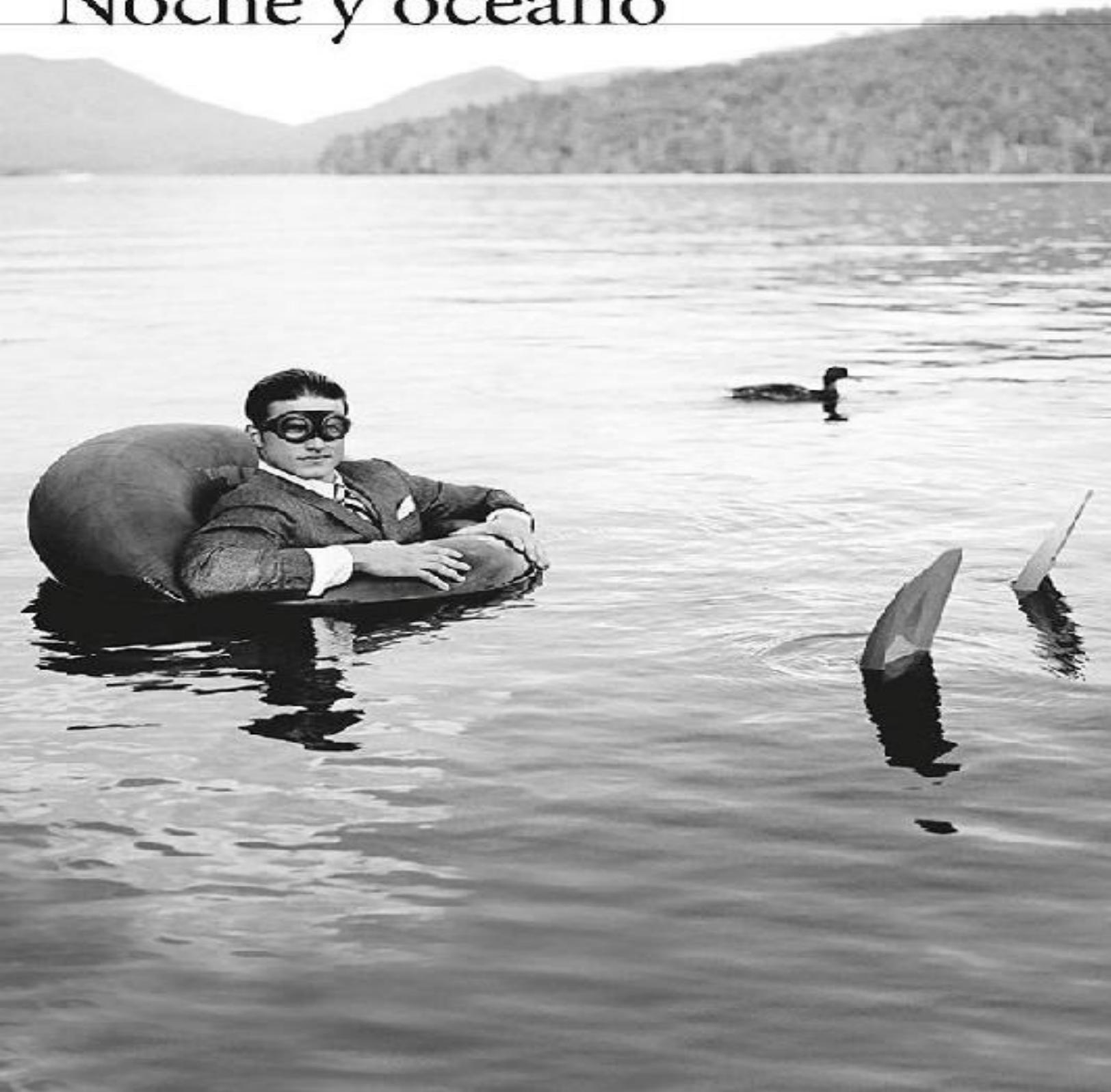




Seix Barral Premio Biblioteca Breve 2020

Raquel Taranilla

Noche y océano



Índice

Portada

Sinopsis

Portadilla

Premio Biblioteca Breve 2020

Dedicatoria

Cita

Primera parte: King-size

Un paréntesis

Segunda parte: el aroma de la flor de Tiaré

Notas

Créditos

¡Encuentra aquí tu próxima lectura!

Gracias por adquirir este eBook

Visita Planetadelibros.com y descubre una nueva forma de disfrutar de la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!

Primeros capítulos

Fragmentos de próximas publicaciones

Clubs de lectura con los autores

Concursos, sorteos y promociones

Participa en presentaciones de libros

PlanetadeLibros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:



Explora

Descubre

Comparte

SINOPSIS

Bea Silva se topa con una noticia del diario que la deja atónita: alguien ha robado el cráneo embalsamado del mítico director de cine mudo F. W. Murnau. Lo sorprendente es que Bea está segura de conocer al culpable. Se trata de Quirós, un cineasta medio ocioso que un día recaló en su enorme casa destartalada.

A punto de cumplir treinta y dos años, Beatriz es una mujer poco sociable, una profesora universitaria hastiada y culta hasta lo patológico. La llegada de Quirós acentúa en ella una mirada lúcida e hiperactiva que la condena al desencanto más desquiciado.



Seix Barral Premio Biblioteca Breve 2020

Raquel Taranilla

Noche y océano

«El aspecto lúdico y paródico caracteriza esta historia rebosante de humor inteligente y enorme energía expresiva, escrita con gran seguridad y aplomo del todo inesperados en una primera novela. Una voz inconfundible, tan poderosa como sagaz, convierte este libro en una obra extraordinaria de una calidad fuera de lo común.»

Jurado del Premio Biblioteca Breve 2020

LOLA LARUMBE

FERNANDO LEÓN DE ARANOA

CLARA USÓN

PERE GIMFERRER

ELENA RAMÍREZ

A Abel

Haremos que Tristram, dijo, conjugue de esta manera todas y cada una de las palabras del diccionario: hacia adelante y hacia atrás;—ya ve usted, Yorick, que, de este modo, cada palabra queda convertida en una tesis o en una hipótesis;—cada tesis o hipótesis engendra una verdadera prole de proposiciones;—y cada proposición tiene sus propias consecuencias y conclusiones; cada una de las cuales, a su vez, conduce a la mente hacia otras sendas, llenas de nuevas dudas y pesquisas.—Es increíble la fuerza que tiene esta máquina, añadió mi padre, para abrirle la cabeza a un niño.—

*La vida y las opiniones del caballero
Tristram Shandy
Laurence Sterne*

PRIMERA PARTE: KING-SIZE

Imagino que, igual que yo, muchos de ustedes descubrieron atónitos el siguiente titular, que apareció hace algunos meses en la prensa: «Robado el cráneo de Murnau, director de *Nosferatu*». Según informaba el periódico, alguien había profanado el mausoleo del cineasta, en el cementerio de Stahnsdorf, próximo a Berlín, y había robado su cabeza embalsamada, que a pesar de llevar allí más de ochenta años aún conservaba, tal como relataba en la noticia el administrador del cementerio, no solo algunos restos del cabello y de los dientes, sino también el aire inconfundible, el porte magnífico de Herr Murnau. Entre los móviles que barajó la policía, al parecer tomó fuerza enseguida el del ritual satánico, basado principalmente en el rastro de cera fundida que se halló sobre el ataúd.

Ahora bien, a diferencia del de ustedes, mi estupor no tiene que ver tanto con la extravagancia de quitarle la cabeza a un muerto como con la certeza de conocer al culpable. Si tras su pista alguna vez la policía berlinesa llamase a mi puerta, entregaría gustosa una caja que él me dejó y que contiene documentos que, al menos a primera vista, guardan relación con el caso, aunque yo sepa de sobra que en su interior no se hallará evidencia útil ninguna. En mi precario alemán y como venganza servida en bandeja contra el tipo que se fue sin despedirse, les aseguraría a los agentes que del huido Quirós (pues ese es el nombre del profanador) cabría esperar cualquier rareza y que era pura obsesión lo que sentía por el tal Murnau. Si, además, como requerimiento insoslayable de la investigación, se me pidiera contar al detalle lo que sé de Quirós, lo mejor sería comenzar por la tarde en que llegó a mi casa, desbaratando la idea de acercarme de una vez por todas a la biblioteca de la Facultad de Letras en busca de alguno de los libros de Arnold Kreikamp, ese autor bávaro del que hasta hacía un puñado de días no había escuchado ni palabra.

En efecto, cuando casi había logrado vencer la desgana y a disgusto estaba vistiéndome para salir, una llamada me obligó a cambiar de planes. Era Daniela, la casera (o lo que es lo mismo: LA PROPIETARIA), para avisarme de que su amigo Quirós regresaba de improviso a Barcelona y que iba a alojarse por una temporada en el segundo piso de la casa que yo tenía alquilada. Aunque es cierto que nadie habitaba la planta de arriba y que en realidad LA PROPIETARIA la utilizaba de trastero para guardar sus chismes, que me endosase con tal alegría a Quirós —tan desconocido entonces como lo era Arnold Kreikamp— respondía sin duda a un abuso de confianza por el que encima ni siquiera se excusó. Es un tipo silencioso, prácticamente un ermitaño, dijo sin molestarse en disimular que exageraba. Y, dado que ella no iba a tener tiempo libre hasta la noche, me pidió que recibiese yo a Quirós, que llegaba en avión y que en aquellos momentos estaría a punto de aterrizar en el aeropuerto de El Prat. Es un buen amigo y le debo un par de favores, así que dale la bienvenida que se merece: ya sabes, hazle sentir cómodo. Por un segundo me pregunté si me estaba chuleando, si sus palabras escondían una instrucción indirecta que yo debía cazar al vuelo, pero de inmediato acepté sin poner pegas. Aparte de que deseaba terminar la conversación lo antes posible, LA PROPIETARIA es seguramente la persona con la que mantengo un vínculo más estable y duradero, y me habría dolido echarlo a perder por una pequeñez. Aunque me hago la dura, siento por ella una gratitud a prueba de bombas, sobre todo, porque me alquila a muy buen

precio el casoplón que fue de sus abuelos. Es verdad que la construcción se echó a perder hace muchos años y que, mirándola desde la calle, parece un despojo de otro tiempo que cualquier día de estos se desploma y le pega un buen susto al barrio, pero a mí siempre me ha parecido un lugar bastante confortable. No se equivoquen: no es que sea yo una de esas fanáticas trasnochadas que demoniza el lujo y se recrea en una vida modesta, pero digamos que mis apuros económicos son tan recurrentes que lo mejor ha sido encontrarle el gusto a la vida austera e, incluso, en cierto sentido buscarle la épica. Dándomelas de espartana he conseguido no pocas veces dignificar mi situación y hasta me he atrevido a dar lecciones morales. Soy, como ven, una mujer con ciertas habilidades retóricas. En la retórica, de hecho, pongo a día de hoy casi todas mis esperanzas, que solamente son razonablemente raquílicas.

El caso es que me comprometí a quedarme en casa y a estar pendiente de la llegada de Quirós, a darle un juego de llaves y asignarle una habitación, y hasta creo que aseguré que sería amigable. No sé si has subido alguna vez, añadió LA PROPIETARIA, pero la planta de arriba es un sindiós. Por descontado, Quirós se encargará de adecentarla; tú no tienes que ayudarle a limpiar, salvo que te apetezca. Recibido, masculé, y sin entender en nada mi propia reacción colgué el teléfono con la misma intensidad con que en la guerra se degüella al enemigo. No hace falta que diga que al piso de arriba tengo la costumbre de adentrarme a menudo, como tampoco que apenas me desviví con la llegada del impuesto Quirós. Al curso en la universidad le quedaba un suspiro y yo contaba los días que me separaban de las vacaciones para poder recluirme y por fin descansar. Desde hacía semanas era como si, de nuevo, la desgana extrema me empujara a andar a gatas. Mi cabeza parecía exageradamente sometida a la fuerza de la gravedad, pero no a la manera en que el organismo pierde vitalidad ante la desdicha o a consecuencia de la anemia. Lo que yo sentía era la vejez del ánimo, una conmoción psíquica como si en lo más profundo de mi ser hubiese recibido un jarro de agua fría. Sabía que mi sufrimiento se dulcificaría un poco con el paso de las semanas, pero sabía también que acabaría volviendo, pues regresa periódicamente, con la precisión cíclica de un pez migratorio listo para desovar. Hay cosas que siempre vuelven: las rebajas de enero, las notificaciones de impago y la recesión económica, la moda del esperanto, y eso que, según diagnostica mi médico de cabecera, es astenia idiopática recurrente. Como de costumbre, el único remedio que podía procurarme era encerrarme y asumir la insignificancia del mundo y de mí misma. El sinsentido, para decirlo mejor. Cansada de cualquier actividad humana, desencantada, durante días tuve el plan de dedicar las vacaciones a convertirme en un miembro más de la colonia de ratones caseros que habitan bajo el suelo de madera y entre los tabiques de la casa de LA PROPIETARIA y que solo cuando no queda más remedio traspasan los rodapiés, embalándose para cruzar un pasillo aterrador o una habitación, que les parece gobernada por un dios trincador con alma de jorobado. Pero, a consecuencia de un experimento que no hace falta explicar aquí, llegué a la conclusión de que transformarse en animal, provocar una metamorfosis que fuera más allá de lo imaginario, era algo inviable. Esa certeza me llevó a diseñar un plan B. Un plan que, sin renunciar a ciertas ambiciones, resultaba lo suficientemente realista. Los planes B siempre son los mejores, porque combinan la virtud de la experiencia y de la necesidad. Párense a pensar en lo carentes de experiencia y, muy especialmente, de necesidad que están la mayor parte de las cosas que hacemos a lo largo del día y comprenderán lo satisfecha que me sentí ante mi plan alternativo, que consistía, básicamente, en hacer de la casa un pequeño espacio para fundar un búnker y poder aislarme. Un proyecto sencillo y, a la vez, nada original y multiplicable (en definitiva, perfecto

según las reglas de la naturaleza): quedarme muda y sorda. Distanciarme al menos por aquel verano del entorno en el que había luchado por subsistir e incluso en algún momento peregrino (cuyo recuerdo casi enciende el color de mis mejillas cada vez menos tersas) por obtener cierto lucimiento. Me proponía suspender mi faceta mundana a la mayor brevedad, si bien antes iba a tener que dedicarme a un artículo académico que en mala hora había prometido escribir. —Ahora escuchen mis sollozos y vean:— la moral de la laboriosidad es una condena, especialmente para quienes tenemos muy poco o nada que perder. Como fuera, tenía que impedir que aquella tarea baldía arruinase mi retiro, así que iba a tener que encararla un poco a la buena de dios.

La llegada de Quirós amenazaba igualmente con retorcer mis propósitos, sobre todo si empujada por no sé qué deber hospitalario me convertía en una anfitriona medianamente considerada. Supongo que acaté la presencia del invitado como un tributo a LA PROPIETARIA, con la resignación con que se acepta el derecho de servidumbre que grava una casa antigua desde un tiempo y por una causa que ya nadie entre los vivos es capaz de recordar. Ante el anuncio de su llegada, el único gesto que hice consistió en un leve alzamiento de hombros, que duró el segundo simplón que separa la rebeldía de la mansedumbre. Por descontado, ni limpié, ni ayudé a deshacer maletas, ni cociné. He de decir que Quirós no parecía esperar mi colaboración. Le bastó con que yo señalase con el dedo índice dónde podía encontrar el detergente, la lavadora y un armario con baldas libres, y ni se inmutó cuando me ovillé sobre el sillón y —de nuevo levantando mi dedo, ahora en dirección al cielo— le invité a instalarse en el piso de arriba.

Sus movimientos, sus pasos como de gigante, hacían tambalear la estructura de la vivienda, que vibraba con sus desplazamientos. A cada pisada suya, una polvareda caía sobre mí y sobre los muchos cachivaches con los que convivo. El acuerdo de alquiler al que en su día llegué con LA PROPIETARIA incluía el mobiliario completo, al que (más por desidia que por generosidad, pero en todo caso sin darme elección) ella había sumado muchos de los trastos de sus abuelos, que se negaba a tirar a la basura, un buen surtido predemocrático y manoseado que, para mi sorpresa, Quirós parecía conocer muy bien. Viéndolo desde la distancia, no entiendo por qué en aquel momento me desconcertó tanto descubrir que no era aquella la primera vez que se alojaba en la casa. A veces, por ejemplo, se detenía ante la librería, donde, a juzgar por su gesto, había un libro que le llamaba la atención. Lo sacaba del estante con reconocimiento y la sonrisa de quien vuelve a tener delante a un viejo amigo, al que casi había olvidado, soplaba la capa de polvo acumulado, lo ojeaba unos segundos y lo volvía a colocar en su estante. Lo mismo ocurría en otras ocasiones ante la colección de discos o ante los cuadros (varias marinas, pero sobre todo muchas naturalezas muertas) que colgaban de las paredes. No sé por qué pero a mí esa familiaridad, esa pequeña representación del reencuentro y el deleite, me parecía cursi, sobre todo porque ni la edición de los libros que encontraba en las estanterías ni las pinturas eran gran cosa.¹ ¿Cabría relacionar la inquina que yo sentía con cierto rencor de clase? Mucho mejor será que en lo que sigue nos alejemos de la simplificación.

Quirós también conocía palmo a palmo el jardín trasero —no como yo, que nunca he sido capaz de enfiar el caminito de grava que lleva hasta él y que solo se intuye poniendo mucha atención, pues está a punto de desaparecer para siempre bajo la broza—. Más que un jardín se trata en realidad de un bosque depravado de especies de árboles que no sé reconocer, que a mí me parecen el cruce abyecto o ilícito de las plantas que un día registró y describió la botánica, y que forman un verdor vegetal de la densidad de un agujero negro. Por lo que me contó cierto día

Quirós, hace años el padre de LA PROPIETARIA se había propuesto rehabilitar la casa, pero el negocio familiar, que una vez fue próspero y que permitió durante décadas que la numerosa parentela no pegara palo al agua, se había ido al garete. El dinero que iba a ser destinado a la reforma se esfumó y las obras de la vivienda, que incluían en principio también el arreglo del jardín que la rodea y que, como un envase, la precinta, fueron olvidadas sin mucha pena para nadie. La molicie de sus propietarios fue el abono para las malas hierbas y dejó paso a la ruina, que arraigó con poderío y que —malabares del destino— hizo posible a su vez mi aparición.

Al polvo del interior de la casa he ido acostumbándome y, en cuanto al exterior, me basta con el porche que, aunque está asomado al abismo vegetal que es el jardín, queda resguardado de la maleza. En él tengo instaladas una mesa plegable y una hamaca sobre la que paso muchas horas. El plástico blanco del que están fabricadas concilia mal con la barandilla de hierro forjado, al estilo modernista catalán, e incluso con el suelo de cerámica, pero es precisamente en ese desajuste tan comprensivo donde encuentro algo parecido a un hogar. En mi porche adorado soy como el huésped de un hotel de cinco estrellas en el que nunca se cambian las sábanas. Los materiales baratos no han logrado acabar con cierto regusto a prosperidad que flota en la casa, como una sensación acre igual a la que queda en la boca después de darle una calada a un cigarro habano. De ahí que no convenga bajar la guardia. Esa convivencia divertida igual que una noche de sexo casual no nos puede hacer olvidar que entre las presencias antiguas y las más nuevas se libra una batalla centenaria. Se lo advierto: la guerra fría a la que están forzados los materiales que componen nuestras casas (la mía, pero también la de cada uno de ustedes) podría caldearse a las primeras de cambio.

Pero no adelantemos acontecimientos y volvamos al instante en que Quirós (de cara a un enorme ventilador cuyas aspas metían al girar un ruido parecido al de una plaga de grillos hiperhormonados, pero que al menos aliviaba el bochorno de la noche, una humedad imantada que volvía pegajosos los cuerpos y, por encima de todo, las bocas, y contra la que las palabras, una vez dichas, habían de forcejear), poco rato después de aparecer, tomando una cerveza que le ofrecí por cortesía pero que él aceptó de buen grado y enseguida, me habló por primera vez de su proyecto. Había conseguido que un productor se interesase por su idea de hacer una película sobre los meses que Murnau pasó en la Polinesia, filmando *Tabú*, justo antes de morir. Mientras me lo contaba, la euforia apareció por una de las comisuras de sus labios y descendió, formando un reguerito brillante a un lado de su mentón. Él lo secó con rapidez, creyendo que enjugaba una gota de cerveza. ¿Murnau en la Polinesia? Caray, suena bien, dije mientras levantaba mi vaso, incitándole a un brindis.

También brindé para mis adentros: porque había adivinado lo que vendría después, aunque no me atreviese al momento a confiar en mis augurios, pues a fuerza de darme de bruces contra el suelo he ido entendiendo que nada de lo que yo piense o imagine o escriba o comprenda contendrá jamás una verdad (y ni siquiera una media verdad con funciones simbólicas al modo del Antiguo Testamento) sino que solo fabrico entramados de palabritas tan aparatosas y falsamente divinas como el pan y como la sal. Y aun así brindé conmigo misma, ni alegre ni desdichada, sino con el buen provecho de un cuerpo desahuciado por unos médicos a los que les dice adiós con la manita, hasta la vista, ya no tomaré ni una pastilla más, y es casi casi casi ya una luz proveniente del pasado y piensos compuestos.

Si he de ser franca, en aquel momento yo sobre Murnau no sabía nada aparte de que era un director alemán de la época del cine mudo. Había visto hacía años *Nosferatu*, *Amanecer* y para de contar. Las interioridades o las minucias del rodaje de *Tabú* me traían al fresco. A la mención del viaje a los mares del sur reaccioné con estudiada indiferencia, con un gesto de contención que seguidamente me esforcé por repetir, por intensificar incluso, empeñada en hacer de mí un saco roto en el cual no merece la pena echar nada, en el apéndice inútil que brota del intestino de un demente zampón. ¿Qué pasó entonces para que yo acabase metida de lleno, embebida, en el proyecto de Quirós (convertida en su camarada, enfrascada en los documentos, en el montón de películas y de libros que dejó en la casa)? No vayan a creer que me movió la pura pasión cinéfila. Tampoco sería acertado cifrar mi dedicación en el deseo sexual, y no creo que pueda achacársele todo a los impulsos normales del amor romántico. Lo que ocurrió básicamente fue que se abrió en mí —¿cómo decirlo, aun renunciando a la claridad, al rigor mínimo que hace unos años solía exigirme?— cierto apetito ingenuo al que hubiera sido sensato no obedecer (o: que vi algo moverse por encima de mi sesera y asomé la nariz).

