universal la carga de la prueba de los hechos recae sobre el actor demandante, que debe demostrar sus acusaciones. Si no es así, y aun en caso de duda por falta de evidencias, el juez debe concluir con un *non liquet* en el veredicto.

La ordalía es la negación del *habeas corpus* sobre el que se sostiene la justicia actual, garantía imprescindible sin la cual un particular difícilmente podría defenderse ante la poderosa maquinaria judicial.

Puede ocurrir que, al establecerse el *habeas corpus* como suprema institución jurídica, como las partículas elementales que forman el mediastino, el núcleo sagrado e inviolable del derecho, como el bosón de la justicia desde el cual redactar cualquier ley, algún culpable escape a la condena que hubiera merecido, pero siempre será preferible ese riesgo a condenar a un inocente. Que un culpable quede eximido de un delito y que, por tanto, pueda volver a cometerlo, es una injusticia, pero que un inocente sea condenado es una iniquidad.

Como tantos términos jurídicos, la expresión *habeas corpus* proviene del latín, cuya traducción literal es «que tengas tu cuerpo (para exponer)». En el mundo romano estaba tan asentada esta garantía que, tras concluir el proceso de la conspiración de Catilina, el propio Cicerón tuvo que exiliarse por haberla incumplido al condenar a los supuestos conspiradores sin que estuvieran presentes para poder defenderse. La casa de Cicerón en Roma fue demolida y en su solar se levantó un templo a la diosa Libertas, en un anticipo ejemplarizante que volvería a repetirse en Milán dieciocho siglos más tarde, en otro contexto y por muy diferentes motivos, como se verá después cuando se hable de Manzoni.

Giorgio Agamben, que tan brillantemente ha reflexionado en *Homo sacer* sobre el hombre excluido de la sociedad, afirma que originariamente el *habeas corpus* alude a la «obligación para el magistrado de exhibir el *corpus* del imputado y de exponer los motivos de su detención» y al derecho del acusado a estar presente en su juicio para que pueda defenderse, pues, en caso contrario, una sentencia en su ausencia resulta mortífera. Sin embargo, su campo semántico se ha expandido y, en lenguaje llano, viene a significar que toda persona es inocente hasta que se demuestra su culpabilidad, de modo que hasta entonces se garanticen su libertad y su integridad personal. El *habeas corpus* es, por tanto, un antónimo de ordalía. Uno es incompatible con la otra y de ahí que no sea una casualidad que su incorporación al derecho se produzca el 15 de junio de 1215 —el mismo año en que el Concilio de Letrán prohíbe las ordalías—, cuando el rey Juan sin Tierra, después de negociar con la nobleza inglesa, aprueba la Carta Magna o Gran Carta de Libertades, en la que se establecen los derechos de todos los hombres libres de su reino. Aunque en España no sea muy conocida, en el mundo anglosajón es un referente mil veces citado, tan esencial en su tradición democrática y judicial que sus ecos llegan incluso a una serie actual de televisión, *Better Call Saul*, precuela de la brillante *Breaking Bad*. En una secuencia clave de un episodio de la segunda temporada, el abogado Chuck McGill, víctima de un sabotaje, ha memorizado el año 1216 como fecha fácil de recordar precisamente porque el año siguiente a la proclamación de la Carta Magna.

Sus primeras líneas apelan «a los arzobispos, obispos, abades, condes, barones, jueces de bosques, *sheriffs*, gobernadores, oficiales, y a todos los alguaciles y a los demás fieles súbditos suyos» para que cumplan los acuerdos alcanzados. Los artículos referentes a la justicia se hacen esperar, pero cuando aparecen lo hacen con una contundencia admirable:

«Cláusula 38. — En lo sucesivo ningún bailío llevará a los tribunales a un hombre en virtud únicamente de acusaciones suyas, sin presentar al mismo tiempo a testigos directos dignos de crédito sobre la veracidad de aquéllas.

»Cláusula 39. — Ningún hombre libre podrá ser detenido o encarcelado o privado de sus derechos o de sus bienes, ni puesto fuera de la ley ni desterrado o privado de su rango de cualquier otra forma, ni usaremos de la fuerza contra él ni enviaremos a otros que lo hagan, sino en virtud de sentencia judicial de sus pares y con arreglo a la ley del reino.

»Cláusula 40. — No venderemos, denegaremos ni retrasaremos a nadie su derecho ni la justicia».

Pero es en 1679 cuando esta garantía se convierte definitivamente en uno de los pilares de la democracia con la ley del *habeas corpus*, promulgada por el rey Carlos II y referente durante siglos para muchos estados que lo incorporan a sus constituciones. En España, el *habeas corpus* —que había tenido un curioso y excepcional antecedente en el Fuero de Aragón de 1428— está garantizado desde 1984 —¡tan tarde!— por una ley orgánica.

Vivimos en un siglo tan judicializado que resulta imposible encontrar otra época donde estén sometidos a litigio civil o penal tantos asuntos políticos, económicos, sociales, laborales, deportivos, de salud, culturales o personales. Contratos, seguros, propiedades, divorcios, derechos de autor, accidentes de tráfico, injurias, gatos muertos por haber sido secados en microondas..., todo se lleva ante los tribunales, atestados de problemas que antes se resolvían a discreción y de forma espontánea entre los afectados. Y sería inimaginable pensar en los funestos resultados de tantas acusaciones, demandas y denuncias si el *habeas corpus* no fuera una piedra sillar de la justicia que protege a los débiles frente al despotismo de los poderosos con influencias y con recursos para moverse en la compleja maraña de leyes y contraleyes.

Las ordalías medievales eran dirigidas por sacerdotes como maestros de ceremonia y se celebraban en los atrios de las iglesias, para evitar que los púlpitos se convirtieran en tribunas de discusión, en escenarios de trifulcas judiciales. El templo era la casa de Dios y en la casa de Dios no se dirimían conflictos laicos.

En la creencia cristiana de la culpa original, en su compleja arquitectura teológica, puede encontrarse un argumento que justifica la ordalía: el hombre es pecador desde que Adán y Eva se rebelaron y desobedecieron al Creador. Por tanto, si el hombre es el responsable de la culpa, a él mismo le corresponde demostrar su inocencia ante Dios, como san Pablo había anunciado a los Corintios (3, 13-15):

Un día se verá el trabajo de cada uno. Se hará público en el día del juicio, cuando todo sea probado por el fuego. El fuego, pues, probará la obra de cada uno. Si lo que has construido resiste el fuego, será premiado. Pero si la obra se convierte en cenizas, el obrero tendrá que pagar. Se salvará, pero no sin pasar por el fuego.

La oscura justicia medieval impetra la intervención divina con una mezcla de terror y de confianza, porque Dios no es únicamente el Creador del universo, también es el gran Legislador y sólo Dios omnisciente conoce la verdad oculta y sólo Él puede revelarla con toda certeza. ¿Cómo Dios, en su infinita bondad y sabiduría, va a dejar de acudir en defensa de sus fieles inocentes, bien para hacerlos inmunes, bien para fortalecerlos contra el dolor físico? Al fin y al cabo, el Dios *Judgmentlord* ya había intervenido antes para proteger a los suyos abriendo las aguas del mar Rojo y derribando las murallas de Jericó. «“Dios está del lado del Derecho” es la bella fórmula —Jacques Le Goff— que legitima una de las más bárbaras costumbres de la Edad Media.»

Dios, además, es el infalible *Rex Probationum*, lo que implica que la sentencia será inapelable y tendrá la irrevocabilidad de una condena definitiva, por más que aparezcan posteriormente pruebas que la desmientan. También será irrefutable: no se puede corregir a la divinidad. En la sentencia ordálica no existe una instancia superior a la que recurrir, no hay apelación ni segunda opinión. Nada se puede contra ella, pues suponer la posibilidad de un error en Su veredicto supondría aceptar que Dios puede equivocarse.

En la ordalía medieval, pues, todo quedaba contaminado por la mezcla de lo jurídico con lo

teológico, y para evitarlo habría sido necesario que o los jueces salieran de las iglesias, o que los sacerdotes salieran de los tribunales.

El ordalizado está indefenso cuando nadie responde en el cielo, *deus silens*, y desde allí arriba no baja su inquilino a presentarse como testigo y a defender al inocente; o bien cuando es tan indiferente y está tan absorto en sus elucubraciones, *deus absconditus*, que no interviene, que ni obstaculiza ni colabora, que ni mira hacia la Tierra ni escucha los alaridos de una de sus criaturas sometida a tormento; o bien, en fin, cuando simplemente no tiene idea de lo que está ocurriendo por aquí abajo.

Incluso en la dureza y tosquedad de la Alta Edad Media es fácil imaginar la soledad y la desesperación del inculgado que sabe que su victoria está excluida de antemano, que sólo podrá salvarse por la magia, por una aberración de la naturaleza o por una negligencia de las leyes físicas. Los mártires cristianos sufrían tormentos a cambio de la salvación eterna, y el mismo Jesucristo ascendió a los cielos tras su crucifixión. Pero no ocurre lo mismo con el ordalizado medieval, despojado de esa garantía del paraíso, consciente de la esterilidad de su sufrimiento por el desdén de un Dios ausente y autodesterrado.

## La ordalía ontológica

Un solo verdugo podría sustituir al tribunal entero.

Franz Kafka, *El proceso*

No recuerdo cuánto tiempo había pasado desde la última vez que leí *El proceso*, hace ya algunos años. Aunque anoto en mis libros la fecha de lectura —y algunos van acumulando una pequeña torre de cifras—, la novela de Kafka también se hundió en el naufragio de una biblioteca perdida. En cualquier caso, ahora sé que no había terminado de entender esta obra. Tenía la idea que se suele tener de ella, unos conceptos, unos hechos anquilosados por la repetición desde cualquier ángulo y en cualquier ambiente social, político o profesional, porque Kafka seguramente bata todos los récords y sea el autor más citado, sí, a troche y moche y a veces sin demasiado acierto, aplicando el adjetivo «kafkiano» para ilustrar o apoyar una anécdota o una situación absurda y sin salida. En él han hurgado, además, todos los psicólogos, filósofos, críticos y letraheridos del siglo XX y poco más se puede añadir sobre su escritura. Kafka ha entrado en esa nómina de autores de los que todo el mundo cree saberlo todo, aunque su obra trascienda los tópicos que repetimos sobre ella. Pero a veces los propios abismos personales nos hacen releer un libro de manera distinta, con mayor atención o desde otra perspectiva, y entonces su significado se exfolia y conmueve rincones de la conciencia y del corazón ubicados más allá de lo puramente literario.

Aunque el famosísimo comienzo de *La metamorfosis* es una de sus frases más repetidas, no resulta menos contundente —y mucho más actual— la primera de *El proceso*: «Alguien debía de haber calumniado a Josef K., porque, sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana». Desde que Alessandro Manzoni escribió *Historia de la columna infame* (1842), no son extraños los libros que hablan de errores o abusos judiciales, reales o en la ficción. Por supuesto, el más conocido, aunque no el más leído, es el de Kafka.

La historia narrada en *El proceso* es aparentemente sencilla: el día en que cumple treinta años, Joseph K., un hombre anodino, empleado de un banco, es detenido por dos funcionarios sin una orden judicial que explicita la acusación, en una de esas prácticas de los estados totalitarios que permiten a la policía secreta detener a cualquier persona durante un tiempo indefinido y sin presentar cargos. «K. vivía en un Estado de Derecho, por todas partes reinaba la paz y se

respetaban las leyes, ¿quién se atrevía a asaltarlo en su propia vivienda?», se lee en el primer capítulo. Sin embargo, algo en él había atraído a los policías: «Nuestras autoridades, por lo que yo sé, y yo sólo sé de los niveles inferiores, no buscan la culpa entre la población sino que, como dice la Ley, es la culpa la que los atrae». Según esta observación de un policía, una culpa previa, ontológica, que emana de Josef K. como un intenso olor, induce a la Ley a lanzarse sobre él. «Estoy acusado, pero no puedo encontrar la menor falta de la que se me pueda acusar», exclama, inerte ante un Poder con atributos de verdugo que, sin embargo, se adjudica el papel de víctima. Cuando acude a las oficinas de los juzgados buscando una explicación, choca contra un juez instructor cuyos libros de consulta, en lugar de códigos de leyes, son libros obscenos, y contra un tribunal que se mueve por misteriosas razones que no son las de la justicia.

Libre, pero imputado, a la espera de que continúe su proceso, tampoco sabe en qué momento le llegará una nueva citación judicial con un nuevo requerimiento, por lo que no puede descansar y en todo momento debe mantener la alerta, como el centinela que en la oscuridad del asedio mira a todos lados porque no puede adivinar cómo, cuándo y por dónde atacará el enemigo. El temor lo llena de ansiedad y le impide el descanso.

En una trayectoria alucinada en la que intenta, como «Sheherazade, postergar lo venidero»; en una pesadilla por desvanes en los que se siente mareado por falta de aire, K. va conociendo y entrevistándose con su tío (la familia), con un abogado, un fabricante, un pintor, un comerciante y un sacerdote, buscando su salvación en vano, pero sin enfadarse nunca, casi sumiso al absurdo de unas leyes tan complejas que no pueden ser comprendidas en una sola lectura, que siempre hay que descifrar, resignado a un tormento que por naturaleza parece irremediable, que tiene la misma naturaleza que el de Tántalo con el hambre o el de Sísifo con la piedra, que el de Ixión atado a una rueda que gira interminablemente o el de las Danaides condenadas a llenar de agua un cántaro sin fondo. Únicamente encuentra ayuda en mujeres, como muy bien captó Orson Welles en su adaptación cinematográfica, mientras descubre que no tiene escapatoria, pues tanto si se opone al tribunal como si le sigue su juego, su condena no cambia. Y puesto que todo está decidido, son irrelevantes los escenarios del sistema judicial, la buhardilla donde están instalados los juzgados o la cama donde lo recibe el abogado Huld o la cita en un horario de domingo, todo envuelto en un ambiente opaco, gris, carente de todo cromatismo. Nada de eso importa y, al final, K. es ejecutado en una desolada cantera a las afueras de la ciudad, con la cabeza apoyada sobre una piedra, en una ceremonia de acento bíblico, sin haber llegado a comparecer ante el tribunal y sin haber llegado a saber de qué se le acusaba.

Kafka resucita la ordalía actualizándola. Con él pierde su contenido jurídico-religioso y su marco histórico y adquiere una dimensión metafísica, trascendente y difusa, al margen de las circunstancias. Kafka la intuye pesando sobre la existencia de un modo vago y opresivo, sin saber de dónde viene la amenaza. En su novela se alteran los términos del proceso: la sentencia latina *nulla poena sine lege* queda derogada y se violenta el *habeas corpus*. Como señala Milan Kundera, «K. es culpable no porque haya cometido una falta, sino porque ha sido acusado».

Primero es condenado y sólo después se busca el motivo de su condena.

*El proceso* puede leerse desde una interpretación filosófica, puesto que Josef K., como todos los hombres, carga con una culpa metafísica que proviene de la Biblia, según la cual el hombre está manchado por su primer pecado en el remoto Paraíso original, de donde fue expulsado y arrojado a la compañía de los animales por haber comido el fruto del Árbol de la Ciencia. Desde entonces, desde el momento en que Adán se levanta de la hierba, en la orilla del Éufrates, donde está tumbado al sol junto a Eva y comienza a caminar hacia el manzano, por un hecho tan trivial, somos delincuentes. Por tanto, la pretensión de Josef K. de buscar entre los intersticios de los tribunales una respuesta que nadie puede darle está destinada al fracaso, porque él mismo la lleva en su interior.

Por otro lado, la obsesión de Kafka por la culpa no es nueva y ya había aparecido en 1912 en el cuento *La condena*, en alemán *Das Urteil* —palabra de la que procede el término castellano «ordalía», aunque Terreros recoge la voz en un diccionario castellano por primera vez en 1787, asignándole un origen latino—, y se repite en *Carta al padre* (1919), donde insiste: «En cierto modo uno estaba ya castigado antes de saber que se había hecho algo malo...»

Enrique Vila-Matas considera «El cazador Gracchus», de Franz Kafka, «su mejor cuento, ese relato en el que escribió una frase tan perfecta que tuvo que detener la narración en ella, no es que no encontrara el final para el cuento sino que el final se hallaba en esa frase perfecta, terrible y gélida». Max Brod reunió bajo ese mismo título una serie de fragmentos de los cuadernos y los diarios de Kafka que componían el cuento sin acabar.

Tras sufrir un accidente de caza, Gracchus flota por el mundo en una barca fantasmal sin encontrar reposo, como en el mito del judío errante. En una de sus paradas, mantiene con el alcalde de Riva, un puerto italiano, una conversación en la que describe su estado de muerto y vivo al mismo tiempo:

«Un destino atroz», dijo el alcalde alzando la mano como para apartar de sí semejante cuadro. «¿Y usted no tiene la culpa de nada?» «¿La culpa? En absoluto», dijo el cazador; «era cazador, ¿qué culpa hay en ello? Cumplía mi cometido de cazador en la Selva Negra, donde por entonces abundaban todavía los lobos. Los acechaba, les disparaba, los abatía, los desollaba, ¿qué culpa hay en eso? Mi trabajo era bendecido. El gran cazador de la Selva Negra, me llamaban. ¿Qué culpa hay en eso?» «Yo no soy quién para decidirlo», dijo el alcalde, «aunque tampoco a mí me parece que haya en ello culpa alguna. Pero entonces, ¿quién es el culpable?» «El barquero», dijo el cazador.

Se le llame Caronte o comoquiera que se le llame, el barquero tiene naturaleza divina.

Este relato resulta revelador sobre el concepto que Kafka tenía de la vida: una huida sin descanso y sin remisión a pesar de desconocer la causa de la culpa. La clave confesional del relato, del engranaje biográfico, viene dada por el nombre del cazador, Gracchus, tan fonéticamente parecido a *gracchio*, grajo en italiano, que, como un seudónimo, a su vez remite a la palabra checa para designar a ese pájaro: *jkavka!*

A pesar de la trascendencia adquirida posteriormente, el concepto de pecado original apenas ocupa lugar en el Antiguo Testamento. La desobediencia de Adán y Eva al ceder a la tentación serpentina y comer del Árbol de la Ciencia que relata la perícopa del Génesis no vuelve a mencionarse en los demás libros bíblicos. Ni siquiera en el sapiencial Libro de Job se apela a la existencia de una culpa original para justificar el terrible sufrimiento del protagonista al perder familia, riquezas y salud. La literatura veterotestamentaria no genera glosas ni comentarios hasta que en el siglo V el pecado original reaparece en la controversia entre Pelagio y san Agustín y es convertido en doctrina canónica al determinar la Iglesia que el hombre es culpable de soberbia y rebelión contra la voluntad divina. Hasta entonces, «Cristo en la imaginación popular no era un Salvador sufriente. No existen crucifijos en el siglo IV», señala Peter Brown en su espléndida biografía del hiponense.

A partir de entonces, sin embargo, la conciencia de que el pecado forma parte de la naturaleza humana desde la caída de los primeros padres cala profundamente en la cultura occidental judeocristiana. La mentalidad genealógica del pueblo judío como elegido por Dios, el profundo conocimiento de su pasado y de la herencia de la Alianza, la conciencia solidaria de formar un clan donde todos influyen sobre todos contribuyen a acendrar la idea de que las acciones pecaminosas de los antepasados pesan sobre los descendientes, necesitados, por tanto, de la Redención. Y así, entre cristianos y judíos, adquiere un profundo arraigo la etiología de la culpa original, que ya nunca desaparecerá, como esos virus latentes que, después de atacar el labio con úlceras y llagas, regresan a sus cuarteles de invierno en los ganglios a la espera de una nueva ocasión para manifestarse. De ahí la afirmación de Søren Kierkegaard de que «el judaísmo se halla hundido en la angustia».

Desde los postulados de la razón —no de la fe, que desdeña con supina indiferencia sus llamadas para entrar al trazo de un duelo dialéctico—, cuesta comprender ese empeinado encono de la divinidad, que, por haber comido el hombre una manzana, sea cual sea el significado de esa desobediencia, altera su genoma moral para que a partir de entonces todos sus descendientes vivan enfermos de angustia, como si el pecado fuera una deuda monetaria transferible sobre la que el deudor pudiera subrogarse y los herederos tuvieran que cargar con la responsabilidad de todo lo que va mal en el mundo: que unos animales se coman a otros, que haya cardos y ortigas, plagas y desastres ecológicos, que los hombres se destrocen entre sí, que la vida sea un eterno oficio fúnebre. A pesar de la afirmación de Kierkegaard de que «ningún individuo puede estar de suyo indiferente a la historia de la raza humana, de la misma manera que tampoco ésta puede estarlo respecto de ningún individuo», no se entiende que, por un acto de rebeldía puntual, la humanidad haya sido eternamente cargada con la culpa y condenada al dolor, hasta el punto de que Cristo, el Hijo de Dios, baje a morir para salvarla.

Por último, también queda sin resolver el nexo causal entre el acto y sus consecuencias, el confuso misterio de que la muerte de Jesús de Nazaret suponga la redención de la humanidad. Ante la sospecha de que Jesús murió de forma absurda, san Agustín recurrió a posteriori, en el siglo V, al argumento del pecado original para darle un sentido a su muerte. Si los hombres no fuéramos culpables, ¿por qué iba a ser crucificado el Hijo de Dios? ¿Qué otra causa existía? Si no

había nada que purgar, ¿para qué su sacrificio? La duda de la razón responde que tal vez fue ejecutado un inocente y a continuación, para justificar el crimen, se rebuscó entre los anales de los textos bíblicos una culpa que no existía. El propio Kafka parece confirmar esta interpretación en la nota de 20 de enero de 1918 de sus *Escritos póstumos*: «¿Por qué nos quejamos por el pecado original? No nos expulsaron del Paraíso por él, sino para que no comiéramos del árbol de la vida». La expulsión sería, pues, lo que hoy llamaríamos en términos bélicos «un ataque preventivo».

Hay autores que se ocultan detrás de su escritura, de las sucesivas máscaras que son sus libros. Ni de Cervantes ni de Shakespeare sabemos mucho más que algunas peripecias biográficas. En cambio, de Kafka lo sabemos casi todo gracias a sus cartas y diarios y a una ingente bibliografía bajo la que gimen aplastadas las imprentas. Todo junto permite afirmar que, pese a su aparente indiferencia hacia la religión familiar y su desdén hacia los círculos judíos, la conciencia de culpa también influyó sobre él, como se infiere del destino final de K., sacrificado con un cuchillo en unas piedras del extrarradio de la ciudad sin que ni el propio K. ni el lector que asiste aterrado a su ejecución lleguen a conocer la índole de su culpa. Tenga o no razón en la imagen que de él ofreció a través de sus conversaciones, Gustav Janouch pone en boca del autor checo la misma afirmación: «Nada está tan arraigado en el alma como un sentimiento de culpabilidad infundado, ya que, precisamente al no tener una causa real, no hay arrepentimiento ni reparación que puedan eliminarlo».

Kierkegaard y Kafka conforman la doble K literaria para quienes la culpa es una obsesión. Me refiero aquí al pecado original adánico. El pecado original prometeico pertenece a la mitología griega, y si alguna vez los helenos sintieron esa culpa —algo improbable, pues Homero y su prolífica y gamberra genealogía de dioses y de héroes desconocían ese sentimiento—, desde la aparición del cristianismo ninguna conciencia humana ha vivido atormentada por la herencia del titán amigo de los mortales, por quien Zeus castigó a toda la humanidad. Pero K. y K. tienen la Biblia como antepasada de su moralidad y de su cultura, y encuentran sus raíces en las rígidas leyes dictadas por Yahvé. Y en la Biblia abundan las atormentadas relaciones entre padres e hijos: el asesinato de Abel por Caín puede considerarse un conflicto de celos respecto al amor paterno; Abraham, dispuesto a sacrificar a Isaac, a quien luego engaña Jacob para adquirir la primogenitura; Lot emborrachado y seducido por sus hijas para conseguir su descendencia; Cam burlándose de la desnudez de su padre, Noé; David y Absalón.

K. y K. tenían, además, otra similitud: los dos eran frágiles, delgados, casi enclenques, inseguros, atormentados de distinta manera por los actos de un padre poderoso física y moralmente. Kierkegaard podría haber firmado la estremecedora frase de Kafka: «Yo flaco, débil, poca cosa; tú fuerte, grande, ancho». Ninguno de ellos supo sublimar esa debilidad, que terminó por generarles un sentimiento de minusvalía. Sus angustiadas vidas confirman la conclusión de Cioran de que «no podemos vivir con el sentimiento de una culpa total, ni con ese sello de infamia sobre cada uno de nuestros actos».

En *Temor y temblor*, Søren Aabye Kierkegaard relata su investigación sobre la angustia y la melancolía que siempre sufrió su padre y que le transmitió como culpa hereditaria. El padre, Michael Pedersen Kierkegaard, nunca lo confesó abiertamente, pero dejó huellas del pecado que lo atormentó durante toda su vida: mientras su primera mujer estaba enferma, tuvo relaciones con su criada —probablemente la violó—, con la que luego se casó y de cuya unión nació un hijo cinco meses después de dicho matrimonio. La sospecha permaneció en la conciencia de Søren Kierkegaard como una turbia herencia que más tarde inspiraría su estudio sobre el pecado original bíblico y, por otro lado, influiría en la traumática ruptura del compromiso con su novia Regina Olsen y en su tajante decisión de no procrear, renuncia que también asumiría Kafka. Creía que su familia estaba marcada por una maldición y que tener hijos sería condenarlos al sufrimiento. En los últimos años de su vida, se congratula en su *Diario* de no haber tenido descendencia.

En definitiva, concluye Susana Münnich, en *Temor y Temblor* «se narra el sacrificio de Søren Kierkegaard para redimir al padre. Su *vocación cristiana* de sufrir y ser sacrificado procede del sentimiento de culpa que el padre traspasa al hijo».

Pero donde el talento de Kierkegaard se despliega con toda intensidad es en *El concepto de la angustia*, que publicó en 1844 con un seudónimo, el de Vigilius Haufniensis, que connota un estado de alerta, de insomnio y de ausencia de paz: *el vigilante de Copenhague*. Sus ideas se unen a sus circunstancias familiares y se mezclan en un discurso filosófico-emocional que culmina en la definición de la angustia.

En su tesis, Kierkegaard se muestra absolutamente original, tanto que se convierte en referente y precursor del existencialismo, por más que afirme: «Mi deseo, en verdad, no es el de descubrir novedades; al revés, mi mayor alegría y ocupación favorita siempre será la de meditar en aquellas cosas que parecen completamente sencillas». Kierkegaard analiza el pecado original y la inocencia, conceptos que siempre habían metido en líos y en peligrosos avisperos a la filosofía y a la teología y que se mantenían apartados, como en una nebulosa llena de emboscadas.

Y en verdad que el asunto es espinoso: según el creacionismo, con el semen y el óvulo los padres transmiten a los hijos la herencia biológica, el cuerpo, pero no pueden transmitir el alma, que es patrimonio de Dios, quien la insufla en la carne cuando el cuerpo ya está formado. Entonces, ¿cómo puede venir el alma contaminada por el pecado original, si no es herencia humana, sino responsabilidad divina? ¿Por qué nos entrega Dios un *material* defectuoso, como si viniera cargado con una enfermedad venérea, con una infección transmitida de padres a hijos?

Todas las teodiceas han sido incapaces de justificar de un modo palmario esa carga explosiva, el gusano escondido en la succulenta manzana con que Dios tienta a sus criaturas más amadas. Pelagio había negado la existencia de la culpa ontológica, dando origen a la herejía que lleva su nombre. Su coetáneo san Agustín había replicado intentando resolver esa contradicción, pero había entrado en bucle para descargar a Dios de la responsabilidad de haber creado a un ser imperfecto y dolorido, en un círculo vicioso del que la razón no puede salir cuando sostiene que el hombre pierde la inocencia al desobedecer. Sin embargo, el hombre feliz e inocente que no teme

ni desea nada ni conoce la existencia del pecado no puede pecar. El hiponense forcejea un poco con el problema, pero pronto se rinde, tira por la calle del medio y argumenta vagamente, sin resolver el proceso de causa-efecto y sin solución de continuidad, que Adán y Eva comenzaron a ser malos *en su interior*, como si se pudiera ser malo de otra forma.

Kierkegaard recoge el tema y, en ese intervalo que san Agustín había dejado vacío, coloca el despertar de la conciencia y la distinción entre el bien y el mal, en paralelo a la pérdida de la infancia y a la aparición de la concupiscencia y la necesidad del taparrabos. En el inicio de su ordenada secuencia lógica, Kierkegaard está de acuerdo en que «La inocencia es ignorancia», pero que ante la prohibición emitida por Dios de no comer del Árbol de la Ciencia —y «el hombre siente atracción por lo prohibido»—, Adán intuye que hay algo más allá de la ignorante inopia en la que viven, algo sobre lo que pueden elegir. Y esa libertad de poder elegir lo prohibido —y todo lo que supone: la fobia y el miedo a equivocarse y a pagar el precio de la equivocación, la posibilidad de la derrota y la asunción de sus consecuencias, la resignación ante lo que inevitablemente se pierde al hacer una elección y, en definitiva, el pánico a ser el dueño de su propio destino— despierta por primera vez la angustia. Dios les ha transferido la libertad y Adán y Eva no pueden soportarla. Para describir la angustia, Kierkegaard la compara con el vértigo: «A quien se pone a mirar con los ojos fijos en una profundidad abismal le entran vértigos. Pero ¿dónde está la causa de tales vértigos? La causa está tanto en sus ojos como en el abismo. ¡Si él no hubiera mirado hacia abajo! Así es la angustia el vértigo de la libertad».

A partir de ese momento, su estado de inocencia, de feliz anomia, les revela la existencia de la nada. «Y ¿qué efectos tiene la nada? La nada engendra la angustia. Éste es el profundo misterio de la inocencia, que ella sea al mismo tiempo la angustia», que, como un trampolín, envía al hombre desde la inocencia al pecado. La desobediencia de la prohibición se convierte en un Big Bang condenatorio tras el cual la culpa poslapsaria se desparrama por el espacio y por el tiempo.

En el último capítulo, Kierkegaard afirma que «El hombre no podría angustiarse si fuese una bestia o un ángel. Pero es una síntesis, y por eso puede angustiarse. Es más, tanto más perfecto será el hombre, cuanto mayor sea la profundidad de su angustia». Y concluye que la grandeza no consiste en rehuirla, sino en abrazarla. Entonces «la angustia le inundará el alma entera y escudriñará todos sus entresijos; y, angustiado, expulsará todo lo finito y todas las mezquindades que haya en ella; y, finalmente, lo conducirá a donde él quiera». La angustia, pues, es lo que nos hace humanos, trágica y fieramente humanos, distinguiéndonos por igual de los animales y de los dioses.

Ignoro si Kafka había leído a Kierkegaard, pero abrazó la angustia y al mismo tiempo intentó huir de ella, conviviendo entre ambos impulsos con una destructora intensidad: quería casarse con Felice Bauer, pero al mismo tiempo lo aterrorizaba la idea del matrimonio; quería liberarse de su familia, pero una y otra vez reafirmaba los lazos con sus padres, con sus hermanas y con sus tíos; era un judío de Praga que hablaba checo como primer idioma, pero escribió toda su obra en alemán; buscaba el contacto con literatos y escritores, pero al mismo tiempo quería aislarse y no tener relaciones amistosas con ninguno de ellos; quería dedicarse a la literatura, pero al mismo tiempo se resistía a publicar y ordenó quemar todos sus originales...

Frente a otros escritores que exhiben en sus obras una dureza marmórea y un discurso firme y

sólido, tan seguros de sus argumentos como de sus méritos y de un pluscuamfuturo inmortal, Kafka siempre duda del valor de sus páginas y escribe con «una mano que tiembla», que para Dante es uno de los signos del verdadero artista.

Kafka, cuya sombra sobrevuela estas páginas en más ocasiones de las que indica el índice onomástico, resulta un escritor comprometido con lo más esencial del hombre, con la defensa de su dignidad individual por encima de las estructuras políticas. Su compromiso no era ideológico, él estaba en paz con ese mundo o, al menos, era indiferente a los avatares de los gobiernos y, en cualquier caso, era demasiado individualista para afiliarse a un partido. Ni en sus diarios, ni en sus cartas a las mujeres que amó, ni en sus novelas o cuentos se interesó Kafka por las cuestiones políticas, de modo que no es considerado un escritor comprometido, no al menos en el sentido en que entendemos tal término en la literatura castellana cuando citamos a Rafael Alberti, Pablo Neruda, Blas de Otero o Gabriel Celaya. Con quien no estaba en paz Kafka era consigo mismo.

*El proceso* no es un texto de denuncia contra un estado totalitario concreto contra el que se puede oponer resistencia, sino contra un vago estado de acusación que nos declara culpables sin explicar qué leyes hemos infringido. Kafka describe las pesadillas que origina el Poder absoluto, que de una u otra manera termina afectando a todos, puesto que «corrompe a quien lo sustenta, humilla a quien lo padece», en la acertada sentencia de Luis Villoro, que yo comparto. Las resonancias de *El proceso* adquieren una dimensión social al anticipar de un modo profético, con una prodigiosa intuición que no había mostrado ningún historiador ni filósofo, las dos grandes, musculosas y gemelas pesadillas que pocos años más tarde iban a caer sobre el individuo en Europa: el nazismo y el estalinismo —el *lager* y el gulag—, que a tantos millones de inocentes se llevaron por delante sin que supieran cuál era su culpa, sin una explicación de su condena. En pocos autores como en Kafka se da esa capacidad de la literatura para provocar resonancias premonitorias en los hechos de la actualidad y para hacer que el malestar individual de los personajes sea un reflejo y acompañe al malestar del siglo.

Y tal vez porque su camino no partió de un compromiso político, sino del compromiso con el individuo, es uno de los escritores que con mayor radicalidad y trascendencia siguen reflejando la impotencia y la desesperación del hombre moderno, que no es dueño de su propia historia y está en manos de fuerzas que lo dominan.

Su novela describe la subversión de uno de los principios universales del viejo derecho romano: que el acusado conociera la identidad de los testigos de la acusación, puesto que una confrontación directa entre dos oponentes, cara a cara, era para el inocente menos dañina que la acusación y el juicio anónimos. *El proceso* actualiza la antigua ordalía medieval, los peores métodos de la Inquisición y anuncia el terror de los totalitarismos que convirtieron el siglo XX en el más sangriento de la historia, en el que el 5 por ciento de las muertes fueron producidas de forma violenta, un porcentaje que dobla el de los más violentos periodos de la humanidad.

A veces el hombre no es digno del sistema político en el que vive: el terrorista que denuncia torturas inexistentes amparándose en las leyes del propio sistema democrático que intenta destruir a bombazos, o el corrupto que medra bajo las entretelas de la administración que lo contrata, o todo aquel que utiliza con fines bastardos una ley protectora para con los más débiles... Pero más a menudo son los mecanismos del Poder los que aplastan la dignidad individual. Josef K. no lucha por abrirse paso en el banco donde trabaja como apoderado, ni por ascender y consolidarse en una sociedad que está estructurando sus clases, sino que únicamente aspira, en un combate desigual, a que esas estructuras del Poder no lo destruyan. La lectura de *El proceso* recuerda una vez más que, a pesar de todas las utopías que creen que el hombre puede ser lo que no es, el mundo está diseñado para el triunfo del poderoso sobre los débiles y los humildes.

Kafka deja definitivamente atrás *les études des moeurs* de la novelística del siglo XIX para convertir sus relatos en *études des peurs* del hombre del siglo XX, de personajes que están en la sociedad pero no pertenecen a ella, bien porque no terminan de encajar en sus valores y esquemas (*La metamorfosis*), bien porque la sociedad se lo impide.

Como tema literario, el pecado original altera la paz del libro en el que asoma la cabeza, provoca febrilidad intelectual, niega cualquier tratamiento esperanzador e impide un final feliz. Es un asunto que quema entre las manos, complejo de abordar e incómodo de resolver, porque siempre hace sospechar que una relación que empieza de un modo tan tormentoso no puede acabar bien. Los textos en que aparece quedan impregnados de desasosiego y asustan al lector, que sale de ellos buscando otras historias suaves y luminosas, con el dolor inconsolable de pensar, como Schiller, que hemos sido desterrados de Arcadia, donde un día fuimos felices e inmortales, sin saber cómo ni por qué. La misma atmósfera de angustia que provocan Kafka o Kierkegaard también envuelve la novela *Sangre sabia*, de Flannery O'Connor.

De carácter retraído, aún más desde que, muy joven, enfermara de lupus —en alguna foto se la ve caminando con muletas, rodeada de pavos reales; ronda los treinta años y parece doblar esa edad—, Flannery O'Connor, de origen irlandés, era una creyente católica (acudió a bañarse a las aguas de Lourdes y visitó al Papa en Roma) y en algunos párrafos de su novela puede verse una sátira, una crítica de esos predicadores protestantes de pacotilla que recorrían el país sermoneando en barracones de feria, movidos por el afán de negocio más que por la fe, aprovechándose de la incultura y el miedo de los habitantes: «Y ahora, amigos míos —continuó Onnie Jay—, les daré un segundo motivo por el que deben confiar plenamente en esta iglesia..., porque se basa en la Biblia. ¡Sí, señor! Se basa en la interpretación personal que cada cual haga de la Biblia, amigos míos. Se sientan ustedes en sus casitas a interpretar su propia Biblia, tal como consideran en su corazón que tienen que interpretarla. No hay más, tal como lo hubiera hecho el propio Jesús. Caramba, caramba, ojalá tendría aquí mi guitarra —dijo quejumbroso».

Si Kafka o Kierkegaard aceptaron la existencia del pecado original y sus personajes se resignan a cargar con la culpa, no ocurre lo mismo con Hazel Motes, el protagonista de *Sangre*

*sabia*. Licenciado del Ejército tras la segunda guerra mundial, Hazel Motes llega a una ciudad cercana a su pueblo, se compra un sombrero de predicador, un traje de un estridente color azul y un coche en estado ruinoso. Lo aparca frente a los cines y, cuando salen los espectadores, se sube en el morro para hablarles de su religión, la Iglesia sin Cristo: «Escuchadme todos, voy a llevar la verdad conmigo allí donde vaya —gritó Haze—. Voy a predicarla a quien quiera escuchar, dondequiera que sea. Voy a predicar que no hubo Caída porque no hubo nada de donde caer, ni hubo Redención porque no hubo Caída y tampoco hubo Juicio porque no hubo ninguna de las dos primeras. Nada importa salvo que Jesús era un mentiroso».

Hazel, hijo y nieto de predicadores poco afectivos, rechaza la tradición familiar y declara que no hay que «creer en nada que no se pudiera ver o tener entre las manos o probar con los dientes». Su doctrina niega la existencia de la conciencia y afirma que la fuerza de la religión consiste en la debilidad del hombre, que es absurdo seguir esperando una parusía que jamás acontecerá.

Su pregunta es la misma que viene repitiéndose desde el principio y que nunca ha sido respondida con claridad por los teólogos: si Dios nos quiere, por qué nos ha hecho nacer aplastados por el pecado original en lugar de dotarnos de una virtud original que nos hiciera dichosos. Con su vehemente y abrasivo discurso a sus escasísimos oyentes y a sus muchos lectores, Hazel Motes nos asoma a la nada y hace que nos sintamos como Vladimir y Estragón en una espera tan inútil como eterna, en un paisaje urbano donde del Paraíso sólo quedan las ruinas, una piel seca de serpiente y el tocón del Árbol de la Ciencia.

En su prédica choca con personajes tan atormentados, testarudos, vehementes y monotemáticos como él, cada uno con una obsesión monocorde que repiten una y otra vez, sin atender a las peticiones o a los requerimientos de los demás, con una tensión interior que les impide la calma.

Tras atropellar y matar al ayudante de un falso predicador, Motes parece comprender de pronto que él no es superior al Dios que niega y que lleva el mal dentro de sí. Entonces, sin que nada lo hubiera anunciado, él mismo se ciega con cal viva, quizá para ver «algo que no podía conseguir sin estar ciego para todo lo demás». A partir de ese momento enmudece, renuncia a todo y se convierte en una especie de anacoreta hasta que muere poco después.

La violencia, pues, se convierte en un camino hacia la epifanía y la salvación, según la visión religiosa que Flannery O'Connor tiene de la vida:

En todo gran relato hay un momento en el que se puede sentir la presencia de la gracia mientras aguarda a ser aceptada o rechazada [...] el diablo ha sido el involuntario instrumento de la gracia. Esto no es un conocimiento que incluyo conscientemente en mis relatos, sino un descubrimiento que hago en ellos. En pocas palabras, leyendo mis escritos he descubierto que el tema de mi obra es la acción de la gracia en un territorio en gran parte dominado por el demonio.

A pesar de la sólida fe de su autora, resulta sorprendente la desesperanza que transmite la novela. La negación de la culpa original y de la necesidad de redención que predica el protagonista genera una paradoja irresoluble: Hazel Motes construye unos altares, pero están vacíos, en ellos no habita una divinidad a la que adorar. Sacerdote de la Nada, quiere fundar a martillazos una teología negativa, una fe sin dogmas, sin pecado y sin dioses, porque no tiene en quien creer. Pero si en el hombre no hay pecado ni culpa, ¿por qué entonces la Tierra no es un paraíso donde reinen la inocencia y la alegría y, en cambio, todo alrededor es un frenético sinvivir

de violencia, engaño y dolor? Para esa contradicción el protagonista no encuentra otra salida que el nihilismo y la muerte.

Como escritora religiosa, O'Connor sin duda conoce el valor de la parábola, lo que nos permite interpretar que el «puntito de luz» con que se cierra el libro es una señal de que Motes ha encontrado la fe y sugiere un desenlace salvífico. El hombre, para ella, viene al mundo con una pesada carga de culpa fruto del pecado original y sólo el arrepentimiento y la gracia de la intervención divina pueden redimirlo. Lejos de Dios, viene a ser el mensaje de la católica y doliente autora, estamos condenados a la desesperación y a la tragedia.

## La ordalía medieval

La acción de *Ivanhoe* (1820), la conocida novela de Walter Scott, se ambienta en Inglaterra en la última década del siglo XII, durante el reinado de Ricardo Corazón de León, muy poco antes del Concilio de Letrán que prohíbe las ordalías, es decir, en las mismas fechas en que por toda Europa se están escribiendo los cantares de gesta: *Cantar de mio Cid*, *Chanson de Roland*, *Cantar de los nibelungos*, *Cantar de las huestes de Ígor*.

Walter Scott es el primer autor de *bestsellers*, si se puede usar ese calificativo para un escritor de principios del siglo XIX, y, con algunos altibajos, ha conseguido prolongar su fama hasta hoy, en mi opinión más de lo que merece. Rico y mediático, conservador, capaz —como Goethe o Victor Hugo— de convocar a grandes multitudes incluso en su funeral, tradicionalista y patriota cuando el nacionalismo todavía no se había manchado con las pesadillas que provocó en el siglo XX, con ese peculiar talento de los británicos para no parecer pueblerinos cuando cuentan relatos locales, Walter Scott ofrece lo que espera una sociedad que empieza a alfabetizarse y a tener tiempo libre no sólo para escuchar baladas, también para leer historias nativas con las que sentirse dueña de su pasado. Sus lectores admiran la autoridad moral de personajes heroicos que defienden nobles intereses patrios frente a personajes malvados que pertenecen a ese país que se llama *el extranjero*. Walter Scott es un romántico que observa con desgana el bullicio que está provocando la Revolución industrial y vuelve la mirada hacia un pasado lejano y antañón para resucitar la épica clásica de personajes extraordinarios que viven experiencias extraordinarias, frente a la novela realista de personajes cotidianos que viven experiencias cotidianas, como las de su coetánea Jane Austen. Es un nostálgico que describe lo heroico que era el pasado para destacar lo banal que es el presente, que añora los tiempos en que las relaciones entre los caballeros se regían por un código de honor y desdeña su época, en la que se rigen por un código comercial. Si según la Ilustración lo que necesitaba el mundo para avanzar hacia la felicidad eran sabios, científicos y filósofos, Walter Scott parece decirnos que lo único que el mundo necesita son héroes.

Paradójicamente, la obra de Scott ha sido elogiada desde dos concepciones antagónicas de la historia. Por un lado, por Thomas Carlyle, para quien el protagonista de lo extraordinario es el individuo y no la colectividad. Carlyle reduce la historia de la humanidad a la historia de los

héroes de virtudes admirables que adelantan su paso sobre la lenta marcha del resto de la comunidad y tiran de ella porque ven más lejos, donde los demás no ven, y porque su *areté* ni despierta recelo entre sus iguales ni envidia entre sus inferiores.

Por otro lado, por György Lukács, quien en *La forma clásica de la novela histórica* hace coincidir el nacimiento de este género con la caída de Napoleón, sucedida en los mismos años en que Walter Scott comienza a publicar sus obras. A pesar del protagonismo del caballero Ivanhoe, Lukács hace un encendido elogio de la obra scottiana, en la que, frente a Carlyle, interpreta que la historia «interviene directamente en la vida del individuo» y que las actuaciones de los personajes derivan del acontecer histórico, del mismo modo que el clima y la geografía influyen sobre el comportamiento y evolución de plantas y animales. Lukács cree en la existencia de los héroes, pero los considera impulsados por la realidad exterior. Algo así como si aparecieran en la historia como aparece la abeja reina en la colmena, por la necesidad colectiva del enjambre que la protege y la sostiene, y no porque un individuo haya hecho méritos especiales. Si no hubiera sido Colón quien descubrió América, la habría descubierto otro marino muy poco tiempo después, impulsado por los vientos de la historia. Y si no hubiera sido Lutero en Wittenberg, otro monje habría levantado el martillo para clavar unas tesis parecidas contra la corrupción de Roma en la puerta de cualquier otro castillo alemán. De ahí, para Lukács, que también una norma jurídica vinculada a la época, el juicio de Dios, determine la vida de los personajes. Al mismo tiempo, la novela tiene una función educativa, puesto que narra la creación del pueblo inglés a partir de la mezcla de normandos y sajones, representada en la figura de Ricardo Corazón de León.

Con la aparición del *Quijote*, la literatura caballeresca o de héroes había quedado atrás. Cervantes había desencadenado una progresiva deflación de la épica de la que el mercado literario nunca se recuperaría, confirmada definitivamente por la novela inglesa y francesa del siglo siguiente. Si hasta el XVIII el héroe que honra su nombre al exponerse con gallardía en el combate era un noble o un caballero de estirpe aristocrática, en el XIX podía serlo un burgués o un comerciante, y a partir de los años veinte del pasado siglo puede serlo un obrero, o un parado, o un representante de los bajos estratos de la sociedad, o el Soldado Desconocido que yace bajo una cruz desnuda en una colina de los Vosgos. La historia de la narrativa es un proceso lento, pero imparable, desde la fe al nihilismo, desde la acción del caballero manchego a la pasividad de Oblómov o de Bartleby, de Joseph K. o de Meursault, con la estación intermedia de un Fabrizio del Dongo que llega a Waterloo para combatir y sale de Waterloo sin haber encontrado la batalla. Los paladines de los siglos épicos llegan muy cansados al siglo XIX.

Sin embargo, Walter Scott da marcha atrás a los relojes y con él surge una última llamarada, un último rebrote de héroes que salvan a doncellas y que creen que tan sólo merece la pena vivir con la mirada puesta en altos ideales sostenidos por encima de penurias y dificultades. Las expresiones de la caballería andante que aquí aparecen —como las que resuenan en boca del fraile amigo de Robin Hood— las podría haber suscrito Don Quijote. Así, a Ricardo Corazón de León se le describe como un caballero andante que va de aventura en aventura sólo confiado en la

fuerza de su brazo y creyéndose un Amadís de Gaula o un Palmerín de Inglaterra.

El mérito de Walter Scott es haber escrito épica en un siglo poco épico, dominado o por la lírica romántica o por la creciente novela de la burguesía. Al igual que Lope de Vega en España y William Shakespeare en Inglaterra habían introducido al villano en los escenarios y le habían dado voz, ahora Scott introduce al pueblo —y también al bufón y al judío— en la épica, acotada antiguamente para reyes y héroes. Y a diferencia de los cantares de gesta, que no pretenden que el lector crea las hazañas hiperbólicas y las hechicerías, Walter Scott escribe una novela limpia de magias y exageraciones y aspira a que el lector crea todo lo que en ella ocurre. De ese afán de verosimilitud, proceden también las descripciones detalladas, que a pesar de todo, más parecen fruto de un decorador que acumula y ordena estratégicamente las piezas de un escenario que de quien habita realmente una casa viva y palpitante.

En la actualidad, la de *Ivanhoe* sería la historia de un grupo de soldados veteranos que, después de haber combatido sin demasiado éxito en alguna de las interminables guerras de Oriente Medio, regresa a una Inglaterra donde se desarrolla una lucha por el poder político entre dos facciones, los nacionalistas y los euroescépticos, en la que influyen y se mezclan las ambiciones y los intereses individuales.

Ivanhoe es un cruzado, un *miles christianus* a medio camino entre ambas tendencias, un caballero noble, ingenuo, casto, poco imaginativo y algo simplón que se enfrenta a cortesanos más refinados, que visten con leotardos y llevan un halcón en el hombro. Poseedor de todas las virtudes —nobleza, generosidad, patriotismo, resistencia al dolor...—, es el héroe prepolítico incapaz de urdir intrigas y, además, es muy valiente, cualidad que Scott valora en exceso o, al menos, más que su contemporáneo Arthur Schopenhauer, que la considera una simple «virtud de subteniente, en la cual los animales mismos nos superan» y que puede ir acompañada de la mayor crueldad. Pero en *Ivanhoe* el valor está al servicio de una causa noble: legitimidad política, defensa de la inocencia, servicio a la comunidad por encima de los intereses individuales.

Frente a *Ivanhoe*, el caballero templario Brian de Bois-Guilbert, de aristocrático nombre afrancesado, no tiene apenas cualidades positivas, por lo que ambos, como personajes, resultan lineales y débiles, tanto por la imposibilidad de encontrar tal dechado de virtudes en uno que, de tan perfecto y correctísimo, ni se plantea dudar de la justicia ordálica del juicio de Dios, como por la acumulación de maldades en el otro.

Y en torno a ellos dos, hay una red de personajes reales —Ricardo Corazón de León, Juan sin Tierra— e inventados —Robin Hood— hábilmente engarzados al servicio de la trama. Entre ellos, dos mujeres muy bellas, enamoradas del héroe: la judía Rebeca y Lady Rowena. Rebeca es honrada, dulce, buena hija e ilustrada en conocimientos de medicina, arte que en aquella época despertaba sospechas de brujería. Lady Rowena es aristócrata, altanera y dominante, y terminará casándose con *Ivanhoe* sin que haya hecho merecimientos para ello. Entre el amor moreno y el amor rubio, *Ivanhoe* opta por el segundo, como no podía ser de otra forma en el nacionalista Scott.

Relacionado con Rebeca, es inevitable mencionar el profundo antisemitismo que Walter Scott

muestra en la sociedad de la época, sin que se implique en rebatirlo. En pocas novelas hay tantos insultos contra los judíos como en *Ivanhoe*, centrados en la avaricia de Isaac, el padre de Rebeca: «perro judío», «hijos de una raza maldita», «maldito hebreo», «roban a todo el género humano», lo cual sorprende mucho al lector actual, nada acostumbrado a tales improperios.

Los personajes de la novela son buenos o malvados sin apenas matices, sin término medio. Walter Scott no profundiza en ellos, su escritura es demasiado sumisa a la convención caballeresca de que la epopeya debe centrarse antes en la leyenda que en la psicología, y, como tal, prefiere a personajes que cabalgan en una silla de montar que a personajes sentados en un diván.

En *Ivanhoe*, el argumento prevalece sobre los juegos, desvíos argumentales, merodeos y digresiones de la novela del XVIII, puesto que «lo épico se ocupa del mundo de la acción, y no de la psicología del individuo o de las relaciones personales. Se centra en lo externo y no en lo interno; en lo objetivo y no en lo subjetivo», afirma Terry Eagleton, que conoce profundamente la novela inglesa.

Todo está ordenado, presentado de menor a mayor. Antes de llegar a conocer a los protagonistas, el lector tiene que pasar por varios filtros de personajes secundarios, cada uno de ellos descrito en detalle, con prolijas descripciones e inventarios de su apariencia física, vestidos, complementos y hasta de sus monturas, técnica que más tarde consolidaría su admirador Balzac. Sin embargo, para muchos lectores actuales esta prolijidad que va desde la panorámica coral hasta el primer plano puede resultar tediosa y provocarles la sensación de que son tratados como menores de edad.

Y del mismo modo que no hay ambigüedad en los atributos morales de los personajes, tampoco puede haber ambigüedad en la sentencia final. Si falla la justicia de los hombres, no fallará la justicia ordálica de Dios.

En *Ivanhoe* se produce una vuelta a una Edad Media que, exenta de toda crítica, incorpora únicamente sus aspectos ideales. Incluso la brutal arbitrariedad del juicio de Dios es suavizada por Walter Scott y puesta al servicio de la verdad.

Además de prueba jurídica, el duelo es también una metáfora de la lucha más profunda que ambos contendientes mantienen en varias rivalidades: la sentimental, por el amor de Rebeca y de lady Rowena; la nacional, entre normandos y sajones, entre Juan sin Tierra y Ricardo Corazón de León; y la social, entre el representante de una nobleza usurpadora y abusiva y el del pueblo noble y llano. Tres veces se enfrentan *Ivanhoe* y Brian de Bois-Guilbert a lo largo del libro. En las dos primeras había vencido el sajón y el combate definitivo había quedado pendiente, en una repetición de luchas de la que bebió Joseph Conrad para *Los duelistas*, que comparte con *Ivanhoe* más de un aspecto: ocultación del motivo inicial que origina el duelo, herida en el segundo desafío, aplazamiento indefinido de un nuevo combate. Pero si los dos primeros enfrentamientos habían sido por causas bélicas, el último, convertido en juicio de Dios, adquiere una condición jurídico-teológica: se trata de dirimir la inocencia o la culpabilidad de Rebeca como bruja y, por

tanto, su salvación o su condena en la hoguera.

Sobre Rebeca, acusada de nigromancia, recae la carga de la prueba, con lo que se produce la ordalía al verse obligada a demostrar su inocencia. Resulta significativo que sea una mujer judía la que solicita un juicio de Dios, lo que indica el arraigo de esa prueba por encima de sexos y de religiones. El Gran Maestro de los templarios acepta su propuesta y decreta, con palabras que evocan las de Dante: «La prueba del combate, como todas las que se ejecutan en semejantes casos, no es más que el medio de conocer la sentencia de la Sabiduría Divina, en materias contenciosas que la débil razón del hombre no es parte a decidir». Y coherentes con el resto de la historia, Ivanhoe y de Bois-Guilbert se someten sin vacilaciones al juicio de Dios. Ninguno de ellos se cuestiona su eficacia ni se plantea dudas sobre la justicia de un procedimiento demasiado complejo para su psicología bastante simple. Prefieren que otro decida por ellos, y nadie mejor que Dios para establecer el veredicto.

En este episodio, Scott tenía un prestigioso antecedente: en *Enrique VI*, William Shakespeare había escenificado otro juicio de Dios y su resultado es refrendado por el rey: «Retirad de nuestra vista a ese traidor, pues su muerte nos confirma su culpa, y Dios en su justicia nos revela la verdad».

El desenlace ordálico es inverosímil: a poco de comenzar el duelo, De Bois-Guilbert se halla en situación de clara ventaja sobre un herido y desmontado Ivanhoe. Sin embargo, cuando todo parece decidido, de Bois-Guilbert cae muerto del caballo, fulminado por la mano de Dios: «La mano de Dios le ha vencido, no mi lanza», dice Ivanhoe. Walter Scott pone así un medio infame — la ordalía— al servicio de un fin noble.

Si la contemplamos en términos globales, desde la perspectiva de los siglos, también la historia de la humanidad puede ser leída como un repetido juicio de Dios en el que la fuerza física dicta la sentencia: los hechos de armas se han impuesto sobre la razón, la guerra ha sido el medio más frecuente para establecer el veredicto. La historia se contaría de otra manera si Aníbal hubiera triunfado en su duelo con Roma, si Napoleón hubiera culminado la conquista y unificación europeas, si la Confederación hubiera impuesto la segregación racial en Estados Unidos, o, en fin, si Hitler hubiera vencido en su delirio. En esencia, nada distingue estos duelos de naciones de los duelos individuales donde el vencedor impone su verdad a hierro y sangre y se lleva el botín y a la dama más bella, esté o no esté apoyado por Dios.