En cuanto a Quirós, de entrada consideré su interés por Murnau como un afecto infantil, de tipo emotivo, quizá porque a él le gustaba contar que su fascinación por el director germano surgió cuando era niño, en las páginas de una enciclopedia que había en casa de sus padres. En la *Enciclopedia Temática Ciesa*² —lo sé con seguridad porque me contó una y otra vez ese encuentro mítico—, en uno de los dos tomos dedicados a la historia del arte, había un capítulo sobre cine en cuyo epígrafe «El cine mudo» —injustificadamente sintético, por lo demás— se mencionaba a Murnau y se citaban sus películas más afamadas (cabe suponer que *Fausto*, *Nosferatu* y *Amanecer*). Lo que atraía la atención del jovencísimo Quirós era sobre todo un par de páginas en las que, en lugar de texto, había varias columnas con los fotogramas más conocidos de una treintena de películas mudas, que aparecían en la enciclopedia igual que un archipiélago en mitad de un viaje transoceánico. Formaban un álbum de cromos de luces y sombras que era imposible cansarse de mirar: igual que islotes en fila estaban, por ejemplo, el sonámbulo Cesare, el robot de *Metrópolis*, Nanuk el esquimal, el ojo a punto de ser rebanado con una navaja de *Un chien andalou*, como muestras congeladas de historias incógnitas que uno podía jugar a inventar. Y, si había una figura que destacaba entre las demás, era la silueta contrahecha de Nosferatu, su perfil de diablo giboso, las uñas de alimaña que espeluznaba y hechizaba a partes iguales. En el niño que fue Quirós, aquella criatura informe desató el deseo feroz de ver entera la filmografía de Murnau, ambición que no era fácil de saciar en un mundo anterior a internet (a. I.) y, años después, fue el origen íntimo de un proyecto de película que a bote pronto interpreté básicamente como un tributo al maestro, un recorrido melancólico por los lugares exóticos en que filmó su película póstuma. Quirós hablaba de *Tabú* con un entusiasmo contagioso incluso para mí, que me impongo huir como de la peste de los arrebatos de nostalgia (tan inútiles) y de los ídolos (ídem). Así que supongo que fue esa vehemencia suya lo que sedujo a Rodolfo Jou y le llevó a enredarse en el proyecto. Según Quirós, Rodolfo Jou (al que casi todo el mundo en el negocio conoce como Rudy) es un productor que vive cómodamente instalado en el regazo de la televisión pública, para la que produce desde hace dos décadas un programa semanal llamado *La Tribu*. No tengo ni idea de qué programa es ese, mentí, y entonces él quiso ponerme al corriente. Se trata de un concurso de preguntas de cultura general (de saber enciclopédico del tipo de «¿Qué actriz dio vida a Ninotchka?»), en el que se participa en familia y que tiene como seña de identidad la edad

bastante avanzada de su presentador, al que los concursantes deben llamar «el Jefe». Aunque a lo largo de su historia el programa ha enterrado a tres presentadores —el Jefe, el Jefe II y el Gran Jefe—, ha conseguido ganarse la fidelidad de la audiencia e incluso ha recibido varios galardones (de entre los cuales, Rudy recuerda con orgullo genuino el premio al mejor concurso que recibió en el Festival de Televisión de Montecarlo en 1996, el Prix Jeunesse Internacional que ganó en Toulouse en 1999, la mención especial como programa familiar en el Hyundai-Seoul TV Festival de 2001 y el Premio de Honor en el ITVFest, que en el año 2010 se celebró en Cracovia), además de un sinfín de premios de asociaciones de jubilados y pensionistas, agrupaciones de familias, comunidades católicas y colectivos en defensa de una televisión de calidad. Los concursos de televisión cumplen una función tranquilizadora: la gente cree que las cosas no pueden ir verdaderamente mal mientras en la tele se siga regalando dinero, sentenció Quirós metiendo sus zarpas en la noble parcela de la sociología. Aquello era una injerencia en toda regla, pero, en lugar de pedirle que el análisis social me lo dejase a mí y que yo procuraría no ponerme a opinar sobre cine, le di la razón mostrando una obediencia mucho más aturdida que coqueta. No era que encontrara sorpresivamente erótico el dejarme empantanar hasta la cintura, sino que yo, fundida ya a la casa por el uso y como sus suelos tan gastada, crudamente asumí que debía encajar la derrota general y el suma y sigue.

El hecho es que una noche, en un bar de copas, me atrevo a afirmar que en los alrededores de la plaza Francesc Macià (tan pulcra y convenientemente iluminada), Quirós conoció a Rudy, que pasaba la velada en compañía de dos periodistas deportivos. Quien los presentó le contó al productor que Quirós se había estrenado como director de cine con *Un vacío casi sideral*. Aunque no hay que dar por hecho que hubiera visto la película, lo cierto es que Rudy se mostró muy interesado en charlar con Quirós, que se dejó querer, que se percató enseguida, a mi entender, de que Rudy era uno de esos hijos de familias acomodadas que habían aprovechado el desarrollo del sector audiovisual para mantener su tren de vida sin tener que estrujarse la mollera, pero que en lo más profundo de su corazón se avergonzaba de sus producciones e, íntimamente, las llamaba «vino de garrafa». Es más, Quirós se dio cuenta de que el productor entregaría su alma a Mefisto a cambio de producir —y ya no digamos por llegar a dirigir— una de esas películas cultas, de arte y ensayo, de las que viajan a festivales de cine y aparecen en la prensa de categoría y hacen merecer que quienes hasta entonces te han ninguneado te premien con una palmadita en el lomo. O mejor: una de esas películas que logran que tu distinguida familia, esa estirpe de solera a la que pertenecen varios de los abogados más prestigiosos de la ciudad —cuyo apellido, de hecho, da nombre al descollante bufete Jou-Hallward, que ocupa un edificio señorial en uno de los chaflanes del Paseo de Gracia—, sepa por fin por qué te ha tenido, desde que te matriculaste en la Facultad de Filología y no en la de Derecho, por el artista de la dinastía.

En la barra del bar, intuyo que con un bourbon en la mano, Quirós desplegó ante Rudy su cola de pavorreal y se lanzó al abordaje. Comenzó por las satisfacciones que le había dado su primera película, apelando a la responsabilidad crítica del cineasta, al compromiso del artista con la humanidad, blablablá; continuó con la estimulante intensidad de los festivales, con el ajeteo de los viajes y las entrevistas, las cenas con este y con aquel; y terminó por contarle, como en confidencia, a media voz —siempre habla así cuando intenta volverse irresistible—, que estaba ultimando un proyecto y que aún era un interrogante quién lo iba a producir. A esas alturas, claro, Rudy estaba loco por conocer todos los detalles, aunque intentaba ocultar su urgencia y como

podía luchaba por disimular que ya estaba salivando, pese a que saltaba a la vista que el productor llevaba tiempo rogándole al cielo que le premiara con un golpe de fortuna, súplica que fue interceptada por Quirós, que le hizo creer que aquella noche le había tocado el bingo, aunque hábilmente mantuvo un rato más la intriga, hablándole de algo así como de «su propuesta ética y estética», que pasaba por acercarse al espectador con un arrullo delicado que le llevase a entregarse al deleite sensorial y solo entonces agarrarle por el cuello y obligarle a juzgarse a sí mismo, sin piedad pero con la posibilidad de un indulto —y solamente al decir esa última palabra a Quirós se le estuvo a punto de escapar la risa—. Esta vez quiero dar un paso más allá; quiero adaptar un fragmento muy concreto de *La teoría de la clase ociosa*. Rudy calló. El libro de Veblen, agregó Quirós, su tratado sobre la riqueza y la ostentación, sobre el esnobismo al fin y al cabo, y a punto estuvo su descaro de empujarle a añadir que iba a luchar por convertirse en una «piedra en el zapato» semejante a la que para los burgueses americanos fuera en su día Thorstein Veblen según la metáfora de Charles Wright Mills —ese que fue, para Carlos Fuentes, «verdadera voz de Norteamérica, amigo y compañero en la lucha Latinoamericana», según dejó escrito en la dedicatoria que abre *La muerte de Artemio Cruz* el escritor mexicano (que, dicho sea de paso, había dedicado sus dos novelas anteriores a la actriz Rita Macedo, su primera esposa, y a Luis Buñuel, y algunas de las siguientes al productor Manuel Barbachano, a Octavio Paz y a su esposa Marie José, a Julio y Aurora Cortázar, a Shirley MacLaine y a los secundarios de *Casablanca* Claude Rains, Conrad Veidt, Sydney Greenstreet y Peter Lorre, nombres todos tan vistosos como un brillante prendido en la solapa del blazer)—. Mordiéndose la lengua, con acierto optó Quirós por callarse y asentir cuando Rudy le pidió disculpas y salió a la calle a fumarse un cigarrillo. Un par de minutos después, Quirós se unió a él.

—Tengo otra historia. Para mí es como un secreto que atesoro desde crío. Se trata de una aventura que lleva a un director de cine, a Wilhelm Murnau, desde Berlín hasta los mares del sur, pasando por Hollywood. Es el relato de un hombre que conquista la libertad, la libertad artística, y que está dispuesto a dejarse la piel en sus películas para decir, de una y mil formas, que el mundo nos estrangula, que una fuerza oscura subyuga a los individuos. Estoy convencido, Rudy, de que no te costará ponerte en su lugar, cualquiera ha sentido alguna vez esa asfixia espiritual, ese corsé que no te deja ser quien verdaderamente eres. —En ese momento, Quirós abrió la puerta del bar e invitó con un gesto a Rudy a entrar de nuevo y volver a la barra, donde el productor pidió al camarero otros dos whiskies, con delicadeza, como si estuviera metido en una pompa de jabón—. En la Polinesia, Murnau rueda *Tabú*, un cuento sobre la opresión en el paraíso, y alcanza el culmen de su creación. ¿Recuerdas la historia? Matahi es un nativo bello y joven, enamorado de Reri, que es igualmente hermosa. Viven su amor en el edén, hasta que un día el sacerdote Hitu dispone que Reri debe marcharse con él. Su destino es consagrarse a los dioses, preservar su pureza, y para los hombres ha de ser en adelante considerada tabú. Matahi y Reri huyen, dejan atrás su hogar, su pequeño espacio de inocencia, y se refugian en la ciudad. Y, con todo, a pesar de su esfuerzo, no consiguen burlar la ley sagrada y su amor finalmente se malogra —Quirós se calló un instante en este punto; creó un silencio inflado como en duelo por los Amores Imposibles o, más todavía, por todos los fracasos humanos desde el descalabro de Adán y Eva—. Por desgracia, Murnau murió antes del estreno de *Tabú*. La leyenda dice que es una película maldita, que durante el larguísimo rodaje los espíritus polinesios se sintieron ultrajados y castigaron al director. Por fortuna para nosotros, la entrega de su vida no ha sido en balde porque ha quedado su

obra, que es eterna. Y, además —siguió, después de mirar estratégicamente a un lado y a otro y de atemperar la voz—, parece ser que en Viena se han encontrado cien rollos de película que podrían corresponder a las últimas filmaciones de Murnau. Esas cintas van a ser reveladas en breve y hay quien defiende que, además del negativo original de *Tabú*, contienen fragmentos de otra película inédita y misteriosa que Murnau rodó en la Polinesia junto a Robert Flaherty. ¿Acaso no es hermoso que todavía queden tesoros por descubrir? —Y, para acabar, tras darle un sorbo largo al bourbon, remató—: Sé que contar una historia así entraña riesgos y supone no pocas dificultades, pero estamos obligados a ser valientes, ¿no crees?

El cacareo continuó un rato más, a pesar de que Rudy ya estaba de lleno entregado al proyecto y se había puesto tiernecito como para hincarle el diente. Trago tras trago, los dos hombretones, cada vez más sonrientes, apelaban a la emoción, a la felicidad, al libre albedrío, al atrevimiento e incluso a la justicia. No podemos olvidar el deber político del cine, repetía el productor como una letanía, golpeando una y otra vez con el dedo índice sobre la barra. Quirós estaba disfrutando de lo lindo con la charla. Se reían, se daban la razón, se aplaudían el uno al otro. El entusiasmo únicamente se detuvo un instante, como en un receso que los devolvió fugazmente a la tierra, cuando los dos periodistas deportivos se acercaron a la barra para despedirse y abandonaron el local.

—Te voy a decir algo —soltó de repente Rudy, los ojos fijos en el fondo del vaso, las mejillas levemente ruborizadas (como en la pubertad, no como en la borrachera)—: nada me gustaría más que producir tu película. —Y en ese momento, si la vida fuese una comedia televisiva, debería haberse escuchado un oh largo y meloso desde un rincón de la sala.

Cuando el camarero, a eso de las tres y media pasadas, se disculpó por tener que cerrar el local, se apresuraron a concertar la primera reunión para, en palabras de Rudy, convocar al espíritu de Murnau e insuflarle vida.³

Hasta que me viniese el sueño me dedicaba a pasar las páginas de un libro de fotografías con la confianza de encontrar algún detalle, elemental pero sugerente, que me sirviera de punto de enganche desde el que empezar el artículo que tenía por escribir. Dándome ínfulas podría decir que invocaba a las musas o que me ponía al alcance de la inspiración, pero seguir manteniendo en vigor esa idea de la escritura (en general, de todo trabajo creativo) me parece hortera (como metáfora) o delirante (como descripción). Por lo menos en mi caso, confeccionar textos es un trabajo terrenal que está más cerca de una tarea a pico y pala que de una conexión íntima con el cosmos. Actuando como una chatarrera de la información, vagabundeando entre quincalla, yo andaba tras algo anodino para darle un uso vistoso. Es un recurso que suele funcionar muy bien: empiezas (por poner un ejemplo concreto) hablando de una tarjeta postal cualquiera enviada desde un lugar de veraneo y la haces girar y girar, te detienes brevemente en la definición de «lo típico» (ya saben ustedes: los objetos típicos, las prácticas típicas, las geografías típicas, los cuerpos típicos) y como por arte de birlibirloque acabas denunciando la Tiranía de la Postal Turística, concepto que, con un poco de descaro, puedes llegar a sustituir por las siglas TPT, que, si hay suerte, reaparecerán publicadas por un investigador generalmente más joven que tú e, incluso, por varios de ellos, que (si actúan según lo convenido) incluirán tu nombre en el apartado bibliográfico. A la hora de escribir un artículo académico que se tenga por moderno, lo difícil es encontrar ese elemento inicial, y estaba claro que aquella no era mi noche. Peinaba con la mirada fotos en las que montones de veraneantes se divertían en escenarios coloristas, en busca de un hallazgo que me diera el pie para ponerme a bregar; sondeaba la pista de minigolf, los restaurantes familiares en los que el plato estrella siempre incluye el pollo, las salas de baile, las piscinas preñadas de tipos en bermudas sonriendo a la cámara y, no voy a mentir, a pesar del calor nocturno (a pesar de que hasta las paredes de la casa, tras todo el día recalentándose al sol, transpiraban como un luchador de sumo), agradecí estar sola, tumbada sobre mi cama gigante (sobre mi colchón *king-size*, el único capricho que me había permitido en los últimos meses y que, créanme, resultó ser una inversión bastante estúpida). Agradecí ser incapaz de recordar la última ocasión en que había salido de la ciudad donde nací y que ha de verme morir también.⁴

Al rato me harté de ver fotos. Alargué el brazo y repiqueteé con dos dedos sobre el cristal de la pecera de Omega. Aunque le había alimentado pocas horas antes, deposité con suavidad sobre la superficie del agua una escama de comida gourmet para peces cebra. Omega es incapaz de renunciar a un bocado extra. Muchas noches siento que me maldice desde su guarida líquida y que no deja de hacerlo hasta que le doy de comer: tan furibundo es su apetito que no hay que descartar que Omega sea víctima de un metabolismo monstruoso. La suerte es que a mí me encanta verle comer, verle enfilarse como una flecha hacia el alimento (que, según el envase, es un amasijo de algas y larvas de insectos) y ponerse a engullir con avaricia, con un ansia malsana. En una forma insólita de simbiosis pez-humano, me relajó cuando Omega zampa como si supiese que no hay futuro para las criaturas que habitan los mares y los ríos de la tierra. Cuando veo cuánto disfruta, poco o nada importan las advertencias del tipo de la tienda de mascotas, que asegura que los vertebrados acuáticos carecen de freno a la hora de comer y que cebarlos puede acabar

destrozándoles las entrañas. Hay algo en mi desesperación cebadora que me recuerda insistentemente a mi madre (y aquella especie de angustia que sufría y que camuflaba tras los ingredientes de una cena hipercalórica). Respecto a mí, aquella noche me bastó con apurar un vaso de agua de Vichy (bebida que según mi amiga Ana María, al contener litio, desactiva cierto neurotransmisor en el cerebro y alivia las penas), apagué la lamparita y traté de conciliar el sueño. De repente, un haz de luz blanca, similar al emitido por un foco potente de los que se usan en el teatro o en alta mar, entró por la ventana, una luz tan intensa que parecía de otro mundo. Desde la posición en la que me encontraba podía ver una parte del jardín y, como la noche era clara, no me costó distinguir a Quirós, a unos veinte metros, con una cámara de cine trajinando entre la vegetación. Cuando me cercioré de que lo que estaba grabando no era a mí en camisión, intenté no prestarle atención. En aquel momento Quirós llevaba al menos una semana en casa, aunque, a decir verdad, casi no le había visto. Se pasaba las horas encerrado en el piso de arriba, donde le oía trabajar a menudo hasta la madrugada, y solamente por las noches bajaba a la planta que yo ocupaba para prepararse algo que comer en la cocina; por mi parte, en cuanto le veía aparecer dejaba con discreción lo que estaba haciendo y me retiraba a mi escondrijo. Jamás nos preguntábamos qué tal el día; ninguno de los dos propuso nunca cenar juntos. Sospecho que a él le hubiera agradado tener un trato más cordial, pero en aquel momento yo prefería que nos mantuviésemos distantes. ¿Se están preguntando por qué? No pienso contarles nada. Solamente diré que entre el noctámbulo Quirós y yo era justo que quien pusiera las normas fuera yo, porque al fin y al cabo aquella era mi casa igual que esta es mi historia.

Pero resulta que no conseguía dormirme. Daba vueltas en la cama y la curiosidad (ese visitante infernal) matraqueaba dentro de mi cabeza y me forzaba a preguntarme qué demonios estaría haciendo aquel chalado con su cámara allá fuera. Yo hacía esfuerzos por seguir pensando en mis cosas (en los veraneantes de las fotos, en los parques abarrotados de niños, en las largas filas de gente que espera a subirse al trenecito o a que le llegue el turno en el bufet libre), ya que protegerme tras un muro de contención y vaciar la mente en esas ocasiones es del todo un imposible, pero acabé por calzarme y salir al porche. Quirós, Quirós, ¿va todo bien? Contestó agitando una mano y, un buen rato después (al menos veinte minutos más tarde), salió del jardín, dejando dentro todos sus trastos. Se sentó a mi lado y noté que parte del olor a musgo del jardín había impregnado su camisa blanca. Fingí un bostezo para que se diera cuenta de que estaba trastornando mis horas de descanso y sin más demora le pregunté qué era lo que estaba filmando entre los árboles a aquellas horas. Estoy haciendo pruebas de óptica, me corrigió; busco una manera adecuada de registrar fantasmas. Aún no sé por qué recibí aquella excentricidad sin un pestañeo; no refunfuñé siquiera al darme cuenta de que había sacado al jardín el gran espejo veneciano que estaba colgado en esa habitación asimétrica a la que, con tanta naturalidad, LA PROPIETARIA llama antecámara.

En realidad,

lo que intentaba Quirós era

filmar tupapaos, espíritus de la Polinesia. Su idea era reproducir entre la vegetación un efecto teatral que se conoce como fantasma de Pepper, un viejo truco que consiste en usar luces y un espejo para proyectar una imagen y crear una ilusión espectral. Ensayaba ese simulacro para ponerlo en práctica durante el viaje que planeaba hacer a Tahití, ante un auditorio de nativos, y filmar sus reacciones, tal vez una emoción vibrante en el encuentro con la presencia nocturna.

Quería hallar en ellos el instante de pavor que Paul Gauguin captó en *Manao tupapau*, pintura en que una tahitiana desnuda yace dándonos la espalda, aterrorizada ante el espíritu de un muerto. Según supe después, no recuerdo si porque me lo contó Quirós o lo leí en alguno de sus papeles, Gauguin escribe un diario en la Polinesia, que fue publicado con el nombre de *Noa Noa*, en el que narra el suceso que inspiró esa obra y que le ocurrió una noche cuando llegó a la choza que compartía con una joven nativa. Como las velas se les habían acabado, todo estaba a oscuras. «Rápidamente, froté unos fósforos y la vi... Inmóvil, desnuda, acostada de bruces sobre el lecho, con los ojos desmesuradamente agrandados por el miedo, Tehura me miraba y parecía no reconocerme. Yo mismo permanecí algunos instantes en una extraña incertidumbre. Un contagio emanaba del terror de Tehura. Yo tenía la ilusión de que una claridad fosforescente surgía de sus ojos en una mirada fija. Jamás la había visto tan bella, jamás, sobre todo, con una belleza tan emocionante.» El propio pintor completa esa explicación de *Manao tupapau* en una carta que le envía a su esposa, Mette-Sophie, que reside en Francia y que en breve habrá de recibir la pintura y tratar de venderla al mejor precio: «Pinté un desnudo de una mujer. En esa postura, una nimiedad, está indecente. Sin embargo, la quiero así, las líneas y el movimiento me interesan. A continuación, aplico a su cabeza un poco de terror. Tengo que explicar ese terror con el mínimo posible de medios literarios, como se hacía antiguamente. Armonía general, oscura, triste, espantosa, que se muestra a la vista como un tañido fúnebre. Violeta, azul oscuro y amarillo anaranjado». Y, a modo de colofón o aun de propina, Gauguin envalentona a su esposa: «Con este pequeño texto aparecerás como una enterada ante los críticos cuando te bombardeen con sus maliciosas preguntas». Dejando de lado el detalle de que en la carta Gauguin se desentiende de Tehura privándola de nombre —aunque digo yo que Mette-Sophie no sería idiota y que no es absurdo imaginar que en su cama la esperara un señor con los ojos desmesuradamente agrandados—, en la intimidad marital, el pintor destapa la cubierta de su trabajo y enseña el mecanismo que lo hace funcionar, muestra sus tripas, aquello que ha de permanecer oculto a la vista. Y cuando lo hace, tal como se ha empeñado en demostrar la teoría del arte del último siglo, el reverso debería resultar tan hermoso, tan fascinante como el anverso, ¿o no es verdad?

Al decir de Quirós, Murnau sintió que en *Manao tupapau* latía algo poderoso, que acabó por inspirarle la escena más sobrecogedora de *Tabú*, aquella en la que una noche la cabaña donde se esconden los amantes fugitivos es descubierta por el sacerdote que pretende separarlos y llevarse consigo a la bella Reri. Los jóvenes duermen; la luna ilumina sus cuerpos hasta que la sombra del intruso los alcanza, enlutándolos. Reri se despierta y, al ver la silueta de su perseguidor en la puerta, se espanta. El espectador puede sentir la sacudida eléctrica que eriza su cuerpo antes tierno y lo deja hecho un guiñapo, dijo Quirós, que seguidamente me contó que su experimento también se inspiraba en la escena del cine de *El espíritu de la colmena*, esa en la que Víctor Erice documenta la reacción de un grupo de niños ante la aparición en pantalla del monstruo de Frankenstein —lo cual me pareció muy natural, e incluso esperable, porque, por lo poco que sé, esa es una escena con un índice de impacto sensacional entre los cinéfilos españoles—. En concreto, Quirós parecía conmovido por esa captura del instante real del descubrimiento de la criatura, pero no tuve tiempo de preguntarle ninguna de las cien dudas que me asaltaron porque inmediatamente comenzó a contar una historia que le ocurrió a Robert Flaherty en uno de sus viajes a la Polinesia. Flaherty se encontraba en Samoa, donde se proponía filmar la vida de una tribu que no sabía lo que era el cine y, como en su equipaje había incluido varias películas, pudo

organizar algunos pases. Uno podría pensar que los nativos iban a sentirse cautivados ante la primera película de Flaherty, que iban a verse reflejados en Nanuk y hermanados con el pueblo esquimal, tan distinto pero a la vez tan semejante al suyo, siempre en contacto íntimo con la naturaleza, pero al contrario el film les aburrió muy pronto. Les encantó, en cambio, *El Golem*, la película de Carl Boese y Paul Wegener que se había rodado pocos años antes. A los samoanos el monstruo de arcilla les alucinó de tal manera y vieron la peli tantas veces, dijo Quirós soltando una carcajada, que en la isla pronto hubo una hornada de bebés llamados Golem. Sonreí a la anécdota, pero regresé al experimento óptico: más allá del homenaje a Gauguin, a Murnau, a Erice, ¿qué es lo que quieres demostrar o explicar o enseñar con ese juego de fantasmas? Era una pregunta genuina —les juro que no intentaba ser una aguafiestas, que solo buscaba entenderle—, pero se diría que le molesté. ¿No has pensado que hoy los polinesios deben de estar al corriente de toda clase de trucos y efectos ópticos? ¿Que es más que probable que tengan televisión por cable? Hizo una mueca incomprensible, como diciéndome: no entiendes nada. Se levantó del escalón donde estábamos sentados y volvió a meterse entre los árboles, fundiéndose en el negror, así que yo regresé a la cama.

Tomé otra vez el libro que había estado ojeando. En la fotografía de la portada un rótulo de neón en el frontispicio de una cafetería-heladería de escasa altura le daba título al volumen: *Our True Intent is all for Your Delight*, nuestro verdadero objetivo es tu disfrute, que son palabras prestadas de Shakespeare, del *Sueño de una noche de verano*. El libro era, en realidad, una colección de fotos del estudio de John Hinde que fueron tomadas en los últimos años de la década de 1960 y el principio de la de los setenta en el campo de vacaciones Butlin, un espacio que combinaba cientos de chalets (modestos pero funcionales) y todo tipo de instalaciones para pasar el verano en familia a un precio más que asequible para las clases trabajadoras. Conozco bien su historia porque le dedico siempre un espacio en la asignatura que imparto, «Sociología del ocio y del turismo», creo que se llama, aunque quizá sea al revés, «Sociología del turismo y del ocio», e incluso es posible que haya sido aprobado ya el nuevo plan de estudios de la facultad, según el cual me suena que pasará a llamarse «Sociología del turismo, del ocio y del deporte» o algo semejante. Suelo contar en clase que el primer campo de vacaciones Butlin fue inaugurado en 1936, cerca de la localidad inglesa de Skegness, a la orilla del mar del Norte, y que supuso el inicio de un gran imperio del turismo que es clave para entender la historia del ocio de masas. Su fundador, sir Billy Butlin (uno de esos hombres de origen muy humilde que acaban dando el pelotazo y, por tanto, se convierten en héroes, en *self-made men*), debió de intuir que los sindicatos iban a acabar llevándose el gato al agua en eso del derecho de los trabajadores a las vacaciones pagadas (tal como estaba pasando en otros países europeos) y para cuando, en 1938, el Parlamento del Reino Unido aprobó por fin el Holiday Pay Act, el resort Butlin estaba preparado para capitalizar el cambio en la normativa.

Me detuve en una de las fotos del libro, la de un pub pintoresco de ambiente polinesio que tenía por nombre Beachcomber Bar (lo que vendría a ser algo así como el bar de los que peinan la playa buscando tesoros). Imagínenselo: una sala amplia con suelo de moqueta de colores intensos y murales que simulan vistas al océano al atardecer, ambientada con decoración marina (lo típico: un mascarón de proa, redes, estrellas de mar), mesas y sillas de caña de bambú, árboles de pega, plantas de interior y un falso volcán en erupción. En la foto, tomada una noche en la que el trago de oferta era el cóctel Bamboo al precio de 23 peniques, un par de camareras rubias y de piel

blanquísima, aderezadas con faldas hawaianas y collares de flores, sirven cerveza a varios grupos de veraneantes de aspecto setentero para los que aquel lugar disparatado debía de ser el último grito. Ese remedo de los mares del sur en la costa inglesa me hizo gracia y puse una pequeña tira de papel para marcar la página y poder enseñársela a Quirós al día siguiente. Pensé que podía contarle, además, la historia de Don Beach (cuyo nombre real era otro con mucho menos *punch*), que fue a quien se le ocurrió la idea de las coctelerías tiki. Había nacido en Texas, de donde huyó antes de cumplir los veinte en busca de aventuras. El viaje le llevó primero al Caribe y después a las islas del Pacífico Sur, a las que amó de veras (a las que amó con mucha más lealtad de la que guardó jamás a una mujer). Prometió no olvidarlas y así lo hizo: de regreso en Estados Unidos, sin hacer mucho ruido se instaló en Hollywood, donde, al parecer, mercadeaba con bebidas prohibidas hasta que, derogada la ley seca,⁵ abrió las puertas del Don Beachcomber Caffé y lo llenó de celebridades que tomaban cócteles de ron en un decorado exótico, tahitiano. Aquel garito, que resultó un bombazo, fue el primero de muchos otros locales ambientados como lo hubiera estado el paraíso si el día de la creación dios no hubiera tenido al alcance el agua, la tierra y el cielo, sino galones de polietileno, PVC y otros plásticos fosforescentes. Y vio Don que su idea era buena, porque no tardaron en aparecerle imitadores y de pronto no hubo rincón de occidente en el que uno no pudiera tomarse una copa en un pub *à la tahitienne*. Y aunque, después de un matrimonio burbujeante, el divorcio de Don supuso un traspie para su negocio que aceleró su retiro a Honolulu, la moda de los bares tiki le sobrevivió y su historia, que llegó a mí no recuerdo a través de qué vía, iba a serle pronto transmitida a Quirós como siguiendo un mandato, una ley informativa que nos obliga a no callar, sino a repetir y volver a contar y a reciclar tramas y personajes. Hubiera sido mejor, ahora me doy cuenta, que la vista del Beachcomber me hubiera animado a salir de la cama y prepararme un maitai con mucho hielo. Y, en cambio, hizo falta poco (una conversación breve y desmadejada en el porche, la mención a un pintor y tres cineastas) para que me entrara el hambre, para que me olvidara del descanso, de la suspensión y del búnker que tanto me hubieran convenido.

Neciamente, sin darme cuenta de que empezaba a nacer en mí cierta inclinación hacia Quirós, seguí pasando fotos un rato más mientras me preguntaba por qué diablos había accedido a la propuesta de aquella estudiante de doctorado que se me había acercado tras una conferencia en el simposio «Sociología: retos y perspectivas», organizado por uno de los vicedecanos de la universidad, un idiota llamado Gabriel Ayala, que me había invitado a participar, a «hablar de cualquier cosa de las que trates en tus clases», y al que, a decir verdad, tuve miedo de desobedecer. A nadie se le escapa que la universidad es una institución feudal y que saltarse las leyes de vasallaje supone a menudo el destierro, de modo que si no quería buscarme problemas a lo tonto, lo más sencillo era acudir al simposio y soltar durante media hora un rollo sacado de dos o tres libros básicos.⁶ No es que yo le deba nada al tal Ayala: cuando terminé la tesis de doctorado, cuyo tema (por resumir) era la dimensión comunitaria de la literatura en la obra de György Lukács, sí que me ofreció un contrato como profesora (aunque con muy malas condiciones y peor salario). Ayala ejercía y presumía de intelectual socialdemócrata, así que mi dedicación académica al comunismo en el fondo le parecía entrañable y le llevaba de regreso a los sentimientos más nobles de su juventud, lo que provocaba que me mirara con ojos de animal herbívoro llenos de una ternura un poquitín lúbrica y que decidiese darme trabajo en la facultad. Con todo, el hecho es que me asignó una materia sobre turismo y tiempo libre en la que yo me

sentía, como en aquel poema de Whitman, «un insignificante madero abandonado por la resaca». Cuando alegué que mi especialidad era otra, Ayala me recordó —sin hacer leña del árbol caído, lo que fue de agradecer— que las materias vinculadas (de cerca o de lejos) con el marxismo son cada vez más escasas en nuestra facultad y que están reservadas para un catedrático de abolengo que, por lo demás, en un consejo del profesorado prometió llevarse sus asignaturas a la tumba.

—Seamos honestos —añadió para convencerme, al tiempo que se acercaba la mano abierta al corazón, apretándola contra la parte del pecho donde desde que se doctoró, de día y de noche llevaba invariablemente una corbata—, ¿qué es lo que desean realmente los sociólogos en ciernes? Pues prefieren matricularse en cursos que aborden la actualidad: los demandan porque los consideran más... —Sospecho que dijo «más funcionales» o puede que fuera «más innovadores», pero no puedo asegurarles cómo terminó la frase porque me despisté; es algo que me pasa a menudo, sobre todo con las voces graves. Sea como sea, cuando volví a percibir las palabras de Ayala, escuché—: Por otra parte, ¿qué filia lleva a una mujer tan simpática como tú a interesarse por cuestiones antediluvianas?

No supe qué contestar. Mientras su garganta había estado emitiendo una voz cavernosa e insondable, yo había recordado que, en su día, Ayala dedicó su tesis doctoral a la idea de equilibrio en la obra de Pareto y la de Parsons —tema sobre el cual van a permitir que me reserve la opinión— y me quedé callada viendo cómo él se alejaba por el pasillo voceando que a Lukács no hay quien lo entienda. Le dejé marchar tratando de que en mis ojos centelleara la autoridad moral, pero dándome cuenta de que cualquier objeción que pudiera plantear sería despreciada por aquel tipo que sabía formalizar mediante gráficos sus decisiones y que tenía una fe descerebrada en los diagramas. En el fondo, era sabio evitar que nos enzarzáramos en una discusión bizantina como la de aquella cena en cuya sobremesa decidí por una vez no dar mi brazo a torcer, sino enrocarme en mi posición, encastillarme, mantenerme en mis trece, defendiendo mis opiniones con uñas y dientes e incluso gritándolas como un desaforado, y de la que me largué dando un portazo justo después de que seis catedráticos pusieran a un tiempo los ojos en blanco, se desabrocharan el primer botón de la camisa como si les faltara el aire y uno de ellos me difamara diciendo que menuda ensalada tenía yo en la mollera y otro le diera la razón y todos se rieran y brindaran por una generación, la mía, que se ha ido al cuerno y luego llamaran al camarero para que les sirviera otro coñac y me pidieran perdón, pero no por las mofas, sino por haber desgraciado intelectualmente el país o, es más, por haber desgraciado el mundo civilizado [sic] por los siglos de los siglos.

Una cuestión más: por muy desconcertada que me tenga el ser una advenediza en la sociología del turismo, no esperen de mí una de esas historias de injusticia y esfuerzo y más esfuerzo y gratificación. Si es que mi vida está diseñada de antemano, su creador no ha de parecerse a un guionista bien remunerado y afincado en Hollywood, sino al tipo que vende entradas en la taquilla de la noria. Llegó un día en que de pronto asumí que alcanzaría la jubilación como profesora de la asignatura de marras —en un departamento periférico, de una universidad periférica y en una lengua académicamente periférica— y a partir de entonces todo resultó bastante simple —aunque no poco ingrato—. Por eso en lo que sigue no encontrarán un relato fáustico en el que un alma elevada, pero en condiciones de vida superprecarias, se vende al diablo por cuatro duros y el supuesto prestigio de la vida académica. Aún menos esperen una llantina sobre la decadencia de la universidad y sobre la juventud sin futuro. El mito del talento

desaprovechado resulta un tostón y a menudo se pone en pie sobre juicios acerca de las propias capacidades que son, digamos, un tanto generosos. Infelices como yo, gente que acaba dedicando sus horas a un trabajo que considera detestable, los ha habido siempre y a mansalva. Y, entre los intelectuales, esa situación aún es más frecuente. Piensen, por ejemplo, en Lucien de Rubempré, al que Balzac dio forma hace prácticamente dos siglos en *Las ilusiones perdidas*. Un joven francés de provincias viaja a París en busca de la gloria en la literatura, pero sus esperanzas se ven frustradas al descubrir lo rastrero que es el mundo editorial, lo que le lleva a engrosar la lista de las ilusiones perdidas de tantos jóvenes poetas. Lukács tenía en gran estima esa novela y la consideraba el inicio de la literatura de la desilusión, que surge, en su opinión, del choque entre el individuo (cargado de dones y sueños) y la sociedad burguesa.

Sin ilusión alcé los hombros y acepté participar en el simposio de Ayala, y con idéntica indiferencia días después di por bueno el enigmático título que el comité organizador le puso a mi conferencia, «Turistas: ¿Quiénes son? ¿Qué desean realmente?». Esa indefinición me permitió disertar, de un modo nada brillante u original, sino más bien como para salir del paso, acerca de las *vacaciones en régimen de todo incluido*. Ilustré mis observaciones con momentos de la novela de Balzac, aunque era innegable que las relaciones que tracé entre Lucien y los turistas de todo incluido eran un disparate. Para disimular el desaguado, me propuse hablar muy deprisa, confiando en que los asistentes no dispondrían de ese modo de tiempo suficiente como para darse cuenta del truco de manos. DRA. BEATRIZ SILVA, ESPECIALISTA EN PRESTIDIGITACIÓN, debería leerse en el cartel fijado en la puerta de mi despacho, encima de mis horas de oficina, que hace tiempo, por cierto, he dejado de cumplir. Si hace años confesar todo esto me hubiera parecido un deshonor, hoy logro entregarme con docilidad al espectáculo. A menudo me sorprende crecida ante un público nutrido y entusiasmado, que acude a las tajadas de las que le abastezco con la misma alegría con la que recibe Omega de mi mano su alimento.

Las primeras filas del auditorio estaban ocupadas por un grupo de estudiantes de doctorado que siguió mi explicación con evidente interés. Tal y como había previsto, cada vez que yo recurría al concepto *cartón-piedra*, ellos sonreían y asentían. Por ejemplo, decía que el centro histórico de las ciudades europeas se ha convertido en un escenario de cartón-piedra, en el que se desarrollan existencias de cartón-piedra, y los asistentes sonreían y asentían y apuntaban. Lo de hacer análisis sociológico a partir del elemento *cartón-piedra* sonaba moderno, original, simpático, ¿qué sé yo?, guay, muy siglo XXI. Tras mi exposición, que duró veinte minutos exactos, los asistentes plantearon algunas preguntas que ventilé con la misma agilidad con la que chasqueaba los dedos, a izquierda y a derecha, clac clac. Muchas gracias. Aplausos tímidos. Y entonces una de las asistentes (una chica bastante más joven que yo, que iba secundada, como escoltada, por dos tipos bastante más bajitos que ella y que me parecieron idénticos, y que iban además idénticamente vestidos con esas camisas de franela a rombos que se han vuelto a poner de moda esta temporada) se deslizó hacia mí y me pidió que escribiese un artículo para una publicación de la que ellos tres formaban el comité editorial.

—¿Cómo se llama vuestra revista? —le pregunté mientras recogía mis papeles de notas y los guardaba en el maletín a toda prisa, con el ánimo de salir de la sala antes de que llegase el conferenciante que me había de seguir (un profesor de la Universidad de Nápoles que iba a hablar

de cómo el fútbol crea vínculos que permiten superar las clases sociales y al que había conocido en la cantina a la hora del almuerzo) y, por cortesía, me viese obligada a sentarme entre el público y a escucharle, y hasta a aplaudir al final de su intervención.

—*Anuario de la Asociación de Jóvenes Sociólogos* —contestó uno de los dos acompañantes.

—Podrías escribir sobre la idea de clase turista —añadió el otro antes de que yo pudiese felicitarlos por haber dado con una denominación ciertamente irreprochable—. Como has dicho tú misma, la clase turista es una unidad de ordenación social que late en la médula de nuestro mundo y alguien debería pensar seriamente en dedicarle las páginas que se merece.

Por un segundo se me pasó por la mente decirles que aquella había sido solo una manera de hablar, una treta venial para apoyar mis argumentos, y que, en realidad, podían apostar sus tres títulos de licenciatura a que sobre la clase turista se había escrito ya mucho y seguramente muy bueno. Y, sin embargo, decidí que sería más fácil hacerme la loca y ya estaba buscando las palabras apropiadas para agradecerles la asistencia, animarlos con su revista y rechazar el encargo, cuando la joven y misteriosa socióloga mencionó algo que de un modo incomprensible despertó mi interés:

—Lo que queremos es que traces una historia del siglo XX a través de la conciencia de clase turista. —No fue esa idea insípida, es obvio, lo que me atrajo, sino esta—: Quizá puedas recurrir a la novela póstuma de Arnold Kreikamp.

—¿Arnold Kreikamp? No conozco a ningún autor llamado así.

—¿Cómo es posible que no lo conozcas? Arnold Kreikamp, el escritor bávaro —aclaró la insolente y los otros dos asintieron, un paso por detrás de ella—. Escribió una novela excelente sobre un joven de familia obrera que pasa sus vacaciones en la isla de Rügen. Ya sabes, literatura social.

¿Arnold Kreikamp? Estaba segura de que no había oído hablar nunca de él. Y eso que he leído toda novela y todo cuento en los que aparezca el hijo apurado de una familia proletaria. Son, ¿cómo decirlo?, una afición que nació en mi adolescencia.

Con el rabillo del ojo vi aproximarse al conferenciante napolitano y decidí largarme de allí por la salida más rápida. Me envalentoné y les aseguré que escribiría un artículo —unas diez mil palabras, qué menos— para su revista. Y eso que me parecía innecesario ponerme a divagar en una publicación más (que se sumaría a las más de tres docenas de artículos que apilo en mi currículum vitae y que sospecho que muy pocos han leído). Estoy a punto de cumplir treinta y dos años, me repetía, ¡treinta y dos! De seguir produciendo a aquel ritmo, al alcanzar la edad de jubilación habría publicado más de ciento ochenta artículos científicos y al menos seis libros. Se supone que mantener ese ritmo es parte de mi compromiso laboral, pero, más allá, ¿tiene algún destino esa verborrea? No lo tiene. Se mire como se mire, no tiene ningún destino salvo el de convertirse en rastrojos.

Con todo, telefoné enseguida a mi amiga Ana María.⁷ En los últimos tiempos, nuestra relación es principalmente telefónica, pues yo apenas salgo de casa y ella jamás abandona su oficina en la editorial de libros de texto en la que trabaja desde que dejó su empleo vendiendo suscripciones anuales para el Círculo de Lectores, que fue precisamente el modo como nos conocimos. De eso hace apenas una década, que ha terminado tan atiborrada, tan a reventar, que por justicia debería contar en la vida de todos nosotros como medio siglo. Entraba yo entonces en

la estación de metro de Plaza Cataluña —que en todos estos años apenas ha cambiado y cuya franca permanencia (semejante a la de las nieves perpetuas), ahora que lo pienso, convierte el recinto subterráneo en una guarida cabal— y en el instante en que validé el billete y crucé el torno de acceso a los andenes, Ana María me cerró el paso y me preguntó de rondón si me gustaba leer, señalando el libro que yo llevaba en la mano.

—Qué astuta —respondí—. No tengo tiempo.

—Por eso: porque no tienes tiempo es por lo que existe el Círculo de Lectores.