Quizá es por la utilización de este recurso del *deus ex machina* por lo que Goethe afirmaba que el escritor escocés lo divertía, pero que de él no podía aprender nada. Los lectores actuales vemos, además, otras carencias en su escritura: Walter Scott se limitó a narrar hechos históricos, pero echamos de menos que también hubiera profundizado en las razones por las que sucedieron y en el carácter de los personajes implicados.

Esto es lo que aquí nos interesa y hace que coloquemos *Ivanhoe* en los comienzos de este ensayo: el recuerdo de que, durante muchos siglos, la ordalía fue aceptada como ley.

## La ordalía religiosa

Matar a un hombre no es defender una doctrina, sino matar a un hombre.

Sebastián Castellio

Entre sus llamadas al amor a Dios y al amor universal, los dos libros fundadores de las tres grandes religiones monoteístas también hacen incendiarias llamadas a la guerra religiosa y exhortan a sus fieles, con una reveladora similitud, a defender las tablas de la ley con la espada, a practicar la ordalía religiosa que considera culpable, sin juicio y sin apelación, a todo aquel que tenga otras creencias, independientemente de sus actos. El Deuteronomio (13, 6-10) ordena el exterminio del idólatra:

Si tu hermano [...] tu hijo o tu hija, la esposa que reposa en tu seno o el amigo que es tu otro yo, trata de seducirte en secreto diciéndote: Vamos a servir a otros dioses [...]. No accederás ni le escucharás, tu ojo no tendrá piedad de él, no le perdonarás ni le encubrirás, sino que le harás morir; tu mano será la primera sobre él para darle muerte y después la mano de todo el pueblo. Le apedrearás hasta que muera, porque trató de apartarte de Yahvé tu Dios.

Y la sura del Corán (2, 191-193) abunda en el mismo mensaje:

Matadles donde deis con ellos, y expulsadles de donde os hayan expulsado. Tentar es más grave que matar. No combatáis contra ellos junto a la Mezquita Sagrada, a no ser que os ataquen allí. Así que, si combaten contra vosotros, matadles: ésa es la retribución de los infieles. Pero, si cesan, Alá es indulgente, misericordioso. Combatid contra ellos hasta que dejen de induciros a apostatar y se rinda culto a Alá. Si cesan, no haya más hostilidades que contra los impíos.

Más allá de la Biblia y del Corán, los ataques a quienes practican otro credo han recorrido los siglos, incluso entre los romanos, en teoría más tolerantes por su politeísmo. En la conocida carta de Plinio el Joven a Trajano, el entonces gobernador de Anatolia le pide consejo al emperador sobre qué hacer con los cristianos, «si se ha de castigar por el mero nombre [de cristiano], aun cuando no hayan cometido actos delictivos» y mantengan un comportamiento virtuoso. La respuesta de Trajano, uno de los emperadores más moderados, confirma la condena a muerte si no renuncian a su religión y lo demuestran por la vía de los hechos.

El Concilio de Letrán de 1215 representa un antes y un después en la política seguida contra la

herejía por la Iglesia, que a partir de entonces descubre el inmenso poder de su arsenal espiritual, emprende la clericalización de la sociedad y la consolidación de su poder terrenal, decidida a que el patrimonio de los bienes sagrados supere el de los bienes profanos. Su convocante, Inocencio III, carismático y culto, cardenal a los veintiocho años y Papa a los treinta y siete, el más joven de la historia, obsesionado con la herejía —ordenó el exterminio de los albigenses—, inauguró la doctrina hierocrática de la Iglesia y se arrogó la potestad de gobernar con plenos poderes sobre los asuntos políticos y sociales del mundo. La misma noche de su entierro, fue profanada su tumba y robadas las riquezas con las que fue enterrado.

Para quienes consideran que el alma es el mayor patrimonio del hombre y que su salvación es el mayor bien, no hay peor delito que la herejía ni peor delincuente que el hereje, pues destruyen lo más valioso y, por tanto, merecen el mayor castigo. Desde el Egipto de los faraones a la Atenas que condenó a Sócrates «por no creer en los dioses en los que cree la ciudad», desde la Roma imperial a las herejías medievales, desde las Cruzadas al exterminio de los albigenses, desde la Inquisición española a la intolerancia calvinista, desde la matanza de San Bartolomé a las *dragonnades* de Luis XIV, desde las reconquistas a los pogromos antisemitas, desde la guerra de Irak a los atentados de los actuales yihadistas, el fanatismo religioso ha generado más guerras que cualquier otra causa y las ha justificado usando un vocabulario que califica toda discrepancia como un patógeno —extirpar, quemar, erradicar, eliminar, aniquilar, borrar...—, amplificado en grandes titulares y en aparatosas ceremonias colectivas, pues los creyentes enfervorizados, reunidos en multitud, desarrollan una incontenible tendencia a la grandilocuencia.

Por otro lado, la libertad de culto exaspera al tirano, que no puede aceptar que un súbdito sirva a un dios distinto al suyo. El príncipe terrenal ve menguada su autoridad, desconfía del creyente que, en caso de conflicto, tal vez ponga la obediencia religiosa por encima de la obediencia civil y sienta más vínculos con el correligionario que con el compatriota. Receloso, el tirano se deja seducir por la aplicación de la fórmula Religión + Poder = Inquisición.

La ordalía religiosa se mantiene vigente hasta la llegada de la Ilustración, que en 1765 dedica once columnas de la *Enciclopedia* al artículo sobre la tolerancia. Sin perder de vista a los precursores —Sebastián Castellio, Spinoza, John Locke o Roger Williams—, espíritus ilustrados como el barón de Montesquieu, Voltaire, el marqués de Beccaria o Gotthold Ephraim Lessing dedican sus esfuerzos a iluminar las mentes, a impedir que las diferencias religiosas terminen en enfrentamientos y a reivindicar una especial protección para el devastado territorio de la conciencia.

La ordalía religiosa remite al tiempo que se cancelan las últimas mazmorras de la Inquisición y que las constituciones nacionales reconocen la libertad de credo en los países democráticos y secularizados: los ciudadanos podrán practicar cualquier religión y, al mismo tiempo, ninguna religión podrá ejercer ninguna coacción sobre los ciudadanos. En 1829 —¡tan tarde!— por fin se aprueba en Gran Bretaña la igualdad para los católicos y se permite su acceso a las universidades y a los cargos públicos, saliendo así de los guetos de marginación e invisibilidad en que habían sido hundidos desde el Acta de Supremacía de 1534.

La intolerancia religiosa deja paso a las intolerancias nacionalistas, sociales, políticas, hasta que, en el tránsito entre los siglos XX y XXI, cuando ya no se esperaba, con las guerras de Irak y

Afganistán se acuña de nuevo el mito del mártir y reaparece en algunos círculos feudales del islam la consideración del infiel como enemigo a quien hay que exterminar allí donde se encuentre, en las trincheras o en los rascacielos, en los paseos marítimos o en los mercados, en los puentes o en las ramblas, un reto que el mundo occidental, aturdido y sin respuesta, no sabe cómo afrontar.

Desde su inicio, una sensación de tragedia y fatalidad sobrevuela *El hereje*, la última novela de Miguel Delibes. La elección para el título de una palabra condenatoria y antigua sugiere dos ideas: que se trata de una novela histórica y que va a terminar mal.

Como novela histórica, desde el primer capítulo sabemos el lugar y la época en que se ambienta: la España de 1557. En ese año, dos hombres regresan en barco desde Alemania: Cipriano Salcedo, rico comerciante en lanas, protestante moderado y reflexivo, y el capitán Isidoro Tellería, calvinista, representante del protestantismo combatiente. En sus fardos, Salcedo trae ocultos diecinueve libros prohibidos por la Inquisición, contrabando que enseguida nos introduce en el tema fundamental de la novela: la intolerancia religiosa, que se impondrá trágicamente sobre el protagonista, como si estuviera marcado por el destino por haber nacido el 31 de octubre de 1517, el mismo día en que Lutero clavó sus tesis en la puerta de la iglesia del castillo de Wittenberg, dando origen a la Reforma.

Ahora mismo, en el siglo XXI, nos parece increíble que alguien pueda ser quemado vivo en una hoguera por creer no en una religión diferente, sino en matices diferentes de una misma religión. Pero así ocurría en la España que tan magistralmente describe Delibes, quien expone de forma narrativa los fundamentos de la Reforma luterana al hablar de los españoles que introdujeron la libre interpretación de la Biblia y el comentario en común de libros prohibidos, como si fueran precursores de los actuales clubes de lectura. Las jerarquías eclesiásticas consideraban que Jesucristo no era un intelectual, sino un iletrado, y que lo suyo era predicar sin ayuda de libros, pues sólo escribió unas pocas palabras en la arena, de modo que la lectura no estaba bien vista, como lamenta Cipriano Salcedo: «Ha llegado a ser tan sospechosa que el analfabetismo se hace deseable y honroso. Siendo analfabeto es fácil demostrar que uno está incontaminado y pertenece a la envidiable casta de los cristianos viejos».

A pesar de su acerba crítica contra la intolerancia, pero sin caer nunca en el desgarramiento ni en el tremendismo, a Delibes le interesa más el hombre que la crónica, y así, nos lleva desde los acontecimientos históricos a la conciencia ética y emocional de Cipriano Salcedo, uno de esos personajes grabados de forma indeleble en nuestra memoria. Cuando desaparece de nuestra vista durante unas páginas, porque Delibes se dedica a otros personajes necesarios para el desarrollo de la novela, su reaparición nos causa una íntima alegría, una especie de paz.

Siempre he tenido la seguridad, generada por sus libros, de que Miguel Delibes fue un hombre bueno, una de esas personas rectas que prefieren sufrir una injusticia antes que cometerla. De gran limpieza moral y de una firme y callada honestidad, no utilizó a nadie ni aspiró a medrar en terrenos que no eran los suyos y procuró hacer el bien sin preguntarse por qué ni para qué. Y esa misma creencia la mantiene un escritor tan cáustico, independiente en sus juicios y tan poco

complaciente con sus coetáneos como Francisco Umbral: «Yo tenía que escribir algún día el libro sobre Miguel Delibes porque él ha sido mi casi único parentesco con la bondad del hombre, con la honradez. Él ha sido mi único familiar y mi casi única familiaridad con la restringida familia de los hombres de bien».

En Cipriano Salcedo vibra esa misma bondad natural, que se demuestra tanto en su carácter, en el trato familiar con los suyos, como en sus acciones públicas, que buscan la fraternidad social, lo que resultaba muy extraño en la España del siglo XVI, donde los estamentos sociales estaban tan definidos. Ambas virtudes hacen que se preocupe mucho de mejorar las condiciones laborales de sus empleados, como si Delibes denunciara la necesidad histórica nacional de trabajo y talento empresarial más que de catecismos. Influido por Erasmo, Cipriano cree que la fe no es suficiente, que también son necesarias las acciones justas que contribuyan a la felicidad. Por esa creencia, al mismo tiempo que un buen cristiano, es un comerciante innovador, un empresario —diríamos hoy— que genera riqueza, lo que lo vincula a la tesis desarrollada por Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, que asocia el protestantismo, por su rigor y orden, por su responsabilidad individual, con el progreso y el desarrollo industrial de los países reformistas.

La ordalía religiosa aparece cuando Cipriano Salcedo, a pesar de la bondad de sus actos, es condenado a morir en la hoguera por pensar de forma diferente a las jerarquías eclesiásticas de la época, a una Inquisición decidida a reducir a cenizas las conciencias. Cipriano Salcedo es condenado por la doctrina que profesa, no por su impecable conducta personal.

Interactuando con él y contribuyendo a su retrato, aparecen en la novela otros personajes perfectamente definidos: Minervina, que, sin ser su madre biológica, hace de nodriza, niñera, criada, amante y madre; su imagen evangélica llevando de las riendas el burro sobre el que Cipriano es conducido a la hoguera recuerda a la de María Magdalena llevando a Jesús hacia el Calvario. Bernardo Salcedo, el padre autoritario cuya primera frase sobre su hijo es estremecedora: «¿Qué pensará mientras duerme el pequeño parricida?». Teo, la esposa de Cipriano, infeliz cuando es alejada de su contexto rural en La Manga, donde es una eficaz esquiladora... También como personajes actúan la ciudad de Valladolid y su entorno geográfico, en cuya descripción despliega una sabiduría acumulada durante muchos años de trabajo. Según Francisco Umbral, Valladolid es una ciudad marcada por la Corte y por la Inquisición. Pero también es una ciudad llena de letras sobre la que Delibes, sin haberlo pretendido nunca, ejerce una humilde soberanía, si se me permite el oxímoron. Sin alardes, sin que apenas se note, todo está muy documentado, desde los vestidos a los modos de transporte, desde la medicina ginecológica a los usos del tabaco, calificados como costumbres de indios, desde las ideas religiosas a las leyes judiciales o a la conveniencia, en fin, de arar con buey o con mula. La deslumbrante amplitud y precisión del vocabulario no resulta en ningún momento pedante; las palabras fluyen con naturalidad, abarcando todos los campos semánticos: indumento, zaragüelles, alholvas, pigre, perulero..., pues pocos escritores tienen tan nutridos como Delibes los arsenales de la lengua. Sin embargo, junto a estos usos de lenguaje castizo relampaguean chispazos de innovación, como en la frase «Le aterraba pensarse», donde la construcción transitiva de un verbo intransitivo resulta sumamente expresiva. Además del Delibes novelista, en las páginas donde se describe el auto de fe aparece el Delibes periodista, cronista de un hecho real. Y en cualquier otro

registro siempre brilla una prosa exquisita y torneada, pero al mismo tiempo prosa civil, sencilla, transparente. Delibes es, en fin, un escritor que a primera vista parece que va en traje de diario, pero después de estar un rato en su compañía uno se da cuenta de su profunda elegancia.

Por último, no se puede dejar de mencionar el entrañable tratamiento que hace de los animales, coherente con el resto de su bibliografía. Basta con mencionar un detalle: Cipriano Salcedo da nombre a todos los caballos que monta o con los que tiene una relación, y de ese modo los personifica y los eleva desde su anónima condición de animal bruto a una individualización muy humana.

Con su actuación, Cipriano Salcedo despierta el fervor general de los lectores por su coraje, su entereza moral y su resistencia al dolor. Pero también quiero aquí mostrar mi simpatía por quienes —personajes reales o ficticios— no tuvieron su misma valentía. Frente a las hogueras de la Inquisición, quien escribe estas líneas también retrocedería murmurando *Eppur si muove*, como retrocedió Galileo mientras las campanas de la catedral de Roma anunciaban su abjuración. Si es cierto que los mártires que murieron antes de renunciar a sus creencias despiertan la admiración pública universal, la mía también se dirige hacia las víctimas que, incapaces de soportar el potro y el fuego y las empulgueras y la bota española, y por eso mismo silenciadas por la historia, renunciaron públicamente a sus ideas y, para escapar al tormento, dieron la razón a sus verdugos, a los furrieles del dolor.

La fama de Calvino como reformador está fatalmente condenada a cargar con unos hechos que contradicen la integridad que predicaba. Su biografía nunca podrá eludir los nombres de dos de sus víctimas, dos fantasmas, dos sombras que mancillan una reputación que él pretendía impoluta: Miguel Servet y el menos conocido Sebastián Castellio, sobre cuyo nombre definitivo la posteridad ni siquiera se ha puesto de acuerdo: Sébastien Châtaillon, o Châteillon, o Castello, o Castellio. Y sin embargo, de los tres teólogos, fue el que con mayor pasión intentó lograr la concordia y evitar lo que hace daño al hombre. Por oponerse al inmenso poder calvinista, Castellio fue destituido de su cátedra, censurado, oprimido, difamado, reducido a la absoluta pobreza y obligado a dar clases particulares para sobrevivir. A pesar de todo, este humanista valiente y compasivo mantuvo su libertad con la cabeza alta, sin doblegarse ante el abuso, sin transigir con el fanatismo y, sin apoyo de camarillas ni partidos, desde la soledad y la independencia, elevó la voz para denunciar el asesinato de Miguel Servet, condenado a la hoguera para demostrar «que en Ginebra sólo se tolera una verdad y que Calvino es su profeta».

No puede obviarse que Stefan Zweig llevaba dos años fuera de Austria para huir del acoso del nazismo cuando en 1936, el mismo año en que sus libros son prohibidos en la Alemania de las alambradas, escribe *Castellio contra Calvino*, subtulado *Conciencia contra violencia*. Así, en las páginas de este ensayo, ambientado en el siglo XVI, que narra un episodio de «tolerancia frente a intolerancia, libertad frente a tutela, humanismo frente a fanatismo, individualismo frente a mecanización, conciencia frente a violencia», también resuena su situación personal, pues no es extraño que al hablar de un personaje histórico un escritor esté hablando de sí mismo, de modo

que terminamos por conocerlo a él tan bien como al biografiado. Al exponer las ideas y la resistencia de Castellio, Zweig está consolidando sus propias ideas y su propia resistencia. La voz de Sebastián Castellio es su propia voz.

Pero aquí, más que glosar los méritos literarios del libro de Zweig, merece la pena relatar la estremecedora historia sucedida en 1553, cuatro años antes de la acción de *El hereje*. Zweig divide su libro en tres partes, cada una centrada en uno de los protagonistas: Calvino, Castellio, Servet.

Su mirada sobre Calvino es implacable. Lo describe como un tirano que impone sobre Ginebra una fanática teocracia que castiga con mucha mayor severidad lo que agravia a Dios que lo que agravia a los hombres; una teocracia que somete el poder político y la magistratura al poder eclesiástico y se arroga los derechos del César y los derechos de Dios. Con una mano gobierna la ciudad, con la otra predica en el púlpito que sólo puede ser buen ciudadano quien es buen cristiano. En su afán por anular la vibrante espontaneidad de la vida, la enriquecedora multiplicidad del mundo, su policía religiosa entra en todas las casas, fiscaliza a dueños y a criados, controla qué cantan y qué leen, qué beben y qué comen y cuántos platos pueden servirse en una comida, cómo visten y a qué juegan, la correspondencia que reciben. Dios es convertido en un instrumento de opresión en lugar de una fuente de liberación y la mínima falta supone un grave castigo bajo esta contaduría vecinal de virtudes y pecados, bajo esta agresividad de un proselitismo que no soporta que alguien sea refractario a su doctrina, bajo este dominio sombrío, represivo y estrangulador que durará hasta que, dos siglos más tarde, otro ginebrino eleve la voz para protestar contra las tiranías y en defensa de los derechos del individuo. Su retrato físico es muy esclarecedor:

El rostro de Calvino es como el karst, uno de esos paisajes rocosos solitarios y apartados, cuya silenciosa reserva no tiene en cuenta nada humano, sólo a Dios. A ese rostro de asceta sin edad, que no irradia ninguna bondad, ningún consuelo, le falta todo aquello que hace que la vida por lo general sea fecunda, llena, placentera, floreciente, cálida y sensual. Todo en ese óvalo alargado y sombrío es duro y feo, anguloso y falto de armonía: la frente estrecha y severa, bajo esos ojos de mirada profunda y trasnochada que refulgen como carbones; la nariz, afilada, de pico, avanza imperiosa entre las hundidas mejillas; la boca fruncida y como cortada a cuchillo, en la que muy rara vez se vio aflorar una sonrisa...

Y de modo parecido continúa con su retrato moral: «Esa carencia absoluta de sensualidad, junto con su eterna falta de jovialidad, es el rasgo más característico de Calvino», de este intelectual infatigable y ascético, incapaz de hacer feliz a nadie y de ser feliz él mismo, ni siquiera en estado de gracia, pues en su doctrina religiosa no tiene cabida el concepto de éxtasis: «El Dios de Calvino no quiere ser festejado, tampoco amado, sino tan sólo temido». Obediente a esa idea, Calvino niega el *habeas corpus* y acepta la ordalía:

Abiertamente, reconoce que preferiría *ver sufrir castigo a un inocente a que un único culpable escapara al juicio divino* [la cursiva es mía]. [...] Sólo en los primeros cinco años bajo el dominio de Calvino, en la relativamente pequeña ciudad de Ginebra fueron colgadas trece personas, diez decapitadas, treinta y cinco quemadas...

Zweig soslaya algunas de las circunstancias que convirtieron a Calvino en un líder espiritual y que

le otorgaron la confianza de los burgueses ciudadanos de Ginebra, como el hecho de que su creencia en la predestinación conllevara en paralelo una vida privada modélica y virtuosa, como señal de haber sido elegido por Dios. Para el calvinismo, el orden y la virtud eran símbolos de salvación, frente al caos que acompañaba al pecado.

Según Zweig, Calvino es el prototipo de predicador fanático que siempre ha existido y sigue existiendo, en la realidad y en la ficción, de hierofante que exige fieles troquelados por un único molde, que intenta aplastar la diversidad psíquica y molecular de la vida y someter la realidad a las rígidas hormas de las leyes. Al frente de quienes estigmatizan al hereje y lo visten con un sambenito y lo cubren con una coraza; a la cabeza de la multitud que camina con las antorchas encendidas hacia la cárcel donde el preso escucha aterrorizado su griterío; en la vanguardia de la turba que con las manos llenas de piedras señala con el dedo a la mujer adúltera; tras el primer pantallazo y el acoso y la burla actuales en las redes sociales, a menudo hay un Calvino, un «afilador de guillotinas», un predicador alfa, enfermo de vigorexia ideológica, que lleva por bandera alguna consigna de almanaque con la que cortar alguna cabeza cada mes. Convencido de poseer la verdad absoluta, sus actos van movidos por un propósito: «Todos deben creer en lo que yo creo».

Como intentaré decir después, el actual predicador ha descubierto el poder amplificador de las redes sociales y se ha instalado placentemente en ellas. Su manejo de los medios, sus habilidades sociales y su tirón popular engordan su ego, cebado por cientos de *followers* y «Me gusta». Esgrimiendo esas armas, adornado con sus pompones retóricos, se sube a la cumbre del Sinaí virtual, instala en la cima sus tribunales y con su jurídica boca lanza gritos de guerra contra el acusado para resaltar así su propia integridad, aunque, ante el abuso de tanta homilía, ¿no se tiene a veces la sospecha de que le importa menos el dolor de las víctimas que el refrendo de su imagen, el prestigio moral que adquiere al defenderlas? Al tiempo que condena sin juicio al adversario, el *praeceptor retiacula* se arroga en propiedad todas las virtudes en abstracto, de modo que ya no pueda usarlas el ordalizado, las usurpa para sí y asume el papel de tronante guardián del género humano: «Quien presume de poder amar a la humanidad entera y, apelando al amor al hombre, critica el amor a una comunidad limitada, es un impostor: “Ama a los tártaros con el fin de quedar excusado de amar a su prójimo”», explica con agudeza Rüdiger Safranski en *El mal o el drama de la libertad*. Amparado bajo la coartada de ese panteísmo amoroso, bajo una universalidad que es el camuflaje de la indiferencia, ama a todos para no tener que amar a nadie y es solidario con todos para no ser solidario con ninguno.

Al evocar el ambiente levítico y uterino, austero y punitivo de la Ginebra de Calvino, que considera que todos los placeres del mundo son dañinos, vienen a la memoria otra novela, muy distinta, y la película que la convirtió en imágenes.

Tal vez por su espíritu aristocrático y cosmopolita, a la baronesa Karen Blixen le gustaba comenzar sus narraciones con una referencia geográfica, como hizo con el famosísimo inicio de *Memorias de África*. También su relato *El festín de Babette*, ambientado en la segunda mitad del

siglo XIX, comienza de forma parecida: «En Noruega hay un fiordo [...] llamado de Berlevaag». Y en una remota aldea en el embudo del fiordo, tan pequeña que ni siquiera tiene una iglesia, viven dos hermanas ancianas, dedicadas a las obras de caridad y a honrar el recuerdo de su difunto padre, deán y fundador religioso de la comunidad. El deán hizo que en su lejana juventud sus hermosas y bienaventuradas hijas rechazaran a sus apuestos pretendientes: un teniente de húsares y un famoso tenor, es decir, que renunciaran al mundo y al arte para dedicarse a su cuidado y al cuidado de Dios.

Un día, al cabo de muchos años, las dos hermanas reciben una carta de Francia en la que el tenor les pide que acojan a una mujer, Babette, que huye de las revueltas parisinas. Entre las líneas hay una frase muy breve que parece intrascendente: «Babette sabe cocinar».

Transcurrido algún tiempo desde su llegada, va a celebrarse el centenario del nacimiento del difunto deán. Para mostrar su agradecimiento a sus benefactoras, Babette les ruega que le permitan preparar la cena del homenaje. Por una vez, ella elegirá el menú, comprará los ingredientes y ejercerá el generalato en la cocina... La novela narra los antecedentes y el desarrollo de esa cena.

La adaptación al cine de este relato de Isak Dinesen consiguió el Oscar a la mejor película extranjera en 1987 y su director, el danés Gabriel Axel, demostró que para hacer un buen film es más necesario el talento que el presupuesto. Como afirma Babette en la secuencia final, el talento es un patrimonio que nunca se pierde: «Un gran artista, *Mesdames*, nunca será pobre».

El director enseguida le toma el pulso a la historia, abandona la voz en off que al principio traslada a la pantalla la carnosa, delicada escritura de Isak Dinesen y la convierte con soltura en imágenes y diálogos, en puro lenguaje cinematográfico. La textura de la película, las interpretaciones, la desnudez de las paredes, la austeridad de los decorados y del vestuario, el tratamiento de la luz y de la planificación... recuerdan por momentos al gran Carl Theodor Dreyer.

En una profesión, la de los chefs, y en una época dominada por los hombres, es una mujer la que convierte la cena «en una especie de aventura amorosa [...] en la que uno ya no distingue entre el apetito corporal o espiritual y la saciedad». Consciente de que la gula es un pecado inocente, y trabajando entre cazuelas con la precisión de quien sabe que un grano de sal en exceso arruina una sopa de tortuga o que una muesca en un hojaldre destroza la armonía del plato y el placer de la retina, la protagonista se salta los tabúes alimentarios de la comunidad puritana y logra que sus austeros habitantes se vayan transformando a medida que avanzan la cena y la película. Hasta esa noche, los comensales sólo conocían los alimentos a granel, porque a la aldea aún no habían llegado los envasados, no imaginaban que los vinos pudieran tener nombres y consideraban el alcohol como algo pecaminoso y los placeres culinarios como una invención del diablo. Pero plato a plato los aromas van desterrando el puritanismo, el placer se va imponiendo sobre la simple ingesta de proteínas y el paladar le va ganando la partida a la severidad. La sopa de tortuga, los entrantes, los vinos y las codornices en sarcófago consiguen que abandonen su rigidez física y espiritual, que rompan el silencio que se habían impuesto para combatir la tendencia a la hipérbole de los gastrólatras. Los colores comienzan a subirles a los rostros ursulinos, antes severos y pálidos, los viejos labios cobran brillo y una chispa de alegría danza en todas las miradas. Se diría que todos ellos han dejado de pensar en el miedo al infierno. Y para demostrar que esa cena es algo más que un acto fisiológico, hasta el número de comensales, doce, tiene algo

de litúrgico y religioso. Y en efecto, hay en la cena algo de comunión laica que trasciende la severidad calvinista: los invitados olvidan las antiguas rencillas, se perdonan las ofensas y se reconcilian entre risas.

*El festín de Babette* nos habla, en fin, de la gratitud, de esa gratitud callada y anónima que no conoció Calvino, que nunca es noticia en los periódicos ni en los telediarios, pero que sostiene al mundo para que no se hunda.

Y como en las mejores películas, también el espectador va calmando su inquietud mientras contempla lo que sucede en la pantalla y olvida durante hora y media sus propios infortunios.

En 1543 la peste ataca a la población de Ginebra, como a la de tantas otras ciudades. Adelantándose casi un siglo a los jueces milaneses de 1630, cuya tenebrosa actuación relatará Alessandro Manzoni en *Historia de la columna infame*, el consejo municipal acusa a unos cuantos vagabundos de ser *semeurs de peste*

y los torturan de la manera más terrible hasta que reconocen que, embadurnando los picaportes de las puertas con un unguento preparado a base de excrementos del diablo, han introducido la peste en la ciudad. En su condición de humanista, Calvino no sólo no se enfrenta con desprecio a semejante chismorreo propio de viejas, sino que, con espíritu cada vez más retrógrado, defiende ese delirio propio de la Edad Media.

En torno a esas fechas comienza a oírse discrepar a Sebastián Castellio. Había nacido en Francia, pero adopta la Reforma —que no aceptaba que alguien pudiera mentir y robar y luego hacerse perdonar la mentira y el robo con una confesión auricular o por comprarle al Papa una bula— y decide exiliarse al contemplar en Lyon una quema de protestantes por la Inquisición católica. En Ginebra trabaja como maestro en una escuela y por las noches traduce la Biblia al francés, lo que molesta a Calvino, que no ve con agrado su altura intelectual y su indomable libertad de conciencia. Lo mira como a un rival y siente por él una profunda antipatía, pero no encuentra un motivo religioso o ideológico para atacarlo, hasta que, al fin, lo acusa vagamente de denigrar la imagen del clero. Con ello, lo lanza a la miseria y al exilio en Basilea.

Y si siente animosidad contra Castellio, antes de convertirla en odio, contra Miguel Servet, a quien había conocido en París siendo ambos estudiantes, siente desprecio. También Servet es un hombre solitario, independiente, excéntrico, con chispazos de genio, como el que lo llevó a descubrir la circulación pulmonar de la sangre. Médico, astrónomo, geógrafo, matemático, habla varios idiomas, lo que le permite ir de acá para allá por Europa estudiando y ejerciendo de médico. Pero su pasión por la teología, que le hace huir de la Inquisición española y abrazar la Reforma, también lo lleva a negar el dogma de la Trinidad y a escribirle al propio Calvino explicándole sus tesis. Cuando le anuncia su intención de visitarlo en Ginebra, Calvino, espantado, declara: «si viniera, en tanto tenga aún algo de influencia en esta ciudad, no podría permitir que la abandonara con vida». Cae, así, en una contradicción al oponerse a la libre lectura de las Sagradas Escrituras que tanto había defendido la Reforma luterana, continuando la antigua afirmación de Tertuliano de que todos somos sacerdotes. Lutero entregaba al corazón de todos los

cristianos, *intra pectus suum*, la exégesis bíblica, frente al veto católico que encargaba el monopolio de la interpretación al clero y a un Papa que se atribuía la infalibilidad. A dicha libertad había contribuido de forma definitiva la invención de la imprenta y la edición masiva de ejemplares de la Biblia, que permitía pasar del pregón colectivo por parte del sacerdote a la lectura individual personalizada.

Desde Ginebra, Calvino se anticipa y lo delata ante la Inquisición católica de Lyon —donde Servet trabaja como médico del arzobispo—, como autor de un libro herético, pero el aragonés logra escapar y llega a la ciudad suiza, tal vez camino de Italia, y asiste camuflado a la iglesia de San Pedro donde predica Calvino, que lo reconoce y hace que lo apresen, a pesar de que no tiene ninguna jurisdicción sobre un extranjero que no ha cometido ningún delito en su territorio. Y «ahora, aunque sea con posterioridad, hay que construir una culpa». Poco después, Calvino escribe una carta a un amigo: «Espero que sea condenado a muerte». Y en efecto, Miguel Servet es quemado vivo en la hoguera.

Con el asesinato de Servet, como lo califica Zweig, el prestigio de Calvino sufre un gran deterioro. En general, los protestantes discreparon de la hoguera como modo de represión de la libertad de conciencia, método propio de la Inquisición católica que ellos tanto habían denostado. También el independiente Castellio, que había huido de una Ginebra convertida por Calvino en una jaula teológica y permanecía retirado en Basilea, bajo la sombra de Erasmo, eleva la voz contra aquel horror, protestando con serenidad, firmeza y transparencia en su tratado *Contra libellum Calvini*:

Mientras los sectarios cacarean sus dogmas en voz alta y estridente como si estuvieran en el mercado, mientras cualquiera de estos doctrinarios estrechos de miras grita constantemente desde el púlpito [...] Castellio dice llanamente: «No os hablo como un profeta al que Dios ha enviado, sino como un hombre de la masa que detesta las desavenencias».

Y concluye con unas palabras inmortales, como las de otros libertadores, como Beccaria o Voltaire, pero más valientes, porque son más antiguas, escritas cuando todavía por un quítame allá esas pajas cualquiera era encaramado a la pira:

Matar a un hombre no es defender una doctrina, sino matar a un hombre. Cuando los ginebrinos ejecutaron a Servet no defendieron ninguna doctrina, sacrificaron a un hombre. Y no se hace profesión de la propia fe quemando a otro hombre, sino únicamente dejándose quemar uno mismo por esa fe.

Sin embargo, antes de su impresión, el manuscrito llega a las manos de Calvino, que utiliza su influencia y consigue que se prohíba su publicación. «Es una suerte que los perros que ladran, ya no nos puedan morder», escribe. Su censura durará cien años.

Pero incluso amordazado en Basilea, recluido en su trabajo, indoblegable, Castellio se gana el respeto de los mejores de su época y su prestigio sigue creciendo. Calvino, obsesionado y nervioso, decide acabar con él definitivamente y lo hostiga y lo difama con acusaciones de todo tipo, incluso la de ser un ladrón, que enseguida se desmoronan. Acosado de nuevo bajo el delito de herejía, Sebastián Castellio muere a los cuarenta y ocho años, cuando sus contemporáneos —y los lectores de ahora— necesitaban que se prolongara su vida. En su casa no había monedas para pagar el entierro.

El rechazo a Calvino atraviesa los siglos y cuatrocientos cincuenta años después un escritor ciego elige para morir la ciudad de Ginebra, donde había sido feliz en su adolescencia, pero repudia su memoria calvinista, acaso porque sabe que las mejores doctrinas a menudo han tenido los más viles servidores, que han disfrazado sus intereses bajo los altos discursos de la filantropía o de la piedad religiosa. Parece una maldición que todo Ochenta y nueve tenga su Noventa y tres, que desacredita sus logros y frustra sus promesas mientras los más lúcidos ven alejarse la inocencia por el horizonte; que a la postre se vuelva carnívora toda revolución que aspiraba a construir un jardín vegetariano. Acaso no sea una casualidad que al siglo de las utopías le haya seguido el siglo de la violencia. Ni el mejor régimen ha escapado en algún aspecto al envilecimiento de epígonos que después de haber demolido un fanatismo fundaban otro con los peores materiales de derribo, de parentelas bastardas que desvirtuaban su legado y en su nombre cometieron tropelías, ni en la más bienintencionada revolución han faltado revolucionarios que cambiaron su camisa por el uniforme de policía. Y no se trata de maldecir todas las utopías con una enmienda a la totalidad, pues aunque por esencia son inalcanzables y generan frustración, cuando no un desencanto que se convierte en cinismo, al mismo tiempo tienen la virtud de visualizar unas condiciones ideales de justicia a las que aspirar. En uno de sus últimos poemas se pregunta: «¿En cuál de mis ciudades moriré? / ¿En Ginebra, donde recibí la revelación, no de Calvino ciertamente, sino de Virgilio y de Tácito?». Jorge Luis Borges murió en Ginebra y está enterrado en el Cementerio de los Reyes, tan cerca y tan lejos de Calvino.

Leemos a Castellio en el siglo XXI y de nuevo nos estremecemos, acompañados por el comentario de Zweig en uno de sus mejores libros. Apoyándose en documentos originales, escribe un relato muy superior a sus tibias biografías noveladas y, contagiado por el paralelismo con la amenaza nazi, inyecta pasión y carácter a sus personajes, tensa y contrae la prosa para lanzar un grito contra el fanatismo. A la fascinación que produce el relato de la muerte de Servet une sus reflexiones sobre la intolerancia: «De un homicidio siempre es culpable su autor, y jamás se puede justificar un asesinato por medio de una ideología. Las verdades se pueden difundir, pero no imponer. Ninguna doctrina será más cierta, ninguna verdad más verdadera, porque grite y se encolerice».

En su imprecación contra Calvino, Sebastián Castellio no utiliza la palabra «ordalía», pero, sin saberlo, está definiendo su concepto:

Cuando no se puede sorprender a un enemigo en su conducta moral, se vuelve uno hacia su doctrina [...]. Ah, vuestra *doctrina sagrada*, ¡cómo habrá de abominar de ella Cristo en el Día del Juicio Final! Pedirá cuentas *por la conducta*, no por la doctrina.

¡Ni por la raza, ni por la nacionalidad, ni por la edad, ni por el sexo, podríamos añadir nosotros, conmovidos por Castellio y por Zweig!

En cuanto que describe unos episodios sucedidos a unos personajes históricos, *Castellio contra Calvino* se acerca al género de la biografía, tan a menudo practicado por Zweig. El escritor austriaco había comenzado a practicar el género con un estilo muy literario que lo distanciaba de la concepción, ejemplificada por James Boswell y su *Vida de Samuel Johnson*, cuando las biografías eran redactadas por discípulos incondicionales que admiraban al maestro y ocultaban o callaban sus defectos y errores hasta que terminaban pareciendo hagiografías. Llenos de empatía y apoyados por familiares o amigos, que aportaban documentos privados, relataban sus méritos y virtudes, sus buenas obras, sus mejores anécdotas, pero omitían sus mezquindades o su codicia, si bebía o comía en exceso, si no era muy aseado o si había traicionado a un amigo. No se podía dañar su memoria, ni ofender a sus deudos, ni quebrantar la fe de sus admiradores.

En este sentido, son sumamente reveladores los escrúpulos que siente Nikolái Strájov mientras redacta su biografía de Fiódor Dostoievski, a petición de Anna Grigórievna, viuda del novelista. Al verse obligado Strájov a ocultar las miserias de Dostoievski, por el carácter del encargo y por la obediencia a una ley no escrita de la época, le comenta su angustia a Lev Tolstói, que se debatía interiormente con escrúpulos parecidos. Incapaz de soportar la tensión, Strájov le confiesa en una carta:

Mientras escribía me veía obligado a luchar todo el tiempo contra un sentimiento de disgusto que se alzaba en mí; yo trataba constantemente de ahogar mis malos sentimientos. Ayúdeme usted a deshacerme de ellos. Yo no puedo considerar a Dostoievski como un hombre bueno y dichoso. Era malo, envidioso, libertino. Toda su vida vivió dominado por pasiones que lo hubieran tornado ridículo y miserable si no hubiera sido tan inteligente y tan malo [...]; pero, que perezcan esas verdades: continuemos poniendo a la vista el lado hermoso de la existencia, como lo hacemos siempre, en todas las ocasiones.

Esta perspectiva fue cambiando desde finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, cuando se bajó de los altares a los biografiados en busca de una mayor verosimilitud. Con el positivismo, que despertó un puntilloso interés por los archivos y los documentos históricos, comenzó a reflejarse el carácter en todos sus aspectos, con sus virtudes y flaquezas, sus decencias e indecencias, sus contradicciones e incoherencias. Se ponderaba su obra, pero también si tuvo hijos naturales, si no ayudaba a quien le hizo bien, si mentía o fanfarroneaba, si era humilde o vanidoso o un tirano con su pareja o sus hijos y convertía su hogar en una monarquía absoluta. Un gran personaje podía ser muy brillante en su disciplina, pero en su vida privada era como cualquier otra persona, con sus luces y sombras, con sus virtudes y defectos, sus mezquindades o su generosidad, sus manías o preferencias. Lytton Strachey (*La reina Victoria*), Emil Ludwig (*Napoleón*), o autores de biografías muy literarias, como el propio Zweig, André Maurois o, más recientemente, Francisco Umbral han dejado obras de lectura apasionante.

Y en la actualidad el género ha dado otra vuelta de tuerca y han tenido cierto eco mediático biografías de escritores, artistas o científicos que hurgan sobre todo en los aspectos negativos, cuando no en las miserias del biografiado. Muy atrás ha quedado aquella «ley de Solón que prohibía tachar la fama de los muertos», como recordaba Plutarco. Muy en el olvido ha quedado el hermoso poema de Bertolt Brecht «A los descendientes» en el que pide comprensión por los errores cometidos:

Y, sin embargo, sabíamos

que también el odio contra la bajeza  
desfigura la cara.  
También la ira contra la injusticia  
pone ronca la voz. Desgraciadamente, nosotros,  
que queríamos preparar el camino para la amabilidad  
no pudimos ser amables.  
Pero vosotros, cuando lleguen los tiempos  
en que el hombre sea amigo del hombre,  
pensad en nosotros  
con indulgencia.

En los últimos tiempos, en paralelo al auge del amarillismo, ha crecido la moda de biografías que intentan desmitificar a los biografiados, escritas después de su muerte —cuando ya no pueden defenderse—, a menudo por quienes más recibieron de ellos, por conocidos o familiares que se dejan llevar más por el despecho que por la veracidad. Olvidando que un biógrafo debe escribir bajo juramento, el heredero ataca a quien le dio las pingües rentas de las que vive, levanta la lápida del panteón familiar y hurga entre los huesos a la búsqueda de un diente de oro mientras ofrece en pública subasta las imágenes de los dientes cariados. Con un afán de ventas o de popularidad, el saqueador de tumbas relata algún hecho ridículo, fruto de una rebusca en la basura —¿y quién no ha cometido alguno, quién no siente rubor cuando los relámpagos de la vergüenza iluminan alguna sombra del pasado?—, convencido de que el escándalo es lo que atrae al público y de que la maledicencia es lo que vende: ¡biografías para *voyeurs*!

Pablo Picasso, J.D. Salinger, Leopoldo Panero *et alii* han sido zarandeados o apaleados por sus legatarios o exparejas o familiares de sangre o parientes políticos o criados que, al terminar el funeral, salieron corriendo a escribir una biografía cuando ellos ya no tenían voz ni posibilidad de réplica. Muñoz Molina, en su artículo «Los herederos», critica «el victimismo de los privilegiados», a propósito de Marina Picasso, que criticó ferozmente a su abuelo, pero es millonaria gracias al patrimonio que de él recibió.

Frente a tantas historias de intolerancia, la época de la Ilustración ofrece con *Nathan el Sabio* un canto de optimismo y confianza en la capacidad del ser humano para el diálogo y la convivencia.

Su autor, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), fue un intelectual riguroso y tolerante que escribió contra el fanatismo religioso incluso cuando la censura le impidió seguir publicando. Convencido de su incapacidad para la fantasía y para crear belleza, se empeñó en estudiar y comprender el arte verdadero y en denunciar la impostura y lo falsario. Como crítico, su obra más importante es *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, donde reflexiona sobre cuestiones artísticas a partir del análisis de esa escultura helenística. Lessing la coloca ante el lector, desentraña sus misterios, le da un alcance nuevo, la ilumina y hace refulgir la blancura de su mármol.

Lessing vivió en un tiempo y en un ambiente en que Alemania oscilaba entre dos polos de imantación, Austria y Prusia, y despertaba al mundo de la cultura, del pensamiento y de la espiritualidad en distintas ramas del arte. «Lessing fue el primer ciudadano de esta Alemania

pensante», dijo de él Paul Hazard. Pasó los últimos once años de su vida en Wolfenbüttel, trabajando como encargado de la Biblioteca Herzog August, el fondo bibliotecario más antiguo y completo al norte de los Alpes, en el que fue pionero en establecer un servicio de préstamo de libros que hoy nos parece normal, pero que entonces, cuando los libros eran artículos de lujo, representaba una valiente y generosa novedad. Cincuenta años antes, el titular de ese puesto había sido Leibniz. Lessing murió en Brunswick en 1781; las enciclopedias dicen que mientras visitaba al vinatero Angott.

En *Nathan el Sabio* se cruzan varias intrigas y acciones que, como en una comedia de enredo, relacionan a los personajes con una ingeniosa serie de nudos inextricables que proclaman, de forma indirecta, la absurda separación y la necesidad de la tolerancia y la convivencia entre distintas religiones: en Jerusalén, en el siglo XII de las belicosas Cruzadas, vive el comerciante Nathan con su hija adoptiva, Recha, una joven huérfana a quien ha adoptado después de que su mujer y sus siete hijos fueran asesinados en un pogromo. Nathan es judío, pero su hija Recha es una cristiana salvada del fuego por un caballero templario que había sido perdonado por Saladino, el sultán árabe, por lo que Nathan se siente agradecido hacia el salvador del salvador de su hija; su criada, Daya, es cristiana y viuda de un cruzado alemán; ¡y el propio Saladino resulta ser tío de Recha y del caballero templario, como se revela en una múltiple anagnórisis final algo estrambótica, pero que no anula el mensaje de que todos formamos parte de la misma familia humana!

De *Nathan el Sabio* siempre se cita la parábola del anillo, relato que ya había aparecido anteriormente con distintas variantes en la literatura medieval, incluido el *Decamerón* de Boccaccio, y que Nathan cuenta a Saladino: una familia posee un anillo que pasa de generación en generación al hijo más querido y que tiene la propiedad de llenar de virtudes a su poseedor y hacerlo bienquisto y feliz. Su último dueño tiene tres hijos a quienes ama por igual y no sabe a quién darle la joya. Así que encarga a un orífice que labre otros dos anillos exactamente iguales y, a su muerte, cada hijo recibe uno de ellos, aunque nadie sabe cuál es el auténtico. Para dilucidar la cuestión, acuden a un juez, que dictamina que los tres vivan de la mejor forma posible y, debido a las propiedades del anillo, con el paso del tiempo se revelará quién tiene el verdadero.

Obviamente, cada uno de los tres anillos representa a una de las tres religiones que disputan en Jerusalén: no se sabe cuál es la verdadera, pues sus mandamientos, al margen de costumbres, vestimentas, comidas y otras contingencias, son en el fondo similares y hacen que los hombres que los cumplan sean dignos y bondadosos.

Como se sabe, las religiones suelen apoyarse en tres pilares esenciales: un dogma revelado por la divinidad, que no admite ser discutido ni negociado en ninguno de sus principios; una Iglesia que guarda, gestiona, interpreta, predica e impone esos dogmas; y unos ritos y mandamientos surgidos de los dos primeros y que son de obligado cumplimiento para todos los fieles.

Aunque estos tres pilares estén íntimamente relacionados, pues negar a un dios y sus dogmas es también desautorizar a la Iglesia, y prescindir de la Iglesia como guardián y portavoz es abrir la puerta a la herejía, los tres protagonistas de *Nathan el Sabio* llegan a un acuerdo general de respeto sobre el tercer pilar sin tener que renunciar a sus diferentes ideas y creencias en los dos

primeros. Y así lo entiende Nathan, que se niega a juzgar al templario por su nacionalidad o su credo: «¿El cristiano y el judío son cristiano y judío antes que hombres?».

Este idéntico respeto por las tres religiones, la convicción de que alaban a un mismo Dios contado por profetas distintos, hizo que *Nathan el Sabio* fuera prohibida tanto por la Iglesia en tiempos de Lessing como por los nazis en el pasado siglo, a cuyos mandatarios debían de resultarles intolerables unos diálogos que valoraban al hombre por igual, prescindiendo de sus convicciones religiosas: «Como cristiano, como musulmán; ¡lo mismo da! De capa blanca o chilaba, de turbante o con tu fieltro; ¡como quieras! ¡Lo mismo da! Nunca he exigido que a todos los árboles les salga la misma corteza».

A esa prohibición contribuyó el hecho de que, para crear el personaje de Nathan, Lessing se había inspirado en su amigo Moses Mendelssohn, filósofo judío y benefactor social, abuelo del compositor Felix Mendelssohn, cuyas obras también fueron prohibidas por el régimen nazi. La figura de Saladino bebe también de fuentes históricas: este gran sultán, al conquistar Jerusalén en 1187, no entró en la ciudad a sangre y fuego. Perdonó la vida a los cristianos y respetó iglesias y lugares sagrados.

Estructurada en escenas breves, muy ágiles, *Nathan el Sabio* tiene esa vieja y difícil magia de la escritura teatral que consiste en crear grandes personajes apoyándose exclusivamente en el diálogo. También por eso ha sido de lectura obligatoria durante mucho tiempo en el ámbito escolar germano, pero ignoro si en la actualidad se sigue representando con la misma frecuencia, por más que ahora su lectura resulte más necesaria que nunca, cuando vagan por Europa varios millones de refugiados con quienes no se sabe bien qué hacer y de quienes ni siquiera se sabe qué pensar. Lo cierto es que ahora mismo cuesta imaginar a muchas asociaciones de padres en Hannover o en Dresde, en Múnich o en Berlín eligiéndola entre las lecturas preferidas para sus hijos.

## La ordalía del *Sabbat*

Hay personas que jurarán cualquier cosa antes de morir en la horca; ¿no ha pensado nunca en ello?

Arthur Miller, *Las brujas de Salem*

Aunque la caza de brujas podría incluirse como un episodio más de la ordalía religiosa, ya que jueces e inquisidores quemaron a decenas de miles de personas acusadas de formar parte de una conspiración contra Dios comandada por Satán, la magnitud de un crimen tan absurdo merece un capítulo propio. Miles de inocentes, mayoritariamente mujeres, fueron repudiadas con oprobio y arrojadas a los derrumbaderos de la historia, condenadas por un delito que no sólo no habían cometido, sino que no podían cometer. Ningún testigo las había visto volar camino del *Sabbat* montadas en una escoba, ni fornicar con el diablo, ni cocinar en negras cazuelas a niños recién nacidos antes de ser bautizados. Sin embargo, fueron obligadas a demostrar su inocencia en un crimen ¡que no existía! Como su supuesto delito no se podía demostrar con ninguna prueba ni se manifestaba con ninguna marca corporal, el único recurso posible contra ellas era su confesión, y como nadie confiesa un delito imaginario que conduce a la hoguera, fueron sometidas a torturas más terribles que el fuego. Sin el potro, las brujas no habrían existido.

Obligadas a demostrar su inocencia, pues, brujas y brujos fueron torturados y quemados por lo que el poder eclesiástico y civil creía que eran, no por lo que hicieron, ya que nadie puede volar montado en una escoba o en un cerdo, ni puede timonear un rayo, ni puede hacer que otro muera sólo con mirarlo, ni que una nube descargue granizo sobre el campo de un vecino, ni que arda su granero o enferme su cabaña ganadera por murmurar unas palabras, ni que a alguien se le pare el corazón porque se pinche un alfiler sobre un muñeco de cera que lo imita.

Las primeras referencias a la hechicera o maga —aún no era bruja— aparecen en la Biblia, en uno de esos ucases de Yahvé que hoy leemos con curiosidad si los consideramos como metáforas, pero que son terribles cuando se toman al pie de la letra y se llevan a la práctica: «A la hechicera no la dejarás con vida» (Éxodo 22, 17). En la *Odissea*, Circe embruja con una poción mágica a los

hombres de Ulises y los convierte en cerdos. Más tarde, en los *Fastos*, Ovidio habla de un ser a medio camino entre un ave y un ser humano, a quien llama *strix* o *striga*, plural *striges*: «Tanto si estos pájaros nacen, como si los engendra el encantamiento y son viejas hechiceras que un maleficio marso transforma en pájaros», vuelan por las noches, tienen características antropomórficas, se alimentan de la sangre y de las vísceras de los bebés y contra ellas valen como protección las ramas de madroño y el engaño de sustituir la carne del niño por carne de cerdo. La tradición de la hechicera continúa en Roma con Petronio y con Apuleyo, que completan su etopeya, aunque sea desde la ficción y sin ningún afán de credibilidad.

Algunos historiadores anglosajones consideran la brujería medieval como una herencia de antiguos cultos germánicos precristianos que, tras la romanización, habían sobrevivido entre las clases populares. Esta tesis es popularizada por Margaret Murray en el siglo XX y aceptada por algunos estudiosos. Murray, influida por una lectura superficial de *La rama dorada*, de Sir James George Frazer, niega su carácter demonológico y afirma que tales cultos eran ceremonias de adoración a un primitivo dios de la fertilidad.

Marvin Harris, en cambio, acepta la tesis de Jules Michelet, que le atribuye una interpretación social: al culpar a las brujas de todos los males, de la pérdida de las cosechas y de la muerte de las crías de los animales domésticos, de la carencia de caza en los bosques y de peces en los ríos, de las pestes y de las enfermedades, la nobleza y el clero dominantes desviaban hacia ellas su responsabilidad en las crisis económicas y sociales.

A finales de la Edad Media la creencia en las brujas está firmemente arraigada. Todo el mundo cree en bestiarios y encantamientos, en ungüentos y pócimas, en hechizos y sortilegios, en que si se mezclan unas gotas de muérdago hervido en luna nueva con polvo de piel de víbora, un rabo de lagartija y unas flores de artemisa, el enfermo que lo ingiera curará de su hipocondría; o en que si en una cajita se introducen unos granos de sal junto a un pelo de bigote de gato y se deja a las doce del mediodía en una encrucijada de caminos, el viandante que la encuentre se llevará consigo las verrugas del sufriente.

Según Norman Cohn, en esas fechas la bruja ya se identifica por cuatro capacidades. Puede provocar maleficios mediante pociones y hechicerías y causar daño a sus vecinos y a los miembros de la comunidad: maldice las tierras para que no produzcan otra cosa que cardos y ortigas, atrae las tormentas para que arruinen las cosechas, dirige la furia de los rayos hacia los incendios forestales, condena a los animales a la esterilidad, causa impotencia en los hombres y genera enfermedades como la lepra o la epilepsia, la locura o la ceguera, cuando no la muerte. En segundo lugar, conjura y reverencia al diablo, que le otorga poderes a cambio de su adoración y de su entrega sexual, como íncubo o como súcubo. Su demonolatría busca una alianza con Satanás para conseguir algún fin o simplemente como una acción herética. En tercer lugar, su malignidad no se detiene ante el canibalismo y el infanticidio, un crimen de la máxima gravedad moral. Y por último, las brujas se organizan como una secta y en sus reuniones diabólicas y orgiásticas, en algún claro del bosque o en alguna espelunca, practican ceremonias colectivas de adoración a Lucifer y parodias blasfemas de la misa y profanan los símbolos religiosos. En sus *Sabbats* o aquelarres nocturnos vuelan por encima de los campanarios montadas en escobas engrasadas con un ungüento diabólico y besan el trasero —*osculum infame*— o los genitales de sapos, gatos y

machos cabríos, encarnaciones de Satán. Todo termina en una orgía en la que copulan con el diablo para recibir su semen frío.

Aunque sus víctimas preferidas son los niños no bautizados, cualquier hombre puede caer bajo sus maleficios, excepto los bendecidos por los ángeles, los protegidos por los exorcismos de la Iglesia y los que administran justicia contra las propias brujas, de modo que los inquisidores no sólo no tienen nada que temer, sino que su inmunidad es un estímulo para ser inquisidor. Curados en salud, pueden ser todo lo implacables que deseen.

Según la imagen misógina de textos como el *Malleus maleficarum*, la brujería es practicada generalmente por mujeres, en una proporción de tres a uno sobre los hombres. Su edad suele oscilar entre cincuenta y setenta años; con preferencia son solteras o viudas que ya han alcanzado la menopausia y han perdido la fertilidad, pero conservan su apetito sexual; poco atractivas físicamente, provocan *sex-reppeal*; solitarias, ermitañas y raras, están poco integradas en la comunidad que las margina, lo que al mismo tiempo las hace más vulnerables; inconformistas, no se ajustan a la ortodoxia de la conducta femenina; dominan la ciencia del embarazo y de los partos, pues una mujer no aceptaría la asistencia de un hombre en tal trance; y, como la Rebeca de *Ivanhoe*, ¡tienen la osadía de exhibir conocimientos de botánica y de medicina sin haber estudiado en ninguna universidad!

En cuanto al contexto social, afecta a personas hundidas en la pobreza o en la mendicidad; y aunque los juicios contra ellas se celebran en ciudades, sus víctimas provienen fundamentalmente de un ambiente rural o de pequeñas sociedades cerradas, con una población poco ilustrada y conservadora de leyendas y supersticiones.

Durante la Edad Media, en toda Europa, pero sobre todo en los ámbitos germano y galo, magos y hechiceras son objeto de persecución y rechazo social. Los obispos recomiendan a Luis el Piadoso, el hijo de Carlomagno, la aplicación del versículo del Éxodo.

Sin embargo, a partir del siglo XIV se produce un cambio trágico y radical en la consideración de la brujería desde que la Iglesia toma cartas en el asunto: en las mentes más instruidas del clero y de la judicatura, la Sibila se asocia con Satán y el mago se transforma en brujo. Un pecado venial se convierte en mortal y la brujería es vinculada con la herejía. El concepto de brujería se contamina de una interpretación religiosa y pasa a ser un delito terrible para los cristianos, lo más opuesto a su doctrina, pues mientras Dios renunció a su poder y a sus atributos divinos al encarnarse en Cristo para salvar al hombre, la bruja hace lo contrario y mediante su pacto con el diablo adquiere poder y atributos divinos para condenarlo y modifica y violenta las leyes de la naturaleza para corregir la obra celestial. Si hasta entonces Dios había sido el único protagonista, ahora era Satanás el que bajaba a la Tierra, como el ambicioso actor secundario que, cansado de actuar de antagonista o en papeles de relleno, avanza hasta la primera fila y forma su propia *troupe* de acólitos.