Maldije a los técnicos de ventas, que saben anticipar todas las respuestas posibles y componen diálogos algorítmicos, diálogos-encerrona en los que cualquier cosa que digas va a dirigirte a sus redes o, lo que es igual, va a conducirte a la conclusión lógica de que necesitas comprar un bien o abonarte a un servicio, y maldije también a los vendedores que se estudian el diálogo-encerrona igual que un actor se aprende su papel y lo interpretan con encanto.⁸ Y, a pesar de la antipatía que me despertó que me intentara colocar una suscripción, Ana María me gustó bastante y por eso me quedé allí, de pie primero y ya después sentada junto a ella en uno de los bancos del andén, donde había una máquina expendedora muy oportuna, en la que compramos un par de refrescos y también, cuando nos entró el hambre, varias bolsitas de cacahuets, y estuvimos hablando hasta que a medianoche cerraron la estación y pasó el último tren y lo tomamos para irnos cada una a su casa. Primero hablamos de libros, rajando de buena parte del catálogo del Círculo de Lectores (lo que incluía parte de la colección Clásicos Universales, que yo hubiera salvado de entrada, pero que Ana María condenó alegando con muy buenos argumentos que las traducciones eran nefastas, por no hablar de que reproducían el dominio patriarcal, etcétera, etcétera), pero pronto la conversación nos llevó a otros derroteros —qué sé yo: recuerdo que hablamos del descubrimiento reciente de otro planeta más del Sistema Solar, del huracán Katrina, de los restos del avión de Saint-Exupéry,⁹ de una ola de suicidios colectivos en Japón (que se llevaban a cabo dentro de vehículos alquilados y mediante la técnica de la intoxicación con monóxido de carbono gracias a un tubo de goma hábilmente colocado uniendo el tubo de escape y el interior del vehículo), de 2666, de un montón de embriones de dinosaurio que habían sido misteriosamente hallados en la Patagonia, del estreno de *Sin City*, de las armas nucleares con que nos amenaza Corea del Norte y de un eclipse de sol inminente, todo lo cual nos llevó a preguntarnos si el mundo, pese a seguir siendo un lugar repleto de tesoros por descubrir, no se estaría aproximando aceleradamente a su destrucción—. Aunque en algún momento de nuestra larga charla (medio por pena y medio en honor a nuestra amistad recién estrenada) yo habría llegado a aceptar hacerme el carnet del Círculo de Lectores, Ana María no volvió a ofrecerme una suscripción. Tampoco habló apenas sobre su vida. Siempre se ocupaba de asuntos universales, lo que a mí me resultaba muy estimulante y, además, era algo muy lógico, pues Ana María por aquel entonces se definía como un «Miembro de la Resistencia Supraindividual» —¿conocen alguna interjección que exprese a la vez admiración, ignorancia y perplejidad?: pues pónganla aquí—. Mencionó que justo estaba empezando a escribir su tesis doctoral, lo que me hizo sentirme muy próxima a ella. ¿Su tema? Teatro alemán. Algo sobre el concepto de resignación entre la obra de Georg Büchner¹⁰ y la de Hugo von Hofmannsthal.¹¹ Oooh, dije, porque aquello me impresionó mucho, y pensé sinceramente que Ana María era una sabia. Luego, dentro de un vagón que iniciaba la marcha, dejando atrás el andén en donde habíamos pasado toda la tarde, en el que ya no quedaba nadie salvo un vigilante de seguridad y su perro pastor, que bostezaban primero el uno y

luego el otro, Ana María señaló la lista de estaciones de la Línea 3, en ristra horizontal sobre las puertas del vagón. ¿Te imaginas —preguntó— que Barcelona fuera realmente igual que esa línea recta de estaciones? Es decir, como un espacio perfectamente horizontal en el que se sucediesen de derecha a izquierda el puerto, las Ramblas, el Paseo de Gracia, la Sagrada Familia y la montaña, como un encadenamiento, es decir, sin dimensión norte-sur. ¿Te lo imaginas? Negué con la cabeza, porque realmente no era capaz ni de entender ni de imaginar aquella invención, pero pensé que, aparte de una sabia, Ana María era una iluminada capaz de vivir más allá de las convenciones espaciales, temporales y sociales y en consecuencia empezó a gustarme cada vez más. Con el paso de los años me he ido dando cuenta de ciertos límites del saber de Ana María y, no obstante, sigo dándole todo el crédito como germanófila, por eso cuando me dijo que no se le ocurría quién podía ser ese tal Arnold Kreikamp (que todo lo más que podía decir era que su apellido apuntaba a Holanda con tanta insistencia como lo hace un tulipán), empecé a sospechar que aquel supuesto escritor no era nadie en realidad, que simplemente no existía y que era la invención de una estudiante de sociología que o bien estaba chiflada o bien buscaba reírse de mí. Sentada como siempre ante las pruebas de imprenta de un libro de texto, al otro lado del hilo telefónico, Ana María me dijo que, hasta donde ella sabía, sobre la isla de Rügen solo había escrito el británico Christopher Isherwood¹² en uno de los cuentos de *Adiós a Berlín* y quizá también Hans Fallada.¹³ Antes de colgar, quizá como un gesto hacia nuestra vieja amistad, me aseguró que me llamaría si averiguaba cualquier dato sobre el misterioso autor bávaro. Cúdate, dijo al despedirse, un poco mecánicamente, mientras sus ojos, que ya habían vuelto a posarse sobre el libro escolar, recorrían los párrafos a contrarreloj.

Les confieso que el día en que apareció publicada la noticia del robo de la cabeza de Murnau¹⁴ yo no lograba pensar en algo que no fuera Quirós, cámara en mano, en el momento triunfal en que conseguía abrir el sepulcro. Releí varias veces la noticia en el periódico que solía leer él y de repente me vino a la mente la idea, en absoluto descabellada, de que podría haber dejado una nota pública sobre el robo, algo así como una confesión jactanciosa, entre los comentarios que los lectores de la prensa *online* escriben al pie de las noticias y para los que emplean en la mayoría de los casos nombres falsos. Leí los mensajes de los lectores detenidamente, buscando la huella de Quirós, ansiosa como una gata en celo, lo que por supuesto me fastidiaba sobremanera. Lo primero que encontré fue una serie de observaciones contra el periodista, una embestida a cuento de la ortografía de la noticia, en concreto en relación con la frase (inocente y un poco como de relleno) «Esta profanación del ataúd del director de *The last laugh* puede cambiar las reglas de seguridad del cementerio».

#1. Charlie Brown:

Preguntarle al redactor de la noticia a santo de qué traduce el título de su película alemana *Der Letzte Mann* al inglés y no al de su estreno en España, *El último*.

#2. Psoriasis:

La manera habitual de citar una película es con el título en castellano y, entre paréntesis, el título original y la fecha.

#3. Emilia-de-Segovia:

Si el periodista se quiere poner estupendo y citar los nombres de las películas en su idioma original (cosa innecesaria y solo fruto de la pedantería) que lo haga bien. Lo que en el artículo llama *The last laugh* (1924), me imagino que será *El último* (*Der Letzte Mann*).

#4. George Bush padre:

Nadie conoce al redactor de la noticia. Será una crónica de agencia que el becario de turno (que tiene que currar de sol a sol por una miseria) ha copiado tal cual. No hay más misterio, queridos culturetas.

Siempre me han fastidiado los fundamentalistas de la ortografía: muy pronto me metieron en vereda y a fuerza de obedecer sus directrices yo al menos ya no sé escribir sin seguir la línea de puntos. Tras cada purista de la normativa lingüística siempre se esconde un censor pacato que no conoce la piedad, con mil reglas en la mano y otras tantas excepciones, además de un bolígrafo rojo, ansioso por señalar la falta como si fuera un error escandaloso y hasta un crimen respecto del cual ser periodista debería considerarse un agravante. Por descontado, es mejor que el becario de turno no se haga el remolón con el rollo ortográfico; se debe, quizá más que nadie, a las reglas del juego, por más que él sea, a decir de George Bush padre,¹⁵ mero trasmisor de una noticia sin autor claro. Tal vez por esa razón, a los pocos minutos de aparecer esos comentarios, el desacato ortográfico fue corregido por el redactor («Esta profanación del ataúd del director de *El último* puede cambiar las reglas de seguridad del cementerio») y el orden fue restituido. Un modesto triunfo, dirán algunos, de la escritura colaborativa, de la hidra redactora. Otros, los desobedientes

genuinos, gruñirán y lamentarán que la disciplina siempre se imponga en la carne del becario. Ambos bandos podrían debatir sobre el problema durante varias horas —empleando, unos y otros, muy buenos argumentos—, pero más vale no hacerse ilusiones respecto de las conclusiones que extraerían.

Frente a los ortotipógrafos furiosos, resultó refrescante la intervención que, no mucho rato después, firmaba Barthes, en la que no encontré, sin embargo, nada que me recordase al estilo enigmático que Quirós se esfuerza por tener.

#5. Barthes:

Recordemos que *Nosferatu* es una película encargada por una sociedad ocultista y llena de referencias eróticas-ocultistas-espiritistas y metafísicas. Existe un libro fabuloso sobre el tema escrito por Luciano Berriatúa, posiblemente el mayor conocedor de la obra de Murnau.

Su aportación, puesta allí tras todas las anteriores, me llevó a acordarme de aquella distinción entre lo legible y lo escribible que propuso el otro Barthes, Roland,¹⁶ en su libro *S/Z*. Como no tenía ánimo para nada aparte de esperar a que Quirós apareciese, le dediqué un rato a leer mi ejemplar de *S/Z*, como pasatiempo. Un texto es legible cuando la posibilidad que ofrece es leerlo o rechazarlo, cuando nos sitúa ante un dilema: convertirnos en lectores de ese texto o preferir no serlo. Un texto es escribible cuando hace del lector un productor del texto, que no un mero consumidor. «Nuestra literatura está marcada por el despiadado divorcio que la institución literaria mantiene entre el fabricante y el usuario del texto, su propietario y su cliente, su autor y su lector», afirmaba Barthes y lamentaba, seguidamente, lo difícil que es encontrar textos escribibles en las librerías. Para entretenernos podríamos especular con lo que Roland Barthes opinaría, a día de hoy, de los comentarios en la prensa *online*, si no fuera un abuso meterle en un tinglado del que la muerte, que se le echó encima en forma de furgoneta, le libró.

Al cabo de una hora volví a sentarme ante el ordenador, esperando la intervención de Quirós. Estaba cada vez más convencida de que, si efectivamente había sido él el autor del robo, no iba a poder aguantarse las ganas de contarle, de exhibir su hazaña en público. Los comentarios de los lectores iban volviéndose más y más desconcertantes:

#6. John McClane:¹⁷

El que ha robado la cabeza es seguro que es porque ha perdido la suya.

#7. Roy Batty:¹⁸

Como diría Trelkovsky:¹⁹ «¿A partir de qué momento el individuo deja de ser aquello que se entiende como tal? Me arrancan un brazo, muy bien. Entonces digo: yo y mi brazo. Me arrancan los dos, y digo: yo y mis dos brazos. Si me amputan las piernas, digo: yo y mis miembros. Y si me despojan del estómago, el hígado y los riñones, suponiendo que eso fuera posible, digo: yo y mis vísceras. Pero si me cortan la cabeza: ¿qué podría decir? ¿Yo y mi cuerpo, o yo y mi cabeza? ¿Con qué derecho mi cabeza se arrogaría el título de “yo”?».

#8. Guillermo López:

La gente está como una chota. Este hombre era solo un director de cine y *Nosferatu* es una peli. Nada más.

#9. The Observer:²⁰

Película imprescindible aunque espesa de ver.

El mensaje de The Observer incluía un enlace a una web ilegal de películas en la que bajarse *Nosferatu*. Para matar el tiempo de espera, pulsé sobre el enlace, que efectivamente funcionaba, y empecé a ver la película, deteniéndola de vez en cuando para comprobar si en el periódico aparecían nuevos comentarios. Por fin, un buen rato después, justo cuando el barco que transporta a Nosferatu está a punto de atracar en Alemania, entró en escena Quirós. Lo reconocí enseguida, aunque como era de esperar se ocultase bajo un seudónimo:

#10. Waldemar Roger:
The old man told me to.

Nadie puede negar que Quirós tiene ingenio. En un código que solo entendemos nosotros dos me decía: he vuelto. Me habría encantado saber cuáles iban a ser sus pasos a partir de entonces. Saber, sobre todo, si lograría acabar su película. De todos modos, a fin de poner en uso (una vez más) esa práctica académica —mirada hacia el cielo y suspiro profundo— a la que no muy felizmente parezco condenada y según la cual hay que mencionar fuentes, precursores/as e inspiradores/as, debo advertirles de que, si así ocurriera, el suyo no iba a ser el primer film inspirado en el rodaje de *Tabú*, lo que no suponía ningún problema para Quirós: si no es novedad, será revival, dijo un día con una viveza y una buena disposición envidiables. En efecto, en 1938 Jacques Tourneur²¹ dirigió *What do you think?: Tupapaoo*, un corto de ficción inspirado en la maldición que, por lo que se cuenta, pesaba sobre Murnau desde que estuvo en la Polinesia y que, al parecer, provocó percances de cabo a cabo del rodaje, que lo retrasaron repetidamente: varios trabajadores resultaron heridos, el equipo al completo enfermó de paperas, un tifón arrasó los decorados, y para colmo la protagonista se quedó embarazada al poco de comenzar la filmación. Por si no fuera suficiente, un incendio acabó con algunos rollos de película, lo que, según aseguraba Quirós, no era un revés infrecuente en los rodajes. De hecho, ya una vez el propio Robert Flaherty,²² cuando rodaba en el Ártico, se había despistado y había prendido fuego con una colilla a un montón de rollos.

Conclusión parcial: El trabajo artístico acabado tiene una faceta milagrosa, pues ha superado su tendencia natural a venirse abajo y ha vencido mil amenazas. Al logro de haber finalizado un proyecto van dirigidos en el fondo todos los aplausos.

Fue a través de la lectura atenta y muy sistemática de los documentos que recopiló Quirós como supe —igual que sabía él e incluso hasta con más precisión que él mismo— que Murnau habría cometido por lo menos dos sacrilegios. Número uno: como escenario de su película ordenó construir un poblado en el Motu Tapu, un islote pegado a Bora Bora que está considerado por los nativos territorio tabú. De acuerdo con las creencias del lugar, todo aquel que pase la noche en el Motu Tapu recibirá el castigo de los tupapaus, que volverán a la vida para perseguirle. Murnau no solo organizó en la playa del islote una filmación nocturna, sino que obligó a los miembros del equipo técnico a instalarse allí durante los muchos meses que duró el rodaje. Y número dos: como residencia donde vivir los meses que pasó en Tahití, se hizo construir una casa espléndida, rodeada de cocoteros, en Punaavia, que es una playa deliciosa a diez kilómetros al oeste de la capital, sin importarle que la vivienda se levantara sobre un antiguo cementerio —un error que, como el cine se ha empeñado en mostrar una vez y otra vez, es vergonzosamente básico—. Por lo demás, ningún gasto era exagerado para garantizar su comodidad. Imagínense cómo era de

fabulosa la casa que se mandó levantar Murnau, que fue escogida para representar, en forma de maqueta espectacular, el modo de vivir del hombre blanco en Oceanía, en la Exposición Internacional Colonial celebrada en París en 1931 con el cometido de mostrarle al mundo las joyas de l'Empire Triomphant —hagamos un minuto de silencio justo aquí—. Si la primera transgresión de Murnau podría llegar a justificarse a tenor de las complejidades técnicas que debía de tener rodar en 1930 en una isla en mitad del Pacífico, eso de levantar la mansión colonial ideal sobre un montón de tumbas es un gesto ostentoso que *le prussien* debería haberse ahorrado. Seguro que Quirós, más laxo en este tipo de cuestiones que yo, preferiría considerarlo un pecadillo excéntrico del genio de gustos aristocráticos, y evidentemente tampoco condenaría que Douglas Fairbanks —ya saben, el actor que dio vida a aventureros extramachos de la talla de Robin Hood, el Zorro o el ladrón de Bagdad—,²³ repitiendo el exceso de su amigo Murnau, adquiriese la casa, caprichosa y morbosamente atraído por la leyenda que la mansión maligna había generado en Hollywood. Aún hoy cuentan los más viejos del lugar, llorando de la risa, que una noche Fairbanks salió de su habitación corriendo en pijama. Gritaba, presa del pánico, que los tupapaus le acechaban y no paró de correr hasta que llegó a la playa, donde esperó temblando a que se hiciera de día. En cuanto pudo abandonó Tahití y no tardó en deshacerse de la propiedad, que poco después tendría otro huésped memorable. Georges Simenon,²⁴ en un viaje que le iba a llevar alrededor del mundo, desembarcó en la isla para pasar allí varias semanas. Quería que su estancia, que le acabó proporcionando material para tres novelas, fuese una experiencia del todo polinesia; estaba decidido a mantenerse lejos de los turistas occidentales —¿puede haber algo más occidental que querer pasar las vacaciones distanciado de los demás occidentales?—. Por eso, en lugar de alojarse en un hotel de Papeete, alquiló la mansión de Murnau-Fairbanks y, mofándose de las advertencias de los nativos, le puso por nombre la Casa del Placer, en homenaje a la cabaña en la que habitó Gauguin,²⁵ y organizó fiestas tahitianas, con música y bailes y jovencitas de piel morena. A juzgar por los hechos, a los espíritus de los muertos tahitianos les gustaban las fiestas, porque no hubo incidentes sobrenaturales que las interrumpieran, ni siquiera cuando acababan en desmadre o en orgía. Fue una vez que la casa se quedó vacía y que se hizo el silencio cuando una madrugada, sin razón aparente, las paredes y el tejado de madera, las finas cortinas y las alfombras comenzaron a arder, consolidando para siempre la leyenda de la maldición que pesaba sobre Murnau y que, de hecho, había sido ya empleada como estrategia promocional para el lanzamiento de *Tabú* a lo largo y ancho del mundo. Ese recurso publicitario era para Quirós del máximo interés. Por eso entre sus papeles encontré un buen manojo de fotocopias de recortes de prensa sobre el estreno de la película. Entre ellos estaba el que se pudo leer en la Barcelona de 1931, en la revista *Popular Films*:

Para las tribus de la Polinesia, la ley misteriosa del Tabú no puede ser conculcada. Un lugar, una mujer, un objeto son Tabú y nadie debe aproximárseles, bajo pena de muerte.

¿Creen que son supersticiones? No hay que reírse de ellas. Cuando F. W. Murnau filmó en las Islas del Sur esta magistral cinta Paramount, titulada *Tabú*, que ofrece a nuestros ojos y a nuestra mente maravillas de ensueño, un viejo indígena le dijo con gravedad:

—¡Ten cuidado! ¡Los dioses vigilan! ¡Y es peligroso jugar con las cosas sagradas!

El malogrado Murnau, robusto señor de cuarenta años, en toda la fuerza de la edad y de la salud, sonrió a la advertencia. Y, sin embargo, el pasado mes de marzo, se mataba en un accidente de automóvil, precisamente al dirigirse a Nueva York para el estreno de su film.

La ley del Tabú es algo terrible, como queda demostrado. No seremos nosotros quienes nos atrevamos a violarla. Es mucho más cómodo presenciar desde una butaca lo que ocurre en la pantalla que acercarse a una mujer declarada Tabú.

No seré yo quien lo haga, pero a partir de ese anuncio podría escribirse un muy pertinente artículo académico sobre la comodidad como razón portentosa en las decisiones de la alta y medio-alta sociedad barcelonesa. Por comodidad entiendo: tranquilidad de espíritu, costumbre por encima de aventura. Entiendo: más recolectora que cazadora. Entiendo: el pijama de siempre, el camarero y el cura de siempre; siempre que la economía lo permita, el asiento de siempre en la ópera de siempre. Entiendo: a Josep Maria de Sagarra²⁶ que, de vuelta al Mediterráneo tras su viaje de bodas surcando las aguas polinesias, escribe muy convencido en su diario: «nuestro mar tiene todo lo imprevisto que pueda tener el mar de las antípodas».

Dejando de lado esa cuestión, se sabe que, en realidad, las cosas ocurrieron de un modo distinto en los detalles a lo que dice la noticia barcelonesa. No sé hasta qué punto importa, pero hablar de ello me hace sentir que la planta superior de la casa vuelve a estar ocupada por Quirós, que ató los cabos sueltos de esta historia como si fuera un detective. Por una carta delicada que Rose Kearin (la secretaria de Murnau en Hollywood) le envía a la madre del cineasta, sabemos que Murnau había alquilado un Packard descapotable para viajar de Los Ángeles a Monterrey (de ningún modo a Nueva York, en dirección al estreno de su película), donde iba a visitar a Gouverneur Morris,²⁷ un exitoso autor de literatura pulp que quería escribir una novela que adaptara la historia de *Tabú*. Y de acuerdo con el informe de la compañía aseguradora, sabemos que unas doce millas después de salir de Santa Bárbara, el chófer, un tipo llamado John Freeland, paró a repostar en la gasolinera Río Grande. Por lo visto, se bajó del vehículo y, cuando quiso volver a subir, García Stevenson, el criado de Murnau (un filipino joven, esbelto como una gacela), estaba sentado al volante. El chófer le preguntó si pensaba conducir él. García Stevenson respondió con estas palabras: *The old man told me to*, que Quirós, como un eco privado, recuperó para mí, a través del periódico, para convencerme —ojalá— de que nada había cambiado entre nosotros. García Stevenson condujo durante varias millas. Vas demasiado deprisa, le advertía el chófer, demasiado deprisa. Murnau viajaba en el asiento trasero, con la cabeza de Pal, su pastor alemán, en el regazo, y junto a ellos iba también un empleado de la Paramount.²⁸ Parece ser que, cuando vio venir un camión que se aproximaba por el carril opuesto, el joven filipino se puso nervioso y perdió el control del coche. El cuerpo de Murnau salió disparado por la ventana delantera. Fue el único pasajero que sufrió algún daño. Falleció al día siguiente.

No tardaron en correr todo tipo de rumores rocambolescos sobre la tragedia. No merece la pena desmentir al chismoso Kenneth Anger, que en *Hollywood Babilonia* se inventa un juego sexual previo al accidente.²⁹ Proliferaron las historias sobre la mala estrella de Murnau. Se contó que una astróloga le había echado las cartas y había vaticinado su muerte. En el discreto funeral que se celebró en la iglesia luterana de Hollywood y al que solo acudieron un puñado de amigos del director, Berthold Viertel³⁰ pronunció estas palabras: «Todo ocurrió como siguiendo una ley estricta, la ley que él mismo se impuso: todo o nada». Consternada frente al féretro de su amigo íntimo, Greta Garbo³¹ pidió quedarse con la máscara mortuoria del difunto y la colocó sobre su escritorio, donde la mantuvo durante años.

¿Qué idea guarece del tiempo la reproducción del rostro de Murnau que atesoró la actriz hasta el fin de sus días? La crítica Lotte Eisner³² sugiere que aquello que hermana a la actriz y al cineasta es el aislamiento, la distancia que ambos sienten que existe entre sí mismos y todos los demás. Es posible, se me ocurre de pronto, que la presencia detenida de Murnau sobre su escritorio tuviera algún peso en la decisión de la actriz de apartarse del cine, de recluirse en su silencio y de desaparecer cuando estaba en la cima del éxito. Cuando estaba, además, viviendo su esplendor fisionómico. El rostro de Garbo, según dice el Barthes de *Mitologías*, llegó a convertirse en arquetipo de faz humana (en tótem, en cara conceptual), y su retiro inesperado y prematuro provocó la clausura del semblante de la especie. Sabiéndose depositaria de la idea de cara, la actriz se apartó de las miradas y con ello, parece decir Barthes, envasaba el rostro de la Humanidad y lo libraba del tiempo, protegía al público de ver su propia degradación. Se plegó, siguiendo a Murnau, ante la ley del todo o nada, y acabó por preferir la nada. Para la actriz, la efigie de Murnau debió de encarnar la autoridad del silencio, la envergadura meritoria del mutismo. Y, sin embargo, ¿qué hacer si en lugar del silencio has escogido la voz y te has preñado el vientre del relato de palabras viejas? En ese caso, siempre queda la opción de destruir, igual que destruyó en su día Joseph Cornell,³³ que igual puede servirnos de modelo. Los hechos ocurrieron más o menos así: a modo de homenaje, Cornell le había dedicado a Garbo una de sus cajas (esas composiciones de objetos encontrados, a caballo entre el lienzo y la vitrina). *La máscara de cristal*, la había titulado, y era un fotomontaje que encerraba a la actriz, resguardándola de los rigores de la intemperie, como cuajada su carne, y preservándola para el público por venir. A la exhibición pública de la obra, en la galería de Julien Levy,³⁴ acudió la diva, pero al parecer Cornell no reaccionó alegre sino ansioso ante la presencia de su musa, se puso bastante histérico a juicio de los testigos y acabó haciendo trizas su trabajo. De todo aquello solo queda —y vale decir que incluso este vestigio resulta demasiado— una fotografía en la que el artista mira frente a frente y como hipnotizado a la caja-contenedor de la momia Garbo. No exagero si digo que parece como si lo que ve le arrebatara el juicio entero.

Casi todo el mundo está resfriado.
Los trenes caen desde los puentes.

JAKOB VAN HODDIS

Me desperté agitada cerca de las seis de la mañana y, como me resultaba inaguantable seguir dentro de la casa sin que me asfixiase la sensación de que las vigas estaban a punto de derretirse sobre mí, me arrastré hasta el porche, donde desayuné sentada a los pies de la hamaca, sosteniendo sobre los muslos el ordenador, en el que depositaba toda mi atención recién salida del suspenso de la noche. Inhalé hondo el aire que, al pasar por el filtro vegetal que era el jardín, fotosíntesis mediante, debería de haber quedado limpio de monóxido de carbono, dióxido de azufre, ozono y de otras muchas porquerías de las que respiramos en las ciudades, y noté un fuerte olor dulzón, como de frutos que han madurado y han caído y van pudriéndose sobre la hojarasca, sobre el sedimento de muchos otros frutos ya corruptos y de lodo y detritus, de cadáveres de animales muertos y descompuestos, lo que acabará a la larga convertido en petróleo. Algún día habrá crudo en mis dominios. Mejor dicho: algún día habrá crudo en los dominios de la familia de LA PROPIETARIA. Aunque a mi alrededor había decenas de bloques de apartamentos, desde mi posición no podía ver ninguno, y nada me hizo pensar en el montón de gente que empezaba ya a desentumirse en sus habitaciones hasta que le eché un vistazo a la prensa. Leer el periódico recién levantada desmantela mi fantasía nocturna habitual, en la que soy la última superviviente del planeta o, al menos, del viejo continente, y en la que puedo caminar de Laponia a Gibraltar sin cruzarme con nadie (o con nadie que tenga ganas de mantener una charla). Sueño, por decirlo en breve, con una Europa libre de conversaciones (tanto de las casuales como de las más sesudas). La noticia del día era la huelga de controladores aéreos, que de acuerdo con las previsiones de las asociaciones de usuarios, iba a afectar a más de cien mil pasajeros. Un clásico informativo de la temporada estival. Como cada año, los diarios recogían testimonios de viajeros indignados, vociferando al pie de los mostradores de facturación en los principales aeropuertos del país, lo que me llevó a preguntarme si acaso el turismo estaba insistiendo en proporcionarme un filón analítico y yo, contumaz, lo ignoraba. Dedicué tres o cuatro minutos a rumiar si en el despertar a la conciencia de clase turista podría llegar a prender cierta fuerza motriz que preparara el camino del viaje hacia el cambio social o incluso hacia la rebelión —algo había leído yo al respecto en algún lado— y se abrió ante mí una vía de reflexión que, sin embargo, me dio pereza recorrer. No importa que yo tire la toalla tan pronto, pensé con convencimiento. Es cuestión de semanas, quizá de días, que aparezca en este o en otro país (del Cono Norte o del Cono Sur) algún investigador animoso que abrace la idea que yo vagamente he atisbado y se esmere en su estudio (recoja datos, configure un corpus de análisis, cuantifique ocurrencias e incluso, extralimitándose sin apuro, se atreva hasta a definir estrategias de acción) dando forma a la apuesta del vicedecano Gabriel

Ayala, que un día cualquiera en su despacho de la Universidad de Barcelona proclamó ante mí, para llevarme a su terreno, que la sociología del turismo no es ni más ni menos que «la perspectiva cardinal que nos permitirá comprender el mundo contemporáneo y nos abrirá la puerta a poder transformarlo». ¿Saben ustedes lo que esa idea significa? Se lo voy a decir: significa que Ayala, por medio de la habitual síntesis socialdemócrata, estaba aniquilando la oposición crucial entre turismo y revolución, es decir, estaba conjugando los dos extremos de la conciencia moderna: la del turista (que es el que acepta y disfruta el mundo tal y como es) y la del revolucionario (que es quien se propone transformar las cosas) fundidos en una aberración, un engendro, el miembro más atroz del bestiario contemporáneo. Sentado cómodamente ante su mesa de trabajo, Ayala no se conformó con parir esa idea insoportable, sino que, al tiempo que retorció uno de los mechones de pelo cano que le caían por la frente, la vertió en el viento revoltoso, despreciando el hecho de que entre las capacidades del viento está la locomotriz, de modo que sus palabras se pusieron en movimiento y se dispersaron, igual que tras un accidente nuclear los isótopos radiactivos se desperdigaban por la atmósfera y son capaces de atravesar aduanas y territorios étnicos y lingüísticos, comportándose de un modo tal que la ciencia todavía es incapaz de prever. Con la vista perdida en el jardín, sentí como una náusea al recordar a la criatura turista-revolucionaria, que definitivamente agrió mi boca cuando, sin esperarlo, recibí un correo electrónico del vicedecano, con el encabezado EL RESPETO A LAS IDEAS AJENAS y que, pese a ir remitido a todo el personal docente de la facultad, interpreté de entrada como dirigido secretamente a mí.

Según decía el redactado, en el curso que estaba a punto de terminar se había consolidado entre nuestros estudiantes «el censurable hábito de plagiar en sus trabajos otros textos, ensayos, artículos y libros encontrados en internet, sin el debido respeto a las reglas de la autoría y con la voluntad de hacer pasar por propias las ideas ajenas». ¿Qué es lo que la facultad debería hacer ante una práctica tan reprochable? Pues no podía más que comprometerse, explicaba el email en un tono engolado que resultaba indigesto en aquella tórrida mañana de verano, en su lucha contra el plagio y las malas prácticas académicas, así como en la defensa de la ética pedagógica y la apuesta por la honestidad y el decoro: constituye el deber primero de nuestra institución formar ciudadanos íntegros. Leí muy por encima el resto del mensaje. Se le pedía al cuerpo docente que se implicara en el combate al fraude y se le informaba además de que en todos ordenadores del profesorado iba a instalarse un software para la detección de plagio y los profesores iban a tener que asistir a un cursillo para aprender a utilizarlo. Escribí la contestación inmediatamente:

Apreciado Gabriel:

Si logro salvar un corazón de romperse, no viviré en vano. Con afecto,

Beatriz Silva

Mi email habría alcanzado su máximo nivel de ingenio en el caso de que su destinatario hubiese reconocido en él un verso de Emily Dickinson,³⁵ pero eso me parecía tan improbable como que mis alumnos universitarios dejen de fusilar en sus trabajos los escritos ajenos que encuentran en la red. Intuyo que Ayala, al leer mi respuesta, se limitó a pensar de mí que soy una tía maja y colaboradora, aunque con un estilo un tanto pretencioso. Pese al fracaso de la vis cómica de mi mensaje, me sentí de golpe más contenta. Repentinamente hallé un inesperado

confort que tenía que ver con que nada de lo dicho en un arrebatado fuese a ser tomado demasiado en serio. Mi transformación estival, entonces lo vi muy claro, podía llevarme a ser algo así como el bufón de la corte de una dinastía estéril y disfuncional, rendido a un marasmo benigno. Acudió a mis labios aquella canción, «*We'll travel round the world. Just you and me, punk rock girl*», que estuve tarareando hasta que me interrumpió el teléfono del salón.

Como tantas otras veces, no atendí a la llamada. No me apetecía levantarme de la hamaca, entrar en la casa y contestar. Tenía los pies metidos en una piscina inflable, una de esas piscinas infantiles de goma, a la que no sé cómo había llegado una botella de plástico vacía, y no quería moverme y poner el suelo perdido de agua. La quietud no mancha. Si quien llamaba era Ana María, volvería a intentar contactar conmigo y, de no conseguirlo, acabaría viniendo a visitarme, algo que me parecía muy deseable. La única alternativa era que la llamada la hiciese LA PROPIETARIA. Me puse a pensar que, dado que la línea telefónica la pagaba LA PROPIETARIA (según el acuerdo verbal al que habíamos llegado cuando le alquilé la vivienda y que fuimos desgranando a lo largo de una conversación escasamente lineal que grabé a escondidas con un viejo magnetófono), cada vez que marcaba mi número, en el fondo LA PROPIETARIA se estaba llamando a sí misma, lo que a todas luces había de considerarse un sinsentido. El teléfono dejó de sonar y como por un impulso estúpido me puse a deslizar la planta del pie derecho por el fondo de goma de la piscina, hacia adelante y hacia atrás, de modo que el riiiiing-riiiing fue sustituido por el fiiiis-fiiiis del roce contra la goma. Solo me detuve cuando el teléfono volvió a sonar unos minutos más tarde y enseguida respondió Quirós. Como desde el porche no lograba escuchar bien su voz, entré a la casa para poder fisgar. Dejando de lado toda la farfolla (que si su estancia en Madrid había ido de maravilla, que si el proyecto marchaba viento en popa, que si mil gracias por el alojamiento, que si te debo una, etcétera, etcétera), LA PROPIETARIA invitaba a Quirós a una fiesta en su casa y este aceptaba diciendo que sí, que cómo no, que allí estaría (de viva voz, pero también repitiendo un gesto afirmativo con la cabeza, amplio y veloz, tan exagerado que no pude menos que advertir que Quirós tenía un empacho de cine expresionista), y se despidió hasta la noche prometiendo llevar consigo unas cervezas de no recuerdo qué marca extranjera, que parecía tener entre ellos dos un significado especial, resucitar un momento hermoso.

Durante aquella conversación telefónica Quirós me había parecido una pizca más real que en otras ocasiones, que cuando hablaba conmigo, quiero decir, y con esa sensación me retiré al porche. Él tuvo la amabilidad de acercarse a mí y de invitarme a la fiesta, pero, pese a que insistió, no logró convencerme. Le expliqué, por si no se había dado cuenta, que atravesaba últimamente una racha solitaria. El resquemor que producía en mí cualquier actividad que me obligase a salir de casa, dije, se hinchaba como un globo de feria ante la certeza de que todo lo que hubiera fuera resultaba, en realidad, susceptible de meterse dentro. Mis argumentos parecieron convencerle. No me hizo falta, por suerte, contarle que años atrás asistía de vez en cuando a las fiestas que LA PROPIETARIA daba en su piso fenomenal (entiéndase: muebles a medida, artesanía adquirida en países a los que es conveniente viajar vacunado, demasiados cojines), pero que llegó un momento en el que empezó a agobiarme la idea de coincidir con algunos de sus invitados frecuentes, tipos entre los treinta y los cuarenta dedicados a una profesión liberal y, sobre todo, a la cultura, cargados de buenas intenciones pero que no dejaban nunca de hablar y hablar, que como por un trastorno del lenguaje construían sin parar frases larguísimas que podían contener cualquier cosa, trenes de palabras imposibles de digerir, que nunca llegaban a un destino

y que incluso colonizaban sus cuerpos en tatuajes con mensaje o en prendas de ropa, como la camiseta de aquel chico estirado en la *chaiselongue* del salón de LA PROPIETARIA en la que el lema «Freedoms are not given, they are taken» acordonaba la efigie del príncipe Kropotkin,³⁶ que me perturbó durante toda una noche, seguramente la de la última fiesta a la que acudí. Si el pánico a la verborrea es una razón suficiente para encerrarse en casa, lo dejo a criterio de cada cual. Resulta que de pronto no me siento con ganas de seguir tiranizándolos como lectores, así que les voy a pedir que marquen con una X la razón por la que no he querido detenerme en la descripción de las fiestas de LA PROPIETARIA (más de una opción puede ser escogida):

- Yo misma detesto leer novelas cuyo autor se recrea en eventos (y, en particular, en fiestas) que son el colmo de la diversión —inclúyase aquí toda la gama que va desde la velada chic a la juerga más desmadrada—, con la excepción de que en ellos ocurra algún suceso luctuoso o violento, o de que el evento en cuestión ponga muy de manifiesto que una forma de vida (una clase social, una época) está ya en las últimas, como una polilla rendida a la muerte boqueando en la superficie del agua de una piscina de goma.
- No sería capaz de hacer una descripción justa e imparcial de la fiesta de LA PROPIETARIA sin deslizarme hacia la filípica, a la que irremediamente tiende mi naturaleza, y sin que ustedes acaben pensando de mí que soy una plasta, una profeta de la lucha de clases que nació con un siglo de retraso o, sencillamente, una resentida incapaz de soportar el disfrute ajeno.
- Todas las fiestas en verdad memorables ya han sido celebradas y también han sido relatadas. Cualquier fiestecilla que hoy en día organicemos o contemos no será más que una emulación amateur, como una copia made-in-China. Solo la amnesia —a la que se puede acceder por sustancias y medios diversos (¡alabados sean!)— hará que nos olvidemos de que nuestro júbilo excitado es el simulacro de un gozo auténtico, pero aniquilado para siempre.
- Se ha apoderado de mí un miedo paralizante a contar cómo transcurren las fabulosas veladas en casa de LA PROPIETARIA incurriendo en el error de querer componer un relato al estilo realista. Pese a que el llamado «realismo» —noten cómo me muerdo la lengua para no ponerme a opinar sobre por qué esa es una pésima etiqueta— es el estilo literario que más disfruto, detestaría que ustedes creyesen que estoy tan pasada de moda como un miriñaque.
- Formo parte de la sociedad secreta T.R.A.M.A. —no se alarmen: nuestros estamentos, a los que nos sometemos en casi todas las circunstancias, nos definen como terroristas-cívicos y hace tiempo dispusieron nuestra renuncia a la lucha sangrienta—, organización que propugna el boicot salvaje a toda fiesta, presentación o gala de las muchas que se celebran en Planeta Cultura.
- Otro motivo (por favor, sean específicos):
.....

En cuanto a Quirós, no me hacía falta acompañarle a la fiesta para saber que hablaría ufano tantas veces como pudiera de su proyecto sobre Murnau. Sin duda empezaría explicando que acababa de regresar de Madrid, donde se había entrevistado con el mayor experto en Murnau del mundo, y que en breve se marchaba a Berlín y luego a Los Ángeles y de allí a la Polinesia. A la pregunta sobre el tema del proyecto, seguro que Quirós diría, en palabras textuales, que se proponía rodar un homenaje a lo Chris Marker³⁷ en *El último bolchevique*,³⁸ el documental dedicado a la memoria de Medvedkin,³⁹ y todos los presentes asentirían y asegurarían entenderle y, es más, admirar su objetivo, confirmando el interés, la conveniencia y lo loable de la empresa, aunque ni el propio Quirós tuviera exactamente claras sus intenciones. Sin confesarse a sí mismo que la bruma campaba ante sus ojos, Quirós iría cambiando de interlocutores durante el transcurso de la fiesta (ingrácida, pletórica, apócrifa) como en un larguísimo plano subjetivo, hiperintenso, cuya fotografía desvaída y desdibujaba volvía inconsistentes los cuerpos de los invitados, cuerpos preferiblemente bellos a los que un efecto óptico —de otro lado, bastante manido— vuelve ilusorios, transforma en siluetas que se mueven cadenciosamente —en adelante: cámara lenta—, como juncos coreografiados al ritmo de una melodía techno que se desliza graciosamente hacia el minimal, ya saben, ese tipo de música que, combinada con la imagen conveniente, nos hace detestar la vida real porque nos lleva a darnos cuenta de que sencillamente es muy fea.

Quizá fue en uno de esos traslados cuando conoció Quirós a la chica que al día siguiente preparaba tostadas en la cocina cuando me desperté y a la que invité a desayunar conmigo en el porche. Yo siempre desayuno zumo de naranja —no hay nada como el zumo de tres naranjas recién exprimidas para desatascar la garganta—, pero ella prefirió tomarse una infusión. Vestía una túnica tafetán del color del fuego, que a la luz de la mañana avasallaba como un gobierno colonial y que, a juzgar por la gran mancha de vino que llevaba en la pechera, debía de ser la misma que llevó a la fiesta la noche anterior. Mientras espachurraba una bolsita de té, dijo que acababa de volver de un viaje a la India que le había cambiado la vida y genuinamente quise saber el porqué y el cómo. Su respuesta no fue nada del otro mundo y acaso por eso me entusiasmó. La oía hablar, llevándose la taza de té supuestamente asiático a los labios, no para beber de ella, sino solo para soplar en su interior una brisilla delicada, y deseaba pasarme la eternidad sin quitarle los ojos de encima. Según me contó en su propio tecno-teolecto, en la India se había fusionado con Buda,⁴⁰ había experimentado el fluir del tiempo y una franca permanencia, la insustancialidad de las pasiones y la comunión íntima con el resto de los seres vivos, y había descubierto el universo al completo encerrado en la sonrisa de un niño descalzo, lo típico. Por fortuna, no hizo alusión a ninguna de sus vidas pasadas ni futuras; el asunto ese de la reencarnación, creer que los oprimidos y los puteados lo son porque han sido perversos en una vida previa, es esa parte del budismo que me hace desear que una plaga mundial de orugas devore (como poseída por una furia iconoclasta) las hojas de todas las higueras sagradas. Me explicó, en cambio, con bastante solemnidad, que dado que la experiencia había sido tan transformadora estaba deseando huir e instalarse en un lugar llamado algo así como Rishikesh (capital mundial del yoga), porque, por mucho que una se esfuerce en meditar, las prisas y el barullo de la vida occidental son enemigos declarados de nuestro espíritu. De hecho, ya tenía el billete de avión comprado (de momento, solo de ida). Buda me está esperando, añadió con una sonrisa tímida, y a mí aquella chorrada me hizo reír, sentir algo parecido al amor en mi pecho y asentir, porque, aunque es obvio que había escuchado ese relato hindú más de cien veces antes, tampoco los críos se cansan jamás de oír el mismo cuento y es

agradable saber que la vida es dulce a veces y la felicidad está tan al alcance como hacer una reserva para volar al subcontinente indio. Que en ocasiones basta con desplazarse ocho mil kilómetros hacia el este, alimentarse de raíces, semillas y bayas, caminar descalzo, bañarse en ríos cuya agua no es apta para el consumo humano, y dejar la mente en blanco.

No pude evitar que en mi cabeza se levantara un puente entre el bienestar y las aerolíneas de precios asequibles, que yo misma me apresuré a dinamitar. Busqué en mi repertorio mental una especie de antídoto a esa imagen y de pronto recordé haber leído, seguramente en alguno de los libros de Žižek⁴¹ —aunque seguro que antes que él lo dijo otro, si bien con menos fosforescencias—, que el budismo occidental es un fetiche que nos permite participar en la sociedad (sucias y crueles) y aun así salir bien parados, conservar el espíritu libre de toda mancha, lo que lo convierte en un aliado cojonudo del capitalismo o algo así, cuando la novia de Buda, que empezaba a repetirse (que si las flores de loto, que si las ofrendas de arroz, que si la mirada de los pobres), anunció que se marchaba. No voy a negar que sentí cierta desilusión (un chasco semejante al de abrir una caja de galletas en el desayuno y descubrir que algún desalmado se las ha acabado todas), que sin embargo se esfumó cuando la vi juntar sus manitas como en una postura de rezo que no me pareció oriental y me rogó que no hiciese ruido para no molestar a Quirós, que antes de quedarse dormido le pidió que no lo despertara bajo ningún concepto, pues él duerme de día y crea de noche, lo que a todas luces era un camelo, porque, de hecho, Quirós apareció en el jardín al poco de quedarme sola,⁴² trayendo entre las manos una taza de café —que acaso replicaba en su espuma el universo, igual que en cierta escena de una de las películas de Godard,⁴³ que tiene un índice de citación top en todas esas publicaciones que deciden lanzarse de cabeza a la pregunta apabullante «qué es el cine»— y, sin que yo le invitara a acompañarme, se sentó junto a mí.

Se abre el telón y ante un público algo desconcertado aparece un señor que sonríe con la mirada un tanto perdida, aunque solo sea para despistar. Se llama Luciano Berriatúa y carga a sus espaldas lo que podría llamarse *una historia europea*, que ante todo ha de divertirnos.

¿Que quién es Luciano Berriatúa? No voy a pedirles que lo hagan —sé de sobra que recular en la lectura es un incordio y que la vida es corta y marcha demasiado rápida como para ir desandando lo avanzado—, pero si ustedes retrocediesen tan solo unas páginas y acudiesen al comentario que Barthes dejó en el periódico, se reencontrarían con la respuesta: Luciano Berriatúa es quizá quien mejor conozca la obra de Murnau en el mundo entero.⁴⁴ Es decir: que, en el caso de que alguna institución de alcance global o alguna publicación o algún experto en expertos elabore un día un *ranking* de especialistas en la obra cinematográfica de F. W. Murnau, Berriatúa tendría muchas opciones de ocupar el primer puesto de la clasificación. O el segundo, para el caso de que en el ranking tenga mano algún patriota alemán incapaz de soportar que el mayor conocedor de la obra de Murnau sea un español y, además, sin una carrera académica al uso.

Gracias a los documentos y a las notas que Quirós dejó en la casa puedo hablarles con exactitud del edificio de la Filmoteca Española, ubicada en el centro mismo de Madrid, en concreto: en un palacio en la calle Magdalena n.º 10, en donde, pese a no ser trabajador en nómina, Berriatúa pudo instalarse hace años. Desconozco por qué vía extraoficial obtuvo el permiso para usar el archivo y el fondo documental, así como con qué artes logró adueñarse de

una sala desocupada, primero, y luego de una habitación supletoria, bastante más amplia. El caso es que en aquel espacio, hecho suyo de forma solapada pero inocente y justa, con toda la seriedad Berriatúa se propuso entregarse en cuerpo y alma a restaurar el film *Nosferatu*.

Y lo logró.