Los supuestos actos de brujería se tipifican como delitos de herejía y culminan en las cazas de brujas paneuropeas, en las que, como insiste Michelet,

contra la infortunada, el clero no tiene bastantes hogueras, ni el pueblo bastantes ofensas, ni el niño bastantes piedras. El poeta (también un niño) le lanza otra piedra, más cruel aún para una mujer: supone, gratuitamente, que siempre fue vieja y fea. La palabra bruja se asocia automáticamente con las espantosas viejas de *Macbeth*. Pero sus crueles procesos enseñan lo contrario. Muchas perecieron precisamente porque eran jóvenes y hermosas.

Dirigida por la Inquisición, la caza de brujas se generaliza a partir del siglo xv. ¡Nunca como en esa época estuvo la tierra tan frecuentada por los demonios! Los nuevos y bien formados inquisidores, que se mueven con igual soltura en las cortes reales y nobiliarias que en los palacios episcopales, creen que en todas partes huele a azufre, que en todos los caminos se ven huellas de pezuñas y que por el aire vuelan más brujas que pájaros. Armados con reliquias de santos y utensilios sagrados, van hisopeando con agua bendita aquí y allá, por toda Europa.

En 1428 los municipios campesinos del cantón suizo de Valais [...] decidieron que cualquier persona que fuese acusada de brujería por más de dos individuos debía ser arrestada, torturada si no producía una confesión espontánea y quemada según la gravedad de la confesión obtenida.

La afirmación de Norman Cohn —en su libro *Los demonios familiares de Europa*— resulta espeluznante: una vez tildada de bruja, no es necesario demostrar que es culpable, es culpable por el hecho de ser denunciada. Bastan dos acusaciones sin pruebas para llevar a cualquier sospechosa a la destrucción, pues o confiesa aunque no tenga nada que confesar o es torturada, sin que los inquisidores sufran el menor inconveniente, ya que desde la introducción del procedimiento inquisitorial por Inocencio III habían quedado anuladas las garantías del acusado, incluida la pena de la calumnia, por la cual el castigo por una acusación falsa recaía sobre su autor.

Jules Michelet cita la primera mención de un aquelarre en un proceso en Toulouse en 1353, mientras se extiende la creencia en una conspiración herética de gran magnitud y ubicuidad que ataca las bases de la religión cristiana. Asumida la sospecha por las clases cultas, en un proceso de contaminación de ideas inverso al habitual, pues una superstición popular llega a influir en mentes de intelectuales que, a priori, no podían creer que alguien volara o dominara la fuerza del rayo, se institucionaliza su existencia y desde 1435 se legaliza la caza de brujas, que continúa durante tres siglos y medio sin apenas diferencias entre países protestantes y católicos. Ambos, conscientes de la enorme distancia entre la doctrina escrita de la Iglesia y la corrupción de sus representantes, que conduciría a la Reforma, advierten la necesidad de limpiar la mala imagen de un clero corrupto y servido por mujeres que le preparan sus comilonas y comparten sus lechos, y propugnan mejorar su vida religiosa y cristianizar a la población. Las manos que en la eucaristía tocan el cuerpo de Cristo son el canal por el que la gracia de Dios desciende hasta los hombres y no pueden estar sucias de pecado.

La persecución colectiva termina en el siglo xviii, coincidiendo con la Ilustración y el paulatino destierro de supersticiones, con una observación más rigurosa de las leyes de la naturaleza y con la abolición de la tortura. Pero hasta entonces, hasta la última bruja quemada en 1793, en Poznań, por los últimos inquisidores de un feudalismo recalcitrante que siguen tronando maldiciones bíblicas cuando el mundo ya habla de otros temas, se produce la aniquilación de al

menos sesenta mil personas, la mayoría mujeres. Y sus residuos llegan hasta el siglo XXI, ¡hasta ayer mismo! En febrero de 2017 ha sido quemada en la hoguera, en Nicaragua, la desdichada Vilma Trujillo, la última *bruja*, de veinticinco años y madre de dos hijos, para «liberarla» del demonio con el fuego.

En España, se produjeron cazas de brujas en Aragón, el País Vasco (1609-1611) y, especialmente duras, en Cataluña, según ha documentado recientemente Pau Castell con sus investigaciones. En cambio, en el sur nunca arraigó esta violencia.

La gran caza de brujas puede, en efecto, ser considerada como ejemplo supremo de matanzas de inocentes por una burocracia guiada por creencias que, desconocidas o rechazadas en siglos anteriores, llegaron a darse por hechos demostrados o verdades evidentes por sí mismas. Constituye un ejemplo vívido del poder de la imaginación humana para construir un estereotipo y a su vez de su renuencia a cuestionar la validez del estereotipo una vez que ha sido éste generalmente aceptado.

La larga cita de Norman Cohn es muy explícita sobre la condena previa a determinadas personas acusadas de un delito imaginario.

Una enfermedad o la muerte súbita de un niño, una tormenta o una mala cosecha, unas imágenes absurdas en los vitrales de una pesadilla o, simplemente, el miedo a lo ignoto en las leyes de la naturaleza podían hacer que el damnificado buscara a su alrededor a una bruja a quien achacárselas. Otras veces era la pura malevolencia de alguien rencoroso que descubría en sus manos un gratuito y pavoroso instrumento de venganza. Y otras muchas, señala Michelet, la denuncia estaba motivada por la pura codicia, pues «la Iglesia concedía al juez y al acusador el derecho a confiscar las propiedades de los acusados de brujería. Dondequiera que el derecho canónico se mantenía fuerte, los procesos de brujería se multiplicaban y enriquecían al clero».

Puesta la denuncia y detenida la sospechosa, comenzaban el proceso y el interrogatorio, y, ante la ausencia de pruebas, se aplicaba la tortura, que con frecuencia derivaba en denuncias en cadena que provocaban la histeria y el pánico a verse implicado.

En la parte trasera de algunas iglesias todavía se extiende la explanada donde se encendían las hogueras. Es fácil imaginar a la multitud que espera ansiosa la llegada del carro tirado por un burro donde va maniatada la bruja, los rostros excitados que intentan ocultar con insultos y burlas su propio miedo ante el espectáculo de la muerte de alguien a quien probablemente conocen. En lo alto del estrado, con la mejor visión, aguardan vestidas de gala las autoridades eclesiásticas y civiles.

Si tiene fuerzas después de las torturas infligidas, especialmente duras con ella, puesto que los jueces temen que burle el dolor con ayuda de maleficios diabólicos, la bruja camina a empujones hacia la pira y es atada al poste. La antorcha prende en varios puntos, la leña seca comienza a arder entre los alaridos de la víctima y un olor a humo, a carne quemada y a vergüenza inunda la explanada donde muchos espectadores comienzan a murmurar entre dientes el *Confiteor Deo omnipotenti*.

Bibliográficamente, el *Malleus maleficarum* o *Martillo de las brujas* representa el punto de fricción en el tránsito del siglo xv desde la simple hechicería a la brujería, la clarinada que ordena que se suelten las traillas y comience la caza. Si en otras ordalías la literatura es notaria y abogada de las víctimas, este libro es látigo y fusta y martillo en manos de los fiscales.

Publicado en Alemania en 1487 —y enseguida reeditado una y otra vez—, el *Malleus maleficarum* es una recopilación de datos y procesos contra las brujas que sistematiza todo lo sabido hasta entonces, realizada por dos inquisidores, dos monjes dominicos, Heinrich Kramer y Jakob Sprenger, y amparada por la bula *Summis desiderantes* del papa Inocencio VIII, que les otorga plenos poderes jurídicos. El *Malleus* está organizado en dos partes, una teórica, en la que se acota la información sobre la brujería, y otra práctica, en la que despliega un catálogo de recursos y recetas para contrarrestarla o anularla, puesto que para combatir *el mal* no basta con analizarlo. El libro se convierte al mismo tiempo en una doctrina sobre las brujas, en una útil y bien argumentada coartada teológica para inquisidores, en un vademécum de consulta, en un arsenal de casos y ejemplos a los que recurrir, en un código de asesoramiento legal de incoación y enjuiciamiento y en un lóbrego manual de instrucciones para su persecución. En definitiva, en una máquina de guerra.

Amén de tedioso con su baldía verborrea de palabras, con su discurso sofisticado y torticero, misógino y cruel, el *Malleus* no sólo afirma la existencia de las brujas, sino que amenaza a quienes no crean en ellas: «Mantener empecinadamente la opinión contraria tiene un manifiesto sabor a herejía», con lo que sus autores acaban de raíz con cualquier conato de crítica y discrepancia. Los dos inquisidores establecen una dinámica perversa al predeterminedar la actuación de cualquier juez. Desde entonces la existencia de las brujas es considerada canónica y, por tanto, son combatidas con toda ferocidad.

Blindados por la autoridad papal, arrellanados en sus sillones frailunos, los dos inquisidores despliegan con desparpajo sus teorías:

Quando se presenta una tal acusación, cualquier testigo puede prestar testimonio, como si se tratara de un caso de lesa majestad. Porque la brujería es alta traición contra la majestad divina. Y deben ser sometidos a tortura para que confiesen. Cualquier persona, sea cual fuere su rango o profesión, *puede ser torturada* ante una acusación de esa clase [la cursiva es mía].

Es evidente que, para su buen funcionamiento, la justicia necesita a los fiscales tanto como a los jueces y abogados. Sin embargo, Kramer y Sprenger se exceden en sus amonestaciones. La organización del libro, a base de preguntas y respuestas, a modo de catecismo, evidencia su afán pedagógico y, de paso, le da ese irritante tono admonitorio de los libros escritos desde el punto de vista de la autoridad, apoyado en cierta complacencia al relatar los castigos y al elegir los ejemplos:

Nuestro colega el inquisidor de Como, en el distrito de Burdia, quien en el lapso de un año, el de 1485, hizo quemar a cuarenta y una brujas, y todas afirmaron en público que habían practicado estos horrendos vicios con los demonios.

Abundan las páginas que defienden argumentos absurdos, como las que intentan demostrar la existencia del mal de ojo, tan sólo comprensibles por la época de su escritura, en la que aún pesan

las ideas de la Edad Media.

Con su lectura, resulta inevitable preguntarse por una incongruencia: ¿por qué surge la caza de brujas precisamente en el Renacimiento, cuando la ciencia comienza a soltarse los grilletes de la teología y a rebelarse contra la escolástica medieval y las teorías geocéntricas, cuando las ideas racionales y los avances en el estudio de la medicina, de la naturaleza y del universo van desterrando las supersticiones y asestando golpes definitivos a los trampantojos de los sentidos, cuando se estaba acortando la brecha entre causa y efecto en los fenómenos físicos? Acaso la razón sea de carácter social y en la aceptación colectiva de la brujería —y de su represión— influyera

el miedo a la rebelión, la sedición y el desorden que embargó a los miembros de las clases superiores durante estos años. No es casual que el aquelarre apareciera cuando Europa padecía una oleada de rebeliones sociales, al concluir el siglo XIV [...]. La era de la gran caza de brujas fue la gran época de la rebelión popular de la historia europea, siglos que fueron testigos de incontables *jacqueries* campesinas, guerras civiles religiosas y, en fin, las primeras revoluciones nacionales del mundo moderno. Estos trastornos aterraron a los miembros de las clases dominantes de Europa entera y sus miedos se reflejaron en la imaginería del aquelarre.

Si es cierto lo que sostiene Brian P. Levack, en la misma corriente que Jules Michelet y Marvin Harris, las pobres brujas, que no tenían ningún poder para rebelarse contra nadie ni para trastocar ningún orden social, pagaron los platos rotos de la época.

Frente a tantos libros que embonan el mundo y nos hacen mejores, que nos sumergen en belleza, que nos estremecen de emoción y nos aportan sabiduría, que son un afrodisiaco para el espíritu, que tesaurizan los más brillantes pensamientos, mitos y narraciones, el *Malleus* es uno de esos pocos textos que hacen daño y aumentan el dolor; es un chorro de ácido sobre el papel blanco, es un soplete para prender hogueras, es un caldero en el que borbotea el brebaje de la intolerancia, es el soporte ideológico del lóbrego mundo del fanatismo que Carl Theodor Dreyer llevó a las pantallas de forma magistral en *Dies irae*. No vamos nosotros a quemarlo ahora en la plaza pública, pero le pedimos amablemente que se retire de estas páginas, ya ha tenido aquí bastante espacio, no le vamos a conceder más líneas en este libro, no lo queremos más tiempo en compañía de Kafka y de Faulkner, de Delibes y de McEwan.

Jules Michelet es muy crítico con el *Malleus* y le propina algunos azotes dialécticos. Lo considera un libro pedante y a su principal autor lo juzga como «un buen escolástico, un hombre, un maestro de la *Summa*, firme sobre santo Tomás, manejando siempre los textos adecuados para cada argumento. Sprenger era todo esto, pero, además de esto, era un necio». No es extraño, pues, que Michelet escribiera un libro sobre las brujas para rebatir sus necedades. Durante sus investigaciones en miles de legajos consultados, el gran historiador de la Revolución francesa, de los marginados, de la importancia de la mujer en la historia, había ido encontrando montones de ceniza, resultados de otras tantas hogueras y ejecuciones brujeriles. Y en 1861, este indomable anciano que a los sesenta y cuatro años mantiene toda su energía y lucidez, el estanque lleno de ideas y las mismas creencias liberales, detiene sus otros proyectos y aborda el tema. «Pasé de

imaginar a sentir piedad y ternura y a desear la rehabilitación de la bruja antigua como algo muy agradable, muy dulce», escribe en su diario. El libro aparece un año después y tiene un enorme éxito. En él afirma su creencia en la existencia de las brujas durante «tres siglos, en los que verdaderamente reinó, en el entreacto entre dos mundos, el mundo antiguo, moribundo, y el nuevo que estaba empezando». Michelet pertenece a la tradición del pensamiento cartesiano francés, pero es un cartesiano imbuido de romanticismo, y de ahí también el atractivo que siente por la Edad Media. Sólo esa paradoja explica que un historiador que apela a las fuentes para fundamentar su discurso también caiga en la contradicción de creer en la brujería, aunque no tenga ninguna prueba fehaciente de su existencia.

Para Michelet, como más tarde para Walter Benjamin, la historia no es solamente la crónica de lo que *hacen* los grandes personajes, también es el vibrante relato de lo que *se le hace* al pueblo humilde y anónimo. Para ambos, el César forma parte de los anales tanto como el bárbaro vencido y uncido al carro del emperador. En su tratado sostiene que la brujería es una forma de protesta social de las mujeres y de los oprimidos siervos medievales, los dos estamentos más explotados y sufridos durante el *Ancien Régime*. Ambos manifiestan de ese modo una denuncia contra los señores feudales y contra los poderes religiosos, cuando no es posible otra forma de rebeldía. Su reivindicación del papel de la Mujer, que él escribe con mayúsculas, resulta sorprendentemente moderna. En cambio, su crítica más contundente va dirigida contra la Iglesia, pues si en la brujería la administración civil hace de juez, la Iglesia hace de fiscal que distribuye los castigos.

Con una prosa inusualmente poética para un libro de Historia, presenta un mundo de nobles depravados y clérigos seductores y corruptos, de campesinos laboriosos y campesinas castas que guardan la memoria de los dioses antiguos desterrados por el cristianismo, pero que aún moran refugiados en los bosques, en las fuentes y en el corazón de los robles.

En lugar de describir en general la figura de la bruja, Michelet individualiza a una de ellas y va narrando, como en una biografía novelada, su proceso de conversión de maga en bruja, desde que en su infancia campesina oye los relatos sobre los antiguos y bondadosos dioses del bosque, sobre la ninfa Bona Dea, sobre duendes protectores y troles que continúan con ella en el hogar cuando se casa, hasta que, a finales de la Edad Media, ante las penosas condiciones sociales y los abusos del señor feudal, cuando es atacada y humillada y marginada, la mujer acepta el trato que el diablo le propone desde hace tiempo y se convierte en bruja. El diablo es el gran proscrito teológico y a él acuden los proscritos sociales. A cambio de esa entrega, a la bruja le concede sabiduría para curar penas de amor, para aliviar la picazón de las terribles llagas medievales, para elaborar ungüentos más eficaces que las plegarias.

En la segunda parte de su obra, Michelet recurre a los archivos documentales y analiza distintos procesos por brujería en ciudades francesas, Labourd, Aix-en-Provence, Loudun, Louviers, Toulon, que recorren de sur a norte todo el país, en los que distintas mujeres, sobre todo monjas, son seducidas por clérigos culpables de haber roto sus votos: Louis Gaufridi, en Marsella; Urbain Grandier, en Loudun; Mathurin Picard y Thomas Boulle, en Louviers; Jean-Baptiste Girard, en Toulon. En estos casos las mujeres no son brujas, sino víctimas de clérigos acusados de introducir en ellas el demonio para usarlas a su antojo. Para expulsar al diablo de sus cuerpos, se les practican exorcismos, se las azota, se las sangra y se les suministra todo tipo de

brebajes de la época; son purgadas con lavativas humillantes. Unas y otros resultan víctimas de intrigas políticas, de luchas de intereses entre distintas órdenes religiosas y, en definitiva, de la misma intolerancia.

En el primer acto de *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, cuando al reverendo Hale, el exorcizador, le preguntan de qué trata un grueso libro en el que consulta una duda, responde:

Aquí está todo el mundo invisible, dominado, definido y calculado. En estos libros aparece el diablo despojado de todos sus toscos disfraces. Aquí se hallan todos los espíritus de los que ustedes han oído hablar: incubos y súcubos; las brujas que se trasladan por tierra, por aire y por mar; los magos nocturnos y diurnos...

Y el lector no tiene ninguna duda de que se refiere al *Malleus maleficarum*, cuya influencia seguía vigente en la época en que se ambienta el drama.

Los hechos históricos sucedieron en 1692, en Salem, Massachusetts. A partir del supuesto embrujamiento de unas adolescentes, son acusadas de brujería algunas mujeres que encajan con los prejuicios sociales y religiosos de la época: madres solteras, criadas nativas, esposas abandonadas, prostitutas. En un desenfrenado ambiente de histeria —y el histerismo es contagioso— que ve a Satanás en todas partes, *ubique daemon*, son sometidas a tortura, y, bajo la promesa de perdón si confiesan, sus declaraciones desencadenan nuevas delaciones que, en una reacción en cadena, implican a todos los estratos sociales. Después de treinta y ocho personas muertas (diecinueve en la horca y el resto en la cárcel o a consecuencia del tormento), los juicios son detenidos cuando la acusación ya había alcanzado a la mujer del propio gobernador. Tan sólo cinco años después se declara en Boston el día del Arrepentimiento, se reconoce la inocencia de las víctimas, se pide perdón «por la sangre inocente derramada» y se procede a su rehabilitación pública.

Arthur Miller recoge la historia antigua y dos siglos y medio más tarde, en 1952, da la voz a los propios protagonistas, introduce nuevos matices y añade emociones que adquieren originales resonancias, entre ellas la alusión a la caza de brujas promovida por el senador Joseph McCarthy. Al contemplar a los personajes desde la perspectiva del tiempo, Arthur Miller homenajea a las víctimas y se niega a reducirlas a la condición de fósiles: «Si nos elevamos por encima de la vileza individual desplegada en aquella crisis, no nos queda otro remedio que compadecer a sus protagonistas, como, sin duda, algún día alguien se compadecerá de nosotros. Al ser humano aún le resulta imposible organizar su vida social sin recurrir a la represión, y todavía debe encontrarse el equilibrio entre orden y libertad».

En su drama, Miller reduce el número de personajes históricos y los unifica en dos grupos. Entre las chicas *poseídas*, destaca Abigail Williams, «de diecisiete años: una muchacha extraordinariamente hermosa, huérfana, con una inagotable capacidad de disimulo». Entre los jueces, únicamente aparecen dos, Danforth y Hathorne, este último un fiscal «sexagenario, amargado e implacable», un antepasado del autor de *La letra escarlata*, del que Nathaniel Hawthorne había renegado modificando su apellido. Miller elige el templo de Salem como sede

del tribunal, acentuando así la unión entre Iglesia y poder judicial, en una funesta teocracia que gobierna la comunidad, contraviniendo las propias palabras de Jesús de Nazaret, que había ordenado a los suyos alejarse del Poder y dejar que César resolviera las cosas del César. Junto a estos dos jueces sin fisuras en sus sentencias, machihembrados en su rigor, que aún creen que las conciencias se conquistan con la fuerza del fuego, codo a codo con ellos, el reverendo Samuel Parris representa la severidad de los viejos puritanos salemitas y es como un Calvino insatisfecho y acomplejado, que cree que la comunidad no lo valora ni le paga como merece. Uno de los personajes le reprocha la acrimonia de sus sermones: «Tómeselo en serio, señor Parris: otras muchas personas tampoco vienen ahora a la iglesia porque apenas habla usted de Dios».

En el grupo de las víctimas, el personaje central es John Proctor. No es un hombre perfecto, vive atormentado por la culpa, desgarrado al verse obligado a elegir entre confesar en falso y salvarse o decir la verdad y morir. Proctor cede en parte, pero lo siguen empujando, empujando hasta un límite que no soporta, en el que se planta con la dignidad de los héroes clásicos, aunque su decisión lo condene al cadalso levantado por la pasión obcecada y autodestructiva de Abigail.

Al tratar el tema como una obra teatral destinada a los escenarios, se corría el riesgo de ceder a los reclamos del espectáculo y caer en gritos, desgarros, aquelarres y visiones, pero Miller contiene la tentación y expresa sólo lo relevante con esa precisión que exige el lenguaje teatral, que no admite largas digresiones en los diálogos. Resultan apasionantes los duelos dialécticos, con estocadas y paradas entre algunos personajes, el toma y daca entre distintas ideas, opiniones e intereses. Todo culmina en un final estremecedor.

Arthur Miller brilla en este intenso drama donde la anécdota juvenil de un baile de muchachas en el bosque desencadena un aquelarre de intolerancia en el que toda una comunidad enloquece y se convierte en ordalizadora al mezclar el fanatismo religioso con las envidias y la codicia, con los rencores personales y las venganzas, pues una acusación de herejía «permitía al acusador expresar sentimientos hostiles que no podía manifestar por ningún otro medio socialmente aprobado», como recuerda Levack.

Desde el siglo anterior, las brujas han pasado a ser hadas, como en *Mary Poppins*, y un brujo como Harry Potter se ha convertido en un icono universal admirado por niños y adultos. Hoy, el *Malleus* nos parece un libro absolutamente antiguo, relegado a la arqueología, que únicamente interesa a estudiosos del tema, con ejemplares sólo disponibles en las bibliotecas y pocas probabilidades de que un editor se decida a reimprimirlo. Hoy, el miedo a las brujas ha quedado reducido a la tradición de los cuentos infantiles, como en *Hansel y Gretel*, manifestación del arraigo y pervivencia de esos miedos atávicos y del triunfo de la justicia poética: los niños escapan y la bruja muere quemada entre las llamas del horno.

Miller actualiza el tema, lo adapta a su época y, al hablar de Salem en 1692 está hablando también de los Estados Unidos de 1950, de la obsesión anticomunista que inundó el país, cuyos habitantes eran hijos «de una historia que todavía mama de las ubres del diablo». *Las brujas de Salem* refleja que el paso del tiempo ha cambiado la intolerancia religiosa por la intolerancia ideológica, pero que en esencia sigue siendo la misma intolerancia, la que pretende imponer un pensamiento único y convertir al disidente en un traidor que o pide perdón y delata a sus compañeros (Elia Kazan) o se verá en la cárcel, en la marginación y el paro, escribiendo guiones

bajo seudónimo (Dalton Trumbo). Arthur Miller consigue que los reflejos del pasado iluminen la actualidad y nos ayuden a comprender y a evitar su repetición al advertirnos de que no es imposible que, ante una situación de tensión social o política, se desentierren de los baúles del fanatismo los ropajes de la Inquisición, se renueven las antiguas consignas de guerra, se apile leña en nuevas hogueras y se cavén nuevas fosas de cal negra.

Con la onomatopeya «*barbaros*», los griegos designaban a todos los no griegos, a quienes ignoraban su idioma y balbuceaban descuartizando sus palabras, a los Otros. Los Otros no tenían los mismos derechos que los helenos, aunque se instalaran entre ellos —metecos—, y podían ser esclavizados y sometidos a tortura, exclusión que aceptaban incluso los más sabios de la polis: Aristóteles, Platón.

Según Julio Gómez Santa Cruz, en la antigua Roma la situación no era muy distinta: «Griegos y romanos elaboran una imagen de sí mismos, de su cultura, mirándose en el espejo deformante de la alteridad que desde un punto de vista etnocentrista permite una noción cultural y moral de los Otros como “bárbaros”, inferiores y por tanto factibles de ser dominados». Los romanos ahondaron en el concepto de la otredad, de las *gentes externae*, y su literatura insiste en su inferioridad y salvajismo y en la necesidad de que sean civilizados por las leyes y costumbres romanas. No es casual que la palabra «*hostis*» signifique al mismo tiempo «extranjero» y «enemigo». Para Cicerón, «La barbarie es todo aquello que hay de irracional en el ser humano, su estado negativo [...] el bárbaro es el contratipo del hombre, es *inhumanitas*». Esa falta de entidad humana les prohíbe gozar de los mismos derechos que disfruta el ciudadano de Roma y permite que sean utilizados para combatir o para divertir en el circo, o, en último caso, que sean eliminados.

Es el espíritu nacionalista de Roma, ciertamente, resulta una contradicción, pues en cualquiera de las dos versiones sobre la fundación de la ciudad, por Eneas o por Rómulo, siempre aparece tras su origen un extranjero, un vagabundo, un bárbaro que vuelve incoherente ese afán de supremacía patricia. Su misma población es inmigrante desde la primera invitación de Rómulo para que refugiados, prófugos de la justicia y exiliados de otros lugares vinieran a aumentar su censo, aunque, con el paso del tiempo, fueran convirtiéndose en los más fanáticos nacionalistas, un poco como esa segunda generación de inmigrantes que, en su afán de integración y de hacer méritos ante la comunidad de acogida, se vuelven más radicales que los propios nativos.

El rechazo al Otro atraviesa los siglos, convertido a menudo en un solipsismo justificativo, en una derivación utilitaria de la filosofía de Descartes. Descartes, para quien lo único demostrable era la autoconciencia del hombre, había planteado la duda de la existencia del mundo externo a

nuestro pensamiento y la sospecha de que no fuera sino ensueño y apariencia, puesto que no podemos tener ninguna certeza de lo que nos muestran los sentidos. El solipsista, pues, considera únicamente su propia existencia y piensa que todo en el mundo exterior acaso sea una derivación de su yo, un espejismo sin existencia propia, del que puede prescindir sin reparos y cuyo dolor le resulta indiferente.

Solipsistas o no, el Otro es visto, en el mejor de los casos, como alguien cuya presencia se soporta, pero con quien no se convive y a quien no se le permite que forme parte de nuestra ordenación social ni que sea usuario de nuestros mismos privilegios. Shylock, el mercader judío shakespeariano, rechaza la invitación a comer que le hace Bassanio: «Me parece bien comprar con vosotros, vender con vosotros, hablar con vosotros, pasearme con vosotros y así sucesivamente; pero no quiero comer con vosotros, beber con vosotros ni orar con vosotros».

El Otro siempre nos inquieta, nos atemoriza. No sabemos qué piensa ni qué se propone. La primera reacción de Robinson Crusoe en su isla desierta cuando ve en la arena la huella de un pie desnudo es de tal confusión y miedo que, en lugar de saltar de alegría y de llamar a voces, corre a atrincherarse en su refugio, aunque luego, con el paso del tiempo, desee el contacto con él para paliar su soledad. Con demasiada frecuencia lo vemos como a un adversario del que no podemos esperar nada bueno: para los judíos, los gentiles; para los cristianos, los musulmanes; para los blancos, los negros; para los militares, los civiles; para los obreros, los capitalistas; para los nativos, los extranjeros; para las mujeres, los hombres... ¡y al revés en todos los casos! Y en ocasiones damos un paso más y lo odiamos porque evidencia lo que hemos reprimido dentro de nosotros y no queremos reconocer.

El Otro nos sirve para cohesionarnos como comunidad, para buscar un responsable de lo que no funciona. Ante la aparición de conflictos para cuya solución no hay una normativa legal, como en la reciente crisis de los refugiados de la guerra de Siria, sentimos el impulso a alejarlo donde no lo veamos, a encerrarlo en campos, a su spamización, en definitiva, al otrocidio, en el expresivo neologismo de Eduardo Galeano. Sentimos miedo de su cercanía, de que termine colándose por las rendijas en nuestra casa como se cuele el polvo en suspensión, de que sus extrañas costumbres socaven nuestra idiosincrasia. Y si estalla un delito, brota espontánea la sospecha hacia el diferente por su idioma, por su religión, por el color de su piel... o por varias de esas circunstancias a la vez. Se le atribuye la culpa sin someterlo a juicio y se le conmina para que pruebe su inocencia. Al extranjero le exigiremos que demuestre que no es un extraterrestre; al judío, que no es hipócrita, taimado ni avariento y que no tiene rabo; al negro, que es trigo limpio.

Sin embargo, y por más que una sociedad solipsista crea que sólo existe ella, siempre hay al otro lado de la puerta un Otro que hace necesario llegar a un acuerdo, aunque no sea más que por razones biológicas. Cuanto más pequeño se va haciendo el mundo, más chocamos unos contra otros. La globalización, los medios de transporte, el aumento exponencial de la población han estrechado con vertiginosa rapidez el espacio vital individual, lo que implica un mayor roce, una disminución del aislamiento. De ahí, pues, la necesidad de la tolerancia y del reconocimiento del Otro, que es directamente proporcional a la seguridad en uno mismo de quien no necesita acallar a nadie para acallar así sus propias dudas sobre su verdadera identidad.

*Intruso en el polvo* (1948), escrita por William Faulkner un año antes de obtener el Premio Nobel, comienza con la aparición del cadáver habitual en las novelas policíacas, pero en este caso no viene acompañado de un enigma que hay que desvelar, sino de una declaración de culpabilidad: «Era mediodía justo aquel domingo por la mañana cuando el *sheriff* llegó a la cárcel con Lucas Beauchamp, aunque todo el pueblo (todo el condado en realidad) sabía ya desde la noche antes que Lucas había matado a un blanco».

Incluso para los lectores que desconocen la obra de Faulkner se hace evidente que Lucas Beauchamp es negro, aunque aquí no se mencione el color de su piel. De otro modo, Faulkner no habría terminado el párrafo de aquella forma: «había matado a un blanco». Estamos, pues, ante un condenado sin juicio, pero no sabemos si por las circunstancias de la muerte o por el color de la piel del acusado.

Juan Carlos Onetti aporta algunos datos sobre el título de la novela que ayudan a comprender el conflicto y el escenario: Faulkner se divirtió cambiando el primer epígrafe, *Flags in the Dust*, más provocativo, por *Intruder in the Dust*. También señala Onetti que *dust*, además de «polvo», tiene otra acepción, aquí más apropiada: «pelea, riña, polvareda», pues «lo que quiso decir Faulkner en el título y en el texto fue que el norte no debía intervenir en el problema blanco-negro del sur del país».

James Baldwin, en cambio, no está de acuerdo con esa petición y defiende que los problemas raciales no sólo incumben al sur y que sin la presión social y sin las leyes de igualdad aprobadas por todo el país, incluso los blancos sureños progresistas como Faulkner no habrían dado ni un solo paso hacia la igualdad.

Frente a la pequeña cárcel municipal donde está preso Lucas Beauchamp se va congregando amenazadora la ofendida comunidad blanca que ya lo ha preculgado y sentenciado y que esconde en los maleteros de sus coches los capirotes, la soga y el bidón de gasolina, en un ambiente que evoca la imagen cinematográfica de esos pueblos del salvaje oeste en los que primero se levantaba una horca y sólo mucho después se empezaban a construir los juzgados. A punto de convertirse en turba, la comunidad está formada por «gente ignorante que teme cualquier color de piel o forma de nariz distintas de las propias y que aprovechará esta oportunidad de desahogar con Sambo toda la carga de su horror y desprecio y temor ancestrales al indio y al chino y al mexicano y al caribe y al judío».

Por una suerte de automatismo gregario, toda comunidad desarrolla un sentimiento de cohesión ante la amenaza externa. Si «uno de los nuestros» —hijo, o hermano, o miembro de nuestro equipo de fútbol, o de nuestra parroquia, o de nuestro país— se enfrenta a alguien de otra raza, lengua, nación, edad, ideología..., la unión entre los miembros de la tribu se intensifica, instintivamente lo declaramos inocente y nos ponemos de su lado, optamos por la lealtad en detrimento de la justicia y hacemos que la afinidad emocional prevalezca sobre la razón. La tribu sustituye la verdad por el

fenotipo, la reflexión por el instinto, la empatía por el impulso gregario, la paz por la fiebre, el juicio por la ordalía.

El dilema surge cuando ese «uno de los nuestros» es manifiestamente culpable y nos enfrenta a un conflicto de estirpe clásica en el que chocan sentimientos y razones. La horda, en cambio, ni siquiera se plantea ese dilema moral y, sin admitir otra posibilidad, se pone del lado del familiar, del parroquiano, del compatriota, para protegerlo o para embestir todos juntos contra el de fuera. Cada miembro se presta entonces a la acción porque espera que, si él sufriera algo similar, los demás miembros actuarían recíprocamente y se comportarían con él del mismo modo. Bajo la coartada de una ciega solidaridad tribal, la manada pasa a ser jauría, la agresión es convertida en valentía y el agresor en héroe.

Al desaparecer el análisis crítico y la conciencia de responsabilidad personal, diluidos en la responsabilidad colectiva, la situación sólo puede encrespase. El rumor que surge del inconsciente comunal desdeña la confirmación de los hechos, se propaga velozmente por todos los ambientes, edades y capas sociales y diluye las conciencias individuales, anuladas por el número y la cantidad: cuantos más, mejor. La multitud amplía el rumor, lo convierte en noticia y da crédito a cualquier acusación que encaje en sus esquemas con tanta más fe, ceguera y precipitación cuanto más grave es el delito. Poseída por el frenesí de la indignación y la rabia del momento, la duda es elevada a certeza, tanto más firme cuanto más lejos haya quedado la primera voz que la emitió. Decretada la condena, la turba toca las trompetas, llama a la batida y se dispone a aplicar el castigo, pues el grupo se da licencia para la crueldad y se permite lo que sus miembros no se permitirían individualmente. A su creciente marejada se incorporan los dubitativos que esperan en las aceras, imantados por un gratificante sentimiento de pertenencia a la comunidad que, en la fraternidad de la *razzia*, deja atrás —o al menos congela— las rencillas cotidianas, las envidias vecinales, los rechazos sociales. Juntos, se observan entre ellos y se reconocen como iguales, convencidos de que deben sentirse orgullosos de ser como son. La turba brutal se enroca y se alimenta de sí misma, como el propio palíndromo que la define. Una vez puesta en marcha y desatada su furia, sólo sabe mirar en una dirección y avanza sin volver la cabeza, ciega y sorda, turbulenta y vociferante, hacia su objetivo de destrucción.

Decía arriba que, obligados a elegir entre la lealtad y la justicia, tanto en la realidad como en la ficción casi siempre optamos por la primera. Alguna hermosa excepción, como la narrada en *La caja de música*, dirigida por Costa-Gavras, no anula esta tendencia. En la primera secuencia de la película, la protagonista, Ann Talbot, encarnada por una luminosa Jessica Lange, baila una danza húngara con su padre, magníficamente interpretado por Armin Mueller-Stahl. Por sus rostros, su alegría, su lenguaje corporal, vemos qué relajados y contentos están todos —también el hermano y el pequeño hijo de Ann—, qué integrados en la compacta unidad familiar.

Ann es una brillante abogada criminalista y, de pronto, recibe un informe que acusa a su padre de haber sido un sádico criminal de guerra húngaro durante la ocupación nazi y de haberse ocultado posteriormente en Estados Unidos bajo otra identidad. Convencida de que la acusación

es una mentira, Ann decide asumir su defensa, aunque otro personaje le plantea la inquietante posibilidad de que sea culpable: «¿Qué sabemos nadie de nuestros padres?». Poco a poco, en la vista, los estremecedores testimonios de los testigos supervivientes de las torturas y las pruebas documentales parecen demostrar que la acusación es cierta, pero Ann se niega a aceptarla. Después de un viaje a Budapest para interrogar a un testigo moribundo —en un régimen moribundo— que no puede desplazarse, Ann logra ganar el juicio, pero el viaje le sirve para descubrir la verdad: bajo la máscara de buen ciudadano estadounidense, padre cariñoso y abuelo que lleva a su nieto a los partidos de béisbol y hace regalos estupendos en los cumpleaños, se esconde un terrible verdugo nazi, lo que lo hace más monstruoso, pues demuestra su insondable capacidad para la impostura. El viaje sirve de epifanía y, por otro lado, también de detonante de la valiente oposición de Ann como mujer a la autoridad masculina y patriarcal. ¿Acaso no resuena aquí la réplica con que se cierra la fascinante conversación entre Creonte y Antígona?:

ANTÍGONA: No nací para compartir el odio, sino el amor.

CREONTE: Pues vete abajo y, si te quedan ganas de amar, ama a los muertos, que, a mí, mientras viva, no ha de mandarme una mujer.

Al inicio de la película, un personaje le había dicho a Ann, ante la posibilidad de que su padre fuera culpable: «Seguirías queriéndole. La sangre de familia tira más que la sangre derramada». Y de pronto Ann, como una nueva Antígona cuyos sentimientos no corren horizontalmente de hermana a hermano, sino en vertical, de hija a padre, se ve desgarrada entre el amor filial y la revelación de la verdad, entre el deber familiar y el deber social, entre el yo y la ley y, en definitiva, entre el sentimiento y la conciencia. Ann, divorciada, se ha convertido en el núcleo del hogar, en el punto de unión de tres generaciones, en la guardiana de los penates y aunque sabe que puede callar y que aparentemente todo seguiría igual, también sabe que el mantenimiento de los vínculos familiares no puede justificar el silencio ante la maldad, discrepando de su apolítico hermano, quien, como Ismene, renuncia a enfrentarse a cualquier dilema moral y prefiere evitar los conflictos y aceptar su actual estatus. Ann toma la única decisión posible tras descubrir que en los sótanos de la casa de su padre aún están tibios los rescoldos de los hornos de Auschwitz.

Mientras Ann, que confía en las leyes, basa su comportamiento en el *habeas corpus*, en la premisa de que, de entrada, toda cárcel debe estar vacía y sólo será ocupada por el condenado tras un juicio, su padre, al contrario, parte de la ordalía racial y totalitaria: de entrada, toda cárcel debe estar llena de judíos, gitanos y comunistas y únicamente saldrá de ella quien demuestre sus méritos. Por eso no hay compatibilidad posible entre ambos, la antinomia es demasiado profunda. Ann ha perdido las razones para defenderlo y, en el plano final, de espaldas a los espectadores, se abraza a su hijo para mirar hacia el futuro.

Si en la tragedia de Sófocles la heroína sufre un desgarramiento trágico que la lleva a la muerte, aquí se sobrepone y lucha por la justicia aun en contra de sus vínculos familiares, con el coraje que le faltó a Søren Kierkegaard para enfrentarse a su padre por la violación de la criada, silencio que se convertiría durante toda su vida en una culpa atormentadora.

Costa-Gavras filma esta hermosa película en la tradición del mejor cine judicial, que da giros y va desvelando sorpresas para demostrar, mediante brillantes secuencias, que no todo es como

parece. En una de ellas, durante el proceso, una de las víctimas declara que el padre prohibía a los prisioneros que lo miraran a los ojos bajo pena de muerte. Cuando le presentan la fotografía de su verdugo, el testigo retira instintivamente la mirada del papel, todavía incapaz de saltarse la vieja prohibición, el tabú, como si tuviera miedo de congelarse o convertirse en piedra bajo la mirada de Medusa. Pero al terminar su testimonio, después de haber roto el silencio, a modo de catarsis, pasa junto al verdugo y entonces sí le sostiene largamente la mirada.

El argumento de *La caja de música* se inspira en la historia de John Demjanjuk, o Iván Mikoláiovich Demianiuk, un verdugo nazi de origen ucraniano refugiado en Estados Unidos bajo otra identidad. Que la historia de Demjanjuk no es un caso aislado se ha corroborado en marzo de 2017 cuando ha sido identificado el comandante nazi Michael Karkoc, apodado el Lobo, camuflado en Minneapolis bajo la identidad de un inofensivo carpintero. Su caso tiene más similitudes con la película de Costa-Gavras que el de Demjanjuk. Karkoc ha sido descubierto precisamente por sentirse impune y aparecer en algún medio de comunicación defendiendo ideas afines a su antigua ideología.

Un hombre solo o un grupo muy pequeño, en cambio, sí pueden volver la cabeza hacia atrás para investigar qué imágenes aparecen o se ocultan a espaldas de la multitud. *Intruso en el polvo* relata el enfrentamiento entre dos fuerzas muy desiguales: una comunidad racista frente a una anciana y dos adolescentes, uno blanco y otro negro. ¡Qué difícil resulta no cometer un delito cuando todos alrededor lo cometen! Sin embargo, sólo ellos tres no encogen los hombros ni permanecen en silencio mientras la turba levanta a martillazos el cadalso. Sólo ellos tres deciden hablar en una situación de peligro en la que «hacía falta muy poco para poner en movimiento a una multitud de linchadores».

Su tarea no es fácil, porque quien más la dificulta es el propio acusado. Lucas Beauchamp es condenado tanto por ser negro como porque no admite serlo, porque su orgullo le hace comportarse como los blancos, que es precisamente lo que los blancos no perdonan: «Primero tenemos que obligarle a ser negro. Tiene que admitir que es negro. Luego tal vez lo aceptemos como parece intentar que se le acepte». Huraño y sereno, terco y orgulloso, desciende de Carothers McCaslin, uno de los patriarcas blancos del condado de Yoknapatawpha, el pequeño rincón de 2400 millas cuadradas de superficie y habitado por 15.611 personas que William Faulkner creó en ese Profundo Sur de Estados Unidos que va desde las costas de las dos Carolinas hasta la frontera con Texas. Aunque negro, por sus venas corre aristocrática sangre blanca que le hace diferente no sólo a todos los blancos que quieren lincharlo porque creen que ha disparado por la espalda contra uno de ellos; también diferente a todos los negros que ven en su independencia y soledad y rebeldía una fuente de conflictos: «Los que son como Lucas nos ponen en peligro a todos», dice de él Aleck Sander, el chico negro. Lucas no lucha por su dignidad racial, puesto que se considera tan blanco como negro, sino por su dignidad integral. Lucas Beauchamp no tiene conciencia de raza para cambiar una situación de opresión colectiva, sino que su lucha es puramente individual frente a la comunidad blanca, que sí tiene conciencia de su

superioridad racial, aunque ni la biología ni la antropología sepan definir con claridad qué es eso de las razas.

Faulkner narra desde la perspectiva de un muchacho de dieciséis años, Charles Mallison, que también es el narrador en la deslumbrante trilogía de los Snopes: *El villorrio*, *La ciudad*, *La mansión*. Su limpia mirada aún no está contaminada por los prejuicios étnicos, de modo que se resiste a participar en la ordalía. Al contrario que los niños de *Huracán en Jamaica*, Charles tiene una indomable entereza moral y un insobornable amor a la verdad, pues sin verdad no hay justicia y la justicia es establecer la verdad, como ha intuitido la lengua rusa, que sólo tiene una palabra, *pravda*, para designar ambos conceptos.

Al no dejar intacta ninguna superioridad racial, *Intruso en el polvo* es de esas obras literarias que inciden de modo revolucionario en la conciencia moral colectiva y cuestionan la injusticia social que las produce. Faulkner, a pesar de su memoria familiar confederada, se niega a ser fiel a las infamias de los antepasados y lucha contra la tradición racista del Profundo Sur que defiende la segregación, que odia todo mestizaje y que quiere estar completamente segura del color que tendrán los ojos y el pelo de sus hijos, porque «viene a demostrar una vez más que el hombre que puede causar más aflicción es el que se aferra ciegamente a los vicios de sus antepasados». Y lo hace con contundencia, pero al mismo tiempo sin paternalismo y sin alzar la voz ni pisar el pedal, consciente de que la ética resulta sospechosa cuando se pone rimbombante.

Con un maravilloso estilo que a los lectores nos provoca una felicidad tan intensa que llega a ser una sensación física; con maestría para mezclar las tensiones de la comunidad con los retratos individuales de los personajes, Faulkner canta la libertad de pensamiento frente al fanatismo gregario y lanza un mensaje de esperanza: contra la ordalía racial impuesta por poderes más fuertes que el individuo, contra los que no se puede luchar desde posiciones de fuerza, una anciana y dos niños, en su inocencia, son más eficaces que todos los *sheriffs* y todos los abogados del mundo.

Harper Lee pertenece a ese reducido grupo de escritores —el marqués de Beccaria, L.P. Hartley, J.D. Salinger, o, en España, Carmen Laforet y, antes, Fernando de Rojas— que no publicaron más que una obra (o poco más), por la que son unánimemente reconocidos y tras cuya escritura se retiraron al anonimato rechazando suculentas ofertas, como si ya no tuvieran nada que decir y un nuevo libro sólo pudiera ser un pleonasma. O como si lo que habían visto del éxito no les hubiera gustado nada. Durante cincuenta y cinco años, hasta la publicación de *Ve y pon un centinela* (2015), la única novela de Harper Lee fue *Matar a un ruiseñor*. Aparecida en Estados Unidos en 1960, se convirtió en un éxito unánime —se elogia a Faulkner, pero se lee a Lee—, fue adaptada al cine por Robert Mulligan en una excelente película y es lectura permanente en muchas escuelas como ejemplo de tolerancia racial, como *Nathan el Sabio* lo ha sido en Alemania respecto a la tolerancia religiosa.

Desde el título sabemos que estamos ante una metáfora: la preposición «a» aplicada a un complemento directo que no es de persona (un ruiseñor) nos indica que con esta palabra se

nombra algo más que un pájaro, aunque igualmente inofensivo. Su autora, pues, no quiere dejar ninguna duda de que estamos ante la muerte —o su amenaza— de un inocente.

Publicada nueve años después de *Intruso en el polvo*, con la que guarda más de una similitud, es también la historia de una ordalía racial, en esta ocasión terminada de forma trágica. En 1935, bajo los devastadores efectos de la depresión económica, el abogado Atticus Finch debe defender a un negro, Tom Robinson, de un intento de linchamiento y de la acusación de haber violado a una joven blanca, Mayella Ewell, una desdichada víctima de los abusos de su padre, que tiene en ella a la vez a una hija-mujer y no puede soportar que escape de su tiranía.

Presionada por sus compañeros de la escuela, la niña Jean Louise Finch, familiarmente llamada Scout, le pregunta a su padre por qué defiende a un negro. «Por varios motivos —contestó Atticus—; pero el principal es que si no lo defendiese no podría caminar por la ciudad con la cabeza alta, no podría representar al condado en la asamblea legislativa, ni siquiera podría ordenaros a Jem y a ti que hicierais esto o aquello.» Atticus, pues, tiene que defender a Tom Robinson aunque sepa que tiene perdida la batalla: «Lo único que tenemos es la palabra de un negro contra la de los Ewell. Las pruebas se reducen a “lo hiciste; no lo hice”. No se puede esperar que el jurado acepte la palabra de Tom Robinson contra la de los Ewell».

La novela es una encendida y emotiva crítica contra

la presunción (la malvada presunción) de que todos los negros mienten, de que todos los negros son criaturas inmorales, de que no se puede dejar a ningún negro cerca de nuestras mujeres...

Lo cual, caballeros, sabemos que es una mentira tan negra como la piel de Tom Robinson, una mentira que no tengo que explicar ante ustedes. Ustedes saben la verdad, y la verdad es que algunos negros mienten, algunos negros son inmorales, algunos negros no merecen la confianza de estar cerca de las mujeres... blancas o negras. Pero ésta es una verdad que se aplica a toda la especie humana y no a una raza particular de hombres. No hay en esta sala una sola persona que nunca haya dicho una mentira, que nunca haya cometido una acción inmoral, y no hay un hombre vivo que nunca haya mirado a una mujer con deseo.

La longitud de la cita es necesaria para mostrar cómo Atticus intenta convencer al jurado de que del mal cometido por un miembro de una comunidad no puede derivarse una condena indiscriminada a toda la comunidad a la que pertenece, al mismo tiempo que evita el peligro del pensamiento políticamente correcto de proteger a las minorías desde un estatus patricio, desde una postura paternalista que las hace inocentes de cualquier delito, irresponsables ante cualquier debilidad. La maldad o la bondad —viene a decir Lee— nunca son una cuestión de razas, ni de religiones, ni de sexos, ni de edades, ni de ideologías. No es la raza la que delinque, sino el individuo. La bondad o la maldad no son patrimonio de blancos o negros, de creyentes o ateos, de hombres o mujeres, sino de personas a las que hay que juzgar individualmente. Así, esta novela, que está más cerca de Faulkner que de *La cabaña del tío Tom*, también alerta del peligro de aplicar leyes especiales a los negros porque son distintos —para condenarlos o para protegerlos—, cuando en realidad se los convierte en distintos al aplicarles leyes especiales.

En el desenlace, todas las buenas intenciones de Atticus no bastan para contrarrestar el enquistado racismo y finalmente el ordalizado Tom Robinson, incapaz de asumir la injusta condena, es acribillado cuando intenta huir de una forma absurda de la granja-prisión. La conclusión es desoladora: «Tom era hombre muerto desde el momento en que Mayella Ewell lo había señalado con el dedo».

*Matar a un ruiseñor* es una novela de personajes inolvidables que Harper Lee va construyendo episodio a episodio, aunque Atticus Finch resulte demasiado perfecto y alguna debilidad de carácter lo hubiera hecho más convincente. Viudo, cercano a los cincuenta, miope, austero, muy lector, padre antiautoritario de Jem y de Scout, a quienes concede una gran libertad, se había estrenado como letrado perdiendo un juicio y, como consecuencia, con sus dos primeros clientes ejecutados en la horca, de donde procede su horror a la pena de muerte. A pesar de ese fracaso inicial, es el abogado honesto y sensible que todos hubiéramos deseado tener ante cualquier tribulación. Incapaz de ninguna impostura, su mejor definición la hace su vecina Miss Maudie Atkinson: «Atticus Finch es el mismo en casa que en la calle». En efecto, no defiende en público nada que no ponga en práctica también en privado.

Scout es una niña curiosa, un inofensivo diantre: cuando actualmente se dan batallas para que los niños lean, a ella le prohíben leer y por eso lee más. Su humor ingenuo y su vívida espontaneidad nos provocan un hormigueo emocional y enseguida consiguen que simpaticemos con ella, de modo que su discurso monoglósico en primera persona nunca resulta apagado.

Dill, el pequeño amigo de Scout, está inspirado en Truman Capote, quien pasó de niño algunas temporadas en Monroeville y se hizo amigo de Harper Lee. Como le ocurrió al propio escritor, es un niño familiarmente desvalido por los sucesivos alejamientos de la madre y de un padre ausente.

Harper Lee es la marca blanca de William Faulkner. Muestra su mismo aire, su misma textura, pero no llega tan lejos, no alcanza su absorbente percusión con las palabras. No tiene su brillo ni su dureza, como si hubiera algodonado su sintaxis para que el lector no choque o no tropiece. Harper Lee no se arriesga, no se aleja de la seguridad de la orilla, mientras que Faulkner siempre da la sensación de que nada y bucea en las aguas más profundas del lenguaje sin que le falte el aire ni corra el riesgo de ahogarse. Además, Faulkner diserta más, pero moraliza menos y nos deja en la puerta del tribunal para que seamos nosotros los jueces. El padre Faulkner resuena en todas las páginas de *Matar a un ruiseñor*, desde la pretensión de Scout de tomar café antes de ser adulta, como también pedía Charles Mallison, el niño narrador-protagonista de la trilogía de los Snopes, hasta los rasgos en común de los Ewell con los Snopes: sus intentos de aprovecharse de la comunidad en lugar de beneficiarla, su prolífica descendencia, sus artimañas de espaldas a la ciudad, sus turbias actividades en el límite de lo legal. Como en *Intruso en el polvo*, aquí son unos niños y un abogado los que defienden a un negro frente a la presión de toda la comunidad. Incluso las imágenes de alguna secuencia son casi idénticas: Atticus sentado en una silla bajo una bombilla, a la entrada de la cárcel donde está prisionero el acusado, recuerda al ayudante del *sheriff* en la novela faulkneriana. El propio Atticus Finch parece un descendiente del maravilloso personaje Gavin Stevens, así como el condado de Maycomb con sus casi siete mil habitantes y sus paisajes y cultivos sureños, con sus familias pioneras, con sus hombres blancos vestidos con monos azules y mascando tabaco, recuerdan a los habitantes del condado de Yoknapatawpha y a su capital, Jefferson.

Y también un libro recuerda al otro en la escena del intento de linchamiento del prisionero

negro, cuando Atticus Finch y sus hijos tienen que enfrentarse a una turba, cuyo comportamiento intentan explicarse:

Una turba, cualquiera que sea, siempre está compuesta por personas. Anoche Cunningham formaba parte de una turba, pero, aun así, seguía siendo un hombre. Todas las turbas de todas las ciudades pequeñas del Sur están compuestas siempre por personas a quienes uno conoce... Aunque eso no hable mucho a favor de ellas [...]. Eso demuestra una cosa: que es posible pararle los pies a una turba, simplemente porque continúan siendo seres humanos.

Este libro delicioso narra, en fin, el empeño de Atticus Finch por convencer a sus hijos de que no se puede condenar a nadie sin haberlo juzgado. Y a esta convicción ética, más que jurídica, responde no sólo su defensa de Tom Robinson. También se debe que ordene a Jem que vaya a leerle durante un mes a la antipática anciana señora Dubose. Hasta que no descubren que sus arranques de malhumor obedecen a su proceso de desintoxicación de la morfina, que consumía por su enfermedad, Jem y Scout no pueden comprenderla y perdonarla. Curiosamente, el libro que le leen cada tarde es *Ivanhoe*, de Walter Scott, cuyo desenlace es determinado por una ordalía, por el juicio de Dios que Ivanhoe acepta para la defensa de Rebeca, en el que, por una vez, para consuelo en nuestro pesimismo, el ordalizado sale triunfante y el villano no alcanza la impunidad.

El belicoso Norman Mailer calificó a James Baldwin como «un escritor demasiado encantador para ser importante [...]». Es una lástima, porque a Baldwin no le falta coraje». En efecto, Baldwin, que no alcanzaba el metro sesenta de estatura y era muy delgado, fue sin embargo uno de los autores más enérgicos y comprometidos en la denuncia de la marginación racial, que también él sufrió en carne propia, y dio lo mejor de sí mismo al escribir sobre los abrumadores miedos e injusticias padecidos por la negritud. Con Toni Morrison, es el principal representante de una literatura negra que pretende recuperar la tradición anónima y olvidada de los esclavos durante los siglos de vergüenza. Su voz aquí resulta necesaria: este capítulo sobre la ordalía racial estaría incompleto si sólo citara a escritores blancos.

Huyendo de la opresión étnica, Baldwin se exilió en París, pero al cabo de una década terminó reconociendo que nadie puede escapar a su propia naturaleza y regresó a Harlem, a cuyas calles estaba tan unido como el mar a su orilla. Desde París hizo frecuentes escapadas a España, y de ahí la dura referencia a Franco que sorprende en una novela tan neoyorquina como *Blues de la calle Beale*, cuya mayor originalidad es que no describe las penurias de negros rurales del sur, cultivadores de algodón amedrentados por la sombra del Ku Klux Klan, sino la marginación de los negros del norte urbano e industrializado, de los barrios-guetos cuyos habitantes han perdido los últimos recuerdos de su memoria cultural. Baldwin habla de personajes sobre los que nadie había escrito antes, para quienes la literatura había estado ciega, por más que ofrecieran una enorme vitalidad narrativa.