Su esfuerzo mayúsculo solo se comprende cuando se conocen las peripecias por las que atravesó el film desde que se estrenó por todo lo alto en el Salón de Mármol del Zoológico de Berlín en el mes de marzo de 1922, evento en el que Murnau fue una y otra vez colmado de felicitaciones y aplausos, que aún deben de resonar en algún lugar del universo trascendiendo las bocas y las palmas de las manos que los emitieron, así como los cientos de oídos que inicialmente los escucharon. Se pueden ustedes imaginar fácilmente la escena, pues los estrenos de cine (al menos los que salen en la tele y las revistas) siguen siendo a día de hoy un espectáculo: los invitados vestían de frac y las invitadas, de traje de noche. Algunas, las más coquetas, incluso se atrevieron a enfundarse un vestido a la moda Biedermeier, como preparadas para dar el salto a la pantalla y no desentonar entre los personajes. Ya por entonces estaba en pleno vigor la idea — encantadora para algunos; para otros, frivola — de que el cine es una fábrica de sueños: fue aquella una velada exquisita, sensualmente teñida por el miedo al vampiro. A Murnau le entusiasmó la publicidad del estreno, concebida por un publicista genial y en la que se advertía del peligro: «Ten cuidado. *Nosferatu* no es solo diversión. No puede ser tomado a la ligera». El programa del acto decía, sin duda para captar el interés del público, que la película era una adaptación de la leyenda del famosísimo conde Drácula, aunque ese reclamo, puesto que los productores del film nunca llegaron a adquirir los derechos sobre el libro de Bram Stoker,⁴⁵ fuese toda una temeridad jurídica (de ese tipo de imprudencias que hacen que un abogado se levante de su silla, llevándose las manos a la cabeza, y que sienta deseos de decirle a su cliente que es un analfabeto legal y que más le valdría dejarse de boatos y preocuparse por cómo funciona el mundo de verdad).

Florence Stoker,⁴⁶ la viuda del escritor, tardó muy poco en recibir uno de los programas del estreno de *Nosferatu*. ¿Quién se lo envió? Qué más da. Lo que cuenta es que Florence, cuya economía andaba por entonces en horas bajas, emprendió contra la película una batalla cruenta — ¿acaso no iba a ser cruenta la batalla por los derechos sobre el vampiro transilvano?—. *Drácula* era la única obra de su difunto esposo que aún le reportaba algún ingreso de vez en cuando, así que si los productores de *Nosferatu* pensaban que Florence iba a darse por pagada con una mención lateral (con una simple cita a Stoker en el programa del estreno o al inicio del film) estaban tan equivocados como si creyesen de verdad en el chupasangre. La viuda peleaba por lo que era legítimamente suyo y no iba a arrugarse. Es cierto que en el guion de Murnau se habían modificado los nombres de los personajes (el conde Drácula era Graf Orlok en la pantalla y la endiabladamente lista Mina Murray se llamaba Ellen), pero no era menos cierto que la historia seguía siendo la misma y, por ende, la película era un atropello a la propiedad de la señora Stoker, que iba a mover cielo y tierra para hacer justicia. Pueden ustedes apostarse el cuello a que no se la hubiese podido engatusar ni con todas esas disquisiciones sobre la intertextualidad que se divulgarían décadas después —ya saben, me refiero a esas teorías según las cuales el propio Bram Stoker tampoco fue estrictamente original, sino que se inspiró en personajes históricos como Vlad el Empalador⁴⁷ y que tomó ideas de *Carmilla* o de *Varney el vampiro*; a esa teoría que considera que todo enunciado en realidad retoma y reelabora otro anterior o es el eco de un

discurso previo, etcétera, etcétera— o con las teorías más actuales según las que todo autor siempre es un plagiario. Para miss Florence, tales consideraciones habrían sido meras paparruchas de intelectuales sin capacidad de quebrantar una regla de validez universal: que es de justicia dar a cada cual lo suyo.

Según leí en un libro que Berriatúa le dedica a la película y en las notas manuscritas de Quirós, así como en algunos textos que encontré en internet, el primer movimiento de la sagaz Florence consistió en pagar la cuota de ingreso a la Sociedad de Autores del Reino Unido y exigir a la organización que la ayudase en el cobro de *royalties*. Un abogado berlinés, el doctor Wronker Flatow,⁴⁸ se hizo con el caso y no tardó en enterarse de que Prana, la compañía productora de *Nosferatu*, estaba al borde de la ruina, por lo que, a pesar de que el film estaba exhibiéndose en diversos países europeos y en Estados Unidos, iba a ser difícil llegar a cobrar algún día. El pronóstico del abogado, sin embargo, no desanimó a Florence, que por lo visto tenía energía y tiempo de sobra para seguir reclamando a la Sociedad de Autores que velase efectivamente por sus intereses. Lo hacía por carta, casi diariamente, recurriendo para ello a algunas de sus antiguas amistades londinenses. Actuaba con la potencia apabullante de quien está convencido de tener el derecho de su lado. Con la ley en la mano, hay personas que se vuelven temibles. Las respuestas que desde la Sociedad de Autores recibían sus cartas eran, en general, corteses pero desafectas. Repetían que seguir con la demanda iba a salirles muy caro, sobre todo por ser un proceso que debía resolverse en el extranjero, y que además la posibilidad de que Prana pagase finalmente, para hablar con honestidad, era muy remota; empezó a deslizarse en ellas, con el paso de las semanas, un reproche acaso bien merecido: que la señora Stoker se había afiliado a la Sociedad y había aceptado pagar el importe anual (que ascendía a una libra y diez peniques) solo cuando se había visto en apuros. Por eso acabó invitándose a Florence a prescindir de la agrupación de autores y proseguir con su demanda por su cuenta.

Por su parte, Wronker Flatow, como suelen hacer los abogados, intentó por todos los medios llegar a un acuerdo con la productora Prana antes de que se celebrase el juicio. Consiguió para su clienta una pequeña participación en *Nosferatu*, de modo que recibiría una parte de los beneficios que generase la película. Y, sin embargo, la dama irlandesa no quiso cerrar el trato. Alguien le había desaconsejado aceptarlo: había que ser muy boba para aceptar cobrar en marcos, una moneda que tras la guerra se había vuelto tan inestable como el nitrato de celulosa del que a la sazón estaban fabricadas las películas. Así que llegó el juicio. En 1924 la justicia alemana emitió sentencia contra la compañía propietaria de *Nosferatu* (que por entonces ya no era Prana, que había sido liquidada, sino la Deutsch-Amerikanische Film-Union), dándole la razón a la viuda de Stoker, que había exigido el pago de 5.000 libras esterlinas. Por supuesto, la productora alemana apeló, pero volvió a perder el juicio. No sé ustedes, pero yo creo firmemente que todo ese fregado jurídico en el que se metió Florence le hubiese entusiasmado a su marido: ¿acaso no es admirable el esfuerzo que hace Bram Stoker por dotar de realismo, de exactitud británica, al papeleo del conde Drácula (a las compraventas y a los documentos notariales, que son a fin de cuentas el rastro que permite poner cerco y cazar al vampiro)? ¿Hay algo que nos impida clasificar *Drácula* en el género del *thriller* legal?

Lo que no puedo imaginar es la reacción del escritor ante las decisiones que tomó a continuación su viuda: cuando parecía que la ofensa por fin iba a saldarse (gracias al potencial balsámico del dinero sin el que la justicia estaría perdida), Florence decidió renunciar a la

compensación económica y solicitó la destrucción del original de la película, así como de todos los negativos y de las copias que existiesen. Ya no quería libras esterlinas. Quería muerte. Quizá es que empezaba a tener ofertas serias por la historia de *Drácula* (primero para adaptarla al teatro, después para el cine) y que, contando ya con ingresos frescos, se veía con ganas de dar rienda suelta a su furia —las satisfacciones humanas, no hace falta haber leído a Maslow⁴⁹ para saberlo, están jerarquizadas—. Por supuesto, ni había visto el film de Murnau ni pensaba verlo nunca. Sencillamente, se había propuesto destruirlo con tanto empeño como Van Helsing en dar caza al vampiro en el libro de su esposo, y parece que a punto estuvo de conseguirlo.

En efecto, durante algunos meses dio la sensación de que de *Nosferatu* ya no quedaba más que el recuerdo, hasta que un día Florence recibió por correo el folleto de una nueva organización británica, la Film Society, cuyo cometido principal era dar a conocer películas ignoradas. Una mano negra había escrito a lápiz «*For your information*» en una esquina del impreso, justo encima de una lista de films que la organización iba a proyectar próximamente. Entre ellos, para disgusto de la señora Stoker, se incluía uno llamado *Drácula*, del director alemán F. W. Murnau. Florence puso el grito en el cielo y, para decirlo brevemente, volvió a la carga. Consiguió hablar por teléfono con uno de los organizadores de la sociedad filmica, el excelentísimo Ivor Montagu,⁵⁰ que se escudó en que el pase de la película iba a ser privado. Manteniendo sus modales exquisitos ante la viuda, afirmó que él mismo había comprado la copia de la película en Alemania y que no tenía noticia de la sentencia judicial que ordenaba aniquilarla, pero también añadió que, de todos modos, la persecución de películas le parecía poco menos que una vileza. Más adelante cambió la versión y explicó que, en realidad, había comprado la copia en Londres a un tipo misterioso que llegó a su casa, cubriéndose el rostro con un antifaz, una oscura noche de tormenta; según contaba, había sospechado enseguida que se trataba de una copia robada por lo que, tras el correspondiente regateo, el film le había salido realmente barato. Una ganga para una película tan fascinante, dijo encolerizando a miss Florence. Al final, sin perder una finura aprendida en colegios caros, se pitorreó de la justicia alemana y mandó al carajo a la señora Stoker y a los relamidos de la Sociedad de Autores, que volvían a estar dispuestos a intervenir en el asunto. De la copia de Montagu, no obstante, nadie volvió a saber nada. Podemos imaginar varias formas divertidas en que la señora Stoker se haría con ella y la desgraciaría para siempre, aunque lo más probable es que los rollos de película que llegaron a Londres se corrompiesen por sí solos con el tiempo, debido a unas malas condiciones de conservación. Ese deterioro es ley de vida.

Durante muchos años, la película *Nosferatu* se dio por erradicada en Alemania —*kaputt!*— hasta que en 1939 Frank Hensel encontró una copia, que estaba muy mutilada y en un estado prácticamente inservible. Frank Hensel había sido director del Reichsfilmarchiv entre 1935 y 1937⁵¹ y una parte fundamental de su labor consistía en recuperar films alemanes perdidos, así como films extranjeros que pudieran resultar de utilidad para el Tercer Reich. Con ese objetivo viajaba de un lado para el otro y adquiría películas desaparecidas o que nunca se habían exhibido en Alemania, tarea que le facilitaba enormemente el haber sido uno de los fundadores de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), junto a, entre otros, Henri Langlois, que luego volverá a aparecer en esta historia. El caso es que Hensel llegó a Checoslovaquia, que ya por entonces estaba siendo asediada con puño recio por el gobierno de Hitler,⁵² y encontró una segunda copia de *Nosferatu* —siempre da mucha rabia, ¿no es cierto?, tener que agradecerle algo

a un nazi— y se la apropió. Desde su amplio despacho oficial ordenó con un grito estridente combinar la maltrecha copia alemana y la copia checoslovaca, dando lugar a una versión nueva, que actualmente se conserva en París y que en 1947 fue prestada al MoMA de Nueva York, donde se tiró una copia con rótulos en inglés, que recuperó los nombres de los protagonistas del relato original de Stoker y que se distribuyó en Londres, Berlín y probablemente también en otras ciudades europeas. Es imposible, para cualquier intelecto con la mínima capacidad de abstracción, no trazar paralelismos entre las latas de película que trasladaron de aquí para allá *Nosferatu* y los ataúdes que el conde Drácula diseminó por todo Londres para extender sus dominios. Pero, volviendo a lo que íbamos, si alguno de ustedes se está preguntando cómo le sentó a la viuda del escritor todo ese trajín, ha de saber que, para cuando *Nosferatu* salió de Europa y cruzó el Atlántico, Florence llevaba diez años muerta. Morirse también es ley de vida.

Ahora bien, la cosa no queda ahí —esta historia, como todas, tiene muchos recovecos y a la mayoría nos divierte en ocasiones pasear por ellos e incluso terminar perdiéndonos—: resulta que los rollos de película que encontró Frank Hensel escondidos en Alemania y Checoslovaquia no eran los únicos, sino que hubo una copia del film que logró sobrevivir tomando una nueva forma. No se sabe cuándo, pero el propietario de los derechos de *Nosferatu* pasó a ser un tal Sigmund Deutsch,⁵³ que quiso comercializar de nuevo la película e intentó que se distribuyese. Al menos oficialmente, Murnau no tuvo nada que ver en este asunto puesto que ya estaba trabajando en Hollywood. Para evitar el veto legal que había impuesto la justicia a petición de Florence Stoker, se modificó el montaje del film y se introdujeron escenas nuevas (que quizá fueron descartes del propio Murnau o que quizá fueran rodadas después, pero que en cualquier caso no estaban en la película original), a las órdenes del misterioso doctor Waldemar Roger, que figuraría en los créditos como adaptador artístico.⁵⁴ La película versionada por él se estrenó en Viena en 1930 y casi un año después en Berlín, donde, a fin de sortear la prohibición judicial, se le dio un nuevo título: *Die zwölfte Stunde* (en español, *La duodécima hora*). Quizá fuera a causa del desconcierto y la destrucción generados en la Segunda Guerra Mundial, pero lo que ocurrió es que se perdieron todas las copias de *La duodécima hora* salvo dos, que se enviaron una a Francia y la otra a España, donde se almacenaron primero y luego se olvidaron.

Tuvieron que pasar muchos años hasta que los rollos de película que se guardaban en Francia salieran a la luz, gracias a Lotte Eisner, que es archiconocida para los amantes del cine por ser la autora de *La pantalla diabólica*, un tratado fundamental sobre el cine expresionista.⁵⁵ Lotte Eisner había llegado a Francia en 1933, en tren, huyendo de la persecución nazi y pocos años después comenzó a colaborar con Henri Langlois, uno de los fundadores de la Cinémathèque Française.⁵⁶ Al ver el país ocupado por los alemanes, Langlois quiso poner a salvo el fondo de la Cinémathèque ocultando en los domicilios de algunos amigos infinidad de rollos de películas (metidos en cajas a las que se les habían pegado etiquetas con nombres falsos, como «Savon n.º 912 Violette Coquette» o «Magazine Mode Pratique 1937»). Henri Cartier-Bresson,⁵⁷ por dar un nombre, guardó algunas cajas en el apartamento de sus padres, en la calle de Lisbonne. Yvonne Dornès,⁵⁸ que era a la sazón administradora de la Cinémathèque, enredó a su amante, la editora Jean Voilier⁵⁹ —que compaginaba su amor con el de Paul Valéry—,⁶⁰ para que prestara el calabozo del castillo de Bédier, en el departamento de Lot. Al frente del inventario de las películas escondidas en el castillo, Langlois puso a Lotte Eisner, que también corría el peligro de

caer en las garras alemanas y que empleó, durante la ocupación, la identidad ficticia de Louise Escoffier, supuestamente nacida en Estrasburgo. Eisner pasaba los días abriendo latas de películas, viéndolas y ordenándolas, hasta que llegó la paz y pudo regresar a París. De vuelta en la Cinémathèque, descubrió algo que no supo cómo explicar: dos copias de *Nosferatu* (una copia con rótulos en francés y otra, muy distinta, con rótulos en alemán, con escenas nunca vistas antes y que tenía, sorprendentemente, un final feliz). En la caja de Quirós encontré el número de enero de 1958 de *Cahiers du Cinéma*, donde Eisner publicó un artículo titulado «L'enigme des deux *Nosferatus*», en el que daba cuenta de un misterio que tardaría años en resolver. Fue gracias a su amigo el director de cine Gerhard Lamprecht⁶¹ como consiguió la carta de censura de la película, datada en 1930, que aclaraba que las dos copias diferentes eran, de un lado, el *Nosferatu* de Murnau y, del otro, *La duodécima hora* de Waldemar Roger.

Pero mientras duró la incógnita ocurrió algo curioso. En 1959 Lotte Eisner viajó a España para visitar la Filmoteca Nacional. Era ya una alemana sexagenaria, pequeña, de gruesas gafas, cultísima y muy determinada, de voz firme y que chapurreaba el español; tenía fama sobrada como crítica de cine y estaba relacionada con los principales cineastas alemanes, así que pueden ustedes adivinar qué exageradas reverencias se le hicieron en el Madrid de entonces. Se organizó un pase de *Nosferatu*, de una copia que se había conservado en la Filmoteca Taurina de Hernández Gan y que tenía los rótulos en español. Al acabar la película, Eisner informó a Carlos Fernández Cuenca,⁶² que en aquel momento era el director de la Filmoteca Nacional, de que la película contenía partes bastardas (como una escena sobre una misa de muertos), que ella nunca había visto y que de ningún modo fueron filmadas por Murnau. Aquello, sin duda, hirió el orgullo patrio de Fernández Cuenca, que en 1961, aprovechando un cambio de normativa que obligó a destruir todas las películas de nitrato (por ser material inflamable y peligroso), poniéndose de puntillas y elevando el dedo índice ordenó hacer una copia en acetato en la que fueron eliminadas obedientemente y para siempre las escenas que Madame Eisner había considerado espurias. *Requiem æternam dona eis.*

Me corrijó: se salvó una de ellas (una escena de un juego de croquet que es interrumpido por la llegada del cartero), que de casualidad Luciano Berriatúa descubrió en la Filmoteca en 1977. Luciano pensó, en consecuencia, que podían quedar en Madrid algunos planos del film que fueran únicos en el mundo, de modo que se propuso hallarlos. Viajó entonces a Múnich para reunirse con Enno Patalas,⁶³ el más destacado restaurador del cine mudo alemán, con quien llegó a un acuerdo de colaboración. Berriatúa se encerró en Madrid, ante la moviola, y dedicó un par de años a determinar qué planos de la copia española eran originales de Murnau, así como cuál era el orden auténtico de los planos. Sus hallazgos fueron utilizados por el ingrato Patalas, que presentó la versión restaurada de *Nosferatu* en la Berlinale de 1984 sin mencionar a Berriatúa y sin apenas reconocer su labor. Sintiendo tan despreciado, ¡qué alegría fue descubrir que Patalas había cometido varios fallos! Como venganza, Berriatúa publicó una lista con los errores de la restauración en el catálogo de la 26.ª Semana Internacional de Cine de Barcelona, donde se volvió a proyectar el *Nosferatu* de Patalas, que se vio obligado a hacer una nueva restauración, para lo que consiguió una subvención de la Unión Europea y firmó un acuerdo de cooperación entre el Münchner Filmmuseum y la Cineteca del Comune di Bologna. La nueva versión del film se presentó en 1995 en el Festival de Cannes y en el de Bolonia.

Y, sin embargo, Berriatúa todavía no estaba del todo de acuerdo en ciertos rótulos, en algunas soluciones dadas a ciertos planos, en la música. Se empeñó en seguir adelante con una restauración propia, para lo que contó, desde 2004, con la ayuda de Friedemann Beyer, el entonces director de la Fundación F. W. Murnau.⁶⁴ En el momento de presentarle al público su esperadísima versión de *Nosferatu*, Berriatúa declaró: «las diferencias entre esta nueva restauración y las anteriores no son muchas y son prácticamente imperceptibles para el ojo humano, pero son importantes».

Budapest, 1919. Aún no había terminado la primavera (aquella primavera que nació en Hungría al tiempo que la República Soviética, tan desgraciada y tan breve) cuando György Lukács⁶⁵ tomó la palabra ante el Congreso Húngaro de Jóvenes Trabajadores y los exhortó a aprender. La meta de la juventud, les dijo, no puede ser otra que la lucha por la cultura: por concederle a la cultura un sentido y un fin; la construcción de la nueva sociedad depende del alma de los jóvenes, de cómo aprendan, de cómo se desarrollen. Si damos crédito a la noticia que apareció a la mañana siguiente en el periódico *Vörös Ujság* —y hay que reconocer que no contamos con ninguna razón para dudar de él, al menos en este punto— los asistentes colmaron de aplausos y vivas a Lukács, vítores que no debieron de tardar demasiado en fundirse con el magma de ovaciones que algún día recibieron aquellos muchos intelectuales, ministros de educación, rectores de universidad, pedagogos, editores de libros de texto y filántropos que (antes o después de Lukács, con o sin aspiraciones revolucionarias) glorificaron la educación y la cultura como vías de transformación humana, un magma cuyo eco sigue rebotando de aquí para allá a lo largo y ancho del planeta Tierra y que, sin que nada ni nadie hubiera podido refrenarlo, llenó mis oídos —en la ciudad de Barcelona, en el verano del año 201...— justo en el instante en que, a unos metros de mí, soñoliento o tal vez medio sonámbulo, Quirós rebuscaba en su enorme caja de cartón, hasta extraer finalmente los dos volúmenes que componen *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, una obra colosal de Luciano Berriatúa, inmensa e integral, un registro de la vida y de la obra del cineasta hecho más con la pasión de un coleccionista de minerales que con la severidad encorsetada de un geólogo titulado. Hoy sé que para hacerse una idea de qué clase de estudioso es Berriatúa nada es más apropiado que abrir el primero de los tomos (ese que lleva en la portada un dibujo del rostro pulimentado de Murnau sobre un fondo de color calabaza y que está dedicado a los años que el director pasó en Alemania haciendo películas en los estudios de la UFA) y dirigirse a su advertencia preliminar:

Todas las informaciones de este libro han sido cotejadas con su fuente original, aunque algunas no he podido comprobarlas y pueden ser erróneas. Muchos datos son de Ulmer, un cineasta fantasioso que inventaba sus recuerdos. No podemos, sin embargo, eliminarlos todos diciendo que no son fiables ya que muchos de ellos son ciertos y únicos. Con la lógica aplastante de que no se puede hablar de lo que no se conoce, los especialistas suelen silenciar las contradicciones y las carencias de datos. Con esa actitud se realizan libros sin fisuras pero que ocultan terribles vacíos, dando la impresión de que el especialista lo sabe todo sobre un tema, aunque existan miles de preguntas o cuestiones no resueltas.