El título de la novela hace referencia a la conocida Beale Street, la calle de los locales musicales en Memphis, cuna del *blues*, pero también de los derechos civiles, uno de cuyos extremos termina en la orilla izquierda del río negro por excelencia, el Misisipi. En la novela,

impregnada de música, los dos jóvenes amantes protagonistas hacen el amor por primera vez al ritmo de los compases de Aretha Franklin y los receptores de radio y los *juke box* emiten canciones de Ray Charles, B.B. King o Billie Holiday. Para los negros esclavizados, despojados de sus raíces, los *blues* son la expresión de su memoria cultural y consuelo de su angustia. Y en su segundo éxodo desde los algodones del sur a las ciudades del norte llevan esa música consigo y la mantienen hasta el despertar de Harlem en los años veinte del pasado siglo, cuando los nuevos trovadores la convierten también en una melodía de liberación.

La protagonista, Clementine (Tish), una chica negra de dieciocho años, soltera, embarazada, narra en primera persona, con un lenguaje sencillo y emotivo, las dificultades que los negros pobres de Harlem tenían —tienen— para salir adelante. Su amante ha sido encarcelado inmediatamente después de la gestación y Tish no sabe si llegará a conocer a su hijo, si su hijo tendrá que vivir siempre sin padre. Los sentimientos de la maternidad, el miedo de los jóvenes amantes al futuro, los rincones emocionales donde se refugian de su desdicha están descritos con una enorme sensibilidad.

En principio, se trata de una nueva repetición del caso de siempre: chico negro acusado de una violación que no ha cometido, un conflicto que ni da dinero ni prestigio al abogado que lo defiende, por lo que las dos familias tienen que hacer un mayor esfuerzo y superar unas pruebas extra para demostrar su inocencia, para probar que su único delito es ser negro y pobre en Harlem. Alonzo (Fonny) Hunt se siente condenado desde el momento de la acusación «porque para el Estado la acusación es la prueba», aunque no haya evidencias del delito: «después de todo éste no es un caso muy claro. Si fuera blanco, ni siquiera sería un caso». Fonny espera más de su esfuerzo y de su brío para abrirse paso en la vida que de lo que la sociedad pueda ofrecerle y aunque durante el día trabaja como mozo de mudanzas, por las noches aprende a esculpir, consciente de que los tiempos de la esclavitud ya quedaron atrás: «Él no era un negro de nadie. Y eso es un crimen en este país de mierda que, según dicen, es libre». Mientras lucha en la cárcel para conservar el sentimiento de dignidad y orgullo que lo mantiene en pie, la madre de Tish, con dinero reunido por las dos familias, viaja a Puerto Rico para recabar la colaboración de un testigo.

La figura del falso culpable la acerca a la novela negra, pero también la aleja al proponer un enigma que no resuelve. La espontánea voz de Tish mientras relata la historia sobre su amante encarcelado es, más que nada, un *prison blues* tan desgarrador como aquellas carceleras del flamenco que resonaban entre los muros del penal del Puerto de Santa María.

También *En busca de Bisco* (1965), de Erskine Caldwell, es un apasionado alegato contra la preculpa étnica, contra la ordalía racista, ambientado en los mismos escenarios que los de Faulkner y Harper Lee. Como ellos, es un escritor sureño quien habla con conocimiento de causa, no es un tronante predicador de Chicago que llega al Profundo Sur para denunciar el racismo, como le reprochan en el libro en más de una ocasión. Pero cuando a Caldwell se le mete en el mismo equipo que al autor de *El ruido y la furia* se le hace un flaco favor, pues de un modo

implícito se le exige lo que Caldwell no puede alcanzar, es decir, la brillantísima prosa y el insondable talento narrativo de Faulkner, al tiempo que se ignora lo que sí ofrece con solvencia: un desgarrado testimonio de las penurias del olvidado blanco-pobre-sureño, cuando se tiene la imagen de que en el sur la pobreza era casi exclusiva de los negros.

Con la excusa de salir a buscar a Bisco, un niño negro que fue su mejor amigo de la infancia, el autor escribe una mezcla de libro de viajes, de geografía e historia, de reportajes y de ensayo, armonizando los distintos registros de la lengua para mostrar con detalles reales y entrevistas a blancos y a negros la penosa situación de marginación racial en el sur de unos Estados Unidos que acaban de derogar las leyes segregacionistas. Caldwell había practicado con éxito esta escritura a medias entre el periodismo y la literatura como impenitente viajero desde que escapó de casa con catorce años y como corresponsal en Rusia, México, España o China. Con *En busca de Bisco* divulga situaciones e ideas que había creado en sus novelas con mayor fantasía, pero no con mayor talento. El Caldwell ensayista no es en ningún punto inferior al Caldwell novelista.

Caldwell sostiene que, aunque oficialmente ya no hay segregación racial, prohibida por la ley de Derechos Civiles, aprobada el año anterior a la publicación del libro, sí permanece *de facto* una profunda marginación social y económica heredada de la esclavitud y perpetuada por el dominio blanco, que mantiene a los negros en la miseria y reclusos en guetos: «se implantó legalmente la esclavitud, y luego, ilegalmente, la servidumbre». Iguales, sí, pero separados: no vengas a ponerte aquí, a mi lado, no te sientes en la mesa del comedor donde yo como, no vengas a estudiar en mi colegio ni vengas a vivir en mi barrio. La discriminación afecta tanto a los derechos más importantes —la educación, la justicia—, como a algo tan baladí como la elección del nombre: «Aquí procuramos que los negros tengan nombres verdaderamente comunes y reservamos los buenos nombres para los blancos». A su permanencia contribuye la incongruencia de una población blanca tanto más fanática y racista cuanto más pobre, que ve en los negros no a unos compañeros de la misma clase social, sino a unos rivales en la lucha por salir de la miseria, y los considera una raza provista no de corazón, sólo de músculos con los que trabajar o, todo lo más, bailar o hacer deporte. Los blancos pobres que Caldwell había retratado en *El camino del tabaco*, que buscan un préstamo para comprar una mula y unas semillas de algodón, tienen más en común con el antiguo esclavo negro que con el comerciante blanco que los explota de la misma forma, pero sus miradas, filtradas por el color de la piel, no pueden apreciarlo.

La interpretación de Caldwell sobre un racismo que mantiene una ilusoria, aberrante y tiránica supremacía blanca es desoladora y no ve una salida fácil a la marginación real, a la clasificación en categorías rígidamente definidas por la proporción de sangre —blancos, mulatos, cuarterones y ochavones—, pues quienes lucharon contra la esclavitud no tenían tan claro que también debían luchar contra la discriminación. Tan sólo en el último capítulo, al llegar a Nueva Orleans, encuentra una razón para el optimismo. La ciudad más importante de Luisiana, que sería ferozmente golpeada por el huracán *Katrina* en el año 2005, ha superado el racismo con un mestizaje plural en el que se mezclan cien nacionalidades y mil sangres.

Mucho de lo que Caldwell denuncia sigue pesando sobre la sociedad estadounidense y, por tanto, su libro perdura. Todavía hoy los negros son apreciados por su aportación al deporte, a la música y al trabajo, pero siguen copando los mayores índices de paro y delincuencia. Las

estadísticas son demoledoras a pesar de la elección en el año 2008 del primer presidente negro, Barack Obama. En las cárceles de Estados Unidos, por cada hombre blanco hay siete hombres negros. Por cada hombre blanco en paro hay dos hombres negros. La población blanca vive de media cuatro años más que la población negra... Las comparaciones pueden ampliarse a todos los ámbitos, a la economía, la sanidad, la educación y la justicia, y en todos ellos la población negra aparece claramente en desventaja, lo que influye en los índices de delincuencia y en la respuesta de la brutalidad policial contra chicos negros desarmados, que tanto alarmaron a Barack Obama. Los asesinatos de Michael Brown, Rodney King, Tyron Lewis, Oscar Grant, Eric Garner, John Crawford, Trayvon Martin... dispensan de añadir aquí más palabras.

## La ordalía infantil

Con la excepción de las obras de Charles Dickens y de algún otro título aislado y precursor, las novelas protagonizadas por niños son una modalidad genérica fruto del siglo XX. La infancia aparece muy poco en el mundo clásico, como si los textos corroboraran el significado etimológico de la palabra latina: mudez, incapacidad de hablar, de transmitir un mensaje en público. La niñez apenas tiene presencia ni en la literatura ni en la imaginería de la Edad Media, que muestran más interés por el ataúd que por la cuna. Y aunque posteriormente comienza a aparecer en las obras de creación (*Lazarillo de Tormes*), hasta la pasada centuria el tema de la infancia se reducía en los libros de memorias a una etapa que había que dejar atrás lo antes posible o a un recurso donde apoyar los primeros capítulos del relato sobre un adulto. Incluso en la novela de formación, que había aportado anteriormente algún título memorable, lo importante no era la infancia en sí, sino el tránsito hacia lo que venía después. Dejando a un lado la literatura infantil, los niños sólo eran deuteragonistas o complementos anecdóticos de la narración y, por regla general, representantes de la ingenuidad, de la fragilidad y de la inocencia inmaculada, habitantes de un mundo lúdico y mágico de gorros de papel y espadas de madera, aunque, en algún caso, como en el cuento de Andersen, su espontánea sinceridad iba más lejos y desmontaba el discurso de la asfixiante impostura, de la hipocresía de los acólitos del emperador.

Esa concepción queda bien reflejada en el pensamiento de Descartes, para quien «el niño no era sino una suerte de intermedio entre el perro y el adulto, y que, para que llegara a la jerarquía de hombre, era preciso adiestrarlo y castigarlo sin la menor vacilación». En efecto, dicha afirmación de Alain Badiou es coherente con la máxima del filósofo francés —*Cogito, ergo sum*—, para quien el pensamiento es lo que define y constituye la esencia humana, y no su edad biológica. Mientras el niño no haya desarrollado su total capacidad reflexiva, sigue estando más cerca de la vida animal, sujeta a elementales reacciones orgánicas, que de la vida humana. Aun reconociendo en él todas las potencialidades, su consciencia aún no domina sobre su biología, aún no es la máquina pensante capaz de dirigir sus actos hacia la libertad y la verdad.

Tampoco la historia le había prestado atención. Hasta hace muy poco tiempo no se historiaba la infancia y, sin embargo, hoy es un prolífico campo de investigación, desgajado de la demografía y de la historia de la familia.

Pero ese enfoque comenzó a quedar atrás a partir del último tercio del siglo XIX y así surgieron obras maestras como *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, *La isla del tesoro*, de Robert Louis Stevenson, *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, *Las aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, *El señor de las moscas*, de William Golding, *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, o, en España, *Primera memoria*, de Ana María Matute, *El camino* o *Las ratas*, de Miguel Delibes, *Crónica del alba*, de Ramón J. Sender, que van desde la nostalgia por los días solares de la infancia a los miedos y fantasmas que la perturban.

Desde las novelas de Fiódor Dostoievski a *Intemperie*, de Jesús Carrasco, pasando por toda la narrativa naturalista, la infancia es la víctima del abandono, la pobreza, el alcoholismo de los padres, la explotación laboral, el maltrato o el abuso sexual. Y si antiguamente había una tendencia a desdeñar su dolor, afortunadamente ahora sus miedos, su angustia, su aflicción y los motivos de sus sufrimientos no son considerados con menor atención que los de los adultos y desde todos los foros se exige su más rigurosa protección.

Sin embargo, en ocasiones se ha pasado al extremo contrario y a una sobreprotección de la que la literatura ha dado cuenta en algunas notables novelas. Para Pascal Bruckner, en un apunte políticamente incorrecto, la infancia «es en Occidente desde hace un siglo nuestro nuevo ídolo, nuestro pequeño dios doméstico, aquel al que todo le está permitido sin contrapartida».

*Huracán en Jamaica*, de Richard Hughes, es una de esas novelas británicas de aventuras juveniles, engañosamente sencillas y en principio nada solemnes —*La isla del tesoro*, *El mensajero*...— que sin embargo encierran una ambigüedad y una riqueza connotativa propias del mundo adulto, con las que consiguen conmovernos y, en consecuencia, instalarse en nuestra memoria para siempre.

Narra la historia de un grupo de siete niños de entre tres y catorce años, pertenecientes a dos familias distintas, que son enviados por sus padres desde Jamaica a Inglaterra para ser educados en la metrópoli después de que un huracán haya devastado sus haciendas. Los niños nunca han ido a la escuela y han vivido muy libres en la naturaleza, en una vida inquieta y silvestre que era «una descarga incesante y automática de energía».

El barco en el que viajan es abordado con engaño por una goleta de piratas y, en la confusión del asalto y del saqueo, los niños van a parar a la bodega de los bucaneros, entre los que se instalan enseguida con la misma familiaridad con que lo harían entre unos nuevos parientes. Con gran fastidio, los piratas se ven obligados a aceptarlos en su goleta porque el capitán asaltado ha salido huyendo al creer que los han matado.

En la novela sorprenden la originalidad del planteamiento y la valentía con que su autor rompe la monotonía de los tópicos y desvela el envés de Disneylandia, su cara de sombra, donde la inocencia reside en los adultos frente a una infancia ambigua y turbadora. Como en el poema «El lobito bueno», de José Agustín Goytisolo, los piratas, aunque presentan *le physique du rôle* del malvado, son inofensivos y, en cierto modo, víctimas del síndrome de Peter Pan. De algún modo, recuerdan a esos pájaros tropicales chillones y escandalosos, con más pico que cuerpo, que

pueden ser molestos, pero no peligrosos. ¡Qué lejos, pues, de la demoledora calificación que Cicerón hacía de los piratas en *Los oficios* como «enemigos comunes de todo el género humano». Si aún siguen navegando, a mitad del siglo XIX, es porque «una vocación tradicional suele durar hasta mucho después de no ser ya remuneradora, aunque se mantenga en una forma decadente. En aquellos días, continuaban existiendo santa Lucía y los piratas por el simple motivo de haber existido siempre, y no por otra razón». Al preguntarse los niños sobre la condición de sus compañeros de navegación, uno de ellos corrobora: «No pueden ser piratas —dijo—. Los piratas son malos».

Por el contrario, hay algo turbador en el comportamiento de estos diabólicos benjamines, en su amoral capacidad de supervivencia en el peligro y de adaptación a cualquier situación y ambiente. Aunque no lo parezca, Emily, la mayor de los hermanos Bas-Thornton, ya ha perdido la inocencia de la vocecita infantil que grita en el desfile que el rey está desnudo. Asustada cuando el capitán de un barco holandés apresado por los piratas intenta soltarse de sus ligaduras, en cinco segundos lo apuñala «unas doce veces» hasta matarlo. Sin embargo, permite que sea acusada de la muerte una niña de la otra familia, que por su edad roza la adolescencia y ya no forma parte del mundo de la infancia. A los piratas, «Aquel asesinato les hubiera parecido grave, de haberlo cometido un hombre, por la incalificable falta de motivo; pero llevado a cabo por una persona de sus años y educación, era sencillamente monstruoso».

A partir de ese crimen se enrarece el ambiente en el barco bucanero, «como si aquellos desventurados se hubieran dado por fin cuenta de la diabólica levadura que se había metido en su masa». Mientras los niños avanzan en su proceso de madurez —en cierto modo es una novela de formación—, los piratas avanzan en su proceso de decadencia y no tardan en ser capturados: su vieja goleta sigue moviéndose por la fuerza del viento cuando ya el mundo entero se mueve con el motor a vapor.

Y con estos antecedentes, el desenlace resulta inevitable. En Londres, los niños, sin apenas necesidad de mentir, son acogidos de regreso a la estabilidad climática y emocional de la madre patria y van aceptando la versión de unos adultos compasivos y escandalizados que presentan a los bucaneros como seres crueles y lascivos. De la palabra «pirata», la opinión pública, con la colaboración de la prensa, va colgando todos los atributos de la violencia y la muerte; y de la palabra «niños» va colgando todo el campo semántico de la inocencia. Frente a su aspecto asexuado, limpio, fresco, candoroso, los adultos aparecen feos, sucios, pervertidos, empapados en ron. La ordalía se pone en marcha contra unos hombres que no tienen ninguna posibilidad de desmontarla, condenados de antemano, y a quienes no les queda, pues, otro destino que el cadalso.

Sin aparente esfuerzo, con gran dominio del entorno marino donde se ambienta, Hugues construye una novela de hermosos chispazos verbales, donde no falta incluso un capítulo en forma de teatro. Posiblemente no se haya escrito nunca una descripción tan extraordinaria del desarrollo y de los efectos que provoca un huracán. Su estilo tan visual y la contundencia de sus diálogos contribuyeron a que en 1965 se hiciera una estupenda adaptación cinematográfica, dirigida por Alexander Mackendrick, en la que el niño John Bas-Thornton es interpretado por un Martin Amis que ya por entonces tal vez soñaba con ser escritor.

La novela tiene uno de esos comienzos inolvidables: «Uno de los resultados de la

Emancipación de las Antillas es la abundancia de ruinas...». Una vez leída, se puede decir que también termina de un modo no menos brillante, pero mucho más perturbador. Tras la ejecución de los corsarios, Emily ha entrado en el mundo de los adultos, pues la inocencia se pierde cuando el ya no-niño simula que permanece en la infancia para no perder sus privilegios. Pero Emily sabe fingir muy bien: «En otra sala, Emily y las demás chicas recién llegadas al colegio, entablaban amistad con las alumnas más antiguas. Mirando a aquella serie de caritas limpias e inocentes, aquellos miembros gráciles, escuchando el incesante e ingenuo parloteo que se elevaba entre ellas, Dios hubiera podido decir cuál de ellas era Emily; pero yo, no».

*Huracán en Jamaica* ilustra una curiosa variedad de la ordalía, una metástasis de la depravación jurídica que se produce cuando los prejuicios de la opinión pública, aislada del contexto y carente de información objetiva, fungen como prueba, aunque ningún código legal les conceda esa atribución preceptiva: en la novela, los piratas son condenados por ser piratas, y los niños son declarados inocentes por ser niños, independientemente de los actos de unos y otros. Se repite aquí la vieja falacia naturalista de inferir de una determinada identidad un determinado comportamiento, o, lo que es lo mismo, de inferir de un enunciado descriptivo —social, biológico, geográfico, económico...— un enunciado moral.

En el fondo, nadie está libre de actuar de la misma forma en que actúa la sociedad londinense de *Huracán en Jamaica*. Tendemos a aceptar como verídico lo que coincide con nuestras opiniones y confirma nuestros principios. Creemos con facilidad lo que estamos deseando creer, y en cambio nos resistimos a aceptar lo que transgrede nuestra experiencia y contradice nuestros valores. Para oponerse al entorno social que nos rodea, para cuestionar las doctrinas que la tradición transmite, la costumbre confirma, la educación prolonga y las instituciones refuerzan, son necesarios un coraje, una lucidez, una libertad personal y una integridad moral de las que muchos carecemos. La disonancia ideológica siempre es incómoda, cuando no dolorosa. Pero la resistencia a cualquier ordalía impuesta por lo que Faulkner llamaba «vicios de los antepasados» es lo que nos engrandece.

Los Tallis viven en una de esas fotogénicas casas rurales de la campiña inglesa con hiedra en los muros, un estanque con carpas y césped perfectamente rasurado en las que tanta y tan buena literatura se ha ambientado desde Jane Austen, antes de que Charles Dickens desplazara la acción de la novela a la ciudad. Sin embargo, como la historia que se narra en *Expiación* se desarrolla en el siglo XX —comienza una calurosa mañana de 1935 y termina seis décadas más tarde, en 1999—, Ian McEwan trata al escenario con ironía: la actual casa familiar está sólidamente construida sobre los cimientos de una antigua mansión arrasada por un incendio en 1880 y resulta «sumamente desprovista de encanto». En la quema de la casa anterior late una metáfora de la sustitución de la vieja aristocracia rural por una floreciente burguesía comercial sin demasiado

buen gusto.

Y del mismo modo que hay un sólido escenario, completado con escenas bélicas en Dunkerque y en Londres, también aparecen unos igualmente sólidos personajes que entran en calor desde la primera página, transmiten al lector su energía y no pierden su claridad aunque se alejen en el tiempo, a medida que pasan los años desde su lectura. Los Tallis forman una familia de clase media de la que, aparentemente, no hay mucho que destacar. Pero McEwan, con talento y delicadeza, nos lleva de la mano al fondo de la conciencia de cada uno de ellos, al menos del trío central —Cecilia, Robbie y Briony—, persigue hasta la raíz sus encendidas pasiones y sus estados de ánimo, ilumina su interior y nos lo muestra a corazón abierto.

Al inicio de la novela, Cecilia Tallis y Robbie Turner acaban de descubrir que están enamorados. Cecilia es desordenada, apasionada, cálida, fumadora y se siente emocionalmente confusa e indecisa sobre su futuro. Robbie, el hijo de la criada de la casa, cuyo padre desapareció hace años sin que se sepa nada de él, es inteligente, tenaz, pobre y protegido por la familia Tallis, que le paga sus estudios: no es perfecto, pero guarda un fondo lleno de nobleza y un buen puñado de esas pequeñas y calladas virtudes que no vienen en ningún catecismo. Cegado por el amor, comete una imprudencia inicial que, como la *hamartia* de la tragedia griega, enseguida detonará con dolor.

Briony, la hermana pequeña de Cecilia, tiene trece años y es ordenada, ortodoxa, racional y está muy segura de su vocación: aspira a ser una gran escritora. Es un personaje extraordinario, poliédrico, que en la novela tiene tres vidas: como niña, como enfermera y como escritora. Cuando parece que ha sido condenada por McEwan en la primera parte, en la segunda resucita y adquiere grandeza cuidando en el hospital a los heridos de guerra. Esta novela, que es tantas cosas, también es una novela de formación cuando se centra en esta adolescente que descubre el complejo mundo de los adultos, descubrimiento que resume en una frase extraordinaria: «Crecer producía una sensación de frío».

Junto a este trío protagonista, los antagonistas: la prima Lola, que juega a ser una mujer adulta, aunque no tiene más que quince años: lleva pintadas las uñas de los pies, va expandiendo un rastro de perfume y se adorna con abundante bisutería. No es casualidad que lleve el nombre del personaje de Nabokov. Y Paul Marshall: su primera conversación en la novela es una larga exposición sobre el enorme éxito de sus chocolates Amo, mientras Cecilia lo observa y contempla «lo deliciosamente autodestructivo, casi erótico, que sería estar casada con un hombre tan cercano a la belleza, tan sumamente rico, tan insondablemente estúpido».

Desde el principio, todo en Paul Marshall es falso y McEwan muestra su falsedad con una magnífica metáfora gastronómica. No es ni siquiera el químico que consigue algo puro, sino el alquimista, el mago, el tramposo: «había descubierto un método de fabricar chocolate con azúcar, productos químicos, colorante marrón y aceite vegetal. Y sin manteca de cacao. Producir una tonelada de esa mezcla, había explicado mientras tomaban su asombroso cóctel, no costaba casi nada. Podía vender más barato que sus competidores y aumentar su margen de beneficios».

Ian McEwan confirma que la novela es un saco flexible y profundo donde cabe todo y donde todo puede mezclarse y funcionar sin que Aristóteles y Horacio tengan que venir a organizar sus reglas y a imponer su preceptiva, un género proteico cuya elasticidad y dinamismo le han permitido ganar la partida sobre los demás. En *Expiación*, en efecto, cabe todo: descripciones como la que Robbie hace del fugaz semidesnudo de Cecilia en la fuente; el persistente monólogo interior de todos los personajes, a cuál más sabio y penetrante; un vibrante relato bélico; reflexiones metaliterarias; y una historia sentimental que huye del sentimentalismo, una tragedia en la que la glucosa del melodrama ha fermentado y produce un licor profundo e intenso cuya lectura nos emociona. Y aunque está tan llena de acción, mantiene siempre un centro estable —la trágica historia de amor de Cecilia y Robbie— a cuyo alrededor pivota imantado todo lo demás. Apoyado en la luminosidad de su prosa, por la que nos deslizamos con rapidez como por un cristal que no impide ver lo que ocurre debajo, McEwan consigue que entremos en intimidad con su relato, que oigamos su voz y comprobemos que no es impostada, que sale del corazón.

Todo el libro es una prueba de fe en la vigorosa capacidad de la narrativa para transmitir imágenes y emociones. Briony descubre admirada que «un relato era una forma de telepatía. Mediante el proceso de trazar símbolos de tinta en una página, enviaba ideas y sentimientos desde su mente a la del lector. Era un proceso mágico, tan ordinario que nadie se atrevía a pensarlo. Leer una frase y entenderla era lo mismo».

Con un gran dominio técnico, ralentiza la acción con las descripciones o la acelera con profusión de verbos, o despliega brillantes sinestesias, como el «aroma *correoso* de boñiga de vaca» o «Sus movimientos eran *silvestres*». El adjetivo «silvestre» pertenece al reino de la biología, no de la psicología, y sin embargo resulta extraordinariamente expresivo para describir a Cecilia Tallis cuando sale mojada de la fuente, con el jarrón lleno de flores —estas sí, silvestres—, con el turbio enfado de ver el jarrón roto y con la espontaneidad de su desnudo. En otra ocasión leemos: «[Robbie Turner] Se hallaba en el extremo más distante de una gran división en el tiempo, tan importante como la de antes y después de Cristo». La sencilla comparación ha estado ahí durante dos mil años, al alcance de la mano de todos los escritores, pero hasta McEwan nadie había tenido la perspicacia de usarla para expresar el desgarramiento de la vida de un personaje de un modo tan elocuente usando palabras corrientes, mil veces repetidas en los libros escolares.

En *Expiación* McEwan muestra que la ordalía no sólo puede practicarse desde las estructuras religiosas medievales o desde el poder totalitario contra colectivos étnicos o sociales. También puede provenir individualmente de cualquiera y ser practicada contra cualquiera de toda edad y condición social.

Robbie Turner está condenado sin juicio desde el momento en que lo acusa una menor. La infancia goza de la presunción de veracidad, y la versión de Briony, como la de los niños de *Huracán en Jamaica*, es rápidamente aceptada por unos adultos que se sienten culpables por no haber vigilado y no haber evitado la tragedia: «¿Cómo hemos podido permitir que esto le suceda a

una niña?». Briony es una adolescente de trece años un poco sabihondilla que, a partir de unos hechos que sólo ha contemplado parcialmente y desde los alrededores, y que superan su capacidad de entendimiento, pretende explicar unos conflictos pasionales de los adultos sin saber nada de la pasión. Todo el capítulo 13 de la primera parte narra esa ordalía, aunque hay un momento en que la niña contempla desde el exterior de la casa a su madre, descansando en el interior, y duda si entrar a acompañarla. «De haberlo hecho no habría cometido el crimen», escribe McEwan de forma aterradora.

Y mientras la ordalía se ejecuta, Robbie Turner, ausente —«que tengas tu cuerpo presente», ordena el *habeas corpus*—, ajeno a ella, está buscando a los pequeños gemelos que se han fugado. Cuando al amanecer aparece en la casa donde todos, inquilinos y policía, lo esperan para apresarlos, McEwan construye otra hermosísima metáfora al hacer que su figura emergiendo entre la niebla parezca la de un gigante, porque lleva sobre los hombros a uno de los gemelos: la figura de un gigante moral condenado por enanos.

Una vez activada la ordalía, ya no resulta fácil retroceder. Después de haber puesto en marcha tan terroríficos mecanismos de destrucción, ¿cómo reconocer luego que fue un error, que nunca debió comenzar ese proceso? Después de tanto daño, ¿cómo admitir que no era cierta la primera acusación? ¿Cómo dar otra versión de los hechos? Briony duda, pero no le queda otra opción que huir hacia delante. Cada vez que repite la acusación, más lejos va y más difícil es regresar al punto de partida donde todo podría solucionarse, pues cuanto más grave es la mentira, más ardua resulta la rectificación. Así que Briony se ratifica hasta que llega a creerse su propia versión y a sentirse «vigorizada ahora por una sensación de estar actuando bien y de ser buena». Ante la aparente debilidad de su desconcertada hermana mayor, a quien cree maltratada por la brutalidad masculina de Robbie, la adolescente asume el papel de caballero andante y héroe defensor de la víctima atolondrada e indefensa, convencida de que cuanto más malvado es el agresor, mayor es su mérito como paladín.

Después de la estremecedora muerte de Robbie, haciendo una promesa al cabo Nettle que él mismo ignora que será definitiva —«Te lo prometo, no me volverás a oír una palabra»— McEwan no revela en qué instante el arrepentimiento golpea a Briony, que ya no se refugia en esa eterna minoría de edad a la que nada puede serle reclamado. Sólo nos informa de que la claridad llegó con el paso de los años. Después de todo, una semilla de verdad había quedado dentro de ella y termina germinando para negar la creencia que Nietzsche manifiesta en *Aurora*: «Todas las cosas que duran largo tiempo se embeben progresivamente de razón hasta tal punto que se hace increíble que hayan tenido su origen en la sinrazón». Pero a partir de ese momento, su vida cambia. En su experiencia como enfermera calmando el dolor de los soldados heridos, Briony busca una forma de expiación para su remordimiento, imaginando que encuentra a Robbie entre los heridos para curarlo y ser perdonada, aunque teme que, a pesar de todos sus esfuerzos, «nunca repararía el daño. Era imperdonable». Incluso en su imaginada entrevista con Cecilia, su hermana le deja bien claro que tampoco la perdonará nunca.

Así, Briony se siente condenada a cargar con el dolor para siempre, pues el único que podía perdonarla, Robbie, ha muerto. Para aplacar su remordimiento escribe una novela titulada *Expiación*, como si la literatura pudiera salvarla. Y aunque como escritora intenta expiar su culpa

haciendo que Cecilia y Robbie vivan juntos en la ficción, eso ya no sirve para nada y tiene que convivir con la terrible opresión de una deuda que nunca podrá cancelar. En realidad tuvo una única oportunidad para una verdadera expiación: el día en que asiste, en un Londres aterrorizado por el *Blitz*, a la boda de Paul Marshall y Lola, en la que no reúne el valor de ponerse en pie y responder cuando el sacerdote pregunta «si alguien puede alegar causa justa en contra de que se celebre» el matrimonio.

La pregunta, pues, resulta inevitable y queda sin respuesta, flotando entre las páginas: ¿es culpable Briony? O, dicho de otro modo, ¿se la puede perdonar?

Desde las playas de Dunkerque donde Robbie Turner muere de septicemia, *Expiación* lanza a la cara del lector una profunda reflexión sobre el perdón y sobre la actitud de la víctima ante el ordalizador.

Cuando, al comenzar la guerra, Robbie Turner sale libre después de tres años de cárcel y contempla la posibilidad de rehabilitación social incorporándose al ejército, al mismo tiempo tiene que enfrentarse a quien provocó su desgracia. Para aumentar la tensión dramática, la ordalizadora es hermana de la mujer que ama. Robbie no tiene ninguna duda sobre la actitud que tomará frente a los demás implicados: nada de talión, nada de la herencia masculina de la represalia, no les pedirá cuentas, renunciará a cualquier desquite y, aunque a regañadientes, actuará como si nada hubiera pasado. Sus dudas sólo surgen respecto a Briony.

Briony. Aquí topaba con el borde exterior de lo que Cecilia llamaba su espíritu generoso. Y su racionalidad. Si Cecilia se reconciliaba con su familia, si las hermanas recobraban la antigua cercanía, no sería posible evitar a Briony. Pero ¿podría aceptarla? ¿Estar en la misma habitación que ella? Ahora le estaba ofreciendo una posibilidad de absolución. Pero no para él. Él no había hecho nada malo. La posibilidad era para ella, para su conciencia, que ya no soportaba su delito. ¿Acaso debía él agradecersele? Y sí, por supuesto, era una niña en mil novecientos treinta y cinco. Se lo había dicho a sí mismo, él y Cecilia se lo habían repetido una y otra vez. Sí, no era más que una niña. Pero no todos los niños mandan a un hombre a la cárcel diciendo una mentira. No todos los niños son tan premeditados y malévolos, tan coherentes a lo largo del tiempo, sin titubeos, sin dudar nunca [...]. No era razonable ni justo odiar a Briony, pero ayudaba.

Y unas páginas más adelante concluye: «Sí, en aquella época era una niña, y él no la perdonaba. Nunca la perdonaría. Este daño era el duradero».

El ordalizado sabe que el perdón es dispensar al culpable a cambio de nada, es renunciar a la deuda, es hacer tabla rasa y prender una buena hoguera con los archivos del rencor, es liquidar el pasado de un modo incondicional y cambiar de un plumazo el estado de excepción que levantó la ofensa, es estrechar la mano del verdugo y darle el espaldarazo de la absolución, por muy ruin y malintencionado que hubiera sido su comportamiento. El perdón no cambia el veredicto, pero no lo tiene en cuenta, lo borra de una vez para siempre, porque no tiene fecha de caducidad ni es parcial ni reversible ni podrá ser reutilizado para reclamar la deuda. El perdón, además, es individual, pues quien todo lo perdona no perdona a nadie, del mismo modo que a nadie ama quien dice amar a todos. No perdona quien no distingue grados de culpabilidad o de inocencia en cada caso y simplemente se lo quita de encima con un sobreseimiento o un amén para toda la ecúmene y no quiere saber nada más del tema. El perdón colectivo no es perdón, es amnistía.

Con un desgarró moral expuesto de forma magistral, Robbie, pues, duda respecto de Briony. Por un lado, no quiere conservar el rencor como se conserva una vieja y mugrienta moneda que ya está fuera de circulación. Pero, por otro, para perdonar necesita primero comprender y Briony no resulta del todo transparente. Cuando el sufrimiento ha sido tan agudo y aún persiste el dolor del traumatismo, no es fácil olvidar. El inocente exige justicia como el culpable arrepentido demanda perdón.

Las dudas de Robbie no tienen carácter religioso, por más que el perdón sea tal vez la más noble herencia que la humanidad le debe al cristianismo. El hecho de que el «descubridor del papel del perdón en la esfera de los asuntos humanos fue Jesús de Nazaret [...] no es razón para tomarlo con menos seriedad en un sentido estrictamente secular», nos dice Hannah Arendt. La religión, pues, no puede ayudarlo a decidirse y mientras se desgarró en ese debate moral, sin que los lectores sepamos qué decisión tomará, a Robbie Turner le llega la muerte.

*Expiación* va introducida por una larga cita de la primera novela que escribió Jane Austen, *La abadía de Northanger*, en la que se le reprocha a su protagonista femenina, Catherine Morland, que de forma alocada y gratuita haya albergado —y manifestado— terribles sospechas sobre personas inocentes.

Catherine es una apasionada lectora de historias góticas. Se sabe de memoria los episodios de *Los misterios de Udolfo*, la paradigmática novela de Anne Radcliffe. Y bajo esa influencia, a partir de unas apariencias novelescas en el escenario de una antigua abadía convertida en vivienda, desarrolla la calenturienta conjetura de que el padre de sus amigos mantiene secuestrada a su mujer tras los anchos muros medievales, aunque los datos objetivos niegan sus suposiciones.

Tanto Catherine Morland como Briony Tallis son versiones infantiles de Don Quijote, de Madame Bovary o de Mathilde de La Mole en cuanto personajes a quienes la lectura de libros les modifica la percepción de la realidad: «En una palabra, todo lo ocurrido podía atribuirse a la influencia que en su espíritu habían ejercido ciertas lecturas románticas, de las que tanto gustaba». De ahí la pertinencia de la cita inicial, pero a diferencia de *Expiación*, *La abadía de Northanger* es una parodia de las novelas góticas en la que la ordalía no sigue adelante porque el buen sentido de los demás personajes detiene los desvaríos de la protagonista. No está, desde luego, entre las mejores obras de Jane Austen: una historia de amores juveniles con final feliz y no demasiada verosimilitud.

Resulta sorprendente que una obra tan avanzada para su época como *La calumnia* (1934), que presenta una denuncia sin ambages de la intolerancia sexual en los puritanos Estados Unidos, haya sido escrita, representada con éxito en Broadway durante dos años consecutivos tras su estreno y llevada a las pantallas en Hollywood en unas fechas en que todo lo erótico estaba condenado a la ocultación. Al margen de su contenido, con el paso del tiempo la obra no ha perdido ni un ápice

de su interés y ha ganado prestigio más allá de sus coordenadas temporales. Escrita para los escenarios, no necesita subirse a las tablas ni apoyarse en los actores, pues su sola lectura sigue provocando en el lector un hondo impacto emocional. En las obras de tesis, el personaje, una vez que ha lanzado su mensaje y ha cumplido su función ideológica, deja de interesarnos por sí mismo, pierde su relieve y puede desaparecer. No es el caso de *La calumnia*: tras el desenlace seguimos sintiendo piedad por Martha y una honda ternura por Karen. Pocos escritores han sabido mostrar con tanta rotundidad como Lillian Hellman el lacerante dolor que se puede infligir con una acusación falsa.

Lillian Hellman fue una mujer valiente, y las fotografías que se conservan de ella sugieren ese rasgo de su carácter: rostro sereno y algo tosco, de mandíbula larga y firme, de nariz grande y voluntariosa que sombrea el labio superior, de párpados caídos, siempre con una media melena, suficientemente larga para no aumentar sus años, pero nunca tanto como para desmelenarse. A menudo humea un cigarrillo en sus manos y casi siempre mira a la cámara, sabiéndose muy distinta de las rutilantes estrellas de Hollywood para quienes escribía y con quienes trataba a menudo, pero no por ello sintiéndose insegura. Fue autora de algunos enérgicos guiones del cine más comprometido de Hollywood, hasta donde Hollywood puede ser comprometido: *Tierra de España*, *El ángel de las tinieblas*, *La jauría humana*, *Julia...*, una vía que había quedado truncada con la «caza de brujas» comandada por el senador Joseph McCarthy, que logró amedrentar, censurar o silenciar a creadores como Orson Welles, Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Howard Fast, Charles Chaplin o los llamados «Diez de Hollywood», entre los que se contaban Dalton Trumbo y Edward Dmytryk, despedidos de sus trabajos hasta que *ellos mismos demostraran que no eran comunistas*. ¡Ah, otra vez la negación del *habeas corpus*, otra vez la ordalía! Interrogada por el Comité de Actividades Antiestadounidenses por sus simpatías izquierdistas, Lillian Hellman se negó a declarar nada comprometido y no delató a ningún compañero, aunque esa negativa le creara muchas dificultades en su trabajo. Durante muchos años, mantuvo una intermitente relación sentimental con Dashiell Hammett.

En *La calumnia* aparece una doble ordalía: la infantil, que condena sin juicio a los adultos y otorga automáticamente la presunción de veracidad a la infancia, y la sexista, que condena el amor homosexual. Por eso, estos párrafos también podrían ir colocados en otro capítulo de este ensayo, tras *Billy Budd, marinero*, de Herman Melville.

De *La calumnia*, William Wyler rodó dos versiones. En la primera, *Esos tres* (1936), lastrada por el código Hays, no pudo —o no fue lo suficientemente valiente para— mantener la versión original y ocultó el tema del lesbianismo, convirtiendo la historia en un triángulo amoroso entre dos mujeres y un hombre. A pesar de la excelencia de la película, Wyler no debió de quedar satisfecho, porque en 1961, veinticinco años más tarde, volvió a adaptarla con Audrey Hepburn y Shirley MacLaine como protagonistas y recuperando el tema original.

Quien más quien menos, pues, recordará su argumento: después de ocho años de trabajo, dos jóvenes maestras, Karen y Martha, han logrado consolidar con éxito y prestigio el colegio femenino que han fundado. Una de las alumnas, Mary, violenta, taimada, manipuladora, al ser castigada por un mal comportamiento, escapa del centro y le dice a su adinerada abuela que las dos maestras mantienen una relación lésbica. La abuela, hasta ese momento el principal apoyo

económico y social de la residencia, la cree y, espantada, difunde la calumnia. Inmediatamente, los padres sacan a sus hijas del colegio y todo se viene abajo para las dos desconsoladas maestras, que incluso son juzgadas por comportamiento inmoral. Karen pierde a su novio. Martha se suicida, después de reconocer que todo el conflicto le ha revelado que sí está enamorada de Karen. Cuando más tarde se descubre la falsedad de la acusación, la tragedia ya se ha consumado.

A los antiguos romanos les gustaba atacar a sus adversarios mediante burlas a su vida sexual, y en el Barroco nunca desaparecieron textos y apuntes satíricos de la misma índole e intención. Pero la literatura no había dramatizado seriamente el daño que se inflige al pregonar y utilizar las inclinaciones sexuales de unos personajes con el objetivo de llevarlos al desprestigio y a la destrucción. Mario Vargas Llosa volverá a recoger el asunto en *Cinco esquinas*, pero tendrán que pasar ochenta años y lo hará con menor intensidad y dramatismo. Sorprende en una autora novel de veintinueve años la solidez de los personajes, el virtuosismo en sus entradas y salidas de escena y en sus tiempos de intervención, el manejo de la acción, que va ganando poco a poco intensidad desde el feliz punto de partida en el colegio hasta la tragedia final desencadenada por la mentira de Mary, que no sólo destroza a las dos maestras, también a sí misma y a su abuela, condenadas a vivir para siempre con el remordimiento. Ambas, pues, cada una en su papel, son culpables: la niña, criada en la incubadora de la sobreprotección y del capricho y alimentada con la papilla sentimental del victimismo, por su mentira; la puritana abuela porque no la hubiera creído sin su puritana ideología.

## La ordalía del dolor

*Etiam innocentes cogit mentiri dolor*  
*(El dolor obliga a mentir incluso a los inocentes).*

Publio Siro

Los hechos que relata Alessandro Manzoni en *Historia de la columna infame* no constituyen puramente una ordalía, puesto que describen el juicio contra unas personas concretas acusadas de propagar la peste en Milán en 1630, es decir, denunciadas por sus actos, no por su naturaleza. Pero sí lo son en cuanto que deben demostrar su inocencia sometidas a tortura y frente a estructuras mil veces más poderosas que ellas. Como afirma Luigi Ferrajoli en su lúcida lucha por las garantías del individuo frente al Estado: «La tortura [...] mantiene sin duda el carácter de ordalía de un juicio de Dios, o sea, de una prueba física ante la que sucumbir es signo de culpabilidad del acusado y resistir es signo de su inocencia».

No me refiero a la tortura punitiva aplicada al autor confeso de un delito, a los latigazos o golpes que, con toda su crueldad, servían de castigo antes de establecerse el sistema de prisiones y que, con ser terroríficos, se infligían bajo la coartada de la *retribución*. Me refiero a la tortura interrogatoria y previa a la culpa que se aplica al sospechoso antes de establecer un veredicto.

Ignoro hasta qué punto la creencia de que la peste puede propagarse a voluntad procede de los versículos del Éxodo que describen las plagas de Egipto (9, 8-10) y que nos estremecían en la infancia:

Y Jehová dijo a Moisés y a Aarón: Tomad puñados de cenizas de un horno, y la esparcirá Moisés hacia el cielo delante del Faraón; y vendrá a ser polvo sobre toda la tierra de Egipto, y producirá sarpullido con úlceras en los hombres y en las bestias, por todo el país de Egipto. Y tomaron ceniza del horno y se pusieron delante del Faraón, y la esparció Moisés hacia el cielo; y hubo sarpullido que produjo úlceras tanto en los hombres como en las bestias.

Tito Livio tal vez conocía esa mención al transcribir en su monumental *Historia de Roma* (8.18) un episodio de contaminación intencionada que ha leído en los anales, aunque él

personalmente no esté muy convencido de su veracidad: un grupo de matronas romanas está extendiendo la peste mediante drogas venenosas y son descubiertas por una criada que denuncia los hechos a cambio de inmunidad, en una versión anticipada de lo que hoy llamaríamos «testigo protegido». Y quizá de esa misma tradición también provengan, de modo indirecto, las voces medievales que acusaban a los judíos de envenenar los pozos y las fuentes donde bebían los cristianos. Por último, algún eco se atisba entre los tarahumaras y los aztecas de México, que aseguraban que las campanas de los españoles, con su tañido, propagaban las epidemias por el aire. Y aunque en la Edad Moderna las epidemias de peste se interpretan como un castigo de Dios contra la humanidad pecadora más que como manejos premeditados de grupos o individuos, en sus notas sobre la pequeña gran novela de Alessandro Manzoni, *Historia de la columna infame*, Leonardo Sciascia afirma que la idea conspiranoide y supersticiosa vuelve a aparecer en el siglo XVII, con motivo de la mortífera peste que asola Milán en 1630.

El libro, oscurecido por la mayor fama de *Los novios*, resulta una lectura apasionante, de una absoluta modernidad, en la que se combinan con un vigoroso aliento trágico la visión del historiador y la denuncia del ilustrado que grita indignado contra el abuso.

Se diría que Manzoni estaba genéticamente destinado a escribir esta historia para sacar a la luz la verdad de los hechos. Por la rama paterna, el niño Alessandro fue inscrito en los registros milaneses como hijo de Pietro Manzoni, un rico propietario, casado a los cincuenta años con Giulia Beccaria, de veinte. Sin embargo, su padre biológico fue Giovanni Verri. Los Verri formaban una familia culta y avanzada, empeñada en luchar contra los restos del antiguo feudalismo medieval y en difundir en Italia los principios de la Ilustración. Pietro Verri, tío biológico y secreto de Manzoni, es citado una y otra vez en *Historia de la columna infame* por haber sido el primero en denunciar en su libro *Observaciones sobre la tortura* la atrocidad del proceso de Milán que acabó con la condena y ejecución de inocentes. Como buen ilustrado, Verri achaca la principal responsabilidad de los hechos a la ignorancia de la época, a las leyes infaustas y a los vicios morales del *Ancien Régime*, como si comprendiera lo difícil que resulta resistir la tentación de usar la tortura cuando las estructuras jurídicas estatales lo permiten sin sufrir represalias. Pero Manzoni no acepta esa justificación y es mucho más contundente que Verri en su denuncia. Manzoni no culpa al sistema y afirma que no hay víctimas sin victimarios.

Dicho sea de paso, no resulta extraño que dos siglos más tarde, en 1956, cuando un grupo de jóvenes intelectuales comandados por el filósofo y ensayista Luciano Anceschi crean en Milán una revista europeísta para difundir nuevas ideas que renueven la creación italiana, elijan el nombre de *Il Verri* para su boletín, como homenaje a la Ilustración. *Il Verri* sirve de faro y guía, de núcleo y plataforma para defender la estética y las obras del renovador Grupo 63, que había nacido como oposición a las anquilosadas teorías neorrealistas que perduraban en Italia y que reivindicó el marxismo, el psicoanálisis y el estructuralismo. En sus páginas se publican y difunden ideas y obras de Kafka, Joyce, Barthes, Pound, Boulez, Wittgenstein, Montale, Pasolini, Antonioni, Calvino, Eco, Malerba... Hoy sigue siendo un referente internacional entre las revistas literarias.

Por la rama materna, Manzoni era hijo de Giulia Beccaria, hija de Cesare Beccaria, el gran jurista que tanto dolor evitó con la publicación de su «librito *De los delitos y las penas*, que promovió no sólo la abolición de la tortura, sino la reforma de toda la legislación criminal», tal

como afirma Manzoni en un sentido homenaje a su abuelo, a quien no vio más que en una ocasión, en una visita que le hizo con su madre cuando tenía seis años.

Antes de continuar con Manzoni, pues, merece la pena detenerse brevemente en Cesare Beccaria.

Cesare Bonesana, marqués de Beccaria, pertenecía a una familia milanesa más ilustre que acomodada, más guerrera que militar, que ya en el siglo XIV lideraba facciones en las luchas entre güelfos y gibelinos. Uno de sus antepasados había muerto ahorcado y otro, al ser sometido a tortura en Pavía. Como era costumbre en las familias nobles, Cesare estudia ocho años en colegios religiosos, de los que pronto reniega para apasionarse por las lecturas de los ilustrados franceses. Cursa Derecho y a los veintiséis años publica de forma anónima, por temor a la Inquisición, *De los delitos y las penas* (1764).

El libro es como un marcapáginas moral en el gran Código Universal de la Justicia. De pronto, asombra a toda Europa, se multiplican las traducciones y las ediciones, como le escribe André Morellet en una apasionada carta, y emprende una triunfante anábasis de progreso en territorios dominados por el absolutismo. Desde el corazón de Europa, pocos años después, Goethe, que en su larga vida ha sido testigo privilegiado de esos cambios paneuropeos, escribe:

Tanto entre los abogados, por ser los más jóvenes, como entre los jueces, los más viejos, se extendía el humanismo, y todo el mundo rivalizaba en demostrar también en los asuntos legales su gran humanidad. Las cárceles fueron mejoradas, los delitos perdonados, las penas suavizadas [...] y uno de nuestros abogados más destacados se ganó una gran celebridad al saber ganarle al hijo de un verdugo la entrada en la facultad de medicina.

D'Alembert, Diderot, Helvétius, Buffon, Hume, Thomas Jefferson ensalzan el tratado. Voltaire quiere conocer a su autor, con quien se siente muy afín, y conciertan una entrevista en Ginebra. Por un azar extraordinario, Voltaire había publicado el año anterior, en 1763, su *Tratado sobre la tolerancia*, en el que denuncia los abusos de la justicia desde las primeras palabras: «El asesinato de Calas, cometido en Toulouse con la espada de la justicia, el 9 de marzo de 1762...», escritas bajo el impulso de otra ordalía, en aquel caso de índole religiosa: en Toulouse, bajo el tormento del potro, acababa de ser ejecutado Jean Calas, comerciante de sesenta y cuatro años, acusado de haber ahorcado a su propio hijo porque se había convertido al catolicismo. Jean Calas era protestante y en la integrista Toulouse se dio por supuesto que un protestante prefería asesinar a un hijo antes que verle abrazar el catolicismo. Dos años después, Calas fue declarado inocente y el proceso convertido en un ejemplo de fanatismo.

Beccaria contempla el éxito de su libro de manera agradecida, pero prudente. Era un hombre dubitativo, indolente y quizá algo depresivo, tímido y poco sociable, que no volvió a escribir sobre leyes por más que se lo pidieron y que no volvió a salir de Milán por más que lo invitaron desde distintos lugares de Europa. Sin embargo, una sola obra lo inmortalizó para siempre, como ocurrió con Salinger, Harper Lee o Carmen Laforet, todos ellos tan opuestos a esos otros escritores que necesitan frenéticamente, todo el tiempo, conocer nuevos lugares y vivir

experiencias en las que inspirarse, por lo que luego apenas tienen tiempo para escribirlas. De un modo enigmático, Beccaria abandonó definitivamente este tipo de escritura y, más tarde, sólo abordó unos tratados sobre economía que no han llamado la atención. Murió en Milán a los cincuenta y cinco años. Más tarde, sus huesos fueron arrojados a una fosa común.

En la historia del Derecho, a partir de Beccaria cambia el tratamiento punitivo de los condenados y la justicia da un gran salto hacia delante, al tiempo que derriba el engrime moral de las jerarquías eclesiásticas y jurídicas que consideraban que todo les estaba permitido. «Y hoy, todo nuestro mundo cultural desde California hasta Vladivostok pasando por Lisboa está conformado en su pensamiento por la obra» del marqués de Beccaria, convertido en «metáfora de la denuncia de la crueldad», afirma con rotundidad Luis Arroyo Zapatero. Beccaria fue el primero en proclamar que «sólo las leyes pueden decretar las penas de los delitos», no los jueces a su libre arbitrio o según su estado de ánimo o su digestión; que la ley afecta a todos por igual, «descendiendo desde el trono llega hasta las más humildes chozas y que liga igualmente al más grande y al más miserable entre los hombres»; que debe servir como ejemplo y no como venganza y que «el fin de las penas no es atormentar [...] ni deshacer un delito ya cometido [sino] impedir al reo causar nuevos daños a sus ciudadanos y retraer a los demás de la comisión de otros iguales»; que, ante una acusación falsa, «debe darse al calumniador la pena que tocaría al acusado», puesto que contra la vileza de la calumnia secreta la víctima no puede defenderse; que el castigo debe ser proporcionado al delito; que «es mejor evitar los delitos que castigarlos»; y que, «finalmente, el más seguro, pero más difícil medio de evitar los delitos es perfeccionar la educación». En definitiva, Beccaria propone que Diké envaine la espada, se coloque de nuevo la venda en los ojos y recupere la balanza olvidada en algún rincón.

Pero donde su escritura despliega mayor energía y se enciende de indignación es en la denuncia de la tortura. Beccaria rechaza el desdén con que el cuerpo es considerado en la tradición cristiana, frente a la preeminencia que, en cambio, se le otorga al alma: el cuerpo sólo es la morada efímera y corruptible donde habita el espíritu, como una cáscara de nuez que no importa romper para llegar al interior. Para Beccaria, en cambio, el cuerpo es parte inalienable del ser humano y, por tanto, un daño físico es también un daño moral, y nunca puede utilizarse como un medio para otros fines. Si hasta entonces la tortura formaba parte habitual del procedimiento judicial para buscar la verdad, a partir de su libro comienza a ser abolida en cadena en casi todos los países europeos, provocando de modo indirecto el final de otras aberraciones, como la caza de brujas. Para Beccaria es abominable pretender que «el dolor sea el crisol de la verdad, como si el juicio de ella residiese en los músculos y fibras de un miserable. Éste es el medio seguro de absolver a los robustos malvados y condenar a los flacos inocentes». Con la tortura no sólo pierde toda legitimidad la sentencia, también la pierde el tribunal que la aplica y la comunidad que la permite.

*De los delitos y las penas* se publicó en España en 1774, y aunque hubo intentos por parte de la Inquisición de prohibir su difusión y aparecieron tratados que refutaban sus tesis, fue leído con provecho por los ilustrados. Melchor Gaspar de Jovellanos redactó un *Informe sobre la abolición de la prueba del tormento*, hoy perdido, y cerró su drama *El delincuente honrado* con la misma frase con que Beccaria cierra la introducción a su tratado. Nicasio Álvarez Cienfuegos, Manuel de

Lardizábal y Juan Meléndez Valdés, que fue juez y fiscal, defendieron las tesis de Beccaria frente a colegas de cortes y tribunales tradicionalistas. La tortura fue definitivamente abolida en España por las Cortes de Cádiz de 1812.

No es casualidad que la acción de *Historia de la columna infame* comience la noche del solsticio de verano, el primer día de la estación más temida en cuanto a la peste, cuando alcanza mayor virulencia por efectos de la humedad y del calor: «La mañana del 21 de junio de 1630, hacia las cuatro y media, una mujerzuela llamada Caterina Rosa se encontraba por desgracia en la ventana de una arcada...». Desde allí ve a un hombre con un papel en la mano que hace gestos como de escribir y que parece limpiarse los dedos en la pared, tal vez por haberse manchado con la tinta de la pluma. Pero, en la oscuridad, la mujer interpreta que es un untador de la peste que va embadurnando los muros con un unguento contagioso.

Para comprender tanta histeria, conviene recordar el contexto de los hechos. Hasta el siglo XVIII, la peste vagabundeaba sin control por Europa. Aparecía ora aquí, ora allá y asolaba cada quince o veinte años una región o una comarca con brotes virulentos que alcanzaban carácter pandémico y que podían ocasionar una mortandad de un cuarto o un tercio de la población, mucho mayor que la de ninguna guerra. No se conocía remedio contra ella y a todos aterrorizaba, puesto que no hacía distinciones sociales ni económicas, de edad ni de linaje. Sólo el aislamiento y el retiro en el campo eran eficaces contra el contagio, como testifica Giovanni Boccaccio en el *Decamerón*, aunque Edgar Allan Poe da una visión muy distinta en su relato *La máscara de la muerte roja*, donde el encierro a cal y canto del príncipe Próspero con sus mil invitados en una abadía no logra impedir su aparición. La peste de 1630 fue especialmente dañina en el norte de Italia: en Milán murió el 51 por ciento de la población, el 32 por ciento de la de Venecia y, en un récord siniestro, la mortandad alcanzó el 70 por ciento entre la población de Mantua. Tras su paso, Italia había perdido aquel año el 14 por ciento de sus habitantes.

Sin embargo, aunque no fue Milán la ciudad más castigada por sus estragos, fue en la ciudad lombarda donde el tema dejó mayor huella y adquirió mayor trascendencia trágica, tal vez por el recuerdo histórico de san Carlos Borromeo, dirigente contrarreformista del Concilio de Trento, arzobispo de Milán, de la familia de los Médicis, que en la peste de 1576 se había comportado de forma tan heroica que su conducta se había fijado en la memoria oral de la población y había proliferado extraordinariamente en la iconografía religiosa.

El miedo y el recelo, pues, reinaban en Milán y algunos ciudadanos salían a la calle armados con pistola para evitar el contacto si se les acercaba algún apestado. Los médicos no auscultaban a los enfermos y los sacerdotes repartían la comunión con una espátula enganchada en una vara.