Es la acumulación, viene a decir la cita, aquello que garantiza que la verdad emerja; es solo abrazando el todo como es posible asegurar el acierto. El método de Berriatúa no se anda con remilgos, sobrelleva o perdona el desatino y a cambio, en la fricción de lo infinito, convierte montañas de plomo en pepitas de oro. Según las reglas de su alquimia, es en la omisión donde anida el error. La falsedad, la zarandaja, es inocua y perdonable: la fórmula magistral que conduce al conocimiento exige presencia, pues el saber será el trofeo que conquiste aquel que ose enfrentarse al todo. Hay que saber que cribar es morir un poco, hacer que una puerta no solo se cierre, sino que se tapie y desaparezca, negándonos (a nosotros, los presentes, pero igualmente a

las generaciones del futuro, a esas tablillas sin inscripción que son las crías humanas) el acceso a espacios mentales espléndidos, a campos de ideas ensortijadas que tal vez no tengamos derecho a empantanar... Perciban en mis palabras la presencia de la duda, que sin embargo quedó amortiguada (como si fuera de pronto una duda que campa a sus anchas recubierta de algodones) mientras miraba a Quirós abrir su caja, primero, para zambullirse en sus libros después. Acaso fue verle leer lo que me movió a acercarme a él, pues siempre he encontrado misteriosa y atrayente la lectura, que esconde tras la quietud el arrebató y es hermética a plena luz. Avancé con sigilo por entre los muebles del salón y me detuve de pie a su espalda, en el espacio estrecho y sombrío que se abría entre un chifonier de caoba y una banqueta de piano inservible, desde donde veía su nuca y tras ella las páginas del libro de Berriatúa, abiertas, como un par de piernas que se separan preparadas para el sexo. *Separo tus piernas desnudas / las abro como un libro / donde leo lo que me mata*, escribe Bataille⁶⁶ y yo, ¿lo ven ustedes?, lo hago al revés. Soy antónima a Bataille. Es tan obvio que mi querencia es abrir los libros como si fueran muslos que no había riesgo de que Quirós interpretara mis palabras como un vulgar flirteo y con confianza me dirigí a él, que había percibido mi presencia detrás de sí y sin defensa, sino al modo contrario, me incorporaba. Para romper el hielo pude haber usado una frase corriente (hace demasiado calor para conciliar el sueño), pero quizá porque llevaba varios días sin hablar con nadie y estaban bastante oxidadas mis mandíbulas pronuncié únicamente: la noche, que salió raspando por mi aparato fonador y que seguidamente repetí tal vez con una potencia algo mayor: ¡la noche! No le busquen la lógica a que él reaccionara entonces hablándome otra vez de Luciano Berriatúa, cuyo testimonio había filmado, decía, a modo de notas visuales con las que preparar o pensar o proyectar su película sobre Murnau. Y el hecho es que a mí me pareció más que conveniente cambiar de tema, dejarme entretener y obviar: la noche de las noches, nuevamente. Así que antes de darme cuenta, sabía ya que él, Quirós, y Berriatúa se habían dado cita en el vestíbulo de la Filmoteca Española, y que habían llegado perfectamente a la vez, como celestialmente sincronizados desde el arranque, y que al encontrarse se habían dado un apretón de manos en el que ambos se esforzaron por domeñar todo rastro de efusividad, como es común en aquellos que se saben demasiado entusiastas, lo que dejó a Quirós con las ganas de contarle a Berriatúa que en realidad no era aquella la primera vez que se veían las caras, sino que fue en Valladolid, en un pase de la película *Metrópolis* (Fritz Lang,⁶⁷ 1927) que tenía el propósito de celebrar y dar a conocer al universo entero una noticia alucinante: que ciertas escenas de la película que se creían perdidas recién habían sido rescatadas del olvido en una colección privada en Argentina. En el auditorio Miguel Delibes,⁶⁸ con un público integrado a partes iguales por aficionados al cine y por periodistas de la sección de cultura, las palabras de Berriatúa eran como chispitas mágicas, cito textualmente a Quirós, que hacían electrizar el acto, sobre todo para los que estaban sentados en las primeras filas del auditorio, a escasos metros de la tarima desde la que conferenciaba Berriatúa. Su fulgor se avivó si cabe cuando el restaurador juró que no hay palabras que permitan describir con justicia el escalofrío en el espinazo que se siente al ver por fin la *Metrópolis* que concibió Fritz Lang o, para ser exactos, dijo Quirós que añadió Berriatúa con un didactismo fuera de toda tacha, la versión del film que vieron los argentinos cuando se estrenó la película —o los argentinos cinéfilos, aun cabría objetar al matiz—. Quirós había adquirido la costumbre de hacer hincapié en los aspectos sociológicos del cine (especialmente en aquellos en los que no era difícil ver desigualdades entre ricos y pobres), como si tácticamente

quisiera garantizarse mi atención o ganarse mi simpatía y hasta mi admiración, y es por ello que se detuvo entonces a explicarme la curiosidad de que en los rodajes del cine mudo era común emplear al menos dos cámaras situadas la una al lado de la otra, que grababan de forma simultánea y producían, por tanto, una imagen gemela. La cámara principal, dijo, servía para generar la película destinada a los mercados preferentes (a las grandes capitales de Europa y de América del Norte), mientras que la cámara anexa, que daba una versión casi idéntica, pero no tan precisa, sino inexacta, levemente dislocada y de una calidad un poco peor, se enviaba a mercados menores, cuyo público había de conformarse con ver las películas en copias más modestas. La misma película, varias versiones, dijo. Espectadores Premium y espectadores subalternos, insistió, haciéndome un guiño que me incomodó muy interiormente, pues sin buscarlo me recordaba lo esquinada que me encuentro y, ante todo, lo inhumanamente nada operativa que soy fuera del computer y el procesar.

No me atrevo a decir cuánto rato pasé tras Quirós, rígida mi musculatura y hostil a moverse, por si un mal paso estropeaba aquel momento, y luego emití un suavísimo y muy musical *a-ha* al tiempo que, casi irritada conmigo misma, le reproché a mi mente ramplona no ser capaz de algo mejor que recordar un artículo que leí con bastante anarquía y sin un propósito claro en la *American Sociological Review*, cuyo autor, un tal Dr. John W. Rhodesia,⁶⁹ profesor asistente en la Universidad de Glasgow, relacionaba cuantitativamente la renta per cápita de varias docenas de países con la comercialización de distintas variedades de refrescos azucarados, que al parecer varía de un lugar a otro igual que el cine antiguo. No fue hasta la noche siguiente, a vueltas otra vez con la reduplicación de las películas mudas, cuando me animé a hablar, haciendo esfuerzos por construir frases completas, con verbos conjugados y sujetos concordantes. Incluso para mi sorpresa, lo primero que salió por entre mis dientes fue poner en solfa el deleite de Berriatúa ante la idea de un archivo que contuviera las distintas versiones de todos los films (las versiones que se estrenaron en Nueva York o en Berlín, así como las que se estrenaron en Madrid o en Buenos Aires; las que tienen una factura óptima y también las de calidad menor), hasta reconocer finalmente que dicha aspiración no puede evitar enroscarse sobre su propio cuerpo como una culebra que ha de acabar por autoasfixiarse. Quizá —y atiendan bien al hecho de que solo me atreví a decir quizá— haya llegado el momento de volver a preguntarnos otra vez por el absurdo de acometer todo aquello que la técnica nos permita, le dije a Quirós, a quien esta vez tenía sentado al fin frente a mí, y continué: desde antiguo la Humanidad viene alertándose sobre el progreso técnico atolondrado, pero lo cierto es que escuchamos a nuestra conciencia como quien oye llover. Recurrí entonces a la historia de la torre de Babel, en la que lo de menos es la chifladura esa sobre el origen del millón de lenguas. ¿Recuerdan el fragmento del *Génesis* que da noticia del asunto?

Y aconteció que, al ir viajando hacia el este, finalmente descubrieron una llanura en la tierra de Sinar, y se pusieron a morar allí. Y empezaron a decirse, cada uno al otro: «¡Vamos! Hagamos ladrillos y cozámoslos». De modo que el ladrillo les sirvió de piedra y el betún les sirvió de argamasa. Entonces dijeron: «¡Vamos! Edifiquemos una ciudad y también una torre con su cúspide en los cielos, y hagámonos un nombre célebre».

Ahí lo tienes, le dije a Quirós, un pueblo de viajeros que, en cuanto encuentran un territorio placentero en el que relajarse y disfrutar de los goces de la vida, se marcan un reto nuevo, un desafío más difícil todavía que el de instalar a sus familias en un lugar seguro, a salvo de las

tribus rivales y de las inclemencias del desierto. Los unos incitan a los otros. ¡Vamos! Hagamos ladrillos. ¡Vamos! Construyamos una torre con la que toquemos el cielo. Y puesto que sabían cómo hacerlo, lo hicieron. No es impensable que hubiese entre ellos quien alertase del desvarío. Quien preguntara a unos y a otros para qué tan gran esfuerzo. Quien advirtiera que el lujo verdadero es hacerse un adosado a orillas del Éufrates y pasarse las mañanas pescando carpas y las tardes, deseando pacíficamente al esposo de la vecina. Quien sugiriera que eso de alcanzar el cielo es mejor dejarlo para después de muertos, etcétera, etcétera. Por supuesto, observé con todo el vigor del que fui capaz, esa llamada a la cautela fue tachada de agorera y de cortarrollos, y enseguida se desoyó al prudente y se le marginó hasta que cayó en el olvido eterno, pues ni siquiera el autor — ¡...!— del Génesis quiso incluir en su relato al juicioso. Y, así, los nuevos habitantes de la tierra de Sinar tardaron un suspiro en ponerse a cocer ladrillos y luego apilarlos según los métodos más novedosos del arte de la edificación. La tarea de levantar piso tras piso no se les daba nada mal, hasta que, como todo el mundo sabe, apareció por allí Yahvé, que, revelándose como el aguafiestas supremo, les desmontó el plan, cancelando la construcción, dispersándolos a todos y condenándolos, además, a no comprenderse por los siglos de los siglos.

Para mi gusto, dije, el desenlace de la trama peca de espectacular y añadí que parecía el final de una superproducción norteamericana y buscaba hacer del protagonista del Antiguo Testamento un personaje temible, cuyas resoluciones debían aterrorizar y al mismo tiempo ser un pelín ostentosas. ¿Sería demasiado blasfemo decir que el señor de los cielos se comporta en ese episodio como un supervillano? En verdad esa apoteosis última podría haber sido algo más... circunspecta. No era imprescindible que dios se presentara en la torre en ciernes ni que se encabritara con sus constructores, puesto que el edificio (1) tarde o temprano habría empezado a tambalearse hasta acabar en el suelo por el efecto tenebroso de la gravedad y (2), en todo caso, jamás de los jamases, por sobresaliente que fuera su arquitecto, habría logrado atravesar la troposfera, que es solamente la primera de las cinco capas que componen la atmósfera, más allá de las cuales se supone que empieza el cielo. Dios mediante o sin él, el fracaso de la torre era irremediable. Su diseño formaba parte del delirio de unas gentes intolerantes a la vida serena, que en adelante iban a tener que dedicar sus ratos libres a aprender idiomas. Algunos los considerarán aventureros inconformistas gracias a los cuales la Humanidad avanza paso a paso, dije dando por hecho que de esa opinión era Quirós, pero, para mí, se trata únicamente de espíritus aquejados por una insatisfacción cansina que les impide disfrutar del cielo estrellado sin suspirar seguida e ilusamente por un paseo intergaláctico. Me refería, por decirlo de otro modo, a ese tipo de personas que siempre tienen un sueño que cumplir o una guerra en que pelear, pero que nunca — insisto: nunca— se pararían a preguntarse si su fantasía tiene detrás una razón de peso que justifique el esfuerzo y, es más, si no acabará por ser dañina en su aparente inocencia, tal como lo es una ola espléndida cuando deja de ser el sueño de cualquier surfista y se convierte en tsunami que devasta una costa entera, llevándose por delante a nativos y a turistas.

—Siento decirlo tan crudamente, pero entre ese grupo de entusiastas peligrosos habría que contar a tu amigo Berriatúa.

No lo negó. Para Quirós, el interés desaforado de Berriatúa por escudriñar el cine antiguo había resultado tan seductor que el restaurador quedó incluido en su lista mental de gente singular y allí le tuvo como en barbecho durante años, hasta que un día se enteró por una minúscula noticia del periódico de que habían aparecido en Viena varias latas de película que en opinión de

expertos alemanes podían contener las filmaciones que Murnau hizo en la Polinesia, y contactó con él tan pronto como Rudy Jou, dejándose llevar por su alma saltarina, accedió a sufragar la película. Berriatúa, que no es de esos que renuncian a apuntarse a un bombardeo, aceptó encontrarse con él y ahora, en la pantalla del ordenador de Quirós, le veía yo, a Berriatúa, explicar de qué modo logró Murnau que Robert Flaherty aceptase hacer con él una película en la Polinesia y cómo después logró con una eficacia a la par arrinconarlo y apropiarse del proyecto en exclusiva; y también le vi explicar seguidamente, como añadiendo una palada más al montoncillo de sinsabores en la vida de Flaherty, que esa no era la primera sino la segunda vez que un compañero le birlaba el trabajo, pues pocos años antes había sido arrinconado en el rodaje de *Sombras blancas en los mares del sur*, que ha pasado a la historia del cine como un film dirigido en exclusiva por W. S. Van Dyke.⁷⁰ Fue a través de la regla *in dubio pro paupere*, que me agrada y me reconforta e incluso me divierte usar a la menor oportunidad, como empecé a sentir pena por el niño que fue Robert Flaherty, víctima en mi imaginación de chavales abusones a quienes no les debía de resultar muy difícil robarle la merienda. El retrato de ese crío apocado fue enriquecido poco después cuando supe, por Quirós, que Flaherty era un gran bebedor de whisky escocés. Por lo visto, hay quien afirma que la aversión que por él sentía Murnau tenía que ver con que el alemán era uno de esos abstemios rabiosos, además de un tipo un tanto engolado, que debió de hartarse exageradamente pronto de aguantar sus borracheras. Sin embargo, Quirós, que atribuía la ruptura a razones estrictamente creativas, restaba crédito a ese rumor, pues ese rechazo a la embriaguez ajena, aseguraba, era algo impropio de alguien tan inteligente como el alemán, igual que tampoco le parecía razonable la versión opuesta: que fuera Flaherty quien acabase detestando la sobriedad envarada de Murnau. Y es verdad: no es común ni siquiera en el bebedor más recalcitrante la tirria al sobrio y tampoco el recelo, por simpática que nos resulte la frase de Baudelaire⁷¹ según la cual un hombre que no bebe más que agua es porque tiene un secreto que oculta a sus semejantes. Sea como sea, el desencuentro entre los dos cineastas, dijo Quirós, fue aprovechado para iniciar una pugna, nunca del todo sofocada, acerca de cómo la cámara ha de aproximarse a la realidad. De un lado, dijo, estaban los puristas del documental (llamémoslos pro-Flaherty), para quienes el reto estaba en captar la esencia de las cosas, que por sí solas resultan bellas en demasía y profundamente significativas cuando se las considera en su ambiente natural. Y del otro lado estaban quienes creían que, en sí misma, la realidad resulta una masa informe, difícil (si no imposible) de captar, y en general bastante insulsa; para estos (llamémoslos pro-Murnau) el arte es ese plus sin el cual abordar la realidad es un fastidio tan poco palpitable como preparar sopa de cebolla. Mientras que para los segundos *Tabú* era un diamante exótico, tallado en forma de historia de amor imposible —según dijo Quirós que escribió Rohmer,⁷² *Tabú* es la película más bella del más grande de los cineastas—, para los primeros su modo de abordar la Polinesia es poco menos que un ultraje. Manipulación. Inautenticidad. Pecado. Alguien dijo: la venganza de occidente a la traición consumada por Gauguin.

—Verdaderamente, muy interesante.

No hace falta decir hacia qué lado se decantaban Berriatúa y Quirós, a quienes las esencias polinesias debían de parecerles valiosas, pero no tanto como la intensidad dramática, la belleza en la composición de un plano o el virtuosismo del montaje. Así que, ante la cámara, Berriatúa pasó de puntillas por las críticas que recibió *Tabú* —¡es la peli de un hombre blanco, sobre un amor de blancos!, se exclamaron algunos, y otros aún dijeron más: ¡es la peli de un interventor!—

y, de la mano de Quirós, prefirió explayarse en las razones por las que el proyecto inicial, rodar *Turia*, acabó transformado en *Tabú*. Lo que quería Quirós era: retratar en toda su extensión la fragua de una historia de belleza sin igual, de belleza salvaje y pura, tan esencial como verdadera y xxx —añadan aquí sus epítetos preferidos—. Era: atrapar el germen de una idea y dar cuenta de los avatares que sufre hasta convertirse en una obra acabada (o aproximada y medianamente acabada) y luego, incluso, en algo más. Era: mostrar, según una metáfora no por trillada menos bella e iluminadora, de qué modo una historia pasa de ser una oruga a ser una mariposa, que en cuanto llega a la edad adulta dispersa una tanda nueva de huevecitos tan diminutos como perfectos por aquí y por allá. Ni un momento de duda tuvo Quirós acerca de si al apostar tan claramente por Murnau, en detrimento del desposeído Flaherty, estaba dándole plano al triunfo frente a la desilusión, que se queda fuera y se deshace en una negativa muy discreta. Nada más equivocado, dijo Quirós, que considerar a Murnau caballo ganador cuando viaja a la Polinesia. Solo al reescribir su historia desde más allá de su muerte (en realidad: desde la alabanza sonriente y a la fuerza un poco plastificada de los comentaristas y de los críticos) es posible perder de vista que en cierto modo Murnau había sido arrinconado por la industria. Que se le dio a escoger entre adaptarse a los nuevos tiempos o ser finiquitado, quedar completamente *out*, en el momento en que los espectadores empezaron a preferir películas habladas para pasar la tarde. Completamente solo y casi de la nada, creó para sí mismo —¿cómo decirlo?— las condiciones de posibilidad para que el confín al que empezaba a ser expulsado se convirtiera en paraíso. *Turia-Tabú* es obra hecha en el rincón de los trastos viejos. No me dirán que, como conclusión, no es desinhibida y rabiosamente hermosa; que no posee esa clase de perfección desarmante que sirve para llenar estanterías. Por eso ante ella me tuve que arrodillar, pues hacía semanas que no me topaba con una conclusión tan estupenda. No me quedó más remedio que confesarme a mí misma que el proyecto de Quirós merecía mi atención, lo que no impidió, sin embargo, que el parlamento de Berriatúa se me volviera de pronto un océano de sonidos indistintos, a cuya confusión contribuyó por encima de todo la voz del restaurador, que empezó a volverse grave y descender hasta cruzar la frontera de los cien hercios. Ya les he hablado de mi problema auditivo. Saben que es algo contra lo que es inútil luchar y que, en el fondo, resulta bastante placentero y me permite concentrarme en cuestiones que de otro modo me pasarían desapercibidas. Viéndole hablar sin escucharle, por ejemplo, me fijé en el modo en que Berriatúa dirigía los ojos hacia el punto en que, tras la cámara, se acorazaba Quirós, frente a quien desplegaba su fuerza veterana, pues allá donde haya dos hablando, por mucho que remen en el mismo sentido o estén, como suele decirse, en la misma onda, hay lucha y juego de dominio y rendimiento. Muy estratégicamente Quirós se dejaba avasallar y gozaba capturando con su cámara al genial, al excéntrico, al inimitable Luciano Berriatúa. Tomadas a modo de ensayo de algo que será, igual que un ilustrador que hace un boceto, las imágenes de la entrevista a Berriatúa son cascarilla echada al viento. La recojo, la recojo escobilleándola con los dedos meñiques. Una cámara de cine, escribe en algún lado Orson Welles,⁷³ es como un contador Geiger⁷⁴ de la energía mental. Registra algo que es solo vagamente detectable por el ojo desnudo y lo captura de manera clara y con fuerza: el pensamiento. Dentro de la pantalla, Berriatúa pensaba en Murnau y hablaba dirigiendo su vista al espacio que ocupaba Quirós, que también estaba fuera, a mi lado; entre los tres crecía una conjura

doméstica, que era como si estuviera fabricada de un material superresistente que nadie ha tenido interés en bautizar. Bastante al modo de Mateo 18, 15-20: «Donde hay dos o tres reunidos en mi nombre, yo estoy en medio de ellos».

Los primeros cineastas, seguía diciendo Berriatúa cuando pude entenderle de nuevo con claridad, se estrujaban los sesos para buscar soluciones a las limitaciones técnicas, para sacar al cine de sus primeros balbuceos, y ahora nosotros nos estrujamos los sesos para saber cómo se hacían películas cien años atrás. Y así nos divertimos, dijo y se le escapó una risotada muy parecida a la que soltó al decir, casi al final de la filmación, que su verdadera pasión no era el cine mudo sino el cine de dibujos animados y que nada (ninguna de las obras maestras de Murnau o de Fritz Lang) puede compararse a la película de Walt Disney⁷⁵ *Fantasia*, que recibió la ira del Vaticano, dijo, y de los creacionistas por mostrar un mundo cuya causa primera no es ningún dios barbudo sino la hechicería. Sentado ante la moviola, en la semioscuridad, Berriatúa se giró seguidamente a mirar por la ventanilla de la máquina los primeros fotogramas de la copia de *Tabú* que se conserva en la Filmoteca Española (que es una copia, por cierto, que se obtuvo de la versión que se comercializó en Holanda) y lo hizo posando, para que Quirós le grabase mientras operaba en la máquina del especialista, del técnico de cine. Achinaba los ojos, esmerándose en un examen idéntico al de un doctor en medicina que mira una ristra de radiografías, a la vez que hablaba, creo, de los estigmas que el tiempo y los duplicados dejan, igual que si fueran cicatrices, en las películas:

—¿Qué tesoro pueden esconder las latas de Viena? —espetó Quirós, que confiaba entonces, creo, en que aquella incógnita pusiera en marcha la Tensión Dramática de su película.

—Durante mucho tiempo —contestó Berriatúa, sospecho que exagerando su entusiasmo—, creímos que el material que Murnau rodó en la Polinesia se perdió en la Segunda Guerra Mundial, durante un bombardeo. Y, de pronto, la aparición de esas latas es, digámoslo así, encontrar los restos de un galeón hundido en el mar y sospechar que en su bodega hay escondido un cofre repleto de doblones.

Por alguna razón, la referencia marítima me hizo recordar un poema de Joseph Brodsky⁷⁶ (el viajero solitario, el poeta trotamundos) con el que aprendimos que toda fatalidad tiene, con tal de buscarla desprejuiciadamente, una salida:

*Querida Blanche, te escribo desde dentro de un pulpo gigante.
Es un milagro, pues los útiles de escribir y tu foto se han salvado.
Hace calor y humedad. Y no me siento solo, no obstante.
Hay dos salvajes que tocan el ukelele a mi lado.
Lo peor es que está oscuro. Mas cuando fuerzo la visión,
distingo bóvedas y arcos. Me zumban los oídos en exceso.
Intentaré investigar el sistema de la digestión.
Porque no hay otra vía de escape. De tu fiel Jacques*

Besos

Como en el vientre del pulpo, aquella noche el calor era particularmente intenso, tanto que empecé a sospechar que aquella temperatura no solo tenía que ver con que fuera verano. El aire engordaba sin pausa. Los amantes del cine tenemos el corazón en Viena, exageraba Berriatúa desde la pantalla del ordenador de Quirós, que de pronto debió de pensar que el trabajo ya era

bueno y suficiente, porque de golpe la conversación pierde fuelle y se interrumpe. Para cuando el vídeo se detuvo y la pantalla se volvió negra, empezaba a despuntar el alba y Quirós se había quedado dormido.