En tal situación, en una ciudad aterrorizada y furiosa, el rumor lanzado por la vecina Caterina Rosa vuela por calles y plazas y en pocas horas llega a las autoridades, que enseguida inician una investigación para, sin la menor prueba, convertir las dudas en acusación: el transeúnte nocturno es identificado y detenido: se trata de Guglielmo Piazza, consejero de Sanidad, que, por tanto, conoce la naturaleza de la peste. Piazza es interrogado sin demora.

En aquellos años la tortura estaba permitida en caso de delitos graves y si había suficientes indicios, aunque lo de «suficientes indicios» quedaba al arbitrio del juez de turno. El problema, pues, estaba en el poder de los jueces, como consecuencia de una ley mal definida o de las carencias de la ley. En un régimen de libertad donde las normas emanan del pueblo, el juez no tiene poder personal, puesto que no es más que un intermediario entre las normas vigentes, que debe aplicar, y la persona juzgada, que debe acatarlas. Pero en la Milán de 1630 —dirigida espiritualmente por otro obispo Borromeo, Federico— regía una vaga ley sobre la tortura que no especificaba claramente ni su aplicación ni su duración ni su intensidad. Y con ello, los jueces que creían que el martillo sirve para algo más que para reclamar silencio adquirirían un poder de decisión que no les correspondía.

Manzoni se extiende sobre un asunto tan grave. Para él, que conoce los fundamentos de la ley, una prueba jurídica queda desnaturalizada y pierde toda su legitimidad cuando su obtención vulnera los derechos humanos y conlleva de antemano un castigo, como ocurre con todas las obtenidas mediante tortura. El uso de los métodos coactivos —que tanto la Inquisición como Calvino, en su vecina Suiza, habían defendido— para imponer cualquier verdad y el derecho a «someter a los prisioneros a intolerables torturas, no porque fuesen culpables, sino precisamente porque sus culpas no podían ser demostradas», como recuerda Lord Acton, le parecen aberrantes. Los instrumentos del Estado deben ser destinados a la protección del individuo, no a su aniquilamiento.

*Historia de la columna infame* relata la perversa vulneración de esos principios y denuncia la crueldad de algunos magistrados, para quienes la mínima sospecha era motivo para tensar el torno. «Hay en toda esta historia algo más fuerte que la repugnancia», escribe Manzoni, y arde de indignación ante la brutalidad y la injusticia. El dolor ajeno propulsa su escritura y la novela crece en intensidad y verdad y hace que también a los lectores nos salten chispas en el corazón. No duda en acusar de prevaricación a los magistrados encargados del proceso, «porque no buscaban una verdad, sino que querían una confesión», con palabras casi calcadas de las de su abuelo Cesare Beccaria sobre los jueces empeñados «no en averiguar la verdad, sino en probar el delito», como si fuera lo mismo.

Rapado y purgado, sediento y hambriento, con los miembros descoyuntados y sometido a un extremo dolor físico, un hombre confiesa todo lo que le pidan, abjura de cualquier creencia y es capaz de repetir los cargos contra sí mismo con mayor precisión que los propios fiscales. Y los jueces debían de saberlo, pues ya Montaigne había advertido en sus *Ensayos* que «Peligroso invento es el de la tortura y parece más bien una prueba de resistencia que de verdad [...]. ¿Qué no diríamos, que no haríamos para huir de dolores tan grandes? [...]. Miles y miles se han echado a las espaldas falsas confesiones». El consejero de Sanidad Guglielmo Piazza, para escapar al tormento o, al menos, para tomar un respiro, también se echa sobre su torturada espalda una confesión falsa y termina implicando al barbero Giangiaco­bo Mora, que de inmediato lo sustituye en el potro. La resistencia de Mora no es tan fuerte y pronto, incapaz de soportar los atroces dolores de la estrapada y de las empulgueras y de la bota española, responde: «Vuestra Señoría vea lo que quiere que diga, que lo diré». Sus declaraciones implican a un tal Baruello y a Girolamo y Gaspare Migliavacca, padre e hijo, de profesión afiladores, y a otros más todavía, por

el simple hecho de haber cruzado alguna palabra con los sospechosos y por no ser personas de fiar al tener antecedentes como ladrones, truhanes, matasietes y gentes sin escrúpulos.

Desde la perspectiva del siglo XXI, sorprende que Aristóteles, uno de los padres del alma occidental, admitiera la tortura como una de las cinco pruebas fiables en un proceso legal, si bien quedaban libres de ella los ciudadanos griegos. Más tarde, en Roma, aunque en principio la tortura sólo podía aplicarse a los esclavos, los emperadores fueron ampliando, edicto a edicto, el campo de posibles afectados y no dudaron en utilizarla cuando temían algún peligro para ellos o para el Estado, como ocurrió con la crucifixión a lo largo de la Vía Apia de los seis mil prisioneros de la rebelión de Espartaco, o con la de Cristo, o con las muertes de aquellos cristianos sometidos a martirio, que soportaban de modo impasible, hechos que desde entonces otorgan a la resistencia al dolor un extraño e incomprensible prestigio.

Con el papa Gregorio IX se constituyó en 1231 el primer tribunal inquisitorial, en el convento dominicano de Ratisbona, y a partir de entonces la tortura fue incorporada legalmente en los procedimientos judiciales y se fue generalizando tanto en tribunales laicos como eclesiásticos para delitos graves en los que no hubiera otro medio de llegar a la verdad. Poco después, en 1252 el papa Inocencio IV permitió su uso en los procesos por herejía. Deshumanizada, sus técnicas se endurecieron, se inventaron nuevos instrumentos que agudizaban y prolongaban el sufrimiento, sobre todo de las extremidades, donde se podía causar mucho dolor sin provocar la muerte, y se convirtió en una herramienta habitual de un derecho para el cual «la violencia es un producto natural, comparable a una materia prima, que no presenta problema alguno, excepto en los casos en que se utiliza para fines injustos», como denuncia espantado Walter Benjamin.

Esa situación se prolongó durante cinco siglos, hasta la llegada de la Ilustración, con la que todo cambia. En el siglo XVIII Montesquieu, bebiendo de John Locke, aporta argumentos irrefutables para la separación de los poderes judicial, ejecutivo y legislativo, pero lo verdaderamente trascendental es que da a este último la supremacía. En todas las capitales europeas se despeja un solar preferente en una plaza para construir la sede del parlamento nacional, casi siempre de estilo neoclásico. Dieciséis años después de *El espíritu de las leyes*, Cesare Beccaria escribe su tratado y se expande una corriente de opinión por toda la Europa ilustrada que pronto destierra la tortura de los códigos jurídicos, convertida en una práctica infame de los absolutismos, en un símbolo de la brutalidad del *Ancien Régime*.

En 1754, Prusia es el primer país europeo en abolirla en todos los casos. En Rusia, un ucaso de Alejandro I la prohíbe en 1801. En España, atrasada respecto a otras naciones de su entorno, donde el *Fuero Juzgo* (1241) y, sobre todo, *Las Siete Partidas* (1265) de Alfonso X convalidaban su uso, fue prohibida por la Constitución de Bayona en 1808 y, definitivamente, por las Cortes de Cádiz en 1812.

Y así, con los frutos de la filantropía ilustrada, se entra en el siglo XIX, con el Romanticismo reivindicando el valor del individuo: «El Estado ya no otorgaba los derechos; protegía los derechos ya existentes. Y su papel era moral tanto como político», escribe Edward Peters.

Por desgracia, la prohibición dura poco más de un siglo. De un modo tanto más escandaloso cuanto que nadie parecía esperar, la tortura, que se había escondido avergonzada en los sótanos, reaparece a cara descubierta y se domicilia en nuestra época bajo un nuevo nombre y en nuevos lugares. Su regreso en el siglo XX ya no lo hace de la mano de la Ley, sino del Estado, lo que es lo mismo que decir de la mano de las cloacas y de los cuarteles militares, y no de las audiencias ni de los tribunales. Las causas para su catábasis ya no son la superstición ni la religión, sino los totalitarismos ideológicos y la lucha por conseguir o mantener el poder de unos estados que no permiten ninguna disensión. En Rusia, con la creación en 1917 de la Cheka («nombre de soltera de la KGB», en ingeniosa expresión de Joseph Brodsky), en Italia y en Alemania, en la España franquista, en China y en Japón, en las dictaduras de los Balcanes, en toda Europa durante las guerras mundiales y, bien entrado el siglo, en la Argelia francesa y en los dos Vietnam, en Sudáfrica, en Camboya y en África central y en las lóbregas dictaduras militares del cono sur americano, la tortura resurge por todo el mundo. La incorporación de la tecnología y los estudios médicos de las zonas del cuerpo con más terminaciones nerviosas conviven con el uso tradicional del agua y del fuego, de la soga y la astilla, del bidón y del soplete, aumentando la panoplia de instrumentos —como el infame columpio Boger— y objetos extraños que penetran en el cuerpo o le arrancan alguna parte, violando nuestro instinto de mantener intactas nuestras fronteras corporales, para causar dolor con eso que se denomina eufemísticamente «tercer grado», una expresión de la que no están muy claros ni su origen ni su definición, aunque todo el mundo sabe muy bien lo que quiere decir.

Ante esa reaparición, las Naciones Unidas se sienten obligadas a redactar y aprobar en su Asamblea General del 9 de diciembre de 1975 la Declaración contra la Tortura: «Tortura significa todo acto por el cual se inflige intencionalmente un intenso dolor o sufrimiento, físico o mental...». En ningún caso, ni en la paz ni en la guerra ni con ninguna finalidad, se permite su uso, y son los estados los garantes de su cumplimiento, del castigo al infractor y de la reparación de las víctimas.

A pesar de todo, en pleno siglo XXI la tortura sigue practicándose en uno de cada tres países. Aunque en la actualidad esas prácticas se intentan mantener en un mayor o menor secreto, frente al carácter público y ejemplarizante con que se exhibían en siglos anteriores, en el último informe de Amnistía Internacional la palabra «tortura» alcanza la escalofriante cifra de setecientos cuarenta menciones, lo que indica la persistencia y globalización del problema.

Sea o no exagerado el diagnóstico, lo cierto es que continuamente aparecen noticias sobre prácticas punitivas repugnantes: prisión sin juicio, castigos sin delito, ejecuciones mediáticas con el fin de aterrorizar... Tal vez ahora mismo, en este instante, alguien esté aullando aterrado bajo los golpes, las tenazas o la picana en algún lugar de Oriente Medio, de Asia, de África, de América... Y quiero creer que no de Europa.

Este recrudescimiento viene condicionado por el incremento paralelo de un terrorismo cada vez más brutal e inhumano, cada vez más destructivo contra la población civil y cada vez más dotado tecnológicamente, capaz de detectar las vulnerabilidades de la población y los espacios donde provocar mayores heridas —Nueva York, Madrid, París, Berlín, Londres, Niza, Barcelona—, contra el cual se buscan medios que consigan información precisa de un modo muy rápido. A

raíz de las guerras de Irak y Afganistán, la tortura, convertida en una decisión política que alcanza una preocupante aceptación social, ha sido defendida por el exvicepresidente Richard Cheney con la excusa de la llamada «tortura de necesidad» y practicada en Guantánamo y en Abu Ghraib por Estados Unidos, un país que nunca había tenido esa tradición y cuyas leyes habían nacido declarando precisamente su prohibición. La situación, sin embargo, puede ir a peor desde que el último presidente norteamericano, Donald Trump, ha comenzado su gobierno defendiendo su utilidad. La gravedad aumenta porque quien lo dice no es un militar paranoico de una isla minúscula, sino el hombre más poderoso de la Tierra.

La bondad de una causa no puede medirse por el número de sus mártires, pero su maldad sí puede medirse por el número de sus verdugos. De ahí su proliferación durante el régimen nazi.

Uno de los más siniestros fue Wilhelm Boger, que figura en los anales del totalitarismo como paradigma del torturador. Pertenece a la peor estirpe de verdugos, la de aquellos que no sólo estudian la máquina para hacerla más eficaz; también estudian el cuerpo y el espíritu de la víctima para hacerle más daño. No satisfecho con disponer de todo el aparato exterminador de Auschwitz, inventó un tétrico instrumento para añadir a la aterradora panoplia inquisitorial: el columpio Boger, «una máquina para hacer hablar» en la que el prisionero queda colgado de una barra por las rodillas, en alto, como una res, atado y sin ningún apoyo ni contacto con la tierra, y con los genitales, la parte del cuerpo más vulnerable, a la altura de los ojos del torturador. Con su diabólico invento, Boger agredía una de las partes sagradas del ser humano, los órganos sexuales, lo que significaba un ataque contra la intimidad, contra el placer, contra la esperanza de la procreación.

La historia enseña que para la tortura nunca faltan víctimas, sea un judío, sea un hereje, sea un campesino anarquista, a las que aterrorizar para asegurarse su sumisión, a las que humillar y doblegar para inculcarles su inferioridad. La pregunta, que nos turba y nos alude a todos como especie, es por qué también ocurre lo mismo con los verdugos; por qué no se agota el reservorio de voluntarios para empuñar el palo y la soga; por qué, ante la convocatoria del Poder, surgen tantos Wilhelm Boger que se prestan sin escrúpulos ni remordimientos a la tarea en los sótanos del dolor mientras llevan una anodina vida cotidiana; por qué un ciudadano aparentemente normal y decente puede convertirse en un experto conocedor de los secretos de la picana y la falanga que sabe llevar a su víctima al límite del dolor, pero no lo traspasa, para que no pierda la consciencia y la sensibilidad, y no siente su trabajo como algo vergonzante, como sí lo sentían los antiguos verdugos que ocultaban su rostro bajo un capuchón, como lo sentía José Luis, el verdugo que no quería serlo y que es arrastrado hacia el cadalso para hacer su trabajo en la extraordinaria película de Luis García Berlanga.

Quizá no haya palabras convincentes para responder, como tampoco las hay para describir todas las formas, todos los matices del agudo dolor de la tortura. Aquí la sinestesia no ayuda y no tenemos sonidos ni imágenes para hacer pública una experiencia finalmente incomunicable. El idioma es tosco y limitado y tampoco disponemos de un vocabulario preciso para explicarlo, nos

faltan adjetivos más allá del puñado conocido y gastado a fuerza de uso: intenso o leve, permanente o esporádico, sordo o punzante, localizado o difuso, puesto que es algo íntimo e intransferible que no puede ser compartido, algo privado sin referencias exteriores, invisible para los demás.

Volvamos a *Historia de la columna infame*: los verdugos, pues, siguen ensañándose con Guglielmo Piazza y Giangiacomo Mora, quienes, con la vana esperanza de escapar al tormento, van soltando nombres a troche y moche, incluso el de un capitán español, con acusaciones inverosímiles y retractaciones incoherentes que provocan más incógnitas que a su vez provocan más torturas, en una dinámica enloquecida y perversa. Finalmente, son declarados culpables y «la infernal sentencia disponía que fuesen conducidos al suplicio en un carro, marcados con hierro candente durante el camino, que les fuese cortada la mano derecha delante de la botica de Mora, quebrados los huesos con la rueda y, atados a ella, alzados del suelo, al cabo de seis horas estrangulados, quemados los cadáveres y lanzadas al río las cenizas; que fuese demolida la casa de Mora y en el espacio que ocupaba aquella que fuese erigida una columna de nombre infame, y se prohibía a perpetuidad que se reedificara en ese lugar». Tras ellos dos, también fueron torturados y ejecutados los dos afiladores, Girolamo y Gaspare Migliavacca, padre e hijo. Y otros más por el simple hecho de ser conocidos de los reos.

Con el paso del tiempo la columna se convirtió en infame, sí, pero por motivos muy distintos a los que decretaron los jueces: como recuerdo de la barbarie y de la atrocidad desatadas a partir de las palabras temerarias de la vecina Caterina Rosa. Y si un viajero de hoy se interesa por el lugar, para hacer allí su personal homenaje a la inocencia, debe saber que dicha columna ya no existe en Milán, que fue derribada en 1778 y que en el solar se construyó una casa. Que no queda huella arquitectónica, pero sí queda la memoria de una ofensa dolorosísima contra la libertad de los hombres. Y quedan las palabras de Manzoni.

Manzoni, que escribió la versión definitiva de su obra en 1842, es decir, desde los postulados del Romanticismo, que concede todo el protagonismo al individuo, discrepa de Pietro Verri, quien descarga la responsabilidad colectiva de aquellos hechos en las ideas de la época. Para él, lo terrible es que los jueces que condenaron, Monti y Visconti, sabían que los acusados eran inocentes, que se trataba de una «injusticia que podía ser vista por los mismos que la cometían, una transgresión de las reglas admitidas también por ellos». Manzoni declara en la introducción que ni la ignorancia de la época ni la legalización de la tortura habrían sido suficientes para tan atroz veredicto si no hubieran actuado también «pasiones perversas»: odio, empecinamiento, orgullo, temor a la reacción del pueblo... Y ciertamente, después de la lectura de este libro cualquiera pierde confianza en la justicia. Los dos magistrados eran considerados hombres cultos, honestos y bondadosos por toda la comunidad, y de ahí que Leonardo Sciascia los compare con los «burócratas del Mal» del régimen nazi, a uno de los cuales, Adolf Eichmann, Hannah Arendt retrató como epítome de la banalidad del mal por su aterradora carencia de profundidad moral que le impedía ser consciente de lo que estaba haciendo. La historia tiende vasos comunicantes de

una época a otra que hablan de la permanencia de la crueldad, de la infinita capacidad del ser humano para hacer daño a sus semejantes.

Manzoni ocupa un hueco en la literatura que nadie había ocupado antes y, al denunciar este atroz episodio de tortura, inaugura la modalidad narrativa de la novela judicial. Pero *Historia de la columna infame* es también una de esas novelas históricas en las que no importa la fecha en la que están ambientadas, porque lo que nos cuentan es intemporal: *Bomarzo*, *Memorias de Adriano*, *El hereje*, *Salambo*, *Guerra y paz*... Es decir, novelas en que la historia es un rápido medio de transporte para llevarnos, no a otra época, sino a los terrenos de la trascendencia.

Aunque hoy está en el olvido, sólo recordado por especialistas y por teóricos del anarquismo, y únicamente se pueden encontrar algunos polvorientos ejemplares de su obra en los rincones de librerías de lance, también a William Godwin —como a Cesare Beccaria— le llega la notoriedad de forma súbita gracias a un revolucionario tratado, *Investigación sobre la justicia política*, publicado en 1793. Godwin es un pionero en desconfiar de las instituciones de Gobierno, que considera nocivas por naturaleza, a las que opone un individualismo racional que resuelva los conflictos mediante el diálogo y la deliberación hasta llegar a la reconciliación. Nacido al pensamiento bajo la influencia de los *dissenters*, ese espíritu heterodoxo y puritano británico sin el cual no se puede comprender su historia como país y cuya última manifestación ha sido el Brexit, su filosofía se consolida con el descubrimiento de los pensadores ilustrados franceses, del barón D’Holbach y, sobre todo, de Jean-Jacques Rousseau, con quien comparte, por otro lado, la condición de precursor del Romanticismo.

Mientras Godwin va formando el embrión de sus teorías, a su alrededor se están produciendo dos fenómenos históricos que tendrán una enorme influencia en sus escritos: la Revolución industrial y las revoluciones de Estados Unidos y de Francia. O, lo que es lo mismo, el profundo cambio político y científico que supone la Ilustración. Bajo el ardor que despiertan las noticias de la Revolución francesa, Godwin publica *Investigación sobre la justicia política*, también conocido posteriormente con las dos últimas palabras, un tratado brillante, sincero, visionario, que conmovió a todos sus contemporáneos y consolidó el prestigio de su autor como primer teórico del anarquismo, anterior en dos generaciones a Pierre-Joseph Proudhon.

En el libro, Godwin se pregunta por las formas de organización política más adecuadas para hacer que los hombres sean felices. Su respuesta critica la monarquía, la religión, la propiedad, el matrimonio y cualquier tipo de tiranía. Al mismo tiempo, rechaza la idea de todo pecado original y, en la estela de John Locke, manifiesta un irreductible optimismo en la perfectibilidad del hombre. Sin estridencias y sin apelar nunca a la coerción como arma de cambio, denuncia la influencia perniciosa de las instituciones positivas —gobierno y ley— sobre los individuos, puesto que se apoyan en el error y la violencia y perpetúan la injusticia. Para llegar a lo que él llama, en una feliz expresión, *eutanasia del gobierno*, Godwin propugna que la sociedad, que

satisface beneficiosamente nuestros instintos de convivencia y de contacto con el otro, sustituya al gobierno, que, en el mejor de los casos, es un mal necesario; que el diálogo y la razón, frutos de la inteligencia, sustituyan a la ley, que sólo exige la ciega obediencia; que un autogobierno pacífico sustituya a la autoridad. Godwin adelanta teorías que ahora nos resultan conocidas, pero que en aquel momento eran enormemente valientes y originales: una educación libertaria no basada en la autoridad ni en el castigo físico, sino en despertar las aptitudes y la autonomía del alumno; una confianza sin fisuras en el progreso; un apostolado de la no violencia, de *polis* frente a *pólemos*, que descarta toda revolución o acción cruenta para conseguir cualquier fin y que hoy, después de haber cruzado las charcas del siglo XX, resulta candorosamente utópico; un radical rechazo de las patrias y de los nacionalismos en aras de un cosmopolitismo humanitario; y el convencimiento de una benevolencia universal que se opone al receloso *homo homini lupus*.

Si estas tesis le merecieron el nombre de «arcipreste del anarquismo», su propuesta de abolición de la propiedad lo convirtió también en un precursor del marxismo. Godwin alerta sobre un capitalismo emergente que considera al obrero un objeto y lo cosifica como una pieza más del sistema de producción, sin atender a su naturaleza anímica, es decir, a su grandeza, y propugna, antes que nadie, la convergencia de «libertad e igualdad dado que la justicia política no lo es tal si no se da también la justicia económica».

En 1791, con un creciente prestigio como comentarista político, Godwin conoce a Mary Wollstonecraft, una mujer brillante, hermosa y desgraciada, independiente y pionera del feminismo, con quien se casa unos años más tarde. Mary Wollstonecraft muere de septicemia, como consecuencia del parto en que da a luz, en 1797, a la futura autora de *Frankenstein* y futura esposa de Percy B. Shelley, y con su muerte termina la breve felicidad personal y profesional de Godwin. Su hijastra Claire Clairmont —de su segundo matrimonio— tendría a los diecisiete años una hija, Allegra, con Lord Byron.

La biografía de Godwin fue un caso curioso de vaivén, puesto que en un plazo de veinte años, los que van de la toma de la Bastilla a Waterloo, pasó desde la admiración absoluta al ninguneo y al rechazo público absolutos y terminó siendo uno de los personajes más denostados de su tiempo: la ortodoxia social puede encajar exabruptos que la critiquen o brotes de rebeldía con los que presumir de tolerancia, pero no soporta las denuncias razonadas como las de Godwin. No es extraño que entre sus críticos se alineara Walter Scott, que añoraba el mundo cristalizado del pasado. Pero su influencia pesó de un modo importante sobre Robert Owen y su utopía socialista, sobre los poetas románticos lakistas William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge y Robert Southey y, sobre todo, determinó la obra de Percy B. Shelley, de modo que se ha dicho que Godwin puso la letra y Shelley compuso la música. Con variantes, sus ideas se prolongan en una nutrida descendencia de escritores individualistas que propugnan la soberanía del individuo sobre las estructuras políticas y sociales: en Henry David Thoreau, que en *Desobediencia civil* defiende la superioridad del individuo sobre el Estado —«El mejor gobierno es el que no gobierna en absoluto»—, que fue encarcelado por negarse a pagar impuestos destinados a fines que no consideraba legítimos —financiar la guerra con México—, que, para mantener su independencia, prefería «tener un piso de soltero en el infierno antes que vivir a pensión completa en el cielo» y que huyó de la sociedad para vivir en la naturaleza con lo que de la naturaleza extraía, experiencia

que relató de un modo fascinante en *Walden o la vida en los bosques*, en la que rechaza de un modo práctico la vieja tesis de Platón de que los campos y los árboles no tienen nada que enseñar y que todo aprendizaje viene de los hombres de la ciudad.

En otro aspecto, ecos de su pensamiento aparecen en Oscar Wilde, con su rechazo de toda coerción sobre la libertad personal por parte de gobierno, familia, moral o autoridad, en Lev Tolstói, en Alan Sillitoe o en Thomas Bernhard. Y en cuanto a sus teorías sobre justicia social, en algunas de sus reflexiones parece un precursor de las ideas de John Rawls, quien expone que, antes de redactar una ley o antes de aplicarla, nos situemos tras el «velo de la ignorancia», en un estado de inocencia original en el que no sabemos si somos —ni si seremos cuando se descorra— blanco o negro o amarillo, hombre o mujer, rico o pobre, Bill Gates o el último barrendero de sus fábricas, ateo o religioso, aristócrata o villano, culto o ignorante, enfermo o sano, para decidir toda ley, todo veredicto, desde esa situación originaria de igualdad.

William Godwin, que sin duda conocía la obra de Cesare Beccaria, critica la carestía, lentitud y desequilibrios del sistema jurídico vigente en su tiempo y su propensión a beneficiar al sector social de los privilegiados. Rechaza la utilidad de la justicia del castigo basada en el látigo y la cadena, que pretende un aprendizaje a fuerza de golpes, y en su lugar propone, de nuevo con excesivo candor, reducir la inflación legislativa mediante el uso de la razón, la intervención de jurados de vecinos, la persuasión de la opinión pública y la creación progresiva de hábitos legales que no consistan en la prohibición y la pena, sino en la promoción de la paz social.

Pero como aún no se habían creado esas condiciones, el mismo mes en que termina su ensayo comienza a escribir *Las «aventuras» de Caleb Williams o Las cosas como son*, con la intención de expresar con un relato lo que no había llegado a decir con un discurso. Si en su tratado había descrito la sociedad como debería ser, en la novela la muestra como es; si con el primero pretendía organizarla, en la segunda denuncia sus aberraciones. En un rincón del gran tratadista se escondía un narrador que creyó necesario completar sus teorías con esta obra en la que se mezclan, por un lado, una novela de tesis, cuyas peripecias están lejos de ser sólo peripecias —y de ahí que en el título la palabra «aventuras» vaya entrecomillada—, y, por otro, una novela policiaca, aunque pertenezca a la prehistoria de este género, cuando sus rasgos aún no están codificados. O, dicho de otro modo, en la novela conviven el enigma de un asesinato y la defensa general de unas ideas, «Pues la moral que debe gobernar la conducta de los individuos y la de las naciones es sustancialmente la misma».

Sin embargo, Godwin muestra como narrador unas carencias que no sufre como ensayista. La estructura narrativa resulta desordenada y casi vemos a su autor en el taller apretando las tuercas, a punto de forzarlas, para que todo encaje en un argumento que avanza a sacudidas, traqueteando, que en algunos momentos se devana y nos hace perder el hilo, aunque nos mantenemos interesados por esa curiosidad que despiertan los personajes que no saben adónde van.

A la muerte de su padre, el joven Caleb Williams es contratado como secretario y bibliotecario por el señor Falkland, que aprecia en él su carácter ingenuo y su formación:

«Aunque familiarizado con los libros, [Caleb] carecía de conocimiento práctico de los hombres». Su patrón, en principio el mejor de los hombres, tiene un rival tiránico y aborrecible, Barnabas Tyrrel, que aparece asesinado después de haber golpeado a Falkland en una discusión. Éste es juzgado y declarado inocente, sostenido por su reputación de hombre comprometido con el bienestar social y por la riqueza que le permite ser generoso. Al cabo de unas semanas, un padre y un hijo enemigos de Tyrrel son condenados por el asesinato y ejecutados y parece que el problema ha concluido. Sin embargo, el conflicto cambia radicalmente el carácter de Falkland: se aísla socialmente, se aleja de los amigos, se vuelve taciturno, triste, reservado y, en ocasiones, se deja llevar por algún acceso de furiosa enajenación, lo que despierta en Caleb dudas de su inocencia.

A partir de esas sospechas la novela da un nuevo giro. Caleb cede a la curiosidad y comienza a investigar a su patrono, convencido de que «al final se aclaran los errores, se cumple la justicia, y sale a la luz la verdad, aunque durante un tiempo se consiga ocultar con falsos colores». Falkland le confiesa que mató a Tyrrel, y Caleb, comprometido a no revelarlo, decide escapar de su dominio, pero su patrón no acepta su huida y lo acusa de haberle robado. Encarcelado, el joven intenta escapar de la prisión, con lo que agrava su estado. En su segundo intento, logra fugarse y termina refugiado entre unos ladrones que habitan en un bosque. Abandona a los ladrones y, siempre perseguido, acosado, a veces pensando en suicidarse, se esconde en Londres bajo distintos disfraces, pero siempre va tras él la sombra de su patrón, obsesionado por el miedo a una denuncia de Caleb que le haga perder su honra y su prestigio social y, a la postre, convirtiéndose él mismo en víctima de su propia obsesión. Apresado de nuevo, es liberado por influencia de Falkland, que a partir de entonces se dedica a destruir su reputación, de modo que su palabra no tenga ninguna credibilidad si decide lanzar alguna acusación contra él. Adondequiera que vaya Caleb, vagando por todo el país, hundido en la miseria, le sigue la sombra de Falkland. Cuando por fin un juez acepta escuchar su denuncia, se produce una extraña e incoherente reconciliación final entre Caleb y un Falkland moribundo y arrepentido. Ambos parecen haber comprendido que la ausencia de razón y la desigualdad degradan tanto al patrono como al sirviente.

Por lo que sé, William Godwin es el primer escritor que retrata a un criado rebelde. «¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice no [...]. Un esclavo, que ha recibido órdenes toda su vida, de pronto juzga inaceptable un nuevo mandato», define Albert Camus la rebeldía. Un rebelde es alguien que un día levanta la cabeza y dice: ¡Ya está bien de castigarme a mí mismo! Caleb Williams ya no es, como en siglos anteriores, el doctrino agradecido, el sirviente callado, ignorante y sumiso a todas las decisiones del señor, cuyas opiniones acata y cuyos intereses comparte, el fámulo que emplea más los ojos que la lengua, que no parece tener vida fuera de la casa en la que sirve y no sabe qué hacer con su tiempo libre las tardes de domingo y a quien, en el testamento, se le despacha con el regalo del bibelot al que le quitaba el polvo. Al contrario, es el criado que observa al señor cuando el señor cree que nadie lo observa; es el secretario ilustrado que se atreve a cuestionar las órdenes si no se ajustan a derecho y que defiende su parcela de

libertad: «Soy inglés; y es privilegio de un inglés ser único juez y dueño de sus actos».

Sin embargo, Caleb Williams es encarcelado sin juicio y sin pruebas bajo la acusación de haber robado al patrón para el que trabaja. En cambio, ningún tribunal acepta la denuncia que Caleb hace de su patrón, acusándolo de asesinato: «¡Seis mil libras al año protegen a un hombre de toda acusación, mientras que una imputación se invalida porque la hace un criado!». Estamos, por tanto, ante el relato de una ordalía maligna que reduce al hombre a una circunstancia económica y lo condena no por sus actos, sino por su origen social.

William Godwin denuncia que la justicia está mediatizada por la condición económica y puesta al servicio de los ricos y poderosos, contraviniendo el admirable *rule of law* que determina que toda persona de cualquier clase social, credo, cultura, rango o patrimonio está sujeta a las mismas leyes ordinarias del territorio aplicadas por tribunales ordinarios. Así, el campesino «Hawkins se había abstenido de defenderse por la vía legal, ya que pensaba que la ley era más arma de tiranía en manos de los ricos que escudo protector de la parte más humilde de la comunidad contra los abusos de que era objeto», y es condenado, incapaz de encontrar «tiempo, y mucho menos dinero, para procurarse asesoramiento y abogados, y comprar el tedioso y carísimo remedio de la ley».

La novela hace una crítica al sistema legal a partir de la premisa de que no hay justicia si no hay isonomía entre los litigantes, sea uno un criado y el otro su patrono, sea uno un rico propietario y el otro un vagabundo. Uno se siente tentado a continuar con la lista de arbitrariedades: sea uno Agamenón y el otro su porquero, sea uno blanco o negro, hombre o mujer, de izquierdas o de derechas, de los nortes o de los sures.

En 1910, en el pueblo conquense de Osa de la Vega, dos obreros rurales de ideas anarquistas, León Sánchez Gascón y Gregorio Valero Contreras, fueron acusados de la muerte y desaparición del pastor José María Grimaldos, hombre de físico débil y de pocas luces. Sometidos a despiadadas torturas, terminaron por confesar el crimen, aunque el cadáver nunca apareció. Tras quince años de prisión, fueron indultados en julio de 1925, pocos meses antes de la reaparición de José María Grimaldos. Revisada la sentencia, fue declarada nula.

Poco después, en marzo de 1926, Ramón J. Sender escribió para el diario *El Sol*, de José Ortega y Gasset, una serie de reportajes relatando la sorprendente reaparición del pastor que se creía muerto. Y más tarde, en 1935, retomó el tema para la prensa al cumplirse una década de aquellos últimos hechos, a los que la novela guarda fidelidad. Sánchez y Valero se habían alejado de Osa y se habían ido a vivir a Madrid, donde fueron empleados como guardas jurados en el Parque del Retiro. El juez y el cura que intervinieron en el proceso terminaron su vida suicidándose. El sargento de la Benemérita fue asesinado en la capital durante la Guerra Civil.

Sender nunca olvidó el proceso, pero no es hasta principios de 1937 cuando, refugiado con sus hijos de corta edad en Louvie-Juzon, un pueblecito francés de los Pirineos Atlánticos cercano a la frontera española, escribe *El lugar de un hombre*, bebiendo de la prensa como fuente de inspiración, recurso que había inaugurado Stendhal un siglo antes con *Rojo y negro*. Y tan pronto

como llega exiliado a México en 1939, publica la novela en la editorial Quetzal que él mismo acababa de fundar. La ambienta vagamente en la geografía aragonesa y a las torturas y a la historia central del crimen les añade la intervención del narrador, un muchacho de dieciséis años, Pepe Garcés.

Como si hubiera unido materiales de distinto origen, en los primeros seis capítulos de la novela, la voz del joven narrador lleva todo el peso, y la prosa es más literaria y descriptiva. Pero desde el capítulo VII al XVI, su voz se ausenta, sustituida por la prosa periodística que relata lo ocurrido en 1910. En el capítulo XVI reaparece el yo narrativo de regreso a 1925 para enmarcar todo el conflicto en la rivalidad entre dos caciques, uno conservador y otro liberal, y para apuntar un ambiguo significado político: hasta el hombre más miserable, el más pobre entre los pobres, el más prescindible, el que no ha nacido para ningún fin, cuyo nombre será olvidado, ocupa un lugar en el mundo y su desaparición puede desencadenar el caos.

*El lugar de un hombre* está narrada en primera persona por Pepe Garcés, trasunto biográfico del propio Ramón J. Sender, con quien comparte su segundo apellido. El personaje, que reaparecerá más tarde como niño en la deliciosa *Crónica del alba* (1942-1966), es aquí un adolescente que ha escapado de casa y es obligado por su padre a volver, tal como le ocurrió al propio autor.

La novela cuenta cómo un día de primavera de 1926 una partida de hombres armados, al batir en busca de osos un saso, un roquedal inhóspito y montañoso de un pueblo aragonés, azotado por el viento de los Pirineos, termina por cazar a un hombre amontesinado, denominado el «monstruo», que es descrito como una fiera y que se comunica mediante aullidos con las raposas antes que con los propios hombres. Ante su apariencia y comportamiento animal, don Ricardo, el cacique conservador que comanda la partida, «se sentía ofendido y movía la cabeza con un presentimiento. —Este ha debido [*sic*] cometer algún crimen».

Cuando don Ricardo insiste en la misma idea de la bestialidad, pues no concibe otra causa para que un hombre rechace la sociedad y se vaya a vivir con los lobos, el muchacho narrador discrepa de esa tesis: «El criminal no se aísla sino que busca como puede, por todos los medios, confundirse en la masa. El criminal puede ser insociable antes del crimen, pero de ningún modo después».

A pesar de su resistencia, «el monstruo» es conducido al pueblo, donde enseguida lo identifican como a uno de sus habitantes, un pastor llamado Sabino a quien todos creían muerto desde dieciséis años antes, desde 1910.

Si Sender se hubiera limitado a contar esta historia, *El lugar de un hombre* no sería más que otra novela realista sobre una España negra y carpetovetónica, huesuda, áspera e inhumana, la «España pedernal» del páramo y del pauperismo donde los hombres visten con pana y chambrá y calzan abarcas y generan poderosas imágenes surrealistas: un cazador lleva colgando del cinturón la cabeza asada de un cordero, de la que va comiendo pellizcos de carne; el dueño de un circo, mutilado, traza con la pata de palo el terreno que ha de ocupar la carpa; unos buitres vuelan por el cielo haciendo sonar los cencerros que los muchachos han logrado colgarles al cuello; un

cigüeñato, caído del campanario, asiste a los plenos del ayuntamiento donde ha sido recogido; dos caciques rivales que todavía, en 1925, resuelven sus diferencias con un duelo a pistola... Desde sus primeras obras, Sender se había alineado entre los escritores realistas por formación, vocación y convicción. De ahí que describa antes la apariencia («la fiera») que la psicología, antes lo que se ve que lo que se siente, que continúe la costumbre de comenzar las novelas con una referencia temporal o espacial —«En los campos comenzaba la primavera y se veían en las eras, sobre la escarcha de algunos amaneceres helados...»— y que utilice un amplio vocabulario rural tan adaptado a la novela realista, lleno de localismos para nombrar animales y plantas: cucutes, ripas, saso, cadillo, dula... Por otro lado, de esa preferencia por el contenido antes que por la forma también se derivan una prosa tosca, nudosa, precipitada, en la que el lector tropieza de vez en cuando, y una estructura poco orgánica y cohesionada, fragmentaria, en la que no están claras las jerarquías narrativas y donde se incluyen apartados que no amplían el sentido global del texto. Posiblemente los calambrazos de la guerra no dejaban a Sender mucho tiempo para la reflexión calmada y para un mayor cuidado estilístico.

Pero *El lugar de un hombre* alcanza el conflicto dramático cuando, a partir del capítulo VII, narra cómo dos jóvenes de un pueblo vecino, Juan y Vicente, son acusados de haber matado a Sabino, torturados hasta que confiesan el crimen y encerrados durante quince años en un penal, donde entran cuando son jóvenes y de donde salen siendo viejos. Con ellos, Sender, como William Godwin, también denuncia la ordalía social que se produce cuando la teórica igualdad ante la ley no se concreta en igualdad en los juzgados.

El relato retrocede entonces dieciséis años para contarnos que Juan y Vicente eran jornaleros de ideas anarquistas que votaban contra don Ricardo, el cacique conservador. Ante la desaparición de Sabino, el terrateniente avisa a la Guardia Civil, cuyo brutal sargento, partidario de la jeirocracia —diría Ortega y Gasset—, ve «delincuentes por todas partes, sobre todo entre los pobres», y parece compartir aquella tendenciosa afirmación de Oscar Wilde de que «El crimen pertenece exclusivamente a las clases bajas». Desde su detención, ambos son tratados como culpables, puesto que son jornaleros opuestos al cacique, y se da por hecho que han matado al pastor para robarle el dinero de unas ovejas que había vendido. Como no confiesan el crimen, unos guardias con la consigna de no ahorrar golpes, espoleados por un fiscal compulsivo, los someten a torturas brutales y directas, sin artificios —hambre, sed, uñas, órganos sexuales, dientes, astillas, alicates, que soportan entre mugidos animales— y a tortura psicológica: llevan junto a la celda a la esposa y al bebé de uno de ellos para que escuche sus llantos.

Incapaces de soportar el dolor, confiesan un crimen que no han cometido. En un momento dado, Vicente «aniquilado por aquellos ocho meses de torturas comenzaba a pensar que era culpable, si no del crimen, por lo menos de su propia incapacidad para hacer ver la verdad». Son encarcelados y, al cabo de los años, tras redimir condena por buen comportamiento, salen libres. Pero nadie les da trabajo, son como apestados, tienen problemas con sus propias familias y con su estabilidad psicológica.

La reaparición de Sabino ocurre muy poco después del indulto y la nueva situación genera disputas entre el cacique conservador y su adversario liberal, hasta el punto de que ambos se retan en un duelo del que sale herido don Ricardo, cuya finca —Los Pinos, donde trabajaba Sabino

antes de desaparecer— arde por completo la noche siguiente al duelo, metáfora de la España conservadora que había ardido en la guerra civil y que Sender había dejado atrás. Mientras tanto, Sabino vuelve a su casa, con su mujer, aunque Sender no deja clara la verdadera motivación por la que huyó al monte. Sus palabras finales, «Un día me dio el barrunto. Y me fui», nada explican y entran en contradicción con otra vaga afirmación anterior, la de que entonces había escapado «porque tenía miedo. Por miedo a los hombres entre los que nunca era nadie, se fue a vivir con las fieras».

Aunque no comparto la tesis de que la biografía de su autor resulta un útil instrumento ancilar para el análisis de un texto, en este caso las circunstancias vitales y la ideología de Sender ayudan a ampliar el significado de *El lugar de un hombre*.

Cuando estalla la rebelión militar en julio de 1936, la familia Sender está veraneando en San Rafael, en la sierra madrileña, donde queda fijado desde el primer momento el frente de combate. Tomado el pueblo por la Guardia Civil, Sender escapa y logra entrar a pie en Madrid, donde a los pocos meses es nombrado jefe de Estado Mayor de la 1.<sup>a</sup> brigada mixta del general Enrique Lister. Su mujer, Amparo Barayón, busca refugio en su Zamora natal con sus hijos, Ramón y Andrea, de veintidós y cuatro meses respectivamente, donde, sin embargo, es apresada y fusilada al poco tiempo. Los dos niños, después de ser acogidos por la Cruz Roja Internacional, son llevados a Francia a principios de 1937, donde Sender y su nueva mujer, Elizabeth Altube, refugiados en los Pirineos franceses, se hacen cargo de ellos. En 1939, al finalizar la guerra, el escritor y sus hijos llegan a Nueva York. A través de la Spanish Refugee Aid, los niños son acogidos por Julia Davis, que los trata como si fueran suyos y los educa como estadounidenses, experiencia sobre la que escribiría la novela *The Sun Climbs Slow*. Muchos años después, un nieto de Sender, Sol, será el autor del logotipo de la campaña electoral con que Barack Obama llega a la presidencia de los Estados Unidos.

Sender, sintiendo la sombra de la amenaza estalinista, marcha sólo a México, pero regresa en 1942 a Nueva York con una beca Guggenheim y finalmente se instala durante quince años en Albuquerque para dar clases de literatura en la universidad. Tan sólo pasa con sus hijos las vacaciones de Pascua y puede decirse que no ejerce de padre, lo que provoca un distanciamiento entre ellos que se mantiene hasta su muerte. Nunca les habló de su madre y sólo tras su fallecimiento fueron apareciendo cartas y otros documentos que ayudaron a completar su biografía.

Amparo Barayón, concertista de piano, activista republicana y feminista, y Ramón J. Sender se habían conocido durante los años de la República. De sus relaciones, enturbiadas por diversos motivos, con separaciones y reconciliaciones, nacieron dos hijos. Ya en Zamora —donde todavía se la recuerda como la Barayona—, el 11 de octubre de 1936 fue apresada y fusilada por Segundo Vitoria o por Gregorio Martín Mariscal Hernando, debido a la significación política de su marido y de su propia familia: también fueron asesinados dos hermanos suyos, cuyos cuerpos nunca se han encontrado. En el cementerio de Zamora, la tumba familiar los espera para grabar en la lápida su

nombre junto al de su hermana:

AMPARO BARAYÓN MIGUEL  
+ 18-11-1936  
D.E.P.  
DE SU ESPOSO RAMÓN J. SENDER

De la lectura del libro de Ramón Sender Barayón sobre estos acontecimientos se infiere que Sender no hizo todos los esfuerzos necesarios para liberar a su mujer desde que fue apresada a finales de agosto. Ciertamente la confusión de aquellos días debió de ser terrible, pero desde entonces Sender sufrió un sentimiento de culpa durante toda su vida. Del mismo modo, parece que tampoco se comportó de forma muy valiente en el frente de Valdemoro a las órdenes de Líster, quien se lo reprochó duramente en sus memorias.

El problema no es nuevo en la historia de la literatura: el escritor puede estar por encima o por debajo del soldado, pero excepto en algunas ocasiones admirables —Garcilaso de la Vega, Miguel Hernández— raramente coinciden. En cualquier caso, ambos conflictos, el familiar y el militar, tan mal resueltos, explicarían su rápido abandono de Madrid y su alojamiento de cualquier experiencia guerrera para volver a dedicarse exclusivamente a la literatura.

En este contexto, Sender, como cualquier escritor, no podía inhibirse de las circunstancias. La presión social, las noticias, la situación personal empujaban a hundirse en el tema bélico. Por eso en *El lugar de un hombre* no pesa tanto el retrato de unas almas como el de sus circunstancias sociales y el tema de la tortura; su lectura no nos deja personajes, cuyos nombres pronto olvidamos, pero no olvidamos las situaciones en que se ven envueltos ni, sobre todo, la denuncia de que la tortura debía de ser una práctica corriente en el sistema judicial español de la época.

Sender murió en San Diego el 16 de enero de 1982, con una fama de gran novelista que hoy no todos sostienen.

El periodismo, la literatura, el cine y los pliegos de cordel se han aplicado a intentar describir, por un lado, los efectos del dolor y, por otro, las consecuencias sociales y políticas del crimen de Cuenca, que no fue crimen, uno de los episodios de tortura más crueles de la negra historia negra de España. Anticipándose a Sender, ya en 1932 el político republicano y escritor Alicia Garcitoral escribe la novela *El crimen de Cuenca*, que no añade nada sustancial a la historia, a pesar de que su autor era en aquellos años gobernador civil de esa provincia y tal vez podía haber aportado nuevos datos o documentación. Y en 1979, en plena Transición, Pilar Miró, basándose en el libro de Lola Salvador, rueda su conocida película homónima, que tanto escándalo levantó por la dureza de sus imágenes y la contundencia de su denuncia contra la tortura. Simultáneamente, Antonio Ferrer recupera la historia para su novela *Con las manos vacías*. Aunque se publica en 1980, tiene todas las características de una novela del —casi siempre insípido— realismo social de tres décadas antes. Es una versión más de la misma historia, que cambia los nombres de los

personajes y de la topografía, pero no los tipos humanos, ni los guardias civiles sudorosos y con barboquejo, ni la misma pobreza de la tierra. Ferres centra la perspectiva en los acusados y en sus allegados, no narra desde fuera, como había hecho Sender, y cobran importancia el personaje del cura que participó en el proceso y Brígida, la novia de uno de los torturados. Pero a Ferres le ocurre lo mismo que a Sender o a William Godwin: les parece irresponsable encaramarse a una torre de marfil y dejar el mundo a merced de los dominios del Mal, preocuparse sólo por la perfección de sus versos mientras arde Roma: su causa es más noble que las armas con que la defienden.

De cualquier manera, sus textos recuerdan que los socialmente desfavorecidos siempre recibieron de la justicia un trato desigual que los convertía en objeto de sospecha y, en caso de conflicto, los condenaba frente a las palabras de los poderosos. La exigencia de Saint-Just de guillotinar al rey Luis XVI no por sus actos, sino por el hecho de ser rey, o el brutal asesinato del zar Nicolás II y de toda su familia son excepciones, en la perspectiva de la historia, que no invalidan la norma general.

Muere en silencio.

Arthur Koestler

Han pasado algunos siglos desde que desaparecieron las antiguas ordalías, basadas en las supersticiones del oscuro mundo medieval. Las viejas costumbres han quedado atrás y cualquier intento de resucitarlas nos parecería hoy no sólo un intolerable ataque a la libertad del individuo, sino también un insulto al sentido común.

Sin embargo, en el siglo XX vuelve a aparecer una extraña actualización de aquellas prácticas, una variante infinitamente más trágica, que tritura a millones de víctimas atrapadas por mecanismos estatales todopoderosos. La ordalía, imbuida de religión en el Medievo, se tiñe en el siglo XX de racismo y de ideología política. Las pruebas del hierro candente, del agua o del veneno son sustituidas por las pruebas del horno crematorio y del gulag, de la limpieza de sangre de la raza aria o de la limpieza de sangre proletaria. Me refiero, claro está, a los regímenes totalitarios vigentes en Alemania desde 1933 hasta la muerte de Hitler en 1945 y en la Unión Soviética, sobre todo durante los veinte años que van desde el XVII Congreso del Partido Comunista en 1934 hasta la muerte en 1953 de Iósif Stalin. Aunque ambos se diferencian en los fines que perseguían y sería injusto igualar sus intenciones, a la hora de cuantificar el dolor tan penoso resulta minimizar las cenizas de Auschwitz con los hielos del gulag como los hielos del gulag con las cenizas de Auschwitz. Si al *lager* llegaban trenes cargados con judíos de toda Europa, desde Moscú se expedían hacia Siberia trenes cargados con disidentes de toda la Unión Soviética.

Hoy nos extraña que tan monstruosos genocidios fueran causados por personajes tan amorales, tan mediocres, tan poco homéricos, que creían en magias y *mirabilia*, pero en aquel momento no debían de parecer así a sus contemporáneos. Hitler hipnotizaba a las multitudes con sus aspavientos, y Stalin, como tantos dictadores militares, disfrazaba de patriarcal su tiranía y se moría de gusto cuando lo llamaban «Padrecito». Según Hannah Arendt, uno y otro basaron también sus éxitos en la perfección que alcanzaron en *el arte de mentir* y en su cínico desprecio de la realidad. Incapaces de condenar por actos probados, se saltaron a la torera el consagrado

principio jurídico de que el Derecho nace de los hechos (*ex facto oritur ius*) y recurrieron a la mentira como instrumento político. Sin duda ambos habían leído con provecho a Ferdinand Lasalle, teórico de una arrebatadora elocuencia, cuando exclamaba: «¡La mentira es una potencia europea!», pues la mentira siempre ha contado con la impunidad de su uso: «Quizá no haya habido en el mundo legislación alguna que desde su origen la penalizara», se lamentaba Walter Benjamin. Uno y otro elaboraron discursos que adulteraban la realidad para convertirse en víctimas y legitimar la barbarie. Albert Camus definió con claridad en *El hombre rebelde* el intento de mixtificación y de ordalía: «El día en que el crimen se acicala con los restos de la inocencia, de resultas de una curiosa inversión que es propia de nuestro tiempo, es la inocencia la que se ve forzada a procurar sus justificaciones». Posteriormente, ha seguido siendo usada por el mundo político para conseguir objetivos que de otro modo no conseguiría, como se vio en la guerra de Irak o, más recientemente, cuando los euroescépticos mintieron a conciencia para que Reino Unido saliera de la Unión Europea.

En democracia, se juzga la vida exterior del ciudadano, su comportamiento cívico o incívico, pero se dejan libres, indemnes, su vida anímica y privada, su raza, sus creencias, que forman el territorio sagrado e inviolable de la conciencia, de «los dos grandes principios que constituyeron el motor de la creatividad europea, la libertad y el individuo», como afirma Imre Kertész. La virtuosa ley que garantiza igual libertad para ciudadanos desiguales es derogada *de facto* en los regímenes totalitarios, donde las personas son tratadas por lo que son, no por lo que hacen, y son catalogadas por su identidad o por su raza, sexo, clase social, religión, ideología, es decir, por connotaciones subjetivas, por valoraciones contingentes, independientemente de su conducta. Nadie puede decidir si nacer blanco o negro, hombre o mujer, rico o pobre, y por tanto no se le pueden exigir responsabilidades sobre la pigmentación de su piel, sobre su sexo o sobre su condición social. Sin embargo, en estos regímenes, cada vez que la víctima es así juzgada, la ordalía convierte en una monoverdad apodíctica lo que sólo es una posibilidad. El espacio inalienable de la libertad es abolido, puesto que no se respeta la «separación entre derecho y moral y, por otro lado, entre derecho y naturaleza: sólo por convención jurídica, y no por inmoralidad intrínseca o por anormalidad, es por lo que un determinado comportamiento constituye delito» (Luigi Ferrajoli).

Hay que distinguir entre totalitarismos y regímenes autoritarios, en los que un dictador —a menudo un militar de derechas y casi siempre corrupto— toma el poder con afán de codicia, de egoísmo, de vanagloria o de intereses ideológicos poco definidos y despliega un tosco patriotismo grandilocuente, unos gangosos discursos teñidos de una vaga ideología con la que justificar sus abusos y exigir la sumisión del ciudadano.

El totalitarismo, en cambio, va más allá y aspira no únicamente a la obediencia, también a la convicción personal y a la colaboración para construir la utopía milenarista y un sistema integral de vida que cambie la historia y modifique su esencia para siempre. En el totalitarismo, el yo es abducido por el Poder y despojado de criterios morales, por lo que a partir de su instauración es posible matar a niños o exterminar a una raza entera.

Las ordalías del totalitarismo incorporan dos novedades. Por un lado, pierden el carácter religioso y se convierten en laicas. Detrás de la Shoah, de las purgas soviéticas o de la Revolución Cultural china no hay ninguna idea de Dios, sino el puro odio racial, histórico, social. El lugar de la todopoderosa jerarquía eclesiástica medieval es ocupado por el poder del Estado, más difuso y anónimo, pero que, desde la laicidad, reproduce sus mismas estructuras y despliega la misma capacidad de aniquilamiento en cuanto un grupo es señalado por el dedo de sus opacos aparatos burocráticos. El juicio no es ante Dios, sino ante un Estado que exige la misma fe incondicional y exclusiva que cualquier tabla de mandamientos. El mundo se ha secularizado y los juicios ya no se celebran en las iglesias, sino en los sótanos de los cuerpos de seguridad. El sacerdote que oficiaba la ceremonia es sustituido por el oficial de las SS o por el comisario político, la sotana es reemplazada por el uniforme o la insignia y el rito religioso, por los rituales de los desfiles en la explanada de Núremberg o de las paradas militares de la Plaza Roja.

La segunda novedad, de efectos más dañinos, es que no se juzga a un individuo, sino a una colectividad: a un pueblo o a una clase social. En los regímenes totalizantes todos somos preculpables, por acción o por omisión, y es responsabilidad de cada uno demostrar su inocencia. En *Intruso en el polvo*, William Faulkner compara a su manera la situación de racismo con la «de los alemanes después de 1933, que no tenían otra alternativa que la de ser nazis o judíos, o los rusos actuales (también europeos, en realidad) que ni siquiera tienen esa sino que deben ser comunistas o difuntos». En el Tercer Reich cada alemán tiene que demostrar que él *no es* judío, por decirlo con una frase de filiación arendtiana, que no sólo no menstrua ni ha sacrificado a ningún bebé para utilizar su sangre en ceremonias expiatorias ni ha envenenado ningún pozo ni ha mancillado con prácticas escatológicas en los retretes los cálices y objetos sagrados que se les entregaba en prenda de sus préstamos, sino también que ni siquiera pertenece a esa raza. El judío debe ocultar sus orígenes para no ser considerado un paria de la sociedad y, en el caso de conseguirlo, para sobrevivir aunque sea atormentado por la mala conciencia de haber renegado de su sangre. Sólo puede adquirir la membresía de las SS quien demuestre que al menos desde 1750 su árbol genealógico está libre de sangre hebrea, pero superada la prueba queda protegido por una coraza de impunidad.

Los Otros, una vez convertidos en culpables como grupo, son despojados de su condición humana sin más procedimientos y sin ningún derecho a la jurisprudencia reservada para el «ciudadano», que es la forma más cruel de la injusticia: no ser considerados seres sujetos a la ley, sino cosas ajenas a ella, expulsadas de su territorio. El ordalizado es arrojado fuera de las murallas del sistema jurídico, sin ninguna posibilidad de sentencia absolutoria y sin ninguna de las ventajas de la condena, pues no es lo mismo cárcel que *lager* ni es lo mismo ejecución que exterminio colectivo. Desde que Hitler los califica de «piojos» y elimina los atributos humanos de su naturaleza, reducidos a la animalidad más dañina, todo está permitido a sus verdugos, que para actuar contra ellos no necesitan ningún otro protocolo ni refrendo jurídico y a quienes nadie exigirá responsabilidades. Desde que se asume la Solución Final en 1941, el régimen nazi decide borrar de la Tierra al pueblo judío saltándose todas las fronteras, aniquilando su genoma biológico, su memoria histórica, su herencia cultural, su mitología religiosa.

Desde 1934, en la Rusia de Stalin no basta con no criticar el régimen, sino que además es necesario apoyarlo, aplaudirlo, manifestarle una «lealtad total, base psicológica de la dominación total» (Hannah Arendt, de nuevo). Todo lo que no sea adhesión incondicional es traición, y el traidor ya es culpable sin necesidad de un juicio, sólo por el hecho de pensar de distinta forma y tener distintas ideas. Toda disidencia es considerada subversiva, cercenada y digerida por el sistema, que se va fortaleciendo con esa dieta ideológica. Todo lo que no está proscrito es obligatorio, no existe ese ámbito intermedio de independencia donde fructifica y se expande la libertad individual, donde el hombre, el *ego cogitans* cartesiano se afirma en sus diferencias frente al grupo, pues la independencia, que es una virtud en democracia, bajo la tiranía es convertida en objeto de persecución y odio. La única verdad es la doctrina revelada por el líder, que no admite ni otro camino ni más búsquedas, ya está establecida. Todo lo que se ha dicho hasta entonces es erróneo y todo lo que se diga después será mentira. Y cuanto más perfecto es su diseño, mayores son los crímenes que se permiten para alcanzarla.

El *kulak* ruso, aun despojado de su patrimonio, debe demostrar que, en la nueva vida, el Partido es su único Dios, y que no guarda en su espíritu ni una pizca de rencor ni un recuerdo de cuando él o sus padres eran burgueses o pequeños propietarios rurales en el régimen zarista.

Si algún interés económico, social o cultural choca con la ordalía totalitaria, esta termina imponiéndose. Es culpable todo aquel que no pertenezca a la raza aria o al proletariado —los nuevos dioses—, y en el castigo participa todo el aparato estatal, porque así lo exige la Patria. El engrandecimiento de la nación va unido al engrandecimiento de la raza, y su decadencia iría unida a la mezcla de sangres y de ideologías que defiende la democracia.

Vasili Grossman resume esta situación en un diálogo entre dos personajes de *Vida y destino*: «La inocencia personal es un vestigio de la Edad Media, es alquimia. Tolstói decía que en el mundo no existen hombres culpables, pero nosotros, los chequistas, hemos elaborado una tesis superior: *en el mundo no existen hombres inocentes*, no existen individuos que no estén sujetos a jurisdicción. Culpable es todo aquel contra el cual hay una orden de arresto, y ésta se puede emitir contra cualquiera».

La gravedad de las ordalías colectivas se vio acrecentada, en el caso nazi, por el silencio y la indiferencia del pueblo alemán ante lo que estaba sucediendo en la casa de al lado, por la dejación de la responsabilidad ante el peculiar sentido de la justicia de Hitler: «Justo es lo que es bueno para el pueblo alemán», afirmación que repitió Göring con esa arrogancia con que los acólitos y voceros hacen méritos ante su jefe: «El derecho es lo que nos place». Hannah Arendt, espantada ante la inhibición moral de sus compatriotas durante ese régimen, ante su condición de «país de la obediencia», una credencial histórica de la que se sentían orgullosos, postuló que «el individuo también es responsable de su obediencia» y reivindicó la obligación de juzgar, porque el silencio ante la opresión y el abuso de algún modo justifica y acepta sus actos.

El reproche de Hannah Arendt sigue vigente, aplicable no solamente a los alemanes. Excepto los más valientes, tenemos tendencia a mantenernos al margen, a atrincherarnos tras el derecho a

no hacer aquello a lo que las leyes no nos obligan, a callar ante la injusticia y la vejación mientras no nos afecten, aun sabiendo que cada vez que ante la injusticia adoptamos una actitud de término medio y nos situamos en el fiel entre la víctima y los victimarios, estos últimos son los beneficiados. La misma opinión mantenía Thomas de Quincey cuando afirmaba que quienes contemplan el crimen y condonan la iniquidad sin hacer nada para impedirla están implicados en ella.

En cuanto al régimen soviético, la ordalía se vio agravada por la delación, que aumenta en proporción directa al terror impuesto, que provoca purgas masivas y que, al actuar desde el anonimato, impide la defensa del acusado. En *Tarabas*, la novela de Joseph Roth donde se describe en unas páginas espléndidas la formación de un pogromo, también aparece la declaración de un personaje convertido en confidente —informador, si aceptamos el eufemismo— de la policía soviética: «Al principio denunciaba a gente de quien sabía algo; pero luego a otra gente de la que sólo tenía sospechas, y al final a todos los que no me gustaban».

En la ordalía totalitaria no hay que cometer un delito para ser objeto de una acusación; en el hecho de ser acusado ya se está creando el delito. Así, no es la culpa la que genera la condena, es la condena la que genera la culpa. Con la ayuda de «delatores a quienes se considera como una institución nacional» —como afirma Arthur Koestler, cuya primera mitad de vida fue una fuga constante de distintas tiranías y sabía bien de lo que hablaba—, el régimen totalitario alcanza su mayor éxito y eficacia: ya no necesita investigadores ni jueces, puesto que son los propios miembros aterrorizados de la sociedad aterrorizada los que se adelantan a la denuncia del vecino y se acusan y se despedazan entre ellos. El terror totalitario sólo tiene que aportar al verdugo.

Caso aparte es el de la China de Mao. Sus archivos aún están vetados a los investigadores y no hay una bibliografía rigurosa que estudie los efectos de la represión, las hambrunas o los *laogais*, pero los datos más recientes cifran el número de sus víctimas en la suma de los totalitarismos soviético y nazi y han llevado a Julio Aramberri a afirmar que «Mao ha sido seguramente el mayor asesino del siglo XX».

A pesar de que la imprescindible literatura del llamado universo concentracionario ha dado un estremecedor testimonio del espanto y ha servido al menos de consuelo a las víctimas, hoy prevalece la sensación de que ha llegado al final de su recorrido. Su mensaje es tan aterrador que el lector actual termina abrumado con unos pocos títulos. Puede que incluso algunos, al llegar a este capítulo, hayan sentido la tentación de saltárselo. La modernidad se inclina hacia otros derroteros y —como se verá luego a propósito de la ordalía virtual— demanda ruido y distracción, olvido y sueño. Excepto unos pocos especialistas en el género, no habrá muchos lectores que después de Hannah Arendt, de Alexandr Solzhenitsyn y de la trilogía de Primo Levi no hayan quedado saturados, desalentados ante relatos tan trágicos y aún sientan deseos de continuar con Paul Celan, Imre Kertész, Jean Améry, Herta Müller, Varlam Shalámov o Tadeusz Borowski.

Por otro lado, el lector común prefiere historias de personajes concretos, de tragedias

individuales antes que las de exterminios colectivos; prefiere ver el rostro de un personaje que sufre, no una lista infinita de sufrientes anónimos y una repetida descripción del genocidio.

Frente al realismo testimonial de la literatura concentracionaria, la novela *El Palacio de los Sueños*, de Ismaíl Kadaré describe una alegoría onírica que le permite aludir a cualquier totalitarismo de cualquier época, de cualquier lugar y de cualquier ideología, tema que fue una constante obsesión en la obra de su autor. Aunque ya había publicado como relatos los primeros capítulos, Kadaré emprende su redacción como novela en 1976, poco después de haber sido confinado en una cooperativa del interior rural del país para purgar su desviacionismo con el trabajo físico y con un proceso de reeducación ideológica, siguiendo la prescripción marxista de eliminar la separación entre oficio intelectual y oficio manual. Su publicación en 1981 de nuevo le acarrea problemas y acusaciones de las que tiene que defenderse emitiendo públicamente una autocrítica. La novela no se reedita hasta 1988.

Debido a la severa censura, Kadaré no podía haber escrito esta historia de otro modo que como alegoría. Así comienza: una helada mañana de invierno, en el tránsito del siglo XIX al XX, en un país a medio camino entre Oriente y Occidente, el joven Mark-Alem, perteneciente a una antigua familia siempre cercana al poder, acude con una carta de recomendación para trabajar en el grandioso y laberíntico edificio gubernamental Tabir Saray o Palacio de los Sueños, «una de las instituciones más importantes de nuestro gran Estado imperial». Sobre este escenario, uno de esos espacios simbólicos que inauguró la caverna de Platón, pesa de un modo nítido la influencia de Kafka: el Tabir Saray tiene algo de castillo kafkiano —no tanto por lo inaccesible, intrincado e inconmensurable de los profundos sótanos y de los pasillos larguísimos y enrevesados, como por el misterio de lo que ocurre dentro—, al tiempo que evoca el Infierno de Dante, los laberintos de Borges y *1984*, la distopía de George Orwell. Allí dentro, miles de funcionarios interpretan todos los sueños de todos los súbditos para imponer un control preventivo del futuro, pues «no existe pasión o pensamiento maléfico, adversidad o catástrofe, rebelión o crimen, que no proyecte su sombra en los sueños antes de materializarse en el mundo». Los sueños tienen capacidad oracular y, por tanto, quien tiene uno lesivo o disidente contra el Soberano, o que pueda ser interpretado como tal, es declarado culpable y destruido preventivamente, de modo que, tarde o temprano, en el Imperio corre peligro todo aquel que duerme: la ordalía de los durmientes. Mak-Alem es enviado al departamento de Selección.

En su obra anterior, Kadaré ya había señalado que el afán del totalitarismo no se limita a controlar la vida física del ciudadano y a privarlo de toda libertad; también aspira a su dominio anímico, ideológico y emocional. Sin embargo, en esta novela va aún más lejos, más lejos aún de la afirmación del líder nazi Robert Ley: «La única persona en Alemania que todavía tiene una vida privada es la que duerme», pues los súbditos del gran Imperio son salvados o condenados por sus sueños, que aparecen cuando duermen, sin control de la vigilia, cuando nadie es responsable de sus fantasías nocturnas, de sus poluciones o de sus pesadillas.

Dentro del gran hermetismo que durante la guerra fría mantuvieron los países de la órbita

soviética, al otro lado del Telón de Acero, Albania representó el caso extremo. Por su ideología maoísta y su vinculación a China, fue una isla dentro del archipiélago comunista, un país ferozmente aislado del mundo occidental, una autarquía radical, un búnker dentro de un búnker, al que no se podía acceder de ningún modo: el viajero que recorría Europa en coche para ir a Grecia, tenía que rodearla cuando ya estaban abiertos los países de su entorno. Albania fue dominada a sangre y hierro por un tiránico y paranoico —y escritor frustrado— Enver Hoxha, que fue rompiendo relaciones con todo líder afín que mostrara algún indicio de apertura: se distanció de Tito, su principal aliado político y económico, y acusó a Nikita Jrushchov de revisionista por cuestionar la política de Stalin. Obsesionado con la seguridad y con que su país, el más pobre de Europa, sería invadido, hizo construir por toda su geografía 750.000 búnkeres de hormigón, muchos más que los construidos en Estados Unidos por la misma época, cuando creció la moda de cavar en el jardín acogedores refugios blindados contra las bombas nucleares. Ubicados en el campo, en las playas, en una calle cualquiera de una ciudad, en un cementerio, hoy son generalmente un estorbo, en algunas ocasiones un atractivo turístico, en otras una minivivienda y en otras muchas están abandonados o reconvertidos en apriscos para ganado, pero siempre son metáforas de un líder que no firmó la paz con su vecina Grecia hasta 1987.

Éste es el sustrato social y político que late bajo el Imperio descrito en la novela, formado por más de cuarenta nacionalidades, unas de las cuales es Albania, donde el Estado no sólo espía las acciones, palabras y movimientos de sus súbditos y controla todo lo que se puede medir, comprar, vender y apreciar por los sentidos; también quiere conocer lo intangible, los sueños, que forman parte de lo más íntimo y privado del individuo, que son la última fortaleza de la libertad, donde nadie ajeno tiene derecho a entrar y el durmiente se salta lo prohibido. El Estado de la novela trabaja para someter al control político ese ámbito irracional y subversivo del hombre. El Tabir Saray, hasta donde llegan cada noche los informes de los sueños de toda la población del Imperio para ser seleccionados y estudiados por disciplinados funcionarios, en busca del Gran Sueño que alerte al Soberano de un peligro futuro, es una metáfora de la feroz Sigurimi, la policía política del régimen hoxhista.

En la participación de Mark-Alem en ese aparato de información policial, en su silencio cómplice y su miedo ante la violencia y la ejecución de su tío Kurt, tras lo cual ascenderá hasta lo alto del escalafón, en sus lágrimas en el último párrafo al darse cuenta de que un día también él será sustituido y sacrificado, se puede sospechar la mala conciencia del propio Ismail Kadaré, que, aunque se exilió en Francia en 1990, tras la caída del régimen, durante su juventud había sido becado en Moscú como escritor y más tarde se había integrado en el *establishment* con los cargos de diputado y presidente de la Asociación de Escritores Albaneses. A los tiranos siempre les ha gustado la cercanía de los escritores, por los que sienten una curiosidad entre morbosa y admirativa, extrañados de que sus intereses sean tan distintos a los que ellos consideran esenciales. Cuando Kadaré tuvo conflictos con la censura, fue protegido personalmente por Enver Hoxha, que a su vez lo utilizaba para prestigiar el país en el exterior y para demostrar que en Albania se permitían voces críticas. Como los deportistas de élite, también los escritores son recursos utilizables para la política exterior de las dictaduras. Sin embargo, a medida que su escritura se hacía más comprometida, Kadaré fue rompiendo todos esos vínculos, pues, como

explica Ramón Sánchez Lizarralde, «no llegó a la literatura desde la libertad, sino al contrario, a la libertad desde la literatura», aunque esa ruptura lo obligara a hacer equilibrios para poder seguir publicando.

En ese mismo sentido se puede interpretar la tesis de Slavoj Žižek, para quien el tema de la novela es «la obscena colaboración con el opresor» de individuos que se lamentan, pero que no reaccionan contra un Poder que «es algo que se mantiene solamente con la participación de sus sujetos, sólo si está activamente ayudado por ellos». A pesar de sus lágrimas en la secuencia final, Mark-Alem entrará unos minutos después por la puerta del Tabir Saray, se sentará a su mesa de trabajo a interpretar sueños y con el paso del tiempo recorrerá el camino de sumisión hasta convertirse en una pieza más del aparato represivo.

Cuatro meses después de la publicación de la novela, en marzo de 1982, Kadaré compareció ante la Unión de Escritores Albaneses y, tras un *juicio* que duró dos días, fue obligado a emitir su autocrítica.

La imagen de los escritores ante estos exorcismos siempre me ha extrañado, nunca he logrado imaginarla. ¿Cómo eran aquellas ceremonias? ¿Dónde se producían, en la sede del Partido? ¿Qué hizo Kadaré, se subió a un estrado y desde allí confesó su desviacionismo de las tesis oficiales y sus debilidades capitalistas delante de todos sus colegas, que quizá escuchaban sentados con gesto adusto, algunos íntimamente satisfechos de la humillación del brillante compañero, esperando que pidiera perdón hasta que comenzara a sangrarle la lengua? ¿O sólo había un selecto tribunal con unos pocos que poseían carné del Partido? ¿O acaso tales procesos eran más parecidos a esas reuniones de terapia de alcohólicos o de ludópatas que se sientan en círculo y confiesan sus recaídas o los días que llevan sin beber, sin consumir droga o sin jugar? Me pregunto qué le preguntaban. Acaso le señalaban una frase subrayada en la novela o un verso del poema y le exigían que explicara qué quería decir aquella metáfora, si aquel adjetivo no encubría una alusión perversa o si aquella licencia poética no camuflaba en realidad una licencia política. Ellos, los del tribunal, tal vez dirían que respetaban la libertad de expresión del escritor, que amaban sus creaciones y que admiraban su talento, pero por eso mismo querían aconsejarlo para que lo aplicara al bien del pueblo y de la patria, para que no lo desperdigara en ideas erróneas. Ellos querían hacerle bajar de su torre de marfil, sacarlo de su anestesiado esteticismo y conducirlo de nuevo por el camino recto. Y también me pregunto qué tipo de autocrítica hacían los acusados, si reconocían carecer de la suficiente formación en doctrina marxista, o si confesaban su impaciencia ante la tardanza en cumplirse la utopía, o su escepticismo ante la política que seguían los dirigentes, o una arrogancia que les impedía acatar la disciplina, o tentaciones por algún producto capitalista del mercado negro, o no haberse esforzado lo suficiente por difundir en sus escritos las bondades ideológicas del régimen, o haber experimentado un sentimiento de culpa por admirar la escritura de algún autor occidental que no estuviera incluido en el canon, Borís Pasternak o Anna Ajmátova. ¿O tal vez reconocían haber hecho un chiste sobre el líder? ¿Cómo era su autoinculpación? ¿Y qué ocurría después? ¿Quién lo perdonaba o lo castigaba y con qué penitencias o sanciones? En cualquier caso, probablemente la ceremonia terminaba con la promesa de enmendar sus errores tras un periodo de condena al silencio, con la humillación del propio inculpaado sugiriendo su castigo, y con un elogio final del régimen o del líder, pues, como

afirma Bertrand Russell: «Una de las características más repulsivas de las tiranías es la forma en que obligan a las víctimas de la injusticia a rendir homenaje a los mismos que los maltratan».

Llegados hasta aquí, parece indudable que nadie puede ser castigado, marginado o condenado por su herencia genética, por su condición física o por su incapacidad para violentar las leyes de la naturaleza. Sería tan aberrante como condenar a un ciego porque no ve o a un sordo porque no oye. Dicho de otro modo, no hay identidad entre una cualidad moral y una cualidad física, geográfica o social. Aunque haya atributos biológicos inherentes al hombre —«El hombre es mortal»—, no se puede aplicar la misma inherencia respecto a los atributos sociales o morales: «Los hombres pobres son mentirosos», o «Los hombres negros son delincuentes». Las características biológicas no pueden prejuzgar ni la culpa ni la inocencia, como en la Edad Media las determinaban la resistencia al agua y al fuego o la fortaleza y habilidad durante el combate en un juicio de Dios. Como es obvio, tampoco tener entre las piernas una vagina o un pene implica un mérito o una falta para ser premiados con prebendas y regalías o para ser castigados con fatigas y carencias.

Y sin embargo, una diferencia cromosómica sigue produciendo profundas desigualdades que generan dolor. Por el simple hecho de serlo, las mujeres han sido condenadas históricamente a la sumisión y a la obediencia, a pechar con el trabajo doméstico, a no heredar el título nobiliario familiar o a la mutilación genital. Por ser mujeres no pueden ser ni sacerdotes ni imanes, tan sólo fieles supeditadas a la ortodoxia masculina.

La ordalía sexista ha sido tan persistente que aparece en cualquier corte de la secuencia diacrónica de la historia, sin diferencias sustanciales entre una época y otra. Incluso en el mundo romano, que no fue una civilización especialmente cruenta con la condición femenina, donde la mujer no era invisible y gozaba de prerrogativas y derechos, es evidente su situación de desventaja frente al hombre. Ninguna mujer ocupó nunca un cargo público en la administración romana ni hubo ninguna entre los seiscientos miembros del Senado, lo que actualmente equivaldría a un parlamento constituido únicamente por hombres. A modo de ejemplo, merece la pena detenerse a glosar algunos datos de los que tan brillantemente expone Mary Beard en *SPQR*.

Según la historiadora, cada paso dado hacia la fundación o el engrandecimiento de Roma fue acompañado de una violación. En el siglo VIII a.C., cuando aún era una aldea, ante la necesidad de mujeres para aumentar la población compuesta casi exclusivamente por hombres, o bien para

cumplir los preceptos sanitarios de la exogamia, Rómulo y sus connilitones invitaron a una fiesta familiar a los pueblos vecinos. En pleno festejo, sus hombres raptaron a las jóvenes sabinas, en un episodio de depredación sexual que terminó en guerra. La numismática romana ha documentado la escena de los romanos llevándose en volandas a las mujeres. Con el paso del tiempo, el rapto de las sabinas y la guerra consiguiente quedaron atrás y sólo se mantuvo la tradición de llevar el novio en brazos a la novia para entrar en casa la noche de bodas, de modo que no pise el umbral.

Dos siglos más tarde, Lucio Tarquinio, hijo del sexto rey de Roma, Tarquinio el Soberbio, violó a Lucrecia, que, sintiéndose deshonrada, se suicidó después de contar a su esposo y a su padre lo que había ocurrido. El abuso provocó una revuelta popular que acabó con la antigua monarquía romana y dio pie a la república. Sobre esta violación hubo algunas interpretaciones ambiguas que dudaban de la veracidad de la versión de Lucrecia, una sospecha que debe de haber sido especialmente dolorosa para Mary Beard, violada en un tren cuando era una joven estudiante, en el viaje de fin de curso a Milán. San Agustín, autor de más de una idea pernicioso para la paz espiritual del hombre y cuya lectura siempre delata una profunda desconfianza hacia el ser humano, una incompatibilidad irreconciliable entre la bondad y la pureza de Dios y la pecadora naturaleza humana, llega a dudar de la firmeza con que se resistió Lucrecia.

Y en el año 450 a.C., una vez más aparece en el mundo romano el connubio entre violencia sexual y cambio político con la historia de Virginia, a quien su propio padre mató para librarla del acoso de un poderoso patricio, Apio Claudio. Y como si fueran los sacrificios de las mujeres los que impulsaran los avances hacia la libertad, su muerte provocó de nuevo protestas y revueltas que llevaron a conquistar algunos derechos que los ciudadanos plebeyos nunca habían tenido frente a la aristocracia hereditaria.

Con otras protagonistas y en otros contextos, la historia está plagada de sacrificios de Sabinas, Lucrecias y Virginias.

En *El segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir une existencialismo y feminismo con un pensamiento muy original, no transitado por nadie más de la pandilla que acaudillaba Sartre, que no destacaba precisamente por una alta cuota femenina. Según el existencialismo, el hombre no es un ser en-sí, como lo son las cosas, no llega al mundo marcado con un sello, con una esencia que determina su destino, sino que es un proyecto en marcha, un hacerse a sí mismo en busca de su propia trascendencia. No nacemos lastrados con una identificación, sino que tenemos que construirla y llenarla como llenaríamos un cántaro vacío. No subimos al escenario con un papel obligado bajo el brazo, sino que cada cual tiene que escribir su propio guión e interpretarlo hasta que caiga el telón para ganarse los silbidos o los aplausos. La vida no es habitar una casa prefabricada, sino construirla; la vida es autodeterminación y no clasificación.

Por tanto, si no nacemos como objetos con una etiqueta moral para recibir un determinado tratamiento, si somos existencia, *operare*, y no esencia, *esse*, nadie puede adjudicarnos previamente ni un determinado premio ni un determinado castigo y sólo podemos ser juzgados como sujetos de nuestro propio hacer. Sólo la existencia puede ser juzgada. El existencialismo,

pues, niega cualquier ordalía ontológica que propugne un destino de salvación o condena según pre-juicios mágicos e irracionales.

Con su tan repetida afirmación «No se nace mujer, se llega a serlo», Simone de Beauvoir afirma que la mujer, como ser destinado a la trascendencia, es sin embargo reducido a la inmanencia mediante una educación diferenciadora y mediante el rol que, *velis nolis*, le atribuía el varón que ejercía su dominio. La mujer ha sido «construida» según los intereses sexuales, económicos, sociales, religiosos del hombre. Su condición no ha sido fruto de la naturaleza, sino de la cultura. Ha sido la sociedad la que fabricaba mujeres para ser esposas, para ser madres, para ser amantes: «No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico, económico, define la imagen que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; el conjunto de la civilización elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado que se suele calificar de femenino».

El sexo femenino no es para Simone de Beauvoir una esencia que deba recibir un determinado tratamiento diferente al del varón, sino una cualidad biológica producto del azar e irrelevante a la hora de tener acceso a los mismos derechos —voto, trabajo, formación...— sin necesidad de demostrar antes con una prueba ordalica que se tiene capacidad para ejercerlos. Para De Beauvoir ha llegado el momento de cambiar los roles tradicionales y de que cada una sea lo que ella decida ser; es la hora de reducir a una anécdota las diferencias biológicas y de ampliar el territorio de la igualdad donde ser hombre o mujer no implique ninguna diferencia de trato, de sueldo, de deberes o derechos. Si la mujer es un constructo social y cultural, esa construcción puede ser diferente en cuanto se cambien las condiciones sociales y culturales que la han producido.

Como la educación siempre ha sido el caballo de batalla de las mentes más preocupadas por mejorar la sociedad, tanto William Godwin como Mary Wollstonecraft abrieron un colegio para educar en él a sus alumnos según sus idearios de igualdad política y de igualdad de género, para desaprender todo lo viejo y tópico y, en su lugar, estudiar las nuevas ideas de la Ilustración. Y aunque ambos fracasaron en sus intentos y tuvieron que cerrar por falta de alumnos, continuaron difundiendo su pensamiento mediante la escritura de artículos, panfletos y pequeños tratados.

Entrenada en esas prácticas, Mary Wollstonecraft escribe en seis semanas, a borbotones, pero con pleno conocimiento de causa, su obra más conocida, *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792). Al igual que espumamos para quitar la grasa insana que flota en el plato que cocinamos, así en este tratado hay que quitar algunas espumas de la prosa que enturbian el discurso. Esos defectos no anulan, sin embargo, su coraje, su lucidez y su defensa de la igualdad.

Hasta encontrar la estabilidad emocional junto a William Godwin, Mary Wollstonecraft fue una mujer sin fortuna en su atormentada vida sentimental. Tras varios intentos de suicidio, en junio de 1795, hundida en la depresión por un fracaso amoroso, se arrojó al Támesis desde el Putney Bridge. Unos marineros evitaron su muerte. De su matrimonio con William Godwin en 1797 nació Mary, posteriormente casada con Percy Bysshe Shelley. En el parto no expulsó toda la placenta y, como consecuencia de la septicemia provocada, Mary Wollstonecraft murió unos días más tarde.

Tenía treinta y ocho años y quizá nunca había logrado ser feliz. Ahora, desde la perspectiva de dos siglos, contemplamos su vida con un sentimiento de dolor y un imposible deseo de abrazarla.

Sin utilizar la palabra «ordalía», en su *Vindicación* denuncia que «la mitad de la especie humana», por el simple hecho biológico de ser mujer, al margen de sus talentos o de sus acciones, está condenada por la sociedad a recibir un tratamiento discriminatorio:

Se trata a las mujeres como a una raza de seres subordinados que no forman parte de la especie humana, mientras se declara que la razón —la razón perceptible— es la honorable distinción que eleva al hombre por encima de las bestias y coloca en su débil mano un poder natural.

Wollstonecraft señala dos tipos de poder masculino especialmente nocivos:

como los que detentan el Poder quieren ante todo ser obedecidos ciegamente, los tiranos y los libertinos se empeñan en mantener a las mujeres en la ignorancia, ya que así, unos hacen de ellas sus esclavas, los otros, sus juguetes. El libertino ha sido siempre en verdad el más peligroso de los tiranos. Las mujeres han sido engañadas por sus amantes, como las princesas lo han sido por sus ministros: creyendo dominarlos.

Wollstonecraft propone devolverle a Adán su costilla y comenzar de nuevo a construir una idea de la mujer en igualdad, donde no sea «el juguete del hombre, el sonajero que alegra sus oídos cada vez que, dejando a un lado la razón, él decide divertirse». El medio para conseguirlo es una educación igualitaria basada en la razón y en el desarrollo de la inteligencia, en unos tiempos en que niños y niñas se educaban por separado: «La verdad, si comprendo bien el sentido de esta palabra, creo que necesariamente tendrá que ser la misma para el hombre que para la mujer». No era justo ni lógico reservar las lecturas de pensamiento para los primeros y destinar a las segundas a los recetarios de cocina o a las hagiografías. Porque aunque «la naturaleza ha dotado a la mujer de una osamenta más débil que al hombre», no sucede lo mismo con su inteligencia ni con su capacidad cognitiva. La mujer ofrece una experiencia distinta de la corporalidad, pero no éticamente inferior y es aberrante cualquier sugerencia de que padece alguna disfunción que la disminuye.

Wollstonecraft señala la contradicción de que en la ordalía sexista también hayan participado escritores que defienden la libertad cuando se refiere a otros ámbitos. Así, cita unos versos de Alexander Pope, o unos párrafos del ilustrado David Hume o de Madame de Staël. Pero sobre todo critica de un modo acerbo las opiniones de Rousseau sobre Sofía, la compañera de Emilio, incomprensibles en un escritor que tanto defendió el imperio de la Razón y cuyos textos, paradójicamente, han sido con tanta frecuencia convocados como testigos en favor del progreso y de la libertad, aunque reconozca el respeto que el ginebrino le causa en otros aspectos: «Pero ¡paz a sus sombras! No me peleo con sus cenizas, sino con sus opiniones. Lucho solamente contra la sensibilidad que le condujo a degradar a la mujer haciéndola ser una esclava del amor».

Wollstonecraft discrepa de Rousseau argumentando que no se pueden defender los derechos universales del hombre sin incluir al mismo tiempo a la mujer en ese beneficio, a menos que se suprima la palabra «universal» de los manifiestos. También Celia Amorós recuerda «a colegas ilustres, especialistas en Rousseau, revolviéndose, no hace tantos años, en sus asientos ante la pregunta inocente de una alumna acerca de si las mujeres eran o no ciudadanas para el autor de *El*

*contrato social*». Al denunciar la contradicción rousseauiana, pues ni una igualdad parcial es igualdad ni el sufragio es universal si la mitad de la población no puede votar, Mary Wollstonecraft muestra su coraje y su seguridad en sus argumentos para atreverse —una mujer de treinta y tres años y con una corta bibliografía— a levantar la voz contra un mandarín de la democracia a quien todos citaban como maestro. Por esa contradicción es por la que Amelia Valcárcel, en una muy feliz expresión, ha repetido a menudo que «el feminismo es el hijo no querido de la Ilustración».

Mary Wollstonecraft clama con insistencia por una igualdad donde los hombres no sean los exclusivos titulares de los puestos que gestionan el Poder y la sociedad, y donde las mujeres no sean únicamente interinas; por una isonomía de ida y vuelta al margen de los géneros, pues también «cierto es que las mujeres que toman el poder por medios injustos [...] pierden toda su ingenuidad, toda su dignidad espiritual al conquistar el poder y actúan como actúan los hombres cuando han sido educados en los mismos métodos».

Wollstonecraft comprende que el camino hacia la igualdad es más arduo sin la participación de los hombres y apela a ellos. «Hago una llamada a sus inteligencias; como un semejante, clamo en nombre de mi sexo, alguna muestra de interés en sus corazones. Les ruego que participen en la emancipación de su compañera», escribe, aunque su escritura transmite ese pesimismo de quienes tienen grandes ideales pero pocas esperanzas de verlos cumplidos.

Mediante el recurso cervantino del manuscrito encontrado, Nataniel Hawthorne declaró que había escrito *La letra escarlata* (1850) a partir de un legajo polvoriento que llegó casualmente a sus manos, envuelto en un lienzo con una letra A, que se colocó «sobre el pecho. Me pareció (el lector tal vez se ría, pero no debe dudar de mi palabra) que experimenté una sensación, no por completo física, pero casi, casi, como un calor abrasador, como si la letra no fuese de paño rojo, sino de hierro». Desde su primera mención, pues, la letra bordada es más que un simple adorno y hace pensar en los sambenitos y corozas con que la Inquisición estigmatizaba a los herejes y, más cerca en el tiempo, en la estrella amarilla cosida en las mangas y en los números tatuados en el brazo izquierdo de los judíos condenados por los nazis.

Desde la narrativa, al contrario que Wollstonecraft o De Beauvoir desde el ensayo, Hawthorne defendió la igualdad sin saber que la defendía y relata una ordalía, sucedida un siglo y medio antes de la escritura de la novela, en la que una persona es castigada por ser mujer, en la que el castigo no depende tanto de sus actos como de lo que su protagonista tiene entre las piernas. La condena es impuesta por unos oscuros puritanos que no hacen sino apuntalar lo escrito en el Antiguo Testamento, cuyos viejos profetas son infinitamente más severos que Jesús de Nazaret. Entre estos jueces sombríos, autoritarios y obsesionados con el pecado, vestidos con ropajes negros y capas de Ginebra y tocados con sombreros picudos, que aplicaban a rajatabla la intolerancia de Calvino y que habían ahorcado a las «brujas» de Salem, estaban algunos Hawthorne, antepasados del escritor, quien cambió la ortografía de su apellido para distanciarse de quienes habían rechazado a él y a su madre.

En cierta forma, *La letra escarlata* es un intento de su autor de distanciarse de la intolerancia de aquellos bisabuelos «para quienes la religión y la ley eran casi idénticas, y en cuyos caracteres se hallaban ambas tan completamente mezcladas, que tanto el acto de disciplina más suave, como el más severo, era para ellos igualmente venerable y horrendo». Al fundar una colonia en el Nuevo Mundo, estos pioneros que pretendían haber dejado el pecado atrás, en el viejo continente, y que aspiraban a fundar una nueva Canaán, para quienes los derechos civiles iban en paralelo a la posesión de la tierra —el «¡Salga de mi propiedad!» tantas veces repetido en el cine estadounidense—, desde el principio reservaban dos parcelas de suelo comunitario: una para la cárcel y otra para el cementerio, pues desde el momento en que enterraban allí un cadáver tomaban posesión del territorio y la propiedad ya no podía ser abandonada. Longfellow explica que los primeros cadáveres de los pioneros eran enterrados bajo el trigo que sembraban para que los indios no pudieran profanarlos.

A mediados del siglo XIX, sin embargo, aquella vieja intolerancia estaba siendo combatida por el ambiente demócrata de la costa este que está en el origen de la literatura fundacional estadounidense, por la prodigiosa generación de Hawthorne, de la que también forman parte Henry David Thoreau, Ralph Waldo Emerson, Margaret Fuller o Herman Melville, quien le dedica *Moby Dick*.

También en Boston, en cuya aduana trabajó Hawthorne como inspector, impartió clases Margaret Fuller y más de un crítico ha visto en ella un referente de Hester Prynne, la protagonista de la novela. Y como si unos invisibles vasos comunicantes trasladaran de un lado a otro unas mismas ideas, también ella creyó que la mejor arma en la lucha por la igualdad femenina era la educación. Margaret Fuller había participado en uno de los falansterios de la utopía fourierista creados en Estados Unidos y más tarde fue la primera mujer periodista con contrato y la primera corresponsal femenina de un periódico americano en Europa. Como Mary Wollstonecraft, fue una de esas mujeres inteligentes y con conciencia crítica que denunciaron la penosa situación de su género y buscaron formas de mejorarla. Ambas lucharon por la igualdad con el hombre, pero no odiaron al hombre, no tendieron alambradas ni levantaron la *sororidad* frente a la fraternidad, no intentaron imponer una ginecocracia. Ninguna de ellas cambió el espíritu de la Ilustración por el espíritu de las cruzadas.

*La letra escarlata* es el relato de la lucha individual y solitaria de una mujer admirable frente a una comunidad fanática, que en aquel ambiente era como decir que luchaba contra la humanidad entera. Al quedar embarazada cuando se cree que su marido está muerto desde hace algunos años, Hester Prynne es condenada por adulterio. Sin duda, el puritanismo tiene algunas virtudes —la austeridad, la honradez en los asuntos públicos, el trabajo...—, pero entre ellas no está la piedad. El castigo instituido en esos casos era la pena de muerte, lo que no lo diferenciaba del impuesto por los actuales talibanes, pero a Hester Prynne le es conmutado por la obligación de llevar cosida para siempre en el pecho la marca vergonzosa de la letra A: «Lo mismo ocurriría al día siguiente y al otro; cada uno debía llevar consigo su propia ordalía».

Los héroes románticos, que despreciaban el agarrado mundo burgués e intentaban escapar de los engranajes sociales, con frecuencia se habían aislado en los bosques a confidenciar sus estados de ánimo con árboles y fuentes, y el propio Thoreau se había ido a vivir en una cabaña

forestal durante veintiséis meses. Pero aquí es una mujer la que es repudiada por la comunidad, y cuando la mujer se aislaba, o era por asuntos de sexo o por asuntos de magia. Por bruja o por sibila. Si, a partir de la condena, Hester Prynne soporta la soledad medieval, el desprecio y la marginación, es por la íntima convicción de su inocencia, por la seguridad de que su adulterio no es pecado y de que su sufrimiento es el precio que paga por su libertad. Y con el paso del tiempo, su resistencia, su temple y su coraje terminan cambiando el significado de la letra inicial, hasta el punto de que nadie lo recuerda: «La letra roja no había cumplido con su objetivo». Como ella, sin duda ha habido otras muchas mujeres que, al leer esta historia, podrían afirmar: *Hester Prynne c'est moi*.

En un anticipo de un rasgo de carácter que en el futuro sería característico de la sociedad estadounidense, Hawthorne viene a decir una vez más que el valor de una persona se demuestra con hechos, no con discursos, y reside en su integridad y en sus cualidades interiores, y no en su nacimiento ni en las creencias sociales o comunitarias.

Por el contrario, el clérigo Arthur Dimmesdale, incapaz de vivir sin pertenecer a una cofradía, pasa los días atormentado por haber «pecado» y por el miedo a que el parecido físico de la niña, Pearl, revele al mundo su oculta paternidad. Dimmesdale termina hundido en la desdicha y sintiendo desprecio por sí mismo, por su debilidad, por su cobardía para confesar la verdad y, en definitiva, por su impostura. En su primera aparición, el lector ignora que es el padre desconocido de Pearl, pero puede intuirlo cuando, tras su sermón inicial, «Hasta el pobrecito bebé, colgado del pecho de su madre, sintiose afectado con la misma influencia, porque dirigió su hasta entonces vaga mirada hacia el señor Dimmesdale, y levantó los bracitos con un murmullo medio de complacencia y de súplica». Desgarrado entre ambos sentimientos e identidades, es una persona enferma e inestable, pues «ningún hombre, durante cualquier periodo considerable, puede tener una cara para él y otra para la multitud, sin que finalmente esté perplejo entre cuál de las dos es la verdadera».

El triángulo se cierra con el reaparecido marido de Hester, a quien todos creían muerto, el viejo, maligno y vengativo Roger Chillingworth, ante cuyo recuerdo Hester se pregunta «cómo pudo ser arrastrada a casarse con él».

Las descripciones físicas contribuyen a precisar el carácter de los personajes. Abundan los párrafos que detallan la apariencia de cada uno de ellos, su peso, estatura, color de piel. Pero más que en una anatomía inmóvil, Hawthorne brilla en la fisiología, en una descripción dinámica, es decir, más en la función que en la forma, de modo que la palidez, el sudor, el brillo, la sonrisa, las miradas, el adelgazamiento o el envejecimiento de los personajes resultan un preciso reflejo de sus fluctuaciones anímicas.

La historia se desarrolla entre dos sermones y, sin embargo, no estamos ante una novela religiosa, sino ante una denuncia de una intolerancia religiosa que amputa todo lo que en la vida es tierno, lúdico y agradable, y sin la cual ni Hester Prynne habría sido condenada, ni Arthur Dimmesdale habría dejado de ser un buen clérigo, ni Roger Chillingworth un buen hombre. Para esa sociedad de inflexibles puritanos que no se apiadan del sufrimiento si es fruto del pecado, el adulterio es un crimen, y un hijo nacido fuera del matrimonio es el mayor escándalo, una ofensa directa contra Dios y un guiño al diablo que revolotea por los bosques. Hawthorne escribe en una

época en que ya ha desaparecido aquella extraña obsesión por las brujas que dominó Occidente desde 1430, que alcanzó su paroxismo en los años posteriores a la Reforma y que terminó en 1793, cuando fue quemada en la hoguera la última «bruja», en Poznań. Aunque hoy nos parece incomprensible y absurda, Hawthorne denuncia su sombra y viene a decirnos que el pasado está ahí detrás, muy cerca, y que no es fácil llegar a ser civilizado, pero que el más severo fanatismo haya existido en todas partes y en todas las épocas no es una razón para que tenga que seguir existiendo.

En la conclusión se esboza un rayo de esperanza contra la ordalía sexista. Cuando las mujeres, en sus relaciones con los hombres, en su sufrimiento emocional, en su incomprensión de por qué son tan desgraciadas, recurren a Hester Prynne para preguntarle la causa, «ella les aseguraba también, porque lo creía firmemente, que en algún periodo más brillante, cuando el mundo estuviera más preparado para ello, cuando lo dispusiese el cielo, sería revelada una nueva verdad, con el fin de establecer toda relación entre el hombre y la mujer en un terreno más firme de felicidad mutua». Y en efecto, mucho se ha caminado en este necesario avance hacia la igualdad, a pesar de todas las dificultades.

Escrita en 1985, *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood, ganó el premio Arthur C. Clarke un año después y fue nominada al Booker Prize. La novela consolidó el prestigio de su autora, que en el año 2008 recibió en España el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. Con guión de Harold Pinter, el realizador alemán Volker Schlöndorff dirigió su adaptación cinematográfica. Y recientemente se ha realizado una excelente serie de televisión sobre ella.

*La letra escarlata* y *El cuento de la criada* son dos novelas muy distintas. Una mira hacia el pasado ya en los tiempos de Hawthorne, y la otra mira hacia el futuro, adscribiéndose a la distopía, un género revitalizado con títulos de autores como José Saramago, Michel Houellebecq, Cormac McCarthy, Kazuo Ishiguro, Ricardo Menéndez Salmón, Rosa Montero, Boualem Sansal... Su actualidad es inversamente proporcional al sosiego político y social: cuanto más áspero, ingrato, inquietante y pesimista es el presente, tanto más se proyecta esa inquietud en pesadillas, en fábulas futuristas, en estados a los que se trasladan sus miedos, sus predicciones de catástrofe, en ambientes de ciencia ficción, pero nunca tan irreales que no quepan en la imaginación del lector y no puedan verse como probables.

Sin embargo, entre ambas novelas hay muchos vínculos, además del relato común de dos mujeres que reaccionan con dignidad frente a la tiranía del puritanismo, si bien con respuestas diferentes: Hester Prynne desde el coraje y la fortaleza; Defred, la protagonista de *El cuento de la criada*, desde la rendición y el miedo a ser ejecutada, aunque incluso en su debilidad nos inspira simpatía y compasión, porque en una opresión tan global, tan terrible como la de la novela, ni siquiera el lector tiene derecho a exigirle que tenga valor para rebelarse y no se rinda: «Quiero seguir viviendo, como sea. Cedo mi cuerpo libremente para que lo usen los demás. Pueden hacer conmigo lo que quieran. Soy un objeto».

Pero entre ambas novelas hay aún más vínculos: no es una casualidad que la obra de Atwood

esté dedicada a Mary Webster, una de las víctimas de la caza de brujas de Salem en la que participaron los antecesores de Hawthorne. No es casualidad que ambas utilicen el recurso del manuscrito encontrado, si bien en *El cuento de la criada* el soporte del documento no es el papel, sino la cinta magnetofónica. No lo es que ambas protagonistas tengan una hija de edad similar. Ni lo es, en fin, que para ambas mujeres no se ofrezca en el desenlace una escapatoria emocional.

La novela transcurre en la república de Gilead, nuevo nombre, de resonancias bíblicas, de los antiguos Estados Unidos, donde los integristas han tomado el poder mediante un golpe de Estado que ha suspendido la Constitución y ha abolido la Fiesta de la Independencia del 4 de julio. Después de una hecatombe bélica y ecológica que ha dejado «el aire saturado de sustancias químicas, rayos y radiación, y el agua convertida en un hervidero de moléculas tóxicas», la mayor parte de la población de Gilead es estéril, hay muy pocos hombres y mujeres fértiles, y éstas, dedicadas exclusivamente a la procreación, son cuidadas con mimo, como hermosos y delicados animales en extinción, pero al mismo tiempo estrechamente vigiladas: «Pertenezco a la reserva nacional», dice con triste ironía Defred, a quien le han arrebatado a su pequeña hija y ha perdido a su esposo, a quien mucho amaba. Las mujeres, según las dos únicas funciones que desempeñan, procrear y servir a los hombres, que sólo ven en ellas cuerpos en movimiento, están clasificadas en Esposas —vestidas de azul—, Criadas —de rojo—, Marthas —de verde—, Viudas —de negro—, Tías —de marrón—... No pueden mirar a los hombres a los ojos y cuando van por la calle, deben llevar toca y el rostro tapado, lo que les dificulta la visión: «Hemos aprendido a ver el mundo en fragmentos». Incluso han perdido su nombre y se llaman según su propietario: Defred, Dewarren o Deglen, es decir, perteneciente a Fred, a Warren, a Glen. Eso no impide que, cuando les presentan a un violador y las inducen a matarlo, se conviertan en turba y lo linchen con furia masculina.

En este marco de fundamentalismo teocrático-militar que reduce a las mujeres al silencio, a la sumisión y a la reproducción, ya no hay revistas ni películas; las universidades están cerradas y a las mujeres les está prohibido viajar o tener propiedades, leer y escribir, hasta el punto de que jugar con las palabras al Scrabble se convierte en un placer muy agradable.

La originalidad de Margaret Atwood consiste en sustituir las distopías de H.G. Wells, Georges Orwell, Aldous Huxley, Ray Bradbury, Vladímir Nabokov o Ismaíl Kadaré, basadas en pesadillas sociales, por una variedad de pesadilla androcéntrica en la que nada de lo que esperaban Wollstonecraft, De Beauvoir o Hawthorne se ha cumplido. El cambio de uno a otro tipo de distopía no se habría producido sin la revolución sexual y la conciencia de la necesaria emancipación femenina, el declive de la guerra fría y el posterior aumento de los puritanismos, tanto en el mundo árabe como en los Estados Unidos de los años ochenta comandados por Ronald Reagan.

En lugar de una distopía política, la novela de Atwood es una ordalía sexista narrada sin ningún énfasis apocalíptico —lo que la hace más aterradora—, en la que la mitad de la población está discriminada o esclavizada por su sexo y no por sus actos, pues la tétrica república de Gilead

no siente ninguna animadversión personal contra Defred o contra Dewarren. Las imputadas no tienen ninguna posibilidad de ganar la partida desde que han sido prejuzgadas por su sexo, determinadas por su anatomía. Los endeble conatos de resistencia que organizan las mujeres en la clandestinidad para articular una guerrilla femenina no pueden nada contra la poderosa fratria masculina.

A pesar de haberse negado siempre a etiquetarse como feminista, Margaret Atwood crea esta emocionante parábola en la que la protagonista narra en primera persona tanto lo que les ocurre a las mujeres cuando utiliza el plural *nos* —por ejemplo, en la escena en la que le pide al Comandante leche corporal para la piel seca— como cuando narra desde el *me*. Los hechos se relatan en plural, pero cuando aparece el dolor, personal e intransferible, exige el pronombre en singular, el testimonio individual. Al utilizar la primera persona, Defred opone la única arma de que dispone para conservar la identidad que Gilead quiere anularle.

Defred es hija de madre soltera y progresista, prototipo de los años setenta, por lo que no hay figura paterna ni su ausencia supone ninguna carencia. En esos años se produce la (re)aparición de tres movimientos reivindicativos que llegaron para quedarse definitivamente: el feminismo, el pacifismo y el ecologismo, que Celia Amorós ha llamado «las tres Marías». Por otra parte, Defred había tenido una hija, que le fue arrebatada y de la que no ha vuelto a saber nada. Así pues, la historia se articula sobre tres generaciones femeninas cuyo eje es ocupado por la protagonista.

El final abierto, en el que Atwood deja al lector en libertad para juzgar, no especifica el resultado de su lucha, pero el hecho de que la novela esté ambientada en el futuro indica que su autora tampoco es muy optimista sobre el conflicto entre los géneros, que sigue sin resolverse muchos años después.

En 1797, el mismo año en que muere en Londres Mary Wollstonecraft, en el estuario del Támesis varios buques de guerra ingleses provocan un motín, inspirado por las ideas de revolución que venían de Francia. Me gusta imaginar que entre los marineros hay algunos de los que dos años antes la habían salvado de morir ahogada cuando se arrojó al agua desde el Putney Bridge. El Gobierno británico, amedrentado, reacciona enseguida y, siguiendo la implacable tradición inglesa que responde con inusitadas crueldad y energía ante cualquier intento de alterar su *statu quo*, decreta el ahorcamiento de sus cabecillas. Sin embargo, el suceso propiciaría inmediatas reformas en la armada británica.

En ese contexto y en el verano de ese mismo año se desarrolla la acción de *Billy Budd, marinero*, la novela última y póstuma de Herman Melville. La historia es sencilla: en el barco *Indómito*, Billy Budd, un joven marinero de gran belleza física y de grandes cualidades morales, concita sobre él, sin ser consciente, el odio del maestro de armas John Claggart, que lo acusa ante el capitán Vere de conspirar para un motín. El capitán, que admira las dotes para la marinería que demuestra Billy, los cita para un careo. Al oír las calumnias de Claggart, Billy lo golpea de modo que, al caer, muere. Aunque Vere no ha creído las acusaciones de Claggart, aplica la ley militar y condena a Billy a la horca. A su condena contribuyen circunstancias externas: la guerra contra la

Francia de la Revolución y el temor del capitán Vere de que la clemencia pueda ser mal interpretada y reavive en la tripulación las brasas de los recientes motines de los levantiscos marineros.

Pero esta corta y muy hermosa novela no puede condensarse en estas pocas líneas. A pesar de su brevedad, Melville hace un retrato magnífico de los tres personajes protagonistas, sobre todo al describir dos aspectos de Billy Budd. El primero, su atractiva apariencia física, con peculiares matices efébricos: «Era joven, y a pesar de su figura bien desarrollada, tenía un aspecto aún más joven de lo que era realmente, debido a una expresión adolescente que se demoraba en su rostro aún liso, casi femenino en pureza de color natural». El segundo aspecto destacado en su etopeya es la ingenuidad, que le hace tanto confesar con naturalidad su origen expósito como negarse a cualquier intriga al margen de la ley: «Billy en muchos aspectos era poco más que una especie de bárbaro leal, quizá como pudo suponerse que era Adán antes que la bien educada Serpiente llegara a retorcerse en su compañía». Es, además, muy apreciado por todos sus compañeros y mandos, dada su lealtad inquebrantable, que sigue incólume incluso en el momento de la ejecución, como la de esos perros tan fieles que, estando sordos, de algún modo reconocen los pasos de su amo, y estando ciegos siguen reconociendo su olor.

Su única limitación es la tartamudez, que tanta importancia tiene en el trágico desenlace cuando el capitán Vere lo apremia por dos veces para que hable: «¡Habla, hombre! [...]. Habla, defiéndete» y, ante sus dificultades: «No hay prisa, muchacho. Tómallo con tiempo, tómallo con tiempo». Ante la calumnia de Claggart, Billy Budd reacciona con un golpe impulsivo, puesto que no tiene otra forma de defensa: su tartamudez se acentúa en situaciones de angustia, que a su vez acentúan la tartamudez, en un círculo vicioso para el que no encuentra salida. Tras el golpe, enseguida lamenta su reacción:

Yo nunca tuve rencor al maestro de armas. Lamento que esté muerto. No quise matarle. Si yo hubiera podido usar la lengua, no le habría golpeado. Pero me mintió suciamente en la cara, y en presencia de mi capitán, y yo tenía que decir algo, y sólo lo pude decir con un golpe. ¡Dios me ayude!

Unas páginas antes Melville nos había informado de que también era analfabeto y no sabía leer ni escribir.

Fiel a su estilo, como en *Moby Dick*, Melville pasa con enorme facilidad del vocabulario marinero al vocabulario moral y, fiel a su vocación de digresor, introduce numerosas acotaciones de todo tipo, históricas, metaliterarias, militares y de marinería, que en lugar de interrumpir la acción y fragmentar la historia, cohesionan de un modo casi misterioso todos sus episodios. El resultado es uno de esos libros excepcionales que parecen existir por sí solos y para siempre.

¿En qué tipo de ordalía clasificar la historia de este marinero obligado a defenderse ante una acusación diabólica cuando no dispone de medios para su defensa? Billy Budd es una víctima de la envidia, como apunta Melville; de la envidia que afecta a cualquiera que crea que será más afortunado cuanto más desdichados sean los otros, independientemente de su rango o de su

inteligencia, dado que «su morada está en el corazón y no en el cerebro»; de la envidia, que «va tan flaca y amarilla porque muerde y no come», como la describió Quevedo. Luis Cernuda la definió en su poema dedicado a García Lorca como un impulso dañino a destruir en los demás lo que a nosotros nos falta: «toda hiel sempiterna del español terrible, / que acecha lo cimero / con su piedra en la mano». En su dibujo titulado *La envidia*, Gustav Klimt, al modo de las antiguas alegorías que simbolizaban conceptos morales, representa la envidia como a una mujer vestida de negro, muy delgada, consumida, como si el desasosiego por el bien ajeno le impidiera el reposo, tocada con cardos y llevando al cuello una serpiente, de la que ha tomado la cualidad bífida de su lengua. Pero la imagen más expresiva es el fresco que Giotto pintó en la capilla de los Scrovegni, de Padua, donde la representa como una vieja de grandes orejas, con los pies en el fuego, de cuya boca sale una serpiente que se revuelve para morderla. También en *Billy Budd, marinero* la envidia tiene una hija primogénita y predilecta: la calumnia, pero si de esta siempre queda algo, de la envidia no queda sino la amargura de quien la padece.

John Claggart, el maestro de armas, no puede aceptar la belleza y la impecable inocencia en un simple marinero y de ahí su afán por destruirlas cuando el capitán Vere convoca a ambos para un careo, como si estuviera organizando un juicio de Dios medieval. Al confirmarse la muerte fulminante de Claggart, sus primeras y significativas palabras son para reconocer la intervención divina: «¡Es el juicio divino sobre Ananías! [...] ¡Le ha herido de muerte un ángel de Dios! ¡Pero el ángel debe ser ahorcado!». Se hace necesario recordar que Ananías murió fulminado por la divinidad por mentir ante Pedro sobre el importe de la venta de una heredad, cuando nadie lo obligaba a la mentira (Hechos 5).

Aunque en *Billy Budd, marinero* no intervienen mujeres, parece adecuado incluir esta novela en la ordalía sexista, en una variante homófoba, puesto que el atormentado Claggart odia a Billy Budd porque ve en él al «bello marinero» que, sin ser consciente, anula el mecanismo de represión de su propio deseo que el maestro de armas ha levantado en su interior, hacia el que siente terror y al que se niega a reconocer, interpretación adoptada por Benjamin Britten en su ópera homónima. Tampoco Melville se decide a exponer claramente la inclinación de Claggart, porque por entonces la homosexualidad seguía siendo un asunto tabú en la literatura, sólo abordado con sugerencias o con algún apunte breve, casi siempre cáustico o burlesco, hasta que en el primer capítulo de *Sodoma y Gomorra* Marcel Proust se decide a tratarla a fondo cuando describe el encuentro entre el barón de Charlus y Jupien, donde, pautado por metáforas de flores e insectos generadas por su conocida afición a lo vegetal, hace un retrato de las penalidades históricas sufridas y de las maldiciones caídas sobre ella.

La novela de Melville da pie, pues, para hablar de lo que en ocasiones se ha llamado genocidio gay. En efecto, desde las Sodoma y Gomorra bíblicas, la historia ha documentado una constante y terrible persecución, un castigo y exterminio de la homosexualidad desde ámbitos privados y públicos, amparados por la costumbre o por las leyes vigentes y desde prácticamente todas las ideologías políticas, pues en la prohibición, acoso y agresiones contra los homosexuales han coincidido los regímenes totalitarios de derecha y de izquierda de los pasados siglos. Según la clasificación androcentrista, gays y lesbianas quedan fuera de la sociedad, marginados, *homo sacer* y *mulier sacer*, diría Giorgio Agamben, y por lo tanto convertidos en objeto de persecución.

En definitiva, de nuevo aparecen los colmillos de la ordalía que condena por la condición personal, no por el comportamiento; por las ideas y los gustos, no por las acciones.

Resulta difícil comprender que hasta hace unos pocos años en algunos libros de texto de educación secundaria, para explicar la obra *El conde Lucanor*, del infante don Juan Manuel, se eligiera el enxemplo XXXV, que trata «De lo que constesció a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte y muy brava». ¿Quién fue el iluminado pedagogo que tomó esa decisión? En este apólogo un recién casado va degollando al perro, al gato y al caballo antes de poner la espada ensangrentada frente a su mujer al tiempo que le ordena que le lave las manos.

Cuando, en la *Divina Comedia*, escrita por esas mismas fechas, Dante llega al Paraíso de la mano de Beatriz, la primera alma con quien se encuentra es la de Piccarda Donati, en los cantos III y IV, por quien ya había preguntado a su hermano Foresio en el canto XXIV del Purgatorio. Piccarda Donati está en la primera esfera celestial, la más alejada de Dios, y habla con el poeta florentino: «puesta aquí con estos otros santos / santa soy en la esfera que es más lenta», y le cuenta a Dante su vida: fue raptada y violada cuando vivía retirada en un convento. Dante le pregunta a Beatriz por qué, si fue víctima de una violación, está privada de una mayor cercanía a Dios, y la celestial Beatriz, que todo lo sabe, aquí sin embargo esquiva una respuesta clara. Hoy también nos resulta incomprensible la ambigua decisión del poeta de mantener a la mujer violada a distancia de la divinidad, cuando las víctimas merecen ser las primeras en recibir consuelo en su dolor y solidaridad en las reparaciones.

Ciertamente, son abundantes los textos donde se mencionan malos tratos a las mujeres sin que su autor haya mostrado pudor al relatarlos, por no citar otros en los que se muestra una actitud indiferente o permisiva. Desde muy pronto, desde la misma Biblia, la literatura ha lanzado frecuentes mensajes machistas. Poco después del infante Don Juan Manuel, el Arcipreste de Talavera escribía el *Corbacho*, que declara en portada: «que fabla de los vicios de las malas mujeres e complexionos de los hombres». Hasta el infinito, como reproche pero también como coartada intelectual, ha sido citado el aforismo de Nietzsche en *Así habló Zaratustra* —«¿Vas a visitar a una mujer? ¡No te olvides del látigo!»— sin tener en cuenta que el filósofo alemán siempre mantuvo relaciones insatisfactorias y trágicas con las mujeres, desde su amor por Lou Andreas Salomé hasta las castrantes y opresivas relaciones con su madre y con su hermana Elisabeth.

Hay otros muchos textos que testimonian hasta qué punto la violencia o el desdén hacia la mujer era frecuente en la sociedad, por más que se reconocieran sus valores. Apenas ninguno de los grandes personajes masculinos de Shakespeare merecen a las mujeres que los aman, que están por encima de ellos. Ni Hamlet merece a Ofelia, ni Bassanio a Porcia, Julieta es más decidida y generosa que Romeo y, sobre todo, Otelo no merece a Desdémona. Victor Hugo, en el libro undécimo de la cuarta parte de *Los miserables*, narra la historia de «... aquella mujer árabe que habiendo recibido un bofetón de su marido, fue a ver a su padre pidiendo venganza y diciendo: “Padre, debes a mi marido afrenta por afrenta”. El padre preguntó: “¿En qué mejilla has recibido

el bofetón?”. “En la izquierda.” El padre le dio un bofetón en la derecha y dijo: “Ya estás satisfecha. Ve a decir a tu marido que si él ha abofeteado a mi hija, yo he abofeteado a su mujer”». En *Auto de fe*, del premio Nobel de origen sefardí Elias Canetti, no abundan menos los golpes. Pero posiblemente en ningún otro libro aparece tanta violencia como en *2666*, de Roberto Bolaño, que relaciona los múltiples asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez con las consecuencias de la globalización económica y la explotación de las maquiladoras.

Pero hay más ejemplos, libres de misoginia, en los que la literatura ejerce su vocación anamnética y en los que se denuncia nítidamente la violencia como un hecho trágico: Kafka esbozó en uno de sus escritos póstumos la historia de un campesino casado con una mujer pendenciera a la que apalea: «Volveré a casa solo, y yo mismo trataré de apaciguar a mi mujer. En los últimos tiempos la he azotado con frecuencia...». Y hay otros muchos ejemplos: la paliza que el estudiante Walter Klemmer le propina a Erika Kohut en *La pianista*, de Elfriede Jelinek, o los repetidos golpes con que Mink Snopes va ensangrentando a su esposa en *El villorrio*, de William Faulkner, o los hombres que golpean a sus mujeres en *Mr. Vértigo*, de Paul Auster, o en *El cuaderno gris*, de Josep Pla, o en *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti, o en *El río de fuego*, de François Mauriac, o en *Baza de espadas*, de Valle-Inclán, casos en los que el desprestigio del maltratador se deduce de su comportamiento, sin necesidad de que el autor lo subraye. Herta Müller, premio Nobel de Literatura en el año 2009, ha repetido que el maltrato hacia las mujeres era igualmente opresivo bajo la dictadura de Ceaușescu:

No había ninguna diferencia entre mi madre y mi abuela, casadas para huir de algo peor, y las funcionarias socialistas. En casa, a saber: en la cama y en la cocina eran todas iguales. Para unas y para otras eran habituales las palizas. Como lo era la expresión de los maridos: Pega a tu mujer en cualquier ocasión, no te hace falta saber por qué... seguro que ella lo sabe.

La bibliografía donde aparecen casos de mujeres que golpean es, en comparación, insignificante. Pueden recordarse como ejemplos a las mujeres de Lemnos citadas por Homero, o a la desdichada Katerina Ivánovna que en *Crimen y castigo* recibe golpes y se los propina a su marido alcohólico, o el cintarazo de Hanna a Michael en *El lector*, o el poema «Milagro», de Raymond Carver.

La literatura, pues, ha reflejado el maltrato hacia la mujer y ha dado testimonio de su frecuencia, del mismo modo que lo han hecho otras artes: bajo el titular «La violencia de género en los grandes museos», un reportaje de Concha Mayordomo publicado en *El País* (9-5-2017) documenta que los «Raptos, violaciones, humillaciones y toda clase de vejaciones hacia las mujeres están ampliamente representadas en cuadros, dibujos y esculturas».

Ahora bien, los libros citados arriba pertenecen a la historia de la literatura tal como fueron escritos en su época, completos, con todas las palabras que tienen dentro, y como tales deben mantenerse, puesto que censurados ya no serían los mismos. La literatura no puede renunciar a la libertad para describir personajes aunque sean personajes terribles. Lo malo no es crear villanos, lo malo es ensalzarlos. No es función de la literatura adoctrinar —sí, recordar—, y un autor que

se dedicara a escribir una novela de denuncia sobre cada tema o situación injusta, sobre el hambre en el Tercer Mundo, sobre el racismo, la tiranía, la corrupción, la intolerancia religiosa o el maltrato, sin duda compondría un estupendo tratado para la ONU y un edificante manual de uso sobre la corrección política, pero no sé si sería literatura, que es juzgada según otros criterios. En la repetida carta del 4 de septiembre de 1852 que un desengañado Flaubert envía a Louise Colet —y en la correspondencia privada de los escritores a menudo brilla la sinceridad más que en sus manifiestos públicos— sostiene, cincuenta años antes que Joyce, que un escritor no debería tener otra patria, religión, ideología o interés que el de mantener su integridad personal y su independencia artística.

Juzgar la literatura aislándola de la historia resulta tan inútil como absurdo. Ambas corren en paralelo y no se le puede exigir a la primera que fuera democrática cuando la vida no lo era, cuando todavía ese concepto no había aparecido como un modelo de organización social. La literatura siempre ha sido un reflejo incondicional de la sociedad de la que nace, el relato y testimonio de su vida privada. «Todo está profundamente relacionado: el despotismo del príncipe está naturalmente unido a la servidumbre de las mujeres», declaró Montesquieu en *El espíritu de las leyes*. Y si hay textos machistas es porque la sociedad lo era, y pretender imponer desde la perspectiva actual una selección excluyente entre ambas categorías sería como borrar los libros que hablan de la existencia de las tiranías porque no son buenos ejemplos y podrían dar malas ideas. Censurarlos sería tan insensato como censurar a Mark Twain o a Harper Lee por racistas por emplear la palabra «negro», o a Javier Krahe por maltratador por la canción de *Marieta*. Sería imitar la reacción de Mary Richardson, la sufragista que en 1914, en la National Gallery de Londres, se abalanzó con una hachuela de carnicero sobre la *Venus del espejo*, de Velázquez, y le produjo siete cortes en respuesta al arresto de su compañera Emmeline Pankhurst y a que «no le gustaba la manera en que los visitantes masculinos la miraban boquiabiertos todo el día». No se puede mutilar la literatura del pasado con los valores del presente, no se le puede amputar un miembro para que quepa en los moldes actuales. Derechos que hoy consideramos inalienables ni siquiera se planteaban en otras épocas. Ahora nos parecen aterradores muchos hechos del pasado, como tal vez a los habitantes del futuro les aterrarán muchos de nuestros comportamientos actuales. Lo terrible sucede cuando ahora, en el siglo XXI, se utilizan citas literarias del siglo XIV para defender ideas del siglo XIV.

Pero hoy ya ni es la misma época ni somos los mismos los lectores, así que ahora dejamos a un lado las citas de arriba, porque no estamos de acuerdo con ellas y no son el objeto de este libro. Hoy sería estupendo ver películas y leer textos con talento y rigor donde aparecen situaciones —en el cine ya ha ocurrido— en que toda violencia doméstica es deplorada y el maltrato maltratado por las palabras de la ficción, sin demagogias ni victimismos ni revanchas, puesto que el acuerdo final no puede ser una situación donde la victoria de los derechos de la mujer implique la derrota del mundo masculino, sino únicamente la derrota de sus abusos. Quizá unos pocos buenos libros contribuyan mejor que muchos discursos a que todos comprendamos eso que parece que tanto cuesta: que en un mundo donde se han fragmentado tantas cosas que hasta hace un siglo parecían bloques compactos —muchas naciones y estados, el Danubio, la familia, la identidad del individuo, el concepto de obra de arte...—, cuando una relación se resquebraja, no

puede seguir unida por medios administrativos —la ley, la prohibición, la fuerza—, y únicamente puede recomponerse con medios afectivos. Si en el pasado la literatura con frecuencia no ha sido igualitaria, sólo queda dar la bienvenida a libros que logren que la igualdad sea literaria. Y en este sentido son tan necesarios los textos de Wollstonecraft, Hawthorne, De Beauvoir o Atwood.

Hay unanimidad al opinar que en la escritura resulta imperdonable repetir obviedades en las que todos estamos de acuerdo: que es una crueldad gratuita que cuatro patanes torturen a un animal indefenso por pura diversión fanfarrona o étlica. O que las hambrunas en África son intolerables cuando en otras partes del planeta se restringen los cultivos de alimentos. O que la contaminación y la ferocidad de los incendios forestales nos llevan al desastre... Todos sabemos que robar y apalear a una anciana está mal sin que nadie nos lo recuerde. Kant los denominaría «imperativos categóricos» —«Actúa sólo conforme a aquella máxima de la que a la vez puedas querer que se convierta en una ley universal»—, pero como uno es lego en filosofía, se conforma con decir que son argumentos irrefutables, muy apropiados para esas entradas que en las redes sociales buscan el «Me gusta» mil veces repetido, el aplauso inmediato y unánime de los enredados, el *trending topic*, pues todos nos colocamos en el lado moralmente correcto y apoyamos cualquier acto de repudio contra la violencia y la injusticia, aunque a menudo esos lemas bienintencionados se desinflan cuando llega el momento de ponerlos en práctica. Pero la escritura, sea narrativa, poesía o periodismo, se hace necesaria cuando narra, emociona o informa con una mirada original sobre lo profundo y extremadamente complejo de la vida humana, cuando evita los discursos simplistas. De ahí el impulso literario tan frecuente hacia la transgresión, el malditismo de los románticos y la iconoclastia de las vanguardias.

La bondad o la maldad, la verdad o la mentira no tienen nacionalidad, ni país, ni color de piel, ni religión ni sexo. Hay hombres bondadosos y mujeres bondadosas, y hay hombres malvados y mujeres malvadas. A menos que se caiga en la ordalía, ningún colectivo genérico, social, étnico, profesional, ideológico blindado a todos sus miembros y garantiza un mismo comportamiento. Y, como tal, hay excepciones de asistentes sociales cuya labor es muy poco social; de empleados de sindicatos que sufren *bullying* por parte de superiores que en público alzan la voz contra el acoso laboral; o de directivos de sindicatos que con una mano claman por la honradez en las cuentas y con la otra cobran de las tarjetas *black*; de pedagogos que practican todo lo contrario de los buenos métodos educativos que predicán; de bomberos que no pueden evitar ser pirómanos; y, en fin, de elocuentes religiosos expertos en aceitosos sermones y homilias cuyas vidas no son precisamente un ejemplo de caridad cristiana..., todo lo cual no implica que no haya necesidad de asistencia social, de sindicatos que mejoren las condiciones laborales de los trabajadores, de pedagogía, de bomberos o de religiones. Y del mismo modo que una mujer no puede ser condenada por su condición, sino por sus actos individuales, tampoco puede serlo un hombre. Unas y otros merecen ser juzgados sin tópicos ni precondenas, desde una neutralidad ajena tanto a las tradiciones como a los grupos de presión social, política o religiosa, que es lo mismo que decir sin ordalías.

La bondad o la maldad no tienen sexo. Sí lo tienen, en cambio, *al menos* dos circunstancias en la relación entre hombres y mujeres: una tradición social y cultural androcentrista, por un lado, y la fuerza física, por otro.

A pesar de algunas voces —Johann Jakob Bachofen— que defienden la existencia histórica de matriarcados, el androcentrismo está profundamente arraigado en la sociedad y el hombre siempre ha gozado de privilegios vetados a las mujeres. Históricamente, ¡cuántas chicas jóvenes fueron destinadas a la sumisión familiar, cuando no a la soltería, por razón de su sexo! Por fortuna, ya han ido quedando atrás costumbres tan hirientes como aquella de sacrificar a la hija inteligente dedicándola al cuidado de la casa y de la vejez de los padres en beneficio del hijo zote y haragán, que era enviado a estudiar por el simple hecho de ser varón, como si los estudios también se decidieran por lo que se tiene entre las piernas en lugar de por aquello que se tiene en la cabeza.

Pero queda mucho camino por recorrer. Las noticias que tiñen con sangre el poroso papel reciclado de los periódicos y las brillantes pantallas de los ordenadores revelan que la mujer ha tardado un tiempo excesivo en conquistar la igualdad oficial ante la ley y en levantar una sororidad frente a la fratría dominante mediante las tres oleadas feministas: la de las pioneras de la Ilustración, la de las sufragistas de principios del siglo XX y la del feminismo de los años sesenta-setenta, con sus cambios ideológicos y estéticos, cuando por primera vez en Francia la industria textil de la moda confeccionó más pantalones que faldas. Sin embargo, le está costando mucho esfuerzo conquistar la igualdad doméstica que persigue esta última oleada actual del siglo XXI, la de una igualdad en el ámbito privado que visibilice y reivindique derechos que no figuran en las demandas laborales o sociales, lo que viene a corroborar que las ideas, ritos y costumbres de una sociedad son más difíciles de modificar que las propias leyes.

Respecto a la fuerza física —la «osamenta más débil», que señalaba Mary Wollstonecraft—, el mayor vigor es un arma que siempre tienen a disposición los hombres. Una mujer puede acosar a un hombre, amenazarlo, chantajearlo, injurarlo..., pero no puede violarlo. Y puesto que las mujeres sufren a manos de los hombres más daño físico que los hombres a manos de las mujeres, parece justo proporcionarles más protección y medios de defensa, conforme a la idea de que la igualdad aritmética es desigualdad y que la verdadera igualdad debe ser proporcional.

Resulta imprescindible, por tanto, actuar al menos sobre estas dos circunstancias. Sobre la primera, con la educación; sobre la segunda, con las medidas judiciales y policiales que establezcan el equilibrio necesario.

Tal vez me equivoque una vez más, pero creo que, sin embargo, el problema surge cuando esa discriminación positiva se extiende y amplía a otros ámbitos e incluye también una discriminación familiar, económica, social o penal, con el riesgo de generar una nueva desigualdad al intentar corregir la primera. En la búsqueda irrenunciable de una justicia completa, las leyes son dinámicas y tienen que mejorarse sin caer en el doble baremo y sin romper esa «reciprocidad simétrica [que es] la regla de oro de la justicia», como advierte Agnes Heller en *Más allá de la justicia*.

Si hombres y mujeres, cada cual por su lado, no han sabido resolver los conflictos de género antes del siglo XX, tampoco sabrán resolverlos cada cual desde sus trincheras a partir del siglo XXI. Sólo en colaboración y de consuno se podrá llegar a aquella sociedad libre de falocracias o

gimnocracias a la que aspiraban Wollstonecraft, De Beauvoir o Atwood —a quienes me gusta imaginar sentadas a la misma mesa, charlando, mientras escucho y tomo nota de sus comentarios —, en la que ninguna mujer sea propiedad emocional de ningún hombre y ningún hombre sea propiedad emocional de ninguna mujer y en la que ninguna mujer necesite estar cerca de un hombre para que la proteja de otros hombres.

En general, la novela policiaca suele narrar el esclarecimiento de un delito para que el autor reciba su castigo, al tiempo que se restablecen la justicia y el orden.

Sin embargo, no siempre ocurre así y en el género hay una prolífica variante de relatos —entre los que haré unas pocas calas de distinta índole— sobre inocentes en prisión cuando deberían estar libres, frente a culpables libres que deberían estar en prisión. En estos casos, el objetivo prioritario del investigador no es tanto atrapar al delincuente cuanto liberar a un personaje previa e injustamente condenado, despojado de sus gafas, su cinturón y los cordones de sus zapatos al entrar en la cárcel y obligado a superar unas pruebas para demostrar su inocencia. El detective se cuestiona la condición del sospechoso aunque en sus ropas hayan aparecido manchas de sangre, no acepta que se consume la ordalía individual —no de un grupo— sin antes haber comprobado todas las posibilidades y se niega a conducir a nadie al matadero. Como el técnico que analiza el avión siniestrado, se opone a establecer un veredicto hasta haber abierto la caja negra donde figuran los datos de trayecto, rumbo y velocidad, los movimientos y las voces de la cabina y del ambiente. En paralelo a las decisiones judiciales, con las que no siempre está de acuerdo, el investigador no se resigna a una sentencia dudosa o sin pruebas y busca el modo de subvertirla. Como protesta el fiscal Teodor Szacki en *La mitad de la verdad*, de Zygmunt Miłoszewski:

—¿Qué verdad? ¿Te has vuelto loco? Nadie lo ha llegado a demostrar nunca.

—Nadie puede demostrar que no sea verdad.

—Por Dios, Mariusz, la cosa no funciona así. No hay que demostrar la inocencia, sino la culpabilidad. No hace falta estudiar Derecho para saberlo, es..., yo qué sé, el abecé de la humanidad.

Ante la aparición de un enigma que hay que elucidar, estas novelas policiacas indagan sobre quién es el legítimo poseedor de la verdad: el incriminado por su condición y por las apariencias, o quien las maneja para desviar la culpa. El detective pregunta, analiza, somete las premisas condenatorias al contraste de la lógica y aparta el velo de los estereotipos y las interpretaciones previas antes de emitir cualquier juicio.

Que la primera narración larga de Antón Chéjov, *Una extraña confesión*, fuera una novela policiaca resulta paradójico en alguien cuya escritura prescindía de la trama y de los finales cerrados, elementos esenciales del relato de misterio, y que sostenía que los cuentos no deben culminar con un desenlace sorprendente, sino limitarse a reflejar un trozo de vida. En la carta de 16 de junio de 1887, Chéjov no duda en aconsejarle a su hermano Aleksandr que, al escribir, tomara «algo de la vida real y cotidiana, sin trama y sin final». Y en efecto, los mejores cuentos de Chéjov —*La dama del perrito*, *El beso*, *Luces...*— terminan disolviéndose tan apaciblemente como comenzaron, como entre dos lentos fundidos cinematográficos.

Por otro lado, la novela negra necesita agitar a los personajes, a veces hasta el frenesí, ponerlos en tensión ante una amenaza o un peligro, lo cual tampoco cuadra con el ritmo, con el *tempo* chejoviano, donde todo es calmado, lento, contenido. Más que en los hechos estridentes, Chéjov funda la verdad de sus textos en las profundas corrientes subterráneas, casi invisibles, que se mueven por debajo de la superficie, y de ahí el rechazo a las pruebas y a las coartadas que el personaje del editor deja claro desde la primera página de *Una extraña confesión*, en una nítida declaración de intenciones: «Nuestro público está harto de los Gaboriau y de los Shkliarevski. Harto de asesinatos misteriosos, de hábiles detectives y de jueces sagaces».

Nabokov dijo que «Chéjov nunca hubiera podido escribir una buena novela larga: era un velocista, no un corredor de fondo. Parece como si no lograra mantener enfocado por mucho tiempo el esquema vital que su genio descubría aquí y allá». Creo que Nabokov, que despreciaba la novela policiaca, está pensando en *Una extraña confesión*, publicada en capítulos en la prensa entre 1884 y 1885, un año antes de que aparecieran reunidas sus dos primeras colecciones de cuentos, cuando añade: «Salvo un traspie de su juventud, Chéjov no intentó nunca escribir un libro voluminoso».

El relato comienza cuando el juez instructor Iván Kamychev se presenta en el despacho de un editor para ofrecerle la publicación de un manuscrito, *Un drama en la cacería*, que califica como una «novela judicial» y cuya historia es aparentemente sencilla: en una localidad del interior de Rusia, Olga —diminutivo, Olenka—, una joven de dieciocho años, muy bella, ambiciosa y presumida, se casa con Urbenín, administrador de las fincas del débil y alcoholizado conde Karnieiev. Olenka pronto abandona a su marido y se convierte en amante de Karnieiev. Durante una tarde de cacería es asesinada en el bosque. Urbenín, el principal sospechoso, es condenado en el juicio y muere camino de prisión en Siberia.

Todo este argumento sería vulgar si no fuera por la intervención del narrador y al mismo tiempo coprotagonista de la historia: el joven, superficial, orgulloso y frívolo juez Sergio Petrovich Zinóviev (bajo el que se oculta Kamychev), que hace varios papeles: es amigo de Karnieiev, amante de Olenka y juez instructor del proceso contra Urbenín.

Tras la lectura del manuscrito, el editor concluye:

Están todos los ingredientes de la novela policial: un crimen, las pruebas, el juicio y, además, como regalo, quince años de trabajos forzados a un personaje; pero falta lo principal...

—¿Qué?

—No se descubre al verdadero culpable...

Y es el editor quien demuestra, a partir del propio texto, que el juez Kamychov también es el asesino, lo que convierte esta novela de Chéjov en una precursora de *El asesinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, y de *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, las otras dos historias que conozco —no sé si hay más— donde el culpable es también el narrador en primera persona. Con su habitual precisión analítica, Roland Barthes explica que desde el punto de vista del enigma, es sumamente original

disimular el asesino bajo la primera persona del relato. El lector buscaba al asesino detrás de todos los «él» de la intriga: en realidad estaba bajo el «yo». Agatha Christie sabía perfectamente que en la novela, por lo general, el «yo» es testigo y el «él» es el actor.

Como en una variante del demonio de la perversidad, de Poe, el criminal *escribe* más de la cuenta, no puede resistirse a la vanidad de la escritura, a que no se sepa lo listo que es, hasta el punto de llegar a la autodestrucción. Y en otro aspecto, el jovencísimo Chéjov también se convierte en un precursor de la *femme fatale* con el personaje de Olga.

La historia está ambientada en una provincia de la Rusia interior, bajo un calor asfixiante, junto a un lago, caminos con abedules, nidos de cuervos. Chéjov, que era un hombre bueno — como Delibes—, cuyo programa de vida fue liberarse de la violencia y de la mentira, muestra de modo indirecto la injusticia que acarrea la desigualdad. El propio juez es consciente de la depravación moral de los adinerados propietarios y altos funcionarios: «Somos inmorales y terminaremos mal». Los propietarios son sensuales, ociosos, caóticos, brutales cuando están empapados en vodka, la bebida nacional que provoca los mismos defectos en unos sirvientes a quienes azotan y tratan como a esclavos; queman billetes por capricho, mientras los siervos se mueren de hambre, en brutales borracheras que duran varios días, seguidas de resacas amnésicas; pasan de la risa al llanto con una rapidez inusitada... El paisaje moral es el mismo que le había hecho exclamar a Pushkin: «¡Dios mío, qué triste es nuestra Rusia!». Pero Chéjov, en cambio, se limita a dar testimonio con objetividad, sin levantar la voz, sin juzgar, pues siempre defendió que fueran los lectores los que sacaran sus propias conclusiones.

La ordalía aparece cuando Urbenín es condenado desde el primer momento porque tiene en su contra todas las apariencias y sobre él recaen suficientes motivos para la sospecha: es el marido viejo engañado por su joven mujer, a la que triplica la edad; es un borracho que se llena de vodka para olvidar su estado; ha sido humillado por el conde y tiene razones para la venganza. Y además es un personaje desclasado entre dos estamentos sociales, los señores y los siervos, sin pertenecer a ninguno. Evoca, en definitiva, el tópico de «el culpable es el mayordomo».

Pero el personaje más complejo de la novela es el magistrado Kamychov-Zinóviev, que mezcla en su relato mentiras con momentos confesionales, con lo que los lectores no detectamos el engaño. Enamorado fatalmente de la superficial y caprichosa Olenka, Chéjov nos permite atisbar su interior en algún párrafo brillante en que el protagonista se sincera consigo mismo: «En mi vida he conocido muchas mujeres, pero ninguna de ellas tenía el rubor inocente ni los ojos azules sinceros que vi aquella mañana de mayo en que atravesaba el bosque para ir a la feria de Tenieievo. Siendo yo mismo un depravado, me era fácil perdonar cualquier vicio, cualquier

debilidad; pensaba que no puede pedirse al barro que deje de ser barro. Pero ignoraba que el oro puro pudiera ser disuelto en el barro y mezclarse con él», exclama cuando descubre cómo es Olenka.

La curiosa adaptación cinematográfica, *Extraña confesión*, que Douglas Sirk hizo de la novela, introduciendo algunos cambios, presenta una Rusia amistosa, de cartón piedra, de nobles débiles e inocuos y barbados campesinos con blusones, muy poco revolucionarios, sin ninguna crítica política al régimen soviético, a pesar de estar ambientada en el tránsito de la Revolución de 1917. Esa amabilidad es consecuencia de la fecha de realización, 1944, cuando ambos países colaboran militarmente para vencer a Hitler.

*Una extraña confesión* es la novela de un Chéjov muy joven —tenía veinticuatro años— que aún no ha encontrado su mundo definitivo, ni el tamaño de sus textos, ni el género, aunque aquí opte por la novela policiaca. Visto el desparpajo con que domina sus resortes y cómo se convierte en precursor de algunos de sus rasgos, echamos de menos que no repitiera con alguna obra más. Pero murió demasiado pronto.

James Vanning, el protagonista de *El anochecer* (1947), de David Goodis, pertenece a la larga nómina de falsos culpables condenados por las circunstancias, por el simple hecho de estar en el lugar equivocado en el momento equivocado. Vanning, exsoldado curtido en el Pacífico, donde participó en las batallas de Saipán y Okinawa, las más cruentas del frente japonés, vive escondido en Manhattan, en Greenwich Village, huyendo de un homicidio en el que se vio envuelto casualmente y cuyas coordenadas lo convirtieron en el principal sospechoso: por hacer de buen samaritano en un viaje, se detuvo a ayudar a los ocupantes de un coche que había sufrido un accidente. Los ocupantes eran atracadores y lo dispusieron todo de manera que Vanning apareciera como culpable.

Para Vanning, que tiene sensibilidad artística y trabaja como ilustrador publicitario *freelance*, la gran urbe es el entorno adecuado en el que camuflarse. La idea ya la había sugerido Dostoievski en *Crimen y castigo*: después de haber matado a una vieja usurera y a su hermana, en alguna ocasión Raskólnikov busca la soledad en algún bosque cercano a San Petersburgo, pero siempre tiene la sensación de sentir cerca de él una presencia y entonces «volvía presuroso a la ciudad, se mezclaba con la muchedumbre, se metía en tabernas y figones [...]. Allí sentía más alivio y hasta mayor aislamiento».

Walter Benjamin, apasionado lector de novelas policiacas, había afirmado que el detective es una peculiar derivación del *flâneur* baudelairiano, del urbanita ocioso que, en lugar de dar sus *promenades* por lagos y bosques, recorre las calles de la ciudad sin ninguna meta y, precisamente porque no tiene la vista puesta en ningún objetivo, observa todos los detalles con que se encuentra: «El placer de mirar celebra en él su triunfo. Puede concentrarse en la observación, de lo cual resulta el detective aficionado; puede estancarse en la fisgonería y entonces el *flâneur* se convierte en un simplón».

La novela negra y las grandes ciudades se desarrollaron al mismo tiempo, en la segunda mitad

del siglo XIX. Los visionarios urbanistas que expandieron las capitales y las dotaron de puentes, alcantarillado, iluminación y vías anchas para los vehículos —Georges-Eugène Haussmann en el París de los *boulevards*, Josef Stübben en Colonia, Ildefonso Cerdá en Barcelona o Torcuato de Alvear en Buenos Aires— son contemporáneos de Edgar Allan Poe, Wilkie Collins o Alexandr Andréyevich Shkliarevski. Nueva York y Chicago crecen definitivamente a partir de la Depresión, en los mismos años en que eclosiona la novela negra.

Y es en las ciudades donde aparecen los cuerpos de seguridad tal como ahora los conocemos. En el desarrollo de la investigación del delito tiene una enorme importancia la creación en el siglo XIX de la policía regular que, con las reformas de los códigos jurídicos, sustituye a los guardias municipales y al ejército y ocupa un lugar a medio camino entre los estatutos de ambos organismos.

Por otro lado, a finales del siglo XVIII, como resultado de la filantropía de la Ilustración y de los discursos humanitarios de Beccaria, Montesquieu o Voltaire, desaparece la tortura, abolida en todos los países europeos en unas pocas décadas, que, como se dijo arriba, hasta entonces era la forma habitual y aceptada por la ley de conseguir la confesión de los delitos graves cuando no había otro medio para llegar a la verdad, contraviniendo la propia ética cristiana para la cual el hombre es un fin en sí mismo y nunca es un medio para lograr otro objetivo. Con su prohibición y con el desarrollo de los cuerpos de policía entre 1820 y 1870, con una mayor preparación de sus miembros, entran en juego los papeles tradicionales del investigador y del delincuente sin que entre ellos medie el potro. Una anécdota significativa de cómo aumentaba la preocupación social por la seguridad, a principios del siglo XIX, se aprecia en la propuesta de Johann Gottlieb Fichte de que en los pasaportes de personas sospechosas no sólo figure su descripción física, sino que también se incorpore su retrato.

La seducción de este nuevo oficio llega hasta Søren Kierkegaard, que dice de sí mismo que es como uno de esos espías que acechan y hurgan en la vida de la gente. El filósofo danés tiñe *Temor y temblor* con un enigma policiaco y en más de una ocasión comenta su afición por el trabajo de detective: «Repetidamente Kierkegaard se refiere a su vocación detectivesca, asegurando que de no haber sido escritor habría elegido la carrera policial: “Si hubiera seguido mi vocación y elegido la carrera para la cual tenía un enorme talento, la policial, habría sido mucho más feliz”», escribe Susana Münnich.

Volvamos a *El anochecer*. Tan interesante como el personaje de James Vanning resulta la figura del coprotagonista, el detective Fraser, que asume la responsabilidad antiordálica de demostrar que Vanning no es culpable. Fraser no se ajusta a la imagen tradicional del investigador: se trata de un tipo vulgar, con zapatos gastados, felizmente casado, con tres hijos, hipotecas y dificultades para llegar a fin de mes. Sin embargo, vive satisfecho: «Nunca seré importante, pero siempre seré feliz», le dice a su mujer.

El libro de David Goodis está correctamente escrito y tiene diálogos eficaces y una acertada utilización de analepsis para reconstruir el pasado, recursos con lo que supera esa sensación de rutina, de precipitación, de ofrecer la misma comida recalentada, aunque servida con distintas guarniciones, tan frecuente en la novela negra.

La admiración que por Goodis sintieron los directores franceses de la *nouvelle vague* —y más

tarde Ricardo Piglia—, y que tiene su más directa evidencia en la adaptación que hizo François Truffaut en *Disparen sobre el pianista* (1960) de su novela *Down There*, se debe a la peculiar personalidad de sus personajes. Pesimista, amnésico, condenado sin juicio, acorralado por la pinza de la policía y los atracadores, Vanning, que a nadie puede hacer partícipe de su existencia, se ve fuera de la historia del mundo —*homo sacer*—, ajeno a toda relación social y víctima de la soledad del clandestino, sin poder contar en su ordalía con la protección emocional del grupo ni con el consuelo de una comunidad.

Pero también el propio David Goodis es una especie de existencialista que deja atrás a los héroes duros de la época dorada para retratar a tipos nihilistas y melancólicos que parecen condenados de antemano y que no encuentran demasiado sentido a la vida, del mismo modo que tampoco él la encontró. Pertenecía a una generación demasiado joven para haber conocido los placeres de la Belle Époque, que abandonó la infancia para chocar contra la Depresión y que llegó a la juventud justo a tiempo para combatir en la segunda guerra mundial. Los cuarenta y nueve años que vivió estuvieron marcados por el fracaso literario, el trabajo esclavizador para revistas *pulp*, un matrimonio clandestino y desgraciado, demandas judiciales sobre los derechos de autor de sus libros, la depresión y el alcoholismo y, finalmente, una muerte por derrame cerebral, quizá como consecuencia de los golpes recibidos cuando se resistió a que le robaran en un atraco callejero.

*Inocencia trágica*, de Agatha Christie, la reina de la intriga, tan distinta de David Goodis en su escritura y en su biografía, no está protagonizada ni por Hércules Poirot ni por Miss Marple. No conozco lo suficiente la amplia obra de la autora inglesa para establecer conclusiones, pero, por lo leído —una docena de títulos, la mayoría en la adolescencia—, sospecho que sus mejores novelas, como *Diez negritos*, tal vez sean las que no pertenecen a los ciclos de sus dos famosísimos detectives, personajes que permanecen invariables al paso del tiempo y que, al concluir cada investigación, hacen tabla rasa para comenzar de nuevo en otro caso, sin haber evolucionado y sin haber aprendido nada a pesar de cambiar de entorno y de vivir experiencias intensas de dolor y de muerte, afincados en un presente que el tiempo no ha podido corromper, casi tocados por la pócima de la inmortalidad o envejeciendo muy muy muy despacio, mucho más despacio que el resto de los mortales, pero sin haber superado esa psicología de camarero que denostaba Hegel. Excepto en la desaparición de su leve cojera, Poirot queda obliterado como personaje desde su primer título y ya no variarán su edad, su carácter, su mirada, sus técnicas como investigador, siempre ronroneando alrededor de los sospechosos. En estas sagas, Agatha Christie nunca pierde esa molesta seguridad del pionero que llegó primero, tuvo éxito y no está dispuesto a cuestionar su quehacer ni a modificar ni uno solo de los postulados que lo llevaron al triunfo. En su favor, al menos, hay que decir que nunca pretendió que le colgaran medallas académicas ni que le otorgaran el caché de artista.

En *Inocencia trágica* se exponen con cierta perspicacia las complejas relaciones entre unos hijos adoptados, nada fáciles de manejar, y una madre adoptiva, generosa pero incapaz de

empatía, posesiva y asfixiante, que cree que los hijos se pueden comprar, así como el ansia de maternidad o la dificultad de compatibilizar mundos de muy distinto origen social. Su título en español prescindió de la palabra «ordalía» que sí figura en el original: *Ordeal by Innocence*. Y en efecto, se trata de un caso de ordalía, en la que un personaje es condenado por lo que es y no por sus actos, pues no hay pruebas de que haya cometido el crimen que se le imputa. Jacko Argyle lo tiene todo para convertirse en el principal sospechoso de la muerte de su madre adoptiva. Su difícil carácter le hizo meterse en líos desde que era estudiante, fue expulsado de la universidad y a punto estuvo de ir a la cárcel. Autor de desfalcos, siempre fue salvado en última instancia por la familia. Es insolente, mentiroso, matón y «mal bicho». Incluso el nombre con el que todos lo llaman, Jacko, resuena de un modo duro y conflictivo.

Lo atractivo del relato de Agatha Christie es que cuando se descubre que el condenado es inocente, dos años después de la sentencia, nadie parece muy contento, porque eso supone que entre ellos hay un culpable que ha salido impune. Nadie muestra deseos de desenterrar el asunto, tanto que al investigador «de pronto, le invadió una oleada de ira. “Pero a alguien debe importarle —pensó—. Alguien debe alegrarse. ¿Por qué no se alegran?”». Como sucede con Briony Tallis, la adolescente protagonista de *Expiación*, cuesta mucho esfuerzo volver atrás y aceptar que uno estaba equivocado en las gravísimas acusaciones que lanzó o compartió. Lo que viene a subrayar Agatha Christie, como no podía ser de otra manera en quien urdió —se diría que con fruición— tantos enigmas, es la necesidad de separar la inocencia de la culpa antes de tomar cualquier determinación que pueda causar un daño irreparable.

En la primera mitad de la novela la autora se centra en el estudio de los personajes y utiliza con soltura el lenguaje de las emociones y un sencillo monólogo interior. Sin embargo, en la segunda parte cede a la inercia de la necesidad de la coartada y no sabe resolver el eterno conflicto de las obras de género, esto es, cómo armonizar la funcionalidad con la libertad de escritura, cómo ajustarse a una estructura fija sin renunciar a la expresión de su alma, cómo complacer al lector sin coartar la independencia de la inspiración personal. A priori, una obra de género exige al autor que no piense en sí mismo, sino en el relato, que no se retrate a sí mismo, sino a los personajes, que no se confiese, sino que obedezca. Entre todos los géneros, tal vez el de la novela negra sea el que con más rotundidad prohíba que el autor viva sus escritos y escriba su vida. Pero el talento debe encontrar resquicios para saltarse esa opresión genérica.

La novela negra aparece con retraso en la historia de la literatura. Hija póstuma del realismo, se sigue sintiendo en deuda con su progenitor y en su nombre continúa pagando su cuota de servidumbre, su tributo al contenido en detrimento de la forma, a la prosa correcta antes que a la prosa poética. Cuando, en el tránsito entre los siglos XIX y XX, se produce la gran renovación del Modernismo, con el culto a la forma más que al tema y a la sensación más que a las ideas, dicha irrupción no afecta al género policiaco, que aún no pisa tierra firme, aún está en pañales y dedica sus primeros esfuerzos a meter los codos y a abrirse hueco entre los demás géneros. Y así, desde entonces la novela negra ha sido a la gran literatura algo parecido a lo que las artes decorativas

son al gran arte. La cerámica, la costura, la marquetería reflejan la época, los gustos y las costumbres de la gente, distraen, contribuyen al bienestar cotidiano y son funcionales, con un propósito a menudo más utilitario que estético, pero en contadas ocasiones alcanzan la contundente trascendencia de las artes clásicas. Sus volúmenes se leen y se olvidan, se quedan inmóviles adornando las estanterías. Y carga con el tópico de que la practican buenos escritores menores, pero no grandes escritores. O, dicho de otra forma, un buen escritor de novela negra es considerado en un escalón por debajo de un escritor mediocre que practique cualquier otro género.

De alguna manera, la novela negra todavía sigue luchando por salir de ese gueto, de una especie de xenofobia cultural, de ese estrato de gama baja frente a otras escrituras de prestigio que no la reconocen como su semejante, aunque en los últimos años haya ido desterrando la hostilidad de la crítica, ganándose cierto aprecio y, más aún, consiguiendo un efecto benéfico: saltar el abismo entre dos conceptos literarios antagónicos, romper la vieja incompatibilidad entre una literatura compleja y trascendente, pero que no tiene demasiados lectores, y una literatura popular que tiene lectores pero no tiene trascendencia. En cualquier caso, hasta ahora, sigue arrastrando ese retraso, ese complejo de pariente pobre. En sus esfuerzos por ponerse al día ha ido parasitando recursos y técnicas desarrolladas por otros géneros, y en *Inocencia trágica* Agatha Christie utiliza tímidamente algunos, como un monólogo interior básico o la perspectiva múltiple; David Goodis despliega un tono existencialista, y otros autores inciden en el compromiso social.

Como afirma Joseph Brodsky —«En la literatura de espionaje se encuentran buenas tramas pero rara vez una prosa aceptable»—, la novela negra tiene en el estilo su asignatura pendiente, a pesar de la incorporación al género de escritores como John Banville-Benjamin Black que han elevado su nivel literario. Tal vez sea el género que más contribuyó a limpiar, en la primera mitad del siglo XX, la retórica coagulada, prosaica y grandilocuente que dejó el agotamiento de la gran novela del XIX, la escombrera folletinesca y sentimental en que derivó el naturalismo. Pero ocurre que a menudo se pasa de frenada y cae en un exceso de sequedad, de dureza lingüística, en una enconada tendencia al lenguaje metalúrgico y jarrapellejos, a una prosa áspera que padece hambre y sed, llena de astillas, de frases contundentes, a una escritura pasada por el alambique que renuncia a todo entusiasmo de vocabulario, en la que los personajes hablan como si dispusieran de pocas oportunidades o de poco tiempo y tuvieran que aprovecharlos al máximo antes de que el autor les retire la palabra. Se comprende que en tales conflictos y ambientes, habitados por tipos duros en manga corta, permanentemente obligados a demostrar que sus bíceps no tienen menos diámetro que los de su interlocutor, la gente no sea muy dada a hablar y prefiera ahorrar saliva, pero su laconismo resulta excesivo.

Predomina así, por encima de idiomas y de temas, un estilo breve y seco, casi indigente, que huye del adjetivo como si fuera algo venenoso y, persiguiendo la acción, galopa a lomos de los verbos que gobiernan las oraciones, sin detenerse a contemplar todo lo que desfila alrededor. Predomina una insistencia en reducir las palabras a su sustancia elemental, a despojarla de connotaciones y a impedir que se encuentren en una esquina de cualquier línea un sustantivo con un adjetivo inesperado, como si los autores temieran que de ese contacto salieran ambos

entrechocando y confundiendo a los lectores.

Sin embargo, en el cine los relatos policíacos han encontrado la horma adecuada gracias, por un lado, a la intervención de directores como Alfred Hitchcock, Orson Welles, Howard Hawks, Fritz Lang, Billy Wilder o Jean-Pierre Melville; por otro, porque frente a la rudeza descriptiva de estas novelas, frente a la preeminencia de la acción y del diálogo sobre la descripción, la propia naturaleza iconográfica del cine ilumina los detalles pequeños y completa la información sobre vestuario, arquitectura, medios de transporte, urbanismo, decoración, ambientes y luces de la vida cotidiana que las novelas no dan.

Desde su nacimiento en las barracas de feria, y frente a otras artes —escultura, música, danza— de carácter minoritario o elitista, el cine ha estado unido al entretenimiento y a la cultura de masas. De esa condición de arte popular tal vez provengan su simpatía por los humildes y los perdedores y su querencia por los falsos culpables por pertenecer a ambientes marginales, por los condenados por carecer de recursos y de influencias para ser respetados por la policía y para manejarse ante los tribunales.

Cualquiera que sea la causa, la ordalía ha sido y sigue siendo muy atractiva para la pantalla: se han hecho adaptaciones cinematográficas de *Ivanhoe*, *El proceso*, *Huracán en Jamaica*, *Expiación*, *El caso Maurizius*, *El crimen de Cuenca*, *El anochecer*, *Una extraña confesión*, *La letra escarlata*, *El cuento de la criada*, *Billy Budd, marinero*, *La calumnia*, *Matar a un ruiseñor...*, generalmente con resultados notables, cuando no excepcionales, y casi siempre dirigidas por realizadores de talento: Orson Welles, Victor Sjöström, Volker Schlöndorff, Roland Joffé, Julien Duvivier, Douglas Sirk, Pilar Miró, Alexander Mackendrick, Peter Ustinov, William Wyler, Robert Mulligan...

Quizá nos gusta tanto Alfred Hitchcock por su inteligencia para demostrar que la verdad no es siempre lo que indican las apariencias. Desde *Crimen perfecto*, donde un marido taimado elabora un sutil y complicado montaje para asesinar a su esposa infiel y heredar su dinero, hasta *Con la muerte en los talones*, no todo es como parece, y aquellos a quienes juzgamos culpables resultan inocentes, y aquellos a quienes creemos inocentes no lo son tanto. Hitchcock se mueve con soltura, humor y talento en el territorio de la ambigüedad, que es decir en el territorio del temor: sentimos temor cuando el mal sólo se intuye; en cambio, el horror se siente al contacto directo y visible con el mal, y es como caer en las películas de susto y casquería, en ese cine *gore* de heridas, fracturas, desgarros y *splatters* tan grato a los adolescentes, muchos de los cuales tienen más de veinte años.

*Al caer la noche*, adaptación de la novela casi homónima de David Goodis, es una de esas películas de serie B rodadas en poco más de una semana, montadas en la mitad de tiempo y que sin embargo funcionan magníficamente en la pantalla por el talento de su director, en este caso Jacques Tourneur. *Al caer la noche* hace recordar otra película de serie B que también relata un incidente en la carretera y muestra a un inocente envuelto en una muerte: la nerviosa y magnética *Detour*, titulada en español *El desvío*, dirigida por Edgar G. Ulmer y por la que Enrique Vila-Matas se declara entusiasmado: «Película extraña, seguramente la más rara y mejor que he visto».

en mi vida, pero que no tardé en saber que traía fatalidad y desamparo extraño». Comparto esa admiración por esta obra de culto, de metraje muy breve, apenas sesenta y cinco minutos, que en su tratamiento visual no huye de lo metafórico y que surge de la aterradora consciencia de que en muchos momentos no somos sujetos de nuestra propia vida, sino objeto de la vida de los otros. Como *Forajidos*, de Robert Siodmak, o *Retorno al pasado*, también dirigida por Jacques Tourneur, es una más en esa larga nómina de historias de hombres que beben solitarios en las barras de los bares, arrinconados en grandes núcleos urbanos o en lugares perdidos de interior en busca de paz; de extranjeros que vienen de fuera con un aire amenazante, recorriendo largas carreteras; de mujeres fatales que se niegan a ser domesticadas por los hombres, a quienes llevan a la destrucción mediante engaños y a las que, sin embargo, nos cuesta condenar de un modo categórico.

En la novela negra clásica, la muerte aparecía de forma rápida y funcional, provocada por intereses económicos, por sentimientos de odio o por luchas de poder, aunque esos motivos, ciertamente, no ofrecen ninguna justificación moral para el asesinato. Sin embargo, en muchos casos actuales el género se ha degradado con una modalidad casi siempre irritante: las novelas de psicópatas, en las que la muerte no tiene ni razón ni sentido y viene acompañada de crueldad gratuita —si es que esta expresión no es una tautología—, en las que se tortura, se descuartiza o se desuellan cuerpos, casi siempre a manos de un sádico con trauma infantil, desequilibrio psíquico y absoluta incapacidad de empatía con la víctima.

Para el psicópata contemporáneo, personaje cuya incorporación al género negro es relativamente moderna, la culpa o la inocencia no tienen la menor importancia, le resultan indiferentes, por lo que la ordalía ni siquiera se plantea. Con o sin trauma freudiano, estos personajes representan el mal en estado puro y provocan dolor por el dolor en sí, sin ninguna finalidad ni causa ni explicación, como el viajero en el cuento *El ciego Gerónimo y su hermano*, de Arthur Schnitzler. De ahí la elección aleatoria de las víctimas, la indiferencia por una u otra, porque todas son iguales e intercambiables, están cosificadas: las envuelve en plástico, las empaqueta con cinta de embalar, las manipula o destroza con las mismas herramientas que utilizaría para una faena de bricolaje casero, y cuando ya no le sirven, las arroja a la basura sin sentir ningún remordimiento. Asimismo, las considera un número, elementos de una serie, sin individualizar, como si el psicópata fuera una última y espuria derivación residual de los totalitarismos. La exhibición desagradable y gratuita de detalles escabrosos, a todas luces innecesaria, los descuartizamientos, despellejamientos y mutilaciones descritos sin pudor, la familiaridad con los cadáveres, con heridas infligidas con todo tipo de armas y herramientas, los excesos de fluidos, la basurización de los cuerpos articulan párrafos de dudoso gusto. La estridencia con que se chapotea en la sangre y se describe una violencia sin justificación ni fines y se amontona crimen tras crimen no tiene ningún mérito.

Por otra parte, con este tipo de personajes, planos en su maldad, no es posible articular ningún dilema moral, ninguna dialéctica que los enriquezca, y sus historias quedan lastradas desde el

principio por la propia naturaleza de la lucha del bien —representado por un policía bueno, aunque un poco atribulado—, contra el mal puro, sin ambages ni justificaciones, en un duelo maniqueo. La mente del psicópata es estéril e inabordable, pero no por estar llena de razones, sino por una aterradora ausencia de razones, por su insondable vacío. Para Terry Eagleton, los psicópatas, al eviscerar a sus víctimas «es como si pretendieran abrir los cuerpos de otras personas para exponer la nulidad, la nada, que se oculta dentro de ellas. Al hacerlo, pueden encontrar en esa nada un reflejo consolador de sí mismos». En sus mentes, pues, la literatura tampoco puede entrar a pesar de su infinita capacidad para alumbrar cualquier infierno. De ahí la debilidad psicológica de estos relatos.

porque la audiencia sube  
cada vez que el veneno  
abandona a su suerte los instintos del rayo.

Luis García Montero

Quizá porque no faltan motivos, nos hemos ido volviendo escépticos respecto a la bondad y, ante cualquier indicio de culpa, con demasiada frecuencia nos precipitamos a la condena. Hemos ido perdiendo la confianza en los otros, esa espontánea *bona fide* judicial de la Edad de Oro que tanto cohesiona la comunidad y mejora la ecología de la convivencia. Ya no creemos en santos ni en héroes, ni siquiera como metáforas, y recelamos intereses ocultos o segundas intenciones cuando se presenta un acto de generosidad o coraje. En cambio, ¡cuánto crédito damos a la maledicencia y cómo confirmamos la sospecha del mal en cuanto se abre una investigación y exigimos de modo fehaciente que sea el inculpado quien demuestre públicamente su inocencia!

Hoy, excepto en unos pocos y recalcitrantes países antidemocráticos, el *Zeitgeist* del último siglo ha abandonado la antigua aberración de las ordalías judiciales, las totalitarias y las religiosas de una Iglesia que empujaba a la herejía a causa de su corrupción y que luego quemaba en las hogueras a causa de la herejía. En cambio, parece sentir debilidad por una moderna variante que llamo ordalía virtual, no menos dolorosa, aunque no se aplique sobre el cuerpo, sino sobre el espíritu de la víctima, porque mantiene la misma voluntad de doblegarla, la misma intención de hacer daño.

La ordalía virtual no siempre tiene un emisor definido, por ser de autoría escurridiza, coloidal, múltiple, cuando no anónima, lo que aumenta su peligrosidad. El creciente desarrollo de los TOR —The Onion Router, que encripta los mensajes y las IP, como bajo las capas de la cebolla— potencia el anonimato y, por lo tanto, la impunidad. No son infrecuentes los episodios de un condenado socialmente por rumores orquestados dentro de una comunidad digital que lo convierte en chivo expiatorio, en el saco de boxeo de *youtubers*, *facebookarios* y tuiteros. Son muchas las voces de todos los ámbitos e ideologías que han alertado sobre este peligro, desde Peter Sloterdijk a Mario Vargass Llosa, desde Umberto Eco a Rüdiger Safranski, desde Iciar

Bollaín o Mary Beard a Els Joglars en su obra *Zenit*. Y son muchos más quienes han sufrido el acoso de unos medios que se han arrogado el derecho a juzgar antes que la justicia y que ponen a funcionar la picadora y lanzan a través de las redes sus gigas de insultos. Desde Aránzazu, la adolescente de dieciséis años que se suicidó incapaz de soportar el *bullying* en el instituto, a Tiziana Cantone, la chica italiana que se ahorcó en el sótano de la casa materna como consecuencia del infierno provocado cuando su exnovio, movido por el despecho —que genera una secreción tóxica que el afectado tiene que expulsar, por miedo a verse envenenado si la acumula—, divulgó un vídeo porno grabado entre ellos. Desde Raquel Sanz, la viuda del torero Víctor Barrio, a Paris Jackson, la hija del famoso cantante, ambas gravemente atacadas en las redes, ya es muy larga la lista de víctimas que, en todo el mundo, no pudieron soportar el acoso cibernético. Desde esos portales no es difícil crear nuevas zonas de *apartheid* social, ¡y desdichado quien es encerrado en ellas! Su único consuelo es que el linchamiento acabe pronto: la volatilidad y la inestabilidad de los contenidos de las redes sociales impiden un diálogo profundo y reposado y con la misma rapidez y facilidad con que se unen los miembros de la comunidad digital, así se desunen, sin nada que mantenga una vinculación duradera.

No se trata aquí de aplaudir las quejas de Baudelaire contra la fotografía que banalizaría el arte, ni de ponerse en plan ludita y reaccionario frente a las redes sociales y negarles toda virtud, con la desconfianza de quien ha trabajado con otros soportes y teme que la nueva tecnología lo condene al ostracismo, pero el mundo parece haberse convertido en un *campus party* global. Sin duda ofrecen extraordinarias herramientas para aliviar la soledad de muchas personas por su facilidad y rapidez para una comunicación que ni siquiera detienen las barreras lingüísticas, gracias a los traductores automáticos de las webs; para alertar en situaciones de riesgo; para abrir vías de escape al control desde el Poder y servir de plataforma para organizar las protestas; para asistir en directo a cualquier diversión o espectáculo y acceder a todas las imágenes, a todas las geografías, a todas las recetas de cocina; y, sobre todo, para democratizar la información al eliminar intermediarios y fluir horizontalmente en todas direcciones. Como cualquiera puede ser emisor y receptor de miles de mensajes desde miles de puestos de observación, la pantalla se convierte en un panóptico libre desde el que contemplar el mundo entero.

Pero aunque todo esto es tan reciente y tan vertiginoso —la historia ha abandonado los caminos de tierra y las estrechas carreteras para lanzarse por las autopistas del futuro— que sus efectos resultan difíciles de evaluar, tampoco se pueden negar sus inconvenientes: sustituyen el contacto real por su simulacro, tan precario para el verdadero conocimiento del otro, y no logran anular la abismal diferencia que hay entre experiencias reales y experiencias virtuales: un abrazo no cabe por toda la anchura de la fibra óptica, y el ingenuo que lo intenta sólo logra abrazar el vacío. A pesar del contacto virtual, aumenta otro tipo de soledad: se están disparando las alarmas sociales ante el crecimiento exponencial de *hikikomoris* con las pupilas pixeladas, rodeados de cartones de pizza y latas de Red Bull y servilletas de papel manchadas de tomate, encerrados en la oscuridad de su habitación donde únicamente brilla en la madrugada esa luz como de cenizas azules que generan las pantallas; ante una generación de joveznos heridos de nomofobia, porque, como señala Zygmunt Bauman en *Esto no es un diario*, una cosa es una *red* y otra muy distinta una *comunidad*. Facilitan la impunidad de la calumnia, pues aunque en esta inmensa valla publicitaria

todo el mundo tiene un hueco para expresarse, las redes no suprimen el rencor, ni la envidia, ni el acoso desde el anonimato almohadillado del hogar. Su celeridad conduce a la precipitación al juzgar sin contrastar la información y provoca con ello epidemias mediáticas de efectos terribles. Su volubilidad, su poca constancia hacen que alguien sea convertido por un día en el protagonista de un Retablo de las Maravillas cervantino, en que todos dicen ver lo que no están viendo, para ser al día siguiente destrozado por las mismas voces. Sus conversaciones epilépticas permiten mostrar estados de ánimo, pero no elaborar un discurso. Los cruces simultáneos de mensajes, a menudo contradictorios, se anulan unos a otros y provocan confusión. El pensamiento es desplazado por la opinión, y la opinión es transformada en certeza. La repetición hasta el infinito de frases bonitas y eslóganes en esta monotonía hace que los muros virtuales parezcan enfermos de ecolalia, hombres-anuncio que muestran lo que otros han dicho, pero que no aportan nada original o profundo de sí mismos. El exceso de información congestiona la comunicación, su obesidad dificulta la selección y causa una gran pérdida de tiempo, pues no resulta fácil moverse entre tanta excrecencia ni nadar en el tsunami de mensajes que cada mañana inunda las pantallas. La frecuente superficialidad, la tendencia a la exageración y a la excitación, la facilidad y el mayor tamaño de la tecla «intro»... ponen en manos de los resentidos y vengativos un útil instrumento de venganza y las hacen especialmente aptas para el acoso cibernético y, en definitiva, para una nueva variedad de ordalía.

Peter Sloterdijk lamenta «la disminución del valor comunicativo del hombre, su embarazosa situación dentro de comunicaciones trivializadas. Algún día tendremos el sentimiento de que la máquina mediática no es otra cosa que el conjunto de medidas encaminadas a ridiculizar a los hombres». Y en efecto, algo de trivialidad hay en la rapidez con que se pasa por encima de las palabras en la resbaladiza superficie de las pantallas, como si los píxeles deslumbraran y provocaran una fatiga visual que impidiera fijar la vista el tiempo necesario, cuando, para pensar, una de las condiciones *sine qua non* es no tener prisas. La inmediatez de las respuestas termina por generar un estado de ansiedad e impaciencia incompatible con la reflexión lenta y profunda. Algo peligroso, en fin, nos amenaza en la creciente costumbre de pensar con frases en lugar de pensar con párrafos.

No hace muchos años, en las secciones de pasatiempos de los periódicos había que esperar al día siguiente para conocer la respuesta a una adivinanza, o la solución a un crucigrama o a un problema de ajedrez. Y un siglo atrás, estaban de moda las historias por capítulos que se ofrecían semanalmente, en cuya práctica se forjaron Dickens o Valle-Inclán.

Hoy día esa situación de espera es inimaginable. Ante las pantallas, ¡lo queremos todo y lo queremos ya, la presentación, el nudo y el desenlace al mismo tiempo, el alfa y la omega, el enigma y su respuesta! El gran archivo hace superflua la memoria, el exceso de información hace perezoso el pensamiento. ¿Tiene el soporte alguna influencia en la profundidad y desarrollo de la reflexión? Quizá de nuevo me equivoque al sospechar que con la escritura a mano se desarrollan en el niño unas capacidades psicomotrices que no se desarrollan al escribir sobre un teclado, y que con «la mano que tiembla» que describió Dante se aprende de modo distinto que con la mano que percute. La naturaleza y el funcionamiento del cerebro son todavía un misterio, pero parece probable que alguna dendrita quede sin activarse en las neuronas cuando para todas las letras se

realiza un movimiento idéntico, una y otra vez repetido, la pulsión de una tecla, en lugar de, por ejemplo, trazar el bucle sinuoso de una f que obliga a girar el lápiz de derecha a izquierda mientras sube y luego de izquierda a derecha mientras baja para regresar al punto de partida. Lo mismo ocurre con la necesidad de practicar conceptos laterales al trazar las letras b/d, p/q o m/n. Cada una de las letras manualmente escritas es diferente, una es ovoide y otra es sólo una línea, una puede escribirse de un solo trazo y otra necesita levantar el lápiz del papel; en cambio, todas las teclas son iguales. Aunque tal vez, ante este riesgo, la prodigiosa capacidad del ser humano invente una nueva función para evitar la atrofia del órgano.

Sería ideal que la informática, como gran avance técnico, se adaptara a la escritura de la misma manera que en su momento lo hizo la imprenta, pero no es aventurado temer que ahora sea la escritura la que termine adaptándose a internet.

La invasión de la privacidad desde el cotilleo y el amarillismo, que prejuzgan las vidas ajenas, se ha convertido en una plaga de la posmodernidad. Si se ojean las ediciones digitales de algunos periódicos, con demasiada frecuencia las noticias sobre chismorreos son las más visitadas. Si se observa la programación de algunas cadenas de televisión, en las horas de mayor audiencia abundan los espacios del impudor y de las habladurías.

La vida de los grandes personajes siempre ha interesado al pueblo llano. Sorprende encontrar esta afirmación en *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides, cinco siglos antes de Cristo: «Los ricos y famosos suelen ser el centro de atención de todos los mortales. Y entretanto van diciendo: ¿Se va a celebrar un himeneo o qué?». Shakespeare abunda en la misma idea en *Noche de Reyes*: «Ya sabéis que las gentes chismorrear de lo que hace la nobleza». En el Siglo de Oro español, los lugares públicos donde se reunían charlatanes y sacamuelas a comentar rumores y noticias tenían el tan irónico como adecuado nombre de mentideros, tal vez porque no se aspiraba a que fuera cierto todo lo que allí se cotilleaba. Y Henry James, con su penetrante capacidad de observación, establece en *El eco* (1888) el diagnóstico definitivo de tanto interés en boca de un reportero visionario que decide fundar un periódico dedicado a los asuntos del corazón: «Bueno, intento darle a la gente lo que quiere. Es un trabajo duro [...] Ahí es donde está el futuro, y el hombre que primero se dé cuenta será el hombre que se haga de oro [...] lo que quiere la gente es justo lo que no se cuenta, y yo voy a contarlo».

No es, pues, nueva esta curiosidad general por las costumbres de la aristocracia. Lo que sí es nuevo es la curiosidad actual por los personajes más toscos, por el morbo y la cutrería, por las actuaciones más groseras. No importa el tema con tal de que la noticia sea escandalosa o infame. Cuanto más sucia y truculenta, más difundida y creída será por la maledicencia. ¡Y más rentable! La viñeta de El Roto en *El País* (16-9-2017) muestra a un campesino que labra un campo con un tractor mientras dice: «Antes plantaba remolacha, pero ahora siembro cizaña, que está más subvencionada». Cuanto peor es, mejor es cualquier rumor alimentado por periodistas de bulvar y jaleado por voceros que medran a su costa, puesto que más se difunde y vende, expuesto en revistas y programas que oscilan sin transición entre la descalificación y la más pegajosa

sensiblería, entre la aclamación y el linchamiento, servidos por charlatanes que no respetan ni la alegría ni el sufrimiento, ni bautizo ni entierro.

Otra característica aumenta la actual virulencia de la prensa amarilla. En tiempos de Eurípides, de Shakespeare o de Henry James, los personajes objeto de interés mediático conservaban un instinto de pudor e intentaban ocultar sus aventuras comprometedoras, sus debilidades o sus vicios, y de alguna manera eran víctimas del reportero correveidile y del paparazzi escalavallas que los acosaban a su pesar. Ahora, en cambio, el periodista no necesita buscar la noticia, la noticia va a buscar al periodista. Sus actores ya no son víctimas pilladas *in fraganti*, sino personajes enfermos de extimidad que intrigan para ser sorprendidos desnudos o desnudas en actitudes equívocas junto a una dudosa celebridad. Basta con que un concursante insulte a su rival televisivo, o que una *groupie* afirme haber intimado con un futbolista o un cantante para conseguir un titular. Con tal de aparecer en los medios, ellos mismos se convierten en carnaza para el festín público de la chismografía y el regodeo, dispuestos a dejarse azotar en el juego con tal de proclamar al mundo su importancia y alcanzar la fama, aunque no en el sentido noble de la palabra, porque una cosa es la reputación y otra bien distinta es ese trompeteo de chicharras que ensordece a quienes están cerca y que sólo dura mientras soplan los gaiteros.

Tanto afán por ser noticia, destacar, escandalizar está extendiéndose por todas las capas de la sociedad, y las redes sociales también participan de tales exhibiciones. Parece que no existe algo si no se cuenta, si no se hace visible y se cuelga en la red como sábana al sol para que se airee bien y todos lo sepan.

Pero que alguien exhiba *motu proprio* su vida privada en las redes sociales no implica que pueda exhibir la vida privada de quien no quiere hacerlo. Para mayor gravedad, estas tendencias están contaminando a niños y a adolescentes, que conviven entre montones de basura que terminan generando gases tóxicos que, a la postre, provocan víctimas reales: la chica que toma un tubo de pastillas, incapaz de levantar la masa de inmundicia que ella misma generó de modo inconsciente, o la joven ingenua que sigue siendo objeto de los medios cuando por fin ha descubierto la suciedad del juego y demasiado tarde quiere salir de él. El problema ha ido tan lejos que en 2017 ha intervenido el Tribunal Europeo de Derechos Humanos de Estrasburgo para dictaminar que el periodismo amarillo en España va más allá de la información y viola el derecho a la intimidad y al honor de las personas.

Por supuesto que cada cual puede interesarse por los temas que quiera, a éste le gustan los sellos y a aquél la petanca, al de aquí el fútbol y al de allá la ópera, a uno la playa y a otro la montaña. Los programas de cotilleos no existirían si no tuvieran una audiencia que los sostiene, los sigue y los comenta. Y sospecho que muchas personas que lo niegan en público hallan en su fuero interno una oculta complacencia al sumergirse en la casquería sentimental de famosos, famosillos, famosuelos. El problema se agrava cuando el amarillismo más banal contamina e invade, desde esas plataformas, la vida social y cultural. Se supone que en una feria del libro el protagonista es el libro, es decir, la literatura, y no el papel cuché y otras zarandajas, y que antes debe concedérsele voz y sitio a un poeta que a un gacetillero retumbante que ha escrito —o le han escrito— una novela con intención de *bestseller*. Se supone que en un programa de cocina lo importante es la comida y la forma de prepararla, y no los asuntos sentimentales de los cocineros.

Se supone que antes merece la medalla de una ciudad el historiador que ha hecho algo por conocerla que el famoso en tránsito que sólo se ha paseado por ella luciendo palmito.

El corazón es un órgano demasiado noble para usar su nombre en vano. Ahí dentro, entre esas cuatro musculosas habitaciones que lo forman, laten tradicionalmente la bondad, la nobleza y la generosidad. También algunas pasiones que lo dañan, aunque, al menos, es un órgano inmune al cáncer. En *El mercader de Venecia*, de Shakespeare, el prestamista judío Shylock le exige a Antonio «una libra de carne cortada cerca del corazón» si no paga su deuda, y no un trozo de pulmón o de hígado. Por eso, más que prensa del corazón parece adecuado llamar prensa amarilla a esos periódicos y programas televisivos dedicados a basurear en la vida privada, ante los cuales los antiguos espacios de prensa rosa parecerían el santoral.

La ironía con que en el pasado se trataban estos temas ha quedado atrás, y la seriedad y el tono trascendente que usan los actuales tertulianos denotan que pretenden ser creídos. Sin ningún reparo ni pudor, descuartizan a cualquiera en cuanto detectan el olor de la sangre, se lanzan como buitres a la pitanza de los conflictos emocionales y analizan ante micrófonos y cámaras cuestiones e intimidades que hasta hace unos pocos años nadie se habría atrevido a pronunciar en voz alta. Los escándalos del presidente estadounidense Bill Clinton con la becaria Monica Lewinsky —y su peculiar interpretación bíblica de lo que significa *tener relaciones sexuales*—, de Silvio Berlusconi con las *velinas* de sus polémicas fiestas privadas abrieron la veda a la caza de cualquier personaje menos poderoso.

Usurpando los atributos de los jueces, los *paparazzos* y *paparazzas* que forman el Estado Mayor de la Murmuración practican la ordalía de condenar sin juicio y desuellan a diestro y a siniestro a cualquiera que se cruce en sus antenas. Fanáticos de la genealogía, se autoproclaman periodistas de investigación que espían, acosan y *flashean* a sus víctimas —¡esa foto de un Salinger anciano esgrimiendo el puño contra la invasión de un fotógrafo!—, y van buscando con candil no al hombre, sino sus residuos.

Estos programas dan el pistoletazo de salida para el cotilleo cotidiano en la vida real, que ya no sé si ha saltado de la vida a la televisión, o de la televisión a la vida. La sociedad parece cada día más amarilla y en las aceras y en las calles aparecen chismosos que se relamen de gusto con cada rumor y repasan la vida de conocidos y desconocidos, de los vivos y de los muertos, y, sin que se les pregunte, te cuentan más cosas de las que uno desea saber. Enfermos de telefagia, verdaderos depósitos de datos, en sus paseos cotidianos por la ciudad, con los ojos saltones, van recogiendo todos los chismes que oyen en las aceras, escuchan ebrios de placer mientras ronronean con las novedades y vuelven a casa con el zurrón lleno de maledicencia, rebosante de hiel, para precipitarse hacia el teléfono y ser los primeros en contar la noticia si creen que todavía hay alguien que no se haya enterado.

A veces parece que el mundo entero está envuelto en papel cuché y que el planeta Tierra de azul ha pasado a ser amarillo. Nos guste o no, tal impresión es una consecuencia, tan inevitable como enojosa, del derecho a la libertad de expresión, uno de los fundamentos de la democracia.

En 1644 John Milton pronunció ante lores y comunes su *Areopagítica. Discurso acerca de la libertad de impresión, sin licencias, al Parlamento de Inglaterra*, que históricamente es la primera defensa parlamentaria de este derecho. El 14 de junio del año anterior, el Parlamento británico había aprobado la Licensing Order of 1643 que establecía un rígido sistema de censura previa para todas las publicaciones, tal como la Inquisición la había establecido en Italia o en España, «como si San Pedro les hubiera dado las llaves de la prensa». La censura previa es una ordalía bibliográfica que obliga a los libros a demostrar su inocuidad antes de permitirles nacer, en lugar de juzgarlos después de su nacimiento.

En la *Areopagítica*, así titulado en homenaje a la colina ateniense consagrada al dios Ares donde se reunía el Areópago o Consejo de la polis, una especie de tribunal supremo, Milton defiende la libre publicación sin censura previa y que, en caso de libelo o difamación, sus autores asuman las consecuencias. Pero, excepto en cuestiones menores, no consiguió convencer ni a los lores ni a los comunes.

Milton pone unos límites a dicha libertad: la obligación de que figuren en todas las publicaciones los nombres del autor y del impresor, lo que evitaría el anonimato, y la prohibición de libros dañinos o calumniadores, para los que pide una severa justicia, aunque no prohíbe los libertinos o los que defienden otras ideas religiosas. «Dadme la libertad de saber, de hablar y de argüir libremente según mi conciencia, por cima de todas las libertades», solicita con emotiva firmeza, porque «matar un buen libro es casi matar a un hombre. Quien a un hombre mata quita la vida a una criatura racional, imagen de Dios; pero quien destruye un buen libro, mata la razón misma, mata la imagen de Dios». Con argumentos aplastantes va desarrollando todos los inconvenientes que la censura provoca contra el conocimiento, que debe estar siempre abierto como «un manantial de aguas corrientes: si sus aguas no fluyen en perpetuo avance, enferman en charca cenagosa de conformismo y tradición». En su magnífico alegato, exclama: «El Estado será mi gobernante, no mi crítico», y como tal no puede injerirse en la creación, pues la verdad y el entendimiento no admiten ninguna tiranía, no son mercancías como el vino o la lana, objeto de vigilancia, impuestos y monopolios.

Apoyándose en una breve historia de la censura en las épocas clásicas, pero con argumentos tan modernos que ahora mismo podrían ser defendidos con idénticas palabras, Milton afirma que la libertad de prensa no beneficia sólo al individuo, también es una herramienta de progreso y madurez social. La censura paraliza al pueblo, lo estanca en la pereza, congela su inteligencia; en cambio, la dialéctica y el debate entre ideas distintas lo espabilan, le hacen cavilar y crecer.

Y en efecto, hoy la libertad de prensa está vigente en los países democráticos más desarrollados; en las dictaduras, la censura previa. Al comparar la madurez de las democracias británica y española, comprobamos con tristeza que Milton tenía razón y que tan esencial como la libertad que garantiza la propiedad privada, el comercio, la religión o el voto, es la libertad de opinión y expresión para compartir o discrepar sobre ideas diferentes sin sufrir por ello represalias y sin otro límite que la calumnia, la humillación o la ofensa. Este derecho no es un

permiso temporal que se nos concede, sino que se extiende por igual a todo el mundo, viva en una cabaña o bajo las cúpulas de Cambridge, sea iletrado, mandarín o supercatedrático. La historia de la democracia es la historia de la libertad de prensa, ambas son hermanas gemelas, ambas crecieron y maduraron a la par, ambas tienen buena salud o enferman a la vez, y no hay democracia si no respeta la libertad informativa y no hay libertad informativa sin un soporte democrático. Y me atrevería a decir que no hay buen periodista si al mismo tiempo no es libre y soberano al opinar, si no establece la libertad como el kilómetro cero de su trabajo.

Como defendió Milton, es un derecho individual que, sin embargo, tiene un inmediato reflejo en la sociedad, más sabia y con mayor acierto al juzgar y al elegir a sus representantes políticos y a sus modelos civiles o culturales cuanto más clara y libre es la información que se aporta sobre los candidatos a esos puestos. Un país es mejor si la prensa denuncia la corrupción, la mentira, los abusos o los delitos ecológicos. Y puesto que termina generando un beneficio social, debe estar protegida por las instituciones contra la coacción, venga de donde venga, de una ley mordaza o de un líder político, y garantizada en todas las secciones, desde los artículos de opinión a los crucigramas o a los horóscopos, desde una carta de protesta al director a la crítica de libros o de películas.

Consciente de ese vínculo, el Poder siempre ejerce presión sobre quienes trabajan ante la opinión pública, sea en televisión, en radio, en periódicos o en redes sociales. Todos los faraones quieren tener sentado a sus pies a un escriba con el cálamo obediente sobre el papiro para que relate sus hazañas, reales o fingidas, y dé una imagen positiva de su quehacer a sus contemporáneos y a la posteridad. La espada levanta los imperios, pero es la pluma la que embellece su relato y hace que se mantenga su recuerdo. Y en busca de recompensas, nunca han faltado escribas serviles, con la pluma mojada en sangre, que saltan a la comba según el ritmo que impone la soga del prócer, nunca ha faltado una banda de mariachis traduciendo a gorgoritos sus gestiones.

Ernst Chladni (1756-1827) fue otro de esos asombrosos físicos alemanes que se adelantaron a su época y enunciaron descubrimientos y teorías que cambiaron el devenir de la ciencia. Su afirmación de que los meteoritos vienen del espacio, cuando todos creían que provenían de los volcanes, fue tachada de excéntrica y le acarrió las burlas de sus contemporáneos. Pero Chladni es sobre todo reconocido como el padre de la acústica. Cuando no había medios técnicos para estudiar las ondas sonoras, se las ingenió para descubrir sus movimientos y sus efectos. Y de ese modo llegó a las figuras acústicas, definición que no es tan sólo una sinestesia: cualquier sonido aplicado sobre una placa rígida en la que se ha espolvoreado sal o arena provoca unas ondas que desplazan sus gránulos, demostrando así la intensidad y movimientos de dichas ondas. La arena huye de las zonas que vibran con el sonido y se acumula en las zonas inmóviles. Asombrado al contemplar el experimento, Napoleón dijo: «El sonido puede verse».

Aumentado por una tecnología que Chladni no había imaginado, hoy todo es ruido e invasión de la privacidad, tanto desde los medios tradicionales de comunicación como desde unas redes

sociales que a través de los «Me gusta» y los «Compartir» y los dedos alzados someten la aprobación o el rechazo de cualquier iniciativa a las leyes más duras del mercado, a lo puramente cuantitativo. Ante esa presión acústica, hay dos maneras de reaccionar. Por un lado, los redófilos que, ansiosos de publicidad, buscan los vientres sonoros de las ondas, las zonas de mayor resonancia. Por otro, quienes se mantienen *offline* y prefieren los nudos de silencio y de sombra donde descansar en la arena.

Mario Vargas Llosa, que comenzó a escribir hace sesenta años y sigue escribiendo después de haber visto llegar la democracia, la revolución sexual, el genoma y la oveja *Dolly*, la carrera espacial, internet y el imperio del espectáculo, y de todo ello ha ido dejando lúcida crónica en sus libros, aborda también este tema en su última novela, *Cinco esquinas*, e introduce una sustancial novedad. Ambientada en Perú durante los últimos años del siglo xx y del régimen de Alberto Fujimori, en una Lima bajo el toque de queda, amedrentada por los atentados, asesinatos y secuestros de Sendero Luminoso y del MRTA, uno de sus personajes principales, El Doctor, utiliza la prensa del corazón como arma de desprestigio personal o político, como una demoledora herramienta de chantaje, difamación y aniquilación del adversario. Tras este apelativo se esconde Vladimiro Ilich Montesinos, que fue jefe de los servicios de inteligencia peruanos durante el gobierno de Fujimori. Montesinos no se detuvo ante la tortura, la muerte, la corrupción y la publicación en la prensa amarilla de montajes y falsas noticias de orgías y perversiones para aniquilar a opositores al régimen.

Vargas Llosa ya había hablado del triunfo y expansión del periodismo amarillista en el ensayo *La civilización del espectáculo*, donde sostiene que es otra de las consecuencias de haber convertido la diversión y el entretenimiento en los valores supremos de la actualidad. Bajo el derecho a la libertad de expresión y de información, el periodismo serio se ha banalizado y se ha rendido al amarillismo para satisfacer la malsana curiosidad que «carcome a esas vastas mayorías a las que nos referimos cuando hablamos de “opinión pública”. Esa vocación maledicente, escabrosa y frívola es la que da el tono cultural de nuestro tiempo». Y el escritor peruano no halla remedio contra esa funesta tendencia: «El periodismo escandaloso es un perverso hijastro de la cultura de la libertad. No se lo puede suprimir sin infligir a la libertad de expresión una herida mortal».

En *Cinco esquinas* vuelve a insistir en la cuestión con su avezada maestría para convertir en personajes y episodios dramáticos las abstracciones sociales, políticas o económicas. Las referencias al tema son abundantes, ahora en forma de diálogo:

El morbo es el vicio más universal que existe [...]. En todos los pueblos y en todas las culturas [...]. Queremos conocer los secretos de la gente y, de preferencia, los de cama [...] Meter la cabeza en la intimidad de las personas conocidas. De los poderosos, de los famosos, de los importantes. Políticos, empresarios, deportistas, cantantes, etcétera [...] satisfacer su curiosidad morbosa, su apetito chismográfico, ese placer inmenso que produce a los mediocres, la mayoría de la humanidad, saber que los famosos, los respetables, las celebridades, los decentes, están hechos del mismo barro mugriento que los demás.

Aunque escribe desde la ficción, el lector tiene la sensación de que Vargas Llosa habla de

personajes que podrían ser reales. ¿Quién no ha oído alguna vez en algún programa de televisión a algún Rolando Garro, irónica paronomasia de Roland Garros, para destacar mediante el contraste con el aviador y tenista francés la insignificancia del escuchimizado y pequeño periodista del corazón? ¿Quién no ha hojeado, mientras hace tiempo para entrar en una consulta médica, una revista como *Destapes* o uno de esos «medios de comunicación de masas que, como todos sabemos, en realidad tampoco hacen ascos a la caza del hombre», como afirma Sloterdijk.

Vargas Llosa dedica los cuatro capítulos iniciales de la novela a presentar a los cuatro protagonistas, sus relaciones y el entorno político y social que los rodea: capítulo I, a Marisa; capítulo II, a su marido Enrique; capítulo III, a Chabela; capítulo IV, a Luciano Casasbellas, abogado. Los cuatro ocultan algo, lo que los convierte en posibles víctimas de esa prensa: Enrique, una escabrosa orgía en la que fue enredado y por la que será objeto de chantaje; Luciano, sus verdaderos orígenes familiares; Marisa y Chabela, su clandestina relación amorosa. Los cuatro son representantes de la burguesía capitalista limeña, cuyo frívolo comportamiento social Vargas Llosa nunca cuestiona. Frente a ellos, Rolando Garro es la concreción del peor periodismo amarillo. Y por encima de unos y otros, en actitud napoleónica, El Doctor formateando la vida pública, dominando todas las intrigas. Y aunque los personajes no son complejos ni polifacéticos y se les abarca en una sola lectura, la novela termina reflejando la sociedad peruana, con esa imbricación entre lo privado y lo público que siempre le ha gustado a su autor.

La mano maestra de Vargas Llosa, la perfección de su técnica narrativa se aprecia en «El remolino», el esforzado capítulo XX donde se mezclan sin separación tipográfica varias conversaciones diferentes entre todos los personajes, a modo de acumulación de voces relatando el desenlace. Sin embargo, esa técnica se hace demasiado visible para quien siempre ha defendido que el autor debe quitarse de en medio y practicar un estilo transparente cuya textura nunca debe interponerse en el acceso directo del lector a las emociones y experiencias de los personajes, tal vez porque aquí se ha debilitado su antigua rapidez de reflejos, su capacidad para generar una tensión que lleve al lector en volandas y le impida fijarse en los recursos empleados.

En otro aspecto, las páginas sicalípticas no caen nunca en la pornografía. Vargas Llosa, que no es un mojigato, describe con elegancia, frescura y valentía las escenas lésbicas en las que las mujeres han dejado de ser meros objetos de placer al servicio del hombre para convertirse en las verdaderas protagonistas de sus relaciones, y renueva esa afición por la literatura erótica que mantiene desde que, hacia 1955, descubrió la colección *Les maîtres de l'amour*, dirigida por Guillaume Apollinaire, escondidos sus volúmenes tras un biombo de la biblioteca del Club Nacional de Lima, donde ganaba algún dinero como ayudante de bibliotecario.

*Cinco esquinas* comienza siendo un relato sicalíptico, pasa a ser una novela negra y termina convertida en una historia de denuncia política contada por un narrador omnisciente nada autoritario, que nunca nos dice lo que debemos pensar. De amena lectura, conserva el virtuoso hálito narrativo de su autor, su enorme sabiduría para evitar parones y mantener en todo momento el control y la coherencia de los actos de los personajes, porque es imposible que a Vargas Llosa se le caiga una novela: las tiene siempre sujetas con poderosos hilos, nada está prendido sólo con alfileres. Y aunque en muchos aspectos resulta admirable esta creación de un octogenario que no tiene nada de crepuscular y que conoce todo lo relativo a la perversidad del Poder y a las

debilidades humanas, desde una profunda experiencia que le impide sentirse escandalizado, también, paradójicamente, participa de algunas de las características de la sociedad del espectáculo que el autor ya había lamentado: predominio de lo divertido sobre el discurso lento y racional, frivolidad del sexo, mayor interés por describir cómo se aman y se enfadan, visten, viajan, decoran sus casas los personajes que por indagar en sus más profundos temores, emociones y pensamientos.

El motivo argumental que provoca el drama es rastrero, pero incluso una razón rastrera puede desencadenar una tragedia. Un libro no es grande por tratar temas grandiosos, sino por hacer grandiosa cualquier insignificancia, como con tanta convicción había defendido el propio Vargas Llosa en *La orgía perpetua* al afirmar que *Madame Bovary*, sin la perfección de su estilo, no dejaría de ser un vulgar folletín. Y esa tragedia es la que aquí se añora, la que no termina de sentirse flotando entre las páginas, cuyo conflicto dramático más bien se siente como farsa. El lector —o al menos este lector— no se conmueve por lo que les sucede a los cuatro protagonistas, a quienes les falta la turbadora fuerza vital, el vigor y la efervescencia de otros personajes del prolífico censo vargasllosiano. Incluso la violencia de Sendero Luminoso, que se cita una y otra vez sobrevolando alrededor, nunca llega a percibirse como una verdadera y dolorosa amenaza, como debió de ser para la sociedad peruana.

## Destrucción del ordalizado

Me gustaría saber por qué siempre estás tan triste.

(El carcelero Klakusch al preso Leonhart Maurizius)

Nacido diez años antes y muerto diez años después que Franz Kafka, Jakob Wassermann (1873-1934) pertenece a su mismo ámbito geográfico-histórico de Mitteleuropa, aunque sus intereses literarios son muy diferentes. La dimensión metafísica que alcanza el autor checo lo eleva muy por encima del discurso de Wassermann. Sin embargo, su novela *El caso Maurizius* (1928) ofrece algunas concomitancias con *El proceso*. Etzel von Andergast, su protagonista adolescente, tiene un padre poderoso y autoritario del que quiere escapar. Por otro lado, el condenado Leonhart Maurizius, de quien leemos «Sólo sé que todo estaba contra él; todo atestiguaba en contra suya, personas, cosas, espacio, tiempo», es acusado de la muerte de su mujer y es llevado a la misma destrucción que Josef K., incapaz, como él, de soportar el infierno jurídico.

En su proceso se dan confusas circunstancias que lo llevan a una sentencia condenatoria. Joven, inmaduro, emocionalmente inestable, débil bajo la sombra de su esposa, más rica y dieciocho años mayor que él, Maurizius no cumple en absoluto con la imagen tradicional que del ciudadano ejemplar del imperio austrohúngaro tiene el juez Wolf von Andergast. Quizá no haya ningún juez honrado que no tenga dudas de lo que está haciendo y que en algún momento de su quehacer no se arrepienta de haber elegido ese oficio, consciente de que los tribunales pueden paliar la injusticia, pero no acabar con ella. Pero no es el caso del intransigente, ególatra y distante magistrado Wolf von Andergast.

Sin embargo, convencido de que la verdad prevalecerá por encima de todas las sospechas y de todos los malabarismos judiciales sin necesidad de que él se esfuerce en defenderla, Maurizius no se implica demasiado en su defensa: elige mal al abogado, cuyo alegato resulta un amortiguador demasiado débil para detener los impactos del odio; por motivos sentimentales no incrimina a la mujer que podía salvarlo, su cuñada Anna Jahn; y es traicionado por un testigo que declara en falso. Como consecuencia, es condenado a la cárcel, donde se le aplican las mismas normas que al peor delincuente.

Dieciocho años después del juicio, Etzel Andergast, el hijo adolescente del juez, comienza a investigar el antiguo caso hasta desvelar la verdad: fue Anna Jahn quien disparó contra su hermana. Etzel consigue la libertad del acusado, pero Maurizius ya es un hombre destrozado.

Puesto que Henry Miller ya escribió un brillante y ardoroso estudio sobre la novela mientras preparaba el guión para una adaptación cinematográfica que no llegó a realizarse (aunque Julien Duvivier sí la llevó a las pantallas en Francia, en 1954), hasta el punto de afirmar: «He pensado más acerca de *El caso Maurizius* que sobre cualquier otro libro que jamás haya leído», no considero necesario añadir aquí mucho más sobre la historia. Miller insiste en la sensación de desolación que la novela deja tras su lectura, en la que todos los personajes, excepto Anna Jahn, quedan marcados por la tragedia: «Cuando al final uno deja caer el libro siente como si hubiera habitado un osario».

*El caso Maurizius* no es una novela excelente. Nunca llegamos a conocer del todo a los personajes, que actúan por motivaciones psicológicas confusas, tiene una seriedad algo pesada y carente de todo sentido del humor, se nos escapa algo que Wassermann no sabe contar y por momentos el lector pierde el interés.

Sin embargo, espande en la descripción del proceso de destrucción del ordalizado por el simple hecho de ser acusado, con lo que ya recibe un daño irreparable, como también había escrito visionariamente Kafka: «Tener un proceso significa haberlo perdido ya». Y por otro lado, expone con brío una contundente defensa del *habeas corpus*. Un personaje afirma:

El deber del juez es demostrarme mi culpabilidad. Que yo tenga que demostrarle mi inocencia, cuando no me es posible, es cosa que va contra el sentido del mundo. Hay pueblos que lo han comprendido así hace ya tiempo, y son por ello más grandes. A buen derecho, mejor pueblo.

Cuando se pervierte ese principio, la justicia se convierte en una siniestra caricatura y los tribunales, con su solemne *mise en scène*, pasan de ser un medio de reparación del dolor a ser un instrumento de intimidación: «Cuando se consigue ponerle a uno frente al juez, está ya perdido [...]. He conocido a gente que me ha contado cómo habían experimentado, a cada interrogatorio, la misma espantosa sensación que se siente al encontrarse uno de repente ante un profundo abismo».

El sentido común del inocente ofrece una gran resistencia a creer que puede convertirse en objeto de sospecha o de odio, ya que no ha cometido ningún delito. Los errores judiciales son algo lejano, sólo afectan a otros. Resulta inconcebible que recaigan sobre él, porque se resiste a imaginarse como protagonista de la desgracia. De ese modo, sorprendido por el repentino ataque, desconcertado por la acusación y aturdido por el golpe que no acaba de encajar, el ordalizado apenas se prepara para la defensa, con una confianza instintiva en que la justicia impondrá la equidad de la balanza y de la espada y en que, en todo caso, serán los acusadores los que deberán demostrar lo indemostrable. Como nunca previó que un día tuviera necesidad de ellos, no ha preparado documentos ni coartadas: cree que ser inocente es ser invulnerable. Sin embargo, a medida que pasa el tiempo y ve avanzar la maquinaria procesal, su incredulidad inicial se va

convirtiéndolo en temor. Los innumerables estratos y funcionarios del aparato judicial, cuya jerga no comprende, y el ritmo lento de sus comunicados con timbre y sello son demasiado complejos y no se siente capaz de abarcarlos. Tiembla cada vez que a su puerta llama el correo para entregarle una carta oficial. Con cada trámite, su seguridad se cuarteo, se va agrietando. Angustiado por el miedo a caer en alguna contradicción por la tensión del pleito, a enredarse en las trampas y triquiñuelas y preguntas capciosas en los interrogatorios de fiscales y abogados y a concitar su odio si escapa a sus lazos, víctima de la incertidumbre y la ansiedad a que lo someten las interminables, eternas dilaciones del proceso, llega un momento en que cede su resistencia, comienza a dejarse arrastrar por la desesperación e, impotente ante la maquinaria judicial, renuncia a seguir defendiéndose:

Entonces siente uno el anhelo de la definitiva liberación; incluso se desea, con el corazón destrozado, la sentencia capital; en la sala del tribunal no se ve, no se oye, no se siente ya nada; no se quiere seguir luchando, se ha renunciado, se calla. Todo se ha vuelto ya indiferente.

Sólo aspira a jibarizarse, a desaparecer, a hacerse invisible, a deshacerse en la nada: *fuge, late, tace*. Si no eres, tampoco puedes ser dañado. En su progresivo apocamiento, el ordalizado se ve menguar cada día ante el espejo y descubre que incluso su firma ha reducido su tamaño, se ha vuelto diminuta. Desde su refugio, o su aislamiento, o su encierro preventivo, envuelto en la grisalla de la sospecha, comprueba cómo se produce una actualización jurídica del viejo refrán, que el daño está hecho y resulta irreparable, porque a partir del pregón de la infamia no basta con demostrar la falsedad de las pruebas. «Es indudable que la investigación, cuando va acompañada de publicidad, se mofa de la presunción de inocencia», recuerda Pascal Bruckner. Lanzada la duda e inyectada la sospecha, tarde o temprano aparecerá una recidiva.

Jakob Wassermann muestra que la modernidad ha destrozado la vieja seguridad rousseauiana de que la inocencia no tiene nada que temer, que con tanto ardor había defendido Robespierre en su famoso y terrorífico discurso ante la Asamblea Nacional el 11 de Germinal del año II: «Yo digo que cualquiera que tiembla en este momento es culpable, ya que la inocencia nunca teme al escrutinio público». ¡Claro que sí la teme, claro que sí, como había vaticinado Kafka y como muy pronto habrían de demostrar los totalitarismos del siglo!

George Borrow, que tan bien llegó a conocer el carácter español después de recorrer la Península de punta a punta vendiendo Biblias, lamentaba: «Pero ¿cuándo en España cayó vencida por el propio peso de su absurdo una calumnia? Tierra infortunada...».

Aliada de la ordalía, la calumnia hace un daño tanto más doloroso cuanto mayor es la dificultad para demostrar sus efectos. Si una pierna rota resulta evidente en una placa de rayos X; si un golpe se manifiesta en la herida o en el hematoma y deja vestigios en la piel o en los huesos, en cambio el daño moral infligido, el sufrimiento anímico, el desprestigio o la marginación social no tienen una evidencia palmaria.

Pero esa desgracia no es exclusivamente patrimonio hispano. En el relato *El ciego Gerónimo*

y su hermano, Arthur Schnitzler narra una trágica historia protagonizada por dos hermanos. En su infancia, uno de ellos deja ciego al otro por un accidente mientras juegan y, sintiéndose culpable, desde entonces lo protege y lo cuida, se convierte en sus ojos y en su guía por los caminos que recorren cantando y tocando la guitarra para ganarse la vida.

Un día, en una casa de postas, un viajero le da al hermano vidente una moneda de un franco, pero en un aparte le dice al hermano ciego que la moneda es de veinte, y añade: «No dejes que te engañen», como si sugiriera que su hermano es un ladrón.

A partir de ese momento la mentira destroza la armonía fraterna. Por varias circunstancias casuales, el ciego cree la acusación, lo que llena de tristeza al vidente, que, en su afán por arreglar el conflicto y por paliar la culpa, con la que carga desde la infancia, termina convirtiéndose efectivamente en ladrón.

Al terminar la lectura queda una pregunta: ¿por qué lanzó la mentira el viajero desconocido, que no vuelve a aparecer en el relato? ¿Qué ganaba con ella? ¿Qué pretendía con su fría, taimada intervención, que lanza en el momento oportuno para enseguida esconder la mano y desaparecer, como el anuncio televisivo que se retira de las pantallas cuando ya ha hecho su efecto, antes de que la repetición tenga efectos contraproducentes en la credibilidad del espectador? En ese personaje abyecto hay un afán gratuito de hacer daño, una maldad innata que contradice la vieja tesis que Francis Bacon escribió en «De la venganza», la primera reflexión de su tratado *De la sabiduría egoísta*: «No hay hombre que cometa el mal a cuenta del mal mismo, sino para obtener provecho propio, o placer, u honor, o algo semejante». Por lo que sé, la maldad gratuita ni es lo común ni resulta literariamente enjundiosa, pero en ocasiones reaparece «el mal a cuenta del mal mismo», como en el relato de Schnitzler, sin ningún sentido ni utilidad, para desconcertarnos y llenarnos de pasmo ante los misterios de la condición humana.

Desde el momento de su acusación —y sin esperar a la sentencia—, el ordalizado ya está convertido en lo que Giorgio Agamben ha denominado *homo sacer*, es decir, en un hombre arrojado a una tierra de nadie, fuera de las murallas, y expulsado de la sociedad a la que había pertenecido, con una vida desnuda, sin derechos ni prerrogativas, sobre el que se puede practicar el pimpampum con toda impunidad. Despojado de su estatuto de ciudadano, solitario y sin voz, muerto y vivo al mismo tiempo, como el cazador Gracchus de Kafka, vaga por el mundo sin remisión ni descanso.

A Maurizius, su experiencia ante los tribunales le ha sido estéril, no lo ha hecho más fuerte ni más sabio ni más bueno. Al contrario, ha perdido la fe en la ley y en la castidad de la justicia y ahora es más frágil, su pensamiento dominado por el miedo ha perdido vivacidad y consistencia y su escepticismo ante la condición humana le dificulta cualquier filantropía. A su congoja, el infortunado añade un agravante: el hecho de ver cómo los responsables de su situación campan libres, seguros de su impunidad, a menudo en el mismo entorno de la víctima, condenada a soportar su cercanía o su presencia. Jean Améry, que también terminó suicidándose, al visitar la fortaleza belga de Breendonk donde había sido torturado, describe con hondura y emoción el

dolor irreparable de las víctimas y defiende, por tanto, la necesidad del resentimiento para mantener viva la ofensa: «El mundo, que perdona y olvida, me ha condenado a mí, no a aquellos que asesinaron o consintieron el asesinato [mientras que] La generación de los exterminadores, de los constructores de cámaras de gas, de los generales siempre dispuestos a estampar su firma, sumisos a su Führer, envejecen con dignidad».

Cabe, sin embargo, otra reacción. Si el acusado tiene suficiente entereza para soportarlo todo y salir indemne de entre los zarzales de la ley, sin sufrir más que unos rasguños; si al final queda libre, pero sin una rehabilitación pública y una compensación proporcionales a su tormento, su reacción puede ser distinta a la de Leonhart Maurizius y convertirse en un resentido social, en alguien marginado de quien se puede esperar cualquier rebeldía o que inicie una cadena de venganzas. Diderot señalaba «la imprudencia que se comete de infamar al hombre, y al mismo tiempo dejarle libre. Este método absurdo llena nuestros bosques de asesinos», afirmación que encuentra su correlato narrativo en *El delincuente por culpa del honor perdido*, de Friedrich Schiller.

Pero no es el caso habitual. Lo frecuente es la destrucción del ordalizado. El desenlace de *El caso Maurizius* incorpora el tema del suicidio cuando, diecinueve años después de su condena, el adolescente Etzel von Andergast logra demostrar al fin la verdad y sacar a Maurizius de la cárcel. Ahora es libre, pero ya es un hombre acabado que vaga de una ciudad a otra sin encontrar reposo ni un sitio en el que apuntalar su vida sobre una base sólida, en un tiempo que ya no es el suyo: «No mantiene relación con nadie. Él no forma parte de nada». Nadie puede pasar diecinueve años en prisión y salir sin secuelas, sin haberse convertido o en un zombi o en un canalla ansioso de venganza, con todos sus sentimientos destrozados. Maurizius pertenece a los primeros. Impedido de ver a la gente y de ser visto por ella durante dos décadas, ha perdido toda destreza social y se aísla, cada día va cortando alguno de los hilos que todavía lo unen a la sociedad. No sale de casa, fuera todo le resulta oscuro, las calles le parecen llenas de tinta china. Ya no encuentra una posibilidad de coincidencia con el mundo. Huye de reuniones, de fiestas y conciertos: hasta la música más alegre le suena como una marcha fúnebre. Ha escapado, pero arrastra los grilletes y cualquiera puede pisarlos y detener su paso. Cada mañana le viene a la cabeza el final de Sócrates, la condena de la ciudad que, incapaz de censurarlo, lo obliga a darse muerte, y siente miedo a las multitudes, a toda discrepancia o discusión. En nada halla sosiego y ha perdido la capacidad para todo trabajo: ningún espectáculo le interesa, no tiene energía para practicar deporte ni hacer ejercicio. Tampoco logra la suficiente concentración para leer un libro o ver un museo. Como la víctima que sufre y calla o como el acosado en las redes sociales por el *maelstrom* mediático, se siente incapaz de verbalizar ante los demás su sufrimiento, de organizar de forma convincente su relato. Sólo la silla de Pascal y la habitación desnuda de Wittgenstein le sirven de refugio. La vida se le hace insoportable: tiene que tomarla por asalto cada día, pero vuelve a perder la batalla contra los gigantes de la noche y debe reconquistarla al día siguiente. Si alguna vez logra dormir, se levanta diciéndose que esa fecha tal vez todo cambie o que, en cualquier caso, no puede ser peor que el día anterior. Pero las horas avanzan para desmentir lo que fraguó la esperanza. Oscilando en un vacío sin fondo entre la antigua y la nueva libertad, agotado, en alerta, porque el miedo tiene los ojos grandes, al final su mente se obstruye y la

conciencia dimite de la lucha, no quiere saber nada, huye de lo que tanto le angustia. En la soledad, comienza a empaparse con el narcótico perfume del suicidio. Insomne en su casa, de madrugada, recorre mil veces el pasillo y escucha sus propios pasos, mirando al pasar por la puerta de la cocina la mesa donde brilla el vaso de agua junto al acopio de somníferos. O acaricia en su bolsillo la llave de la terraza del edificio, a la que ha tenido acceso. Su rehabilitación lo ha devuelto a la vida civil, pero no es lo mismo un resucitado que un hombre que nunca estuvo muerto: el resucitado lleva para siempre sobre sí el olor de la ceniza y el tacto de la mortaja, de los que la sociedad huye arrugando la nariz. Y como no puede alcanzar una vida más grata, no quiere tener una vida más larga. El suicidio es la única salida: Maurizius se arroja de un tren en marcha sobre un viaducto alpino.

Es difícil convivir con el miedo durante un tiempo prolongado sin perder el equilibrio, pero hay ocasiones en que la entereza moral del ordalizado le permite resistir. Edmond Dantès, Lucas Beauchamp, Hester Prynne o Fanny Hunt tienen en su alma la suficiente firmeza para soportar la presión del aparato judicial y en sus mazmorras permanecen irreductibles al doblegamiento. Como si también creyeran en la afirmación de Rousseau: «La verdadera inocencia no tiene vergüenza de nada», su fortaleza nace de su integridad.

En la ficción, ellos resistieron para sobrevivir. Pero la realidad no muestra esa misma querencia por la justicia poética y a menudo resulta más trágica y cruel. En las hemerotecas abundan los casos de aquellos a quienes la rehabilitación les llegó demasiado tarde, cuando ya nada tenía remedio, y cuyas sentencias, con el paso del tiempo, antes expresan la naturaleza dañina del juez que los actos del condenado.

¿De qué les valió a Sacco y Vanzetti que la misma noche en que iban a ser ejecutados, el 23 de agosto de 1927, el mismo Walter Benjamin formara parte de una gran manifestación que recorría los bulevares parisinos contra su condena? ¿De qué les valió que años después de su asesinato en la silla eléctrica se rehabilitara su memoria de condenados no por lo que hicieron, sino por su ideología anarquista?

¿De qué le sirvió al capitán del ejército francés Alfred Dreyfus que le fueran retirados los cargos cuando el comandante Walsin-Esterhazy confesó haber falsificado su letra, si ya había sido condenado por ser judío? ¿De qué le sirvió ser amnistiado si al asistir al funeral de Émile Zola, que tanto luchó por defenderlo, fue atacado en la calle por un agresor enfurecido que no estaba de acuerdo con su absolución? ¿De qué le valió el desagravio público si las obras de teatro que lo defendían no podían ser representadas en Francia por la hostilidad, bombas fétidas y agresiones a los espectadores por parte de los cachorros paramilitares de Action Française? Se equivocaba Proust cuando afirmaba «*Bien heureux ceux qui sont des victimes d'erreurs judiciaires ou autres! Ce sont les seuls humains pour qui il y ait des revanches et des réparations*», pues no hay consuelo posible para el dolor pasado, y cualquier reparación sólo puede ser simbólica, pues nunca compensa ni elimina el sufrimiento.

¿De qué le valió a Sebastián Castellio que su nombre y su coraje y sus ideas humanistas fueran

recuperadas siglos más tarde, si en vida fue perseguido y censurado por el aparato calvinista hasta morir prematuramente y en silencio?

Y a Miguel Servet, ¿de qué le sirvió la defensa que de él hicieron sus contemporáneos Castellio y Montaigne y, más tarde, el propio Voltaire, si fue quemado vivo en la hoguera?

¿De qué les sirvió a Guglielmo Piazza y a Giangiacomo Mora la rehabilitación moral que posteriormente Manzoni hizo de ellos, si ardieron en las llamas de la hoguera, con los huesos triturados a martillazos?

¿De qué les valió a John Proctor y a Sarah Good y a Rebecca Nurse que los reverendos que los torturaron y llevaron a la horca se subieran a un púlpito cinco años después para golpearse el pecho y pedir perdón «por la sangre inocente derramada», si ya estaban enterrados en el rincón destinado a los herejes en el cementerio de Salem, Massachusetts?

¿De qué le sirvió a Jean Calas, torturado en la rueda y asesinado por la justicia y la intolerancia religiosa, acusado de matar a su hijo, que Voltaire denunciara su asesinato en su encendido *Tratado sobre la tolerancia* y fuera reconocida su inocencia apenas dos años después de su tortura?

¿De qué les sirvió a León Sánchez Gascón y a Gregorio Valero Contreras que se revisara todo su proceso y condena por el asesinato de José María Grimaldos si cuando éste apareció vivo ya habían pasado quince años en la cárcel y su vida estaba destrozada? Ni Ramón J. Sender ni Pilar Miró ni Antonio Ferrer podían devolverles la vida que perdieron ni evitarles con sus obras las espantosas torturas que sufrieron.

¿De qué les valieron a Tom Mooney, al adolescente George Stinney, ejecutado en la silla eléctrica cuando tenía catorce años, a Troy Davis o a Jesse Tafero, en fin, para terminar una interminable y trágica relación de nombres, el reconocimiento tardío de su inocencia y la benevolencia de la historia, si llegaron cuando el verdugo ya había hecho su trabajo?

Y aunque no existieron, los personajes de ficción nos ilustran sobre la ordalía con más claridad y precisión que los personajes reales, pues un expediente judicial se limita a las pruebas y dictamina cómo sucedieron los hechos, pero la literatura, además, analiza el contexto y las creencias e indaga en la laceración y el sufrimiento de las víctimas con mayor profundidad y detalle. La literatura formula las preguntas que no hace el fiscal, aporta lo que queda al margen de los tribunales, inaccesible al lenguaje jurídico. La verdad va y viene de los libros a la vida, de la vida a los libros sin pedir audiencia y sin hacer distinciones. Así pues, ¿de qué le sirvió a Robbie Turner la posterior confesión de Briony Tallis, si había muerto de septicemia provocada por una herida de guerra en una playa de Dunkerque? Y a Hester Prynne, ¿de qué le valió que el clérigo Arthur Dimmesdale reconociera siete años después la paternidad de su hija en sus últimas palabras antes de morir? Y a Defred, ¿quién la compensó por tanto sufrimiento, por haber sido alejada de su pareja y despojada de su hija? ¿De qué le valió que doscientos años después se estudiara su caso en un congreso histórico? ¿De qué le sirvió a un «joven, ambicioso, amante de la vida, inocente como un recién nacido» Caleb Williams que en el desenlace se conociera la verdad, si había perdido su juventud huyendo? ¿De qué le sirvió al administrador Urbenín que un sagaz editor lo exculpara de una acusación de homicidio, si ni siquiera llegó vivo al penal de Siberia? Y a Leonhart Maurizius, ¿acaso su tardía rehabilitación impidió que se arrojara al vacío

desde un viaducto? ¿De qué les sirvió a las profesoras Karen y Martha que la sociedad que las había destrozado por una calumnia quisiera luego compensarlas por su exterminio? Y a Tom Robinson, muerto a tiros por ser negro cuando intentaba huir de la cárcel donde lo habían encerrado sin culpa, ¿de qué le sirvió que Atticus Finch y sus dos hijos descubrieran la verdad, si nada podían hacer contra la racista sociedad sureña? ¿Y cómo se les compensó a Tish y a Fonny Hunt por su sufrimiento? Y al buen Cipriano Salcedo, ¿de qué le valió que los lectores de Delibes nos emocionemos con sus andanzas? ¿Y a Josef K., de qué le valió a Josef K.?

# Epílogo

## Ordalía *versus* libertad

«La libertad no puede concebirse en términos sencillos. Es un misterio», argumenta Flannery O'Connor en la primera página de *Sangre sabia*. Desde la antigua *eleutheria* griega, o estado del hombre libre no sujeto a obediencia ajena ni a dominio extranjero, hasta la actual libertad de movimientos, pensamiento, asociación, creación y expresión; desde los discursos de Don Quijote o de Espronceda hasta el doble concepto de libertad positiva y negativa de Isaiah Berlin, se han pronunciado hermosísimos elogios sobre ella. Hay mil definiciones y si, pese a lo vano del empeño de elegir una, acordáramos que la libertad es la ausencia de todo tipo de coacción, la ordalía supone su contrario. La ordalía es una coacción antes de que haya un motivo para aplicarla, una coacción *in essentia* que se practica sobre la naturaleza del individuo, no sobre sus actos contingentes y fungibles, cuando la piel, la raza, el estatus social, el lugar de nacimiento o el género, que son meros ropajes, sin embargo influyen en la catalogación moral de quien los porta y bajo cuya luz son juzgados.

El hombre, contra lo que escribe el Génesis o anunciaban san Agustín o Kierkegaard o sentía Kafka de un modo difuso, pero aplastante, no viene al mundo encadenado por ninguna culpa a causa de un pecado cometido por los primeros padres, de modo que no tiene que redimir ninguna condena previa ante ningún tribunal. La libertad depende en grado sumo de una justicia imparcial que no esté al servicio previo de nadie, pues la justicia no es como la lámpara de Aladino, que obedece al dueño que la frota. Para todos los seres humanos sólo hay una categoría ontológica, de modo que, de entrada, tanto monta Picasso como Belén Esteban, Gandhi como la madre Teresa de Calcuta, Kim Kardashian como Kim Jong-un, y sólo a partir de sus actos individuales pueden establecerse categorías morales. De ahí la necesidad del *habeas corpus*, la seguridad de que nadie le exigirá a nadie que demuestre su inocencia antes de acceder a estrecharle la mano.

Y del mismo modo que un retrato refleja tanto al modelo como el talento o la torpeza del pintor, así una ordalía refleja a la víctima, pero también a la comunidad que la ejecuta o la consiente, que será tanto más justa y democrática cuanto más limpia esté de prácticas ordálicas, tengan su origen en los oscuros tiempos medievales o aparezcan bajo las máscaras de la modernidad.

## Bibliografía básica

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer El poder soberano y la nuda vida*, Pretextos, Valencia, 1998
- Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, 1998
- Atwood, Margaret, *El cuento de la criada*, Seix Barral, Barcelona, 1987
- Austen, Jane, *La abadía de Northanger*, Debolsillo, Barcelona, 2010
- Baldwin, James, *Blues de la calle Beale*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1974
- Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid, 1998
- Beccaria, Cesare, *De los delitos y las penas*, Alianza, Madrid, 1988
- Caldwel, Erskine, *En busca de Bisco*, Lumen, Barcelona, 1967
- Chéjov, Antón, *Una extraña confesión*, Reino de Cordelia, Madrid, 2013
- Christie, Agatha, *Inocencia trágica*, Molino, Barcelona, 1998
- Delibes, Miguel, *El hereje*, Destino, Barcelona, 2008
- Dinesen, Isak, *El festín de Babette*, Nórdica, Madrid, 2006
- Faulkner, William, *Intruso en el polvo*, Alfaguara, Madrid, 2012
- Godwin, William, *Las «aventuras» de Caleb Williams*, Valdemar, Madrid, 1996
- Goodis, David, *El anochecer*, Versal, Barcelona, 1987
- Grossman, Vasili, *Vida y destino*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2007
- Hawthorne, Nathaniel, *La letra escarlata*, Espasa Calpe, Madrid, 1988
- Hellman, Lillian, *La calumnia*, Archivo PDF con el título *La hora de los niños*.
- Hughes, Richard, *Huracán en Jamaica*, Destino, Barcelona, 1943
- Kadaré, Ismaíl, *El Palacio de los Sueños*, Cátedra, Madrid, 1999
- Kafka, Franz, *El proceso, Obras completas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999
- Kierkegaard, Søren, *El concepto de la angustia*, Guadarrama, Madrid, 1965
- Kramer, Heinrich, y Sprenger, Jacob, *Malleus maleficarum o Martillo de las brujas* Círculo Latino, Barcelona 2005
- Lee, Harper, *Matar a un ruiseñor*, Ediciones B, Barcelona, 2015
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Nathan el Sabio*, Akal, Madrid, 2009
- Levi, Primo, *Trilogía de Auschwitz*, Muchnik, Madrid, 1995
- Manzoni, Alessandro, *Historia de la columna infame*, Alianza, Madrid, 1987
- McEwan, Ian, *Expiación*, Anagrama, Barcelona, 2002

Melville, Herman, *Billy Budd, marinero*, Alianza, Madrid, 1975  
Michelet, Jules, *La bruja*, Akal, Madrid, 2004  
Miller, Arthur, *Las brujas de Salem*, Tusquets Editores, Barcelona, 2005  
Milton, John, *Areopagítica*, Torre de Goyanes, Madrid, 2001  
O'Connor, Flannery, *Sangre sabia*, Lumen, Barcelona, 2011  
Safranski, Rüdiger, *El mal o el drama de la libertad*, Tusquets, Barcelona, 2000  
Schnitzler, Arthur, *El ciego Gerónimo y su hermano*, en el libro *El destino del barón Von Leisenbohg*, Acantilado, Barcelona, 2003  
Scott, Walter, *Ivanhoe*, Cátedra, Madrid, 2013  
Sender, Ramón J., *El lugar de un hombre*, Destino, Barcelona, 1968  
Vargas Llosa, Mario, *Cinco esquinas*, Alfaguara, Barcelona, 2016  
Voltaire, *Tratado sobre la tolerancia*, Espasa, Madrid, 2006  
Wassermann, Jakob, *El caso Maurizius*, José Janés Editor, Barcelona, 1947  
Wollstonecraft, Mary, *Vindicación de los derechos de la mujer*, Debate, Madrid, 1977  
Zweig, Stefan, *Castellio contra Calvino*, Acantilado, Barcelona, 2001

*La hoguera de los inocentes*  
*Linchamientos, cazas de brujas y ordalías*  
Eugenio Fuentes

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.  
Puede contactar con CEDRO a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

Diseño de la portada: Departamento de Arte y Diseño. Área Editorial Grupo Planeta

© Eugenio Fuentes, 2018

Reservados todos los derechos de esta edición para  
Tusquets Editores, S.A. - Av. Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona (España)  
[www.tusquetseditores.com](http://www.tusquetseditores.com)

Primera edición en libro electrónico (epub): enero de 2018

ISBN: 978-84-9066-496-4 (epub)

Conversión a libro electrónico: El Taller del Libro  
[www.eltallerdelibro.com](http://www.eltallerdelibro.com)