Madrid, 1919. Aún no había terminado la primavera cuando Juan Ramón Jiménez⁷⁷ publica el poemario *Piedra y cielo*, en cuyo cierre se encuentra este par de versos: *quisiera que mi libro / fuese como es el cielo por la noche*. El primer claror del día le iluminaba, a Quirós. Deseé observarle de cerca; despejando con el antebrazo algunos papeles y documentos que habíamos ido esparciendo sobre la cama, cual hojas caídas de un árbol muerto, me abrí camino hacia él y aproximé mi cara a la suya. Podía sentir el aire que entraba y salía de su boca, que vista de perfil parecía una torrentera profunda en la superficie de un planeta inhabitado y relleno de lava. Sus sienes palpitaban. Acerca del final de *Nosferatu*, Jack Kerouac⁷⁸ escribió en alguna parte: «La sombra de una mano repta negrísima sobre la nivea colcha. De rodillas junto a la cama, el vampiro besa el cuello en una escena de amor horrorosamente pervertida e inigualable por la patética y brusca revelación de que es un ser infinitamente desvalido». Me concentré en el latido de la sien izquierda de Quirós, pero no supe entonces cómo descifrar el deseo que me corroía, ni mucho menos de qué modo saciarlo. Aún hoy esa situación sigue siendo una incógnita y me acompaña la creencia de que hay una lección sobre mí misma que podría haber aprendido en aquella madrugada que pasé en vela, casi pegada al cuerpo durmiente de Quirós, indefenso e inmóvil como nunca volví a verlo. De haber sido yo un vampiro (y de verme sometida no a la ley de los muertos, como se acostumbra a pensar con error, sino a la inhumanidad de la ley natural), el procedimiento sería evidente: debía haber hincado los colmillos en la yugular de Quirós y succionado su sangre caliente. Pero a mí en aquel momento solo se me ocurrió empezar a contar las contracciones de su sien, el pulso en su frente tersa y perlada como la pantalla del ordenador. Comencé por el uno, como es lo normal, y llegué en la cuenta a superar los mil latidos, hasta que me quedé dormida a su lado. Cuando abrí los ojos, el colchón estaba vacío. Imaginé a Quirós saliendo de casa de puntillas con el equipaje a cuestas y tomando un avión rumbo a Berlín. Me sentí apenada, pero solo por unos segundos, en los que enmudecí muy solemnemente.

Londres, 1919. Aún no había terminado la primavera cuando el periodista Edward Honey,⁷⁹ bajo el pseudónimo de Warren Foster, se decide a escribir una carta al periódico en la que sugiere una conmemoración del armisticio de la Primera Guerra Mundial que esté a la altura de tan importante acontecimiento. Para el día 11 del undécimo mes a las once de la mañana, Honey propone hacer un gran silencio ritual: «una intercesión muy sagrada —escribe—; una comunión con los muertos gloriosos que nos regalaron la paz. En la calle, en los hogares, en los teatros, serán suficientes cinco minutos de silencio agridulce». Unos meses más tarde (quizá siguiendo la propuesta de Honey o quizá, como aseguran algunos, recogiendo una costumbre que había comenzado en las iglesias de Ciudad del Cabo), el diario *The Times* publica una carta del rey Jorge V del Reino Unido,⁸⁰ llamando a un silencio de dos minutos para el aniversario del fin de la contienda.

Me levanté de la cama y telefoneé a la facultad para decir que no me encontraba bien. Sintiéndolo mucho no iba a poder impartir las clases de la última semana de curso. Quise que mi voz aparentara un leve estado febril, pero, en lugar de parecer destemplada, soné igual que un pez que boquea en aguas insalubres. La secretaria del departamento no hizo ninguna pregunta sobre mi supuesta dolencia. No fue arisca, fue maquina, y su indiferencia me entristeció. Si de veras me

enfermara, no habría nadie que se preocupara por mi estado. Si me muero, a mi funeral no acudiría ni un puñado de amigos. Si se lo pidiera como la última de mis voluntades, llegado el día Ana María saldría de su oficina para decir ante mi féretro que «todo ocurrió como siguiendo una ley estricta, la ley que ella misma se impuso: todo o nada», que sería lo más acertado que se podría afirmar sobre mi vida. Entiéndanme bien: no es lo más acertado por su contenido, que a fin de cuentas es ninguno, sino como homenaje póstumo a Murnau y a Quirós y, muy especialmente a Lukács, por ser el hombre al que después de todo le he dedicado más tiempo que a ninguno, que en su juventud creía (según dejó escrito Lucien Goldmann⁸¹ en *Kierkegaard vivant*) que «la única actitud auténtica es aquella que, regida por la categoría del todo o nada, rechaza el más y el menos, los grados, las transiciones».

Movida por un impulso estúpido aunque coherente que me llevaba a profundizar en mis heridas, puse el último disco de Marlene Tiene Un Mal Día, cuya vocalista acostumbraba a autolesionarse en los conciertos, lo que explica que las entradas a sus espectáculos fuesen cada vez más caras y difíciles de conseguir. El público sabía que para Marlene era importante ir cada vez más lejos en sus puestas en escena, así que parecía de cajón que un día acabase suicidándose sobre el escenario, y todos sus fans querían estar delante cuando eso ocurriera. Contra todo pronóstico, Marlene se quitó la vida (cóctel de pastillas mediante) en la intimidad de su habitación en la casa de sus padres, en un pueblo minúsculo del Pirineo, que todavía ocupaba cuando no estaba de gira.⁸² Acababa así una carrera que, pese al éxito, no era en absoluto original, como Marlene misma reconoció en muchas de las entrevistas que hay colgadas en internet. Su banda, en realidad, emula sin complejos a la de las holandesas McLuhan's Yellowist Grin (cuya vocalista «es como Jesucristo a lomos de un toro de lidia»), que a su vez emulan no recuerdo a qué otra banda londinense.

Le di de comer a Omega y enseguida volví a tumbarme sobre la cama. Me viene del cretácico este dolor torácico, cantaba Marlene a dúo con una guitarra eléctrica, con una voz intachablemente afinada, dadas sus circunstancias. ¿El cretácico ocurrió antes o después del jurásico? Y, sin saber qué contestar, me dije a mí misma: estoy asqueada de todo conocimiento. Esa promesa de que el saber nos vuelve virtuosos, no sé a ustedes, pero a mí me provoca una risa rabiosa. Fuera lo que fuera aquello a lo que se refería Lukács con su idea de la lucha de los jóvenes por la cultura, no cabe duda de que yo he errado el tiro, quedando unos días perpleja y otros, mareada. Me acordé de Fausto, del doctor Caligari, del rabino en el *Golem*, todos en sus despachos devorando libros sin conseguir con ello hacer el bien, o ser más sabios, sino solamente crear problemas y sufrir disgustos. Me tumbé boca abajo y traté de dormir de nuevo. En algún momento se me pasó por la cabeza masturbarme, pero sentí pereza. Medio aturdida, opté por encender el ordenador y poner la primera película de Quirós. La encontré sin dificultad en una página web pirata, junto a un surtido de documentales de lo más extravagante. *Un vacío casi sideral*, ordenado justo debajo de *Una alerta global (bovino, ovino, porcino)* y justo encima de *Vacilante cama turca*. En total la película duraba tres horas y treinta y tres minutos y, sin exagerar, les diré que pasé llorando más de la mitad del metraje. ¿Hay algo más vertiginoso que empezar a enamorarse?

UN PARÉNTESIS

Nadie fue tan perspicaz respecto a las intenciones de Un vacío casi sideral como el crítico Braulio Pérez-Alegría, que escribió que en el debut de J. B. Quirós la impugación de la nada se origina en una mano que trastea: en esa imagen, la de la silueta de una mano pintada en la roca por un aerógrafo primitivo y abierta al encuentro, germina el relato que encaja, en efecto, en esa rama del cine documental cuyo método pasa por curiosear un espacio, apilar hallazgos y trabar parentescos, cuanto más inopinados tanto mejor, escribe el célebre Pérez-Alegría sin tomar partido ni aclarar si esa orientación del documental le agrada o si por el contrario la detesta, pero dando en el blanco en cuanto al proceder de Quirós, que en su primera película navega las aguas que se explayan al sur de Marsella y cuya escena inicial muestra a un pescador a bordo de un bote de tamaño mediano y de nombre La Perle Noire, que con habilidad jala una red igual que aquella en la que monsieur JeanClaude Bianco encontró atrapado un nomeolvides con la inscripción «Antoine de Saint-Exupéry (Consuelo) c/o Reynal and Hitchcock Inc. 386 4th Ave. NY City USA», levantando la liebre sobre el paradero exacto del avión en el que cincuenta años atrás había perdido la vida el autor de El principito. Pese a que había quien llevaba décadas tras la pista del Lockheed P-38 Lightning que pilotaba el escritor, sobre todo desde que el historiador Daniel Décot sacase a la luz un informe de la Luftwaffe en el que el expiloto Robert Heichele se atribuía haberlo abatido, lo cierto es que el encuentro del brazalete rescató el tema para la actualidad. Lo puso en boga.

Tantos fueron los buzos que se arriaron en el mar francés y recorrieron su lecho buscando el pecio, que Quirós no se resiste a ponerlos a marchar, empleando imágenes de archivo sacadas de aquí y de allá, componiendo un desfile de hombres rana que avanza entre las aguas borbollantes con paso marcial, como si estuviera comandado con puño de hierro por un almirante a las órdenes de Poseidón, y que se vuelve espectacular cuando le toca el turno a la expedición que patrocina la casa de champán Louis Roederer. Quienes hayan visto Un vacío casi sideral recordarán al director general de la compañía que, compareciendo ante los medios de comunicación de todo el mundo junto a una botella del famoso Cristal (el champán creado especialmente para servirse en las fiestas que daba el zar Alejandro II), presumía antes de tiempo de ir a dar con la nave perdida de Saint-Exupéry. Haciendo gala de una franqueza que es privilegio de las existencias más pudientes —pero que no debe confundirse con el ser magnánimo—, no ocultó que la causa primera de la aventura marina no era la inquietud cultural de los miembros directivos de la compañía de vinos espumosos, sino hacerse una campaña de publicidad de altos vuelos en la que se había invertido una cifra astronómica. Y, con todo, no fue esa expedición sino otra, mucho más humilde, la que dio con el tesoro que puso ante nuestros ojos el fantasma de Saint-Exupéry. Cuesta un poco al principio, pero en la pantalla al fin la transparencia logra abrirse paso entre las aguas turbias y, de un hábil gesto de cámara, se llegan a distinguir cada vez más claramente un montón de hierros en cuyos contornos se adivina el fuselaje de un avión del siglo pasado. Como si deseara revelar sus estrategias (a imagen de esos ilusionistas que, al acabar un número, no se resisten a mostrar el truco y explicarle al público las entrañas de su magia), Quirós interrumpe la secuencia

submarina con una escena en lo que parece un camarote convertido en cuarto oscuro. La iluminación es rojiza y tenue, pero basta para entender que de un montón de cuerdas prendidas al techo cuelga una docena de fotos en proceso de secarse, bajo las cuales se practica sexo en grupo (un tipo de sexo bonachón y nada estrafalario). Tres hombres y tres mujeres completamente desnudos copulan solidariamente en un cubículo a la vez fotográfico y sexual, que funciona como un interludio que concita —así lo describe con bastantes pretensiones poéticas Pérez-Alegría— el goce, el credo y el encierro, y cuyo fundido a negro final, contra todo lo deseable, no encarna el orgasmo sino el cansancio.

Trabajaba por libre y se llamaba Luc Vanrell el buzo que encontró los restos del avión a 83 metros de profundidad, frente a la costa marsellesa, y aunque su respiración se aceleraba cada vez que pensaba en su descubrimiento, temiendo que otros dieran con él, no lo anunció enseguida, sino que pasó unos días sumergido en las páginas de un montón de manuales sobre aeronáutica militar, en los que buscaba asegurarse de que los vestigios que había encontrado bajo las aguas se correspondían a ciencia cierta con la aeronave del escritor. De confirmarse, una noticia así daría la vuelta al globo: sería cubierta por periodistas de los cinco continentes. Quiero declarar que he dado con un bien cultural marítimo, escribe sin querer pasarse de solemne en una carta dirigida al departamento oficial correspondiente, cuyo director no tarda en activar la investigación oportuna y convocar a la prensa. Cuando las piezas de la nave afloran a la superficie y por fin resucitan, los camarógrafos acreditados se esmeran por captar cada uno de los matices del acontecimiento histórico. El requisito para ser devueltas, parece decirnos Quirós, es que las cosas antes se hayan perdido. Hay un placer en recuperar, en perturbar el sosiego de la tabla rasa, de la mar en calma que engaña y se confunde con un espejo durante uno, dos, tres, cuatro, doce, veinte segundos a lo sumo, pero que se acaba abriendo para enseñar poco a poco lo que oculta, en un proceso inverso al del siniestro. Dos fotografías minúsculas, en tonos siena, conservadas en el archivo del ejército alemán, muestran el que puede que sea —Quirós no lo aclara— el momento en el que la nave de Saint-Exupéry es alcanzada por un proyectil enemigo y empieza a caer en picado. Su cola despide una columna de humo que se desvanece en el mar dando una voz de alarma que no oye nadie. Y pasa un año, y acaba la guerra, y pasa otro año y luego una década y varias décadas más y las leyes de la química y las de la biología van cumpliendo su papel. Construyen según su arte, sin extralimitarse ni ofender a dios, un espacio en el que un día irrumpe un humano (al que en absoluto se espera pero que no molesta) para quien resulta una suerte que el desplome del aparato ocurriese de forma inadvertida. En efecto, la pérdida contiene la promesa de la alegría futura, igual que en la parábola del hijo pródigo. Lo dice el evangelio de Lucas y en la película de Quirós lo repite —tal vez pecando de críptica— una voz en off (cavernosa, como venida de una laringe que ha estado durmiendo durante siglos), al tiempo que una hélice se va hundiendo dócilmente en el agua salada para clavarse al final en el lecho marino: fue necesario hacer fiesta y regocijarse, porque estaba muerto y ha revivido; se había extraviado y ha sido hallado. ¿Es que no se han parado nunca a pensar en el mecanismo bipolar que es el resarcir?

Tanto da si el milagro del reencuentro se produce antes o después, porque lo que es seguro es que todo llega. Y Quirós insiste y lo demuestra por segunda vez: tuvieron que pasar miles de años antes de que otro buzo, Henri Cosquer, descubriera la entrada a una gruta submarina, sellada por el mar prehistórico, e hiciera renacer decenas de pinturas ignoradas. La cámara se

abre paso a través de un conducto negrísimo y húmedo como el tubo digestivo de un pez — escena que, de manera gratuita, facilona y (digámoslo todo) un tanto pajillera, la crítica del respetado Pérez-Alegría explica recurriendo a la metáfora de la vagina que es penetrada por la lente de Quirós, en cuyo final aguarda la luz y, en suma, el nacimiento— y nos conduce a la cueva donde, entre un montón de dibujos de bestias de otra era, nos hace clavar la mirada en la figura de un hombre herido o quizá muerto, atravesado por arpones durante una jornada de caza infeliz. Ese cuerpo esquemático, de lomo dañado a estoque, no pertenece, según he sabido hace poco, a la cueva descubierta por Cosquer, sino a otra gruta del interior de Francia, pero Quirós lo infiltra allí, pues con las reglas de su ciencia en la mano tiene licencia para mezclar tomas de orígenes diversos, para dejarse arrastrar por el arte prodigioso de la combinatoria e inaugurar un territorio virgen hecho de fotogramas. Cautiva de su hechizo, recuerdo en ese punto deslizarme con suavidad por el puente que se tendía y hacía regresar desde el muerto prehistórico al cadáver de Saint-Exupéry, acaso vestido aún con ropas militares y que, si hemos de atender a las sospechas de un testigo ocular, podría coincidir con un soldado que llegó muerto, arrastrado por las olas, a la playa marsellesa. Empezaba entonces el mes de agosto de 1944, los ejércitos aliados estaban a punto de ejecutar la Operación Dragoon, aquel plan militar ideado para liberar los puertos principales del Mediterráneo, y las cosas al sur de Francia estaban tan feas que se comprende que nadie se estremeciera al ver emerger del mar un cuerpo sin vida, que solo era al fin y al cabo un fallecido más, al cual habría que enterrar junto a los muchos caídos, todos igualmente anónimos, en tumbas idénticas y mudas. Fue sepultado, pues, Saint-Exupéry, de acuerdo con lo que imagina Quirós, sin ningún boato y años después fue recobrado de forma gloriosa para nuestros ojos, que hallan un deleite singular en dar con muertos célebres y adorar sus huesos, tan equivalentes en el fondo a todos los demás, como podría deducirse de la larguísima secuencia en la que Quirós encadena imágenes de ahogados sacadas de noticiarios de canales de televisión de todo el mundo, así como de un archivo policial al que no me explico por qué medios obtuvo acceso. Mil y un cuerpos inflados alcanzan la costa y llevan escrita en el rostro una mueca amarilla que recuerda a una lombriz intestinal, que mucho más que un asco es un horror. Regurgitados por las aguas de mares y océanos, emergen con idéntico brío los despojos de un humano primitivo y los de uno moderno, los del escritor caído en acto de servicio, los de la víctima del crimen común y los del migrante muerto en un naufragio, componiendo con diligencia una ristra de cadáveres que se enrosca sobre sí misma y danza y por poco acaba seduciéndonos, si no es porque Quirós, con una vehemencia que algunos podrían considerar despiadada, rompe el sortilegio al tirar de la lengua al cadáver de Saint-Exupéry y ordenarle que se haga presente y empieza a hablar por la vía de la voz en off, que como un médium susurra un fragmento de Piloto de guerra en el que se evoca una misión demasiado parecida a aquella en la que perdió la vida, salvo por su final, que es un happy-end, pues en el libro el escritor logra salvarse: en un vuelo astuto, esquiva los misiles adversarios, deja atrás los cazas de la Luftwaffe y se adentra, ya a salvo, en el cielo nocturno: la radio de a bordo, las ráfagas de explosiones y el lujo ostentoso de nuestra bufanda blanca guían a los cazas hacia nosotros; sin embargo, nos sumergimos en un vacío casi sideral.

Desenlaces como ese permiten asegurar que Saint-Exupéry es uno de esos autores bondadosos que impone a sus relatos el deber de infundir esperanza, de mostrar que hasta el último aliento es posible librarse del peligro, adentrarse en un cielo vacío e inmenso, pero

también salvífico. Todo apunta a que a Quirós semejante rumbo animoso le satisfacía con creces, pero al mismo tiempo no se resistió a añadir una objeción: la única instancia de redención duradera no está en las nubes, sino en aquellos que nos sobreviven. Es por ello que, como si hiciera soplar un viento nuevo, la cámara muestra a los especialistas del Museo del Aire y del Espacio, en la comuna de Le Bourget, restaurando lo que queda del avión de Saint-Exupéry, con mimo, para mantener el desconchado y hacer que el metal de la estructura conserve el sabor a chatarra que esperan fotografiar turistas y visitantes. Y, acto seguido pero sin perder la cadencia, el óxido, que es el hijo químico del tiempo, permite el tránsito del aire al mar, que si antes fue el origen ahora es el destino. A lomos de un contenedor de transporte marítimo (de una gran caja de acero de dimensiones estándares ISO que cayó por la borda de un buque mercante, como caen diez mil al año impelidas por la tempestad o por un fallo técnico o hasta empujadas por la mano de un naviero canalla), nuestra mirada surca aguas internacionales, que se pueblan enseguida de muchas otras ruinas metálicas, de idénticas medidas, pero distintos colores, para los que Quirós emplea, si no anda equivocada o no miente la reseña de Pérez-Alegría, imágenes del desastre del buque Otello, que durante una tormenta mientras recorría la ruta Yakarta-Rotterdam llenó de mercancías (de ropa, de alimentos, de medicinas e incluso de juguetes a la deriva) el golfo de Gascuña, al perder más de cien contenedores. Agitados por el oleaje, nadan en grupo como una manada de grandes bestias marinas que indefectiblemente han de ser arrastradas hasta la costa o tragadas por el mar. La cámara se adhiere a uno de los que se sumergen, descendiendo lentamente hasta acabar hincado en el fondo, donde levanta una polvareda que tarda un tiempo inhumano en disiparse. En la pantalla, por el milagro físico que es la elipsis, el metal es integrado en el ecosistema submarino al instante, dando por cumplidas las etapas que refiere, ante el objetivo de Quirós, Jan Aspdin-Crest, que es profesor de biología marina en la Universidad de Aarhus. La coraza de acero del contenedor crea, en efecto, un arrecife artificial, un hábitat robinado donde se ve convivir una comunidad de algas, esponjas, moluscos, estrellas de mar, de criaturas cuyas siluetas remiten, de un modo acaso demasiado conceptual pero sin dejar de ser ocurrente, a las pinturas rupestres que descubrió el buzo Cosquer, que repliegan y cierran el film.

***SEGUNDA PARTE: EL AROMA DE
LA FLOR DE TIARÉ***

¿Están preguntándose si Quirós regresó? Por supuesto que sí. Volvió como una gripe mal curada apenas ocho días después de marcharse. Yo sabía de su llegada, así que no me sorprendió verle salir de un taxi (que no se detuvo a la puerta de la casa un segundo más de los necesarios antes de largarse a escape, como si algo de la calle o del barrio o incluso del propio Quirós le diera al conductor mala espina), ni tampoco me extrañó verle sacar del maletero una bolsa de viaje demasiado usada y la caja en la que cargaba, en tanto que flete principal de su aventura, el proyecto Murnau. Le entreveía desde una de las ventanas del piso superior, uno de esos ojos de buey a través de cuyo cristal cubierto de polvo podía espiarle sin temor a ser descubierta. Vi cómo llamaba una y otra vez al timbre, insistiendo, igual que un capitán de barco deseoso por alcanzar la rada, hasta que se convenció al fin de que yo había salido y se sentó en el escalón de la entrada a esperar. A esperarme. ¿De cuántas maneras se puede esperar?, me pregunté a mí misma para hacer que el tiempo pasara más ágil. Chapotear en el diccionario es un divertimento inocente y, hasta cierto punto, sofisticado, así que veamos: se puede esperar pacientemente, inútilmente, indefinida y eternamente; se puede esperar mano sobre mano, a pie firme, con los brazos abiertos; también se puede esperar algo como agua de mayo y, sin embargo, ni por asomo existía la palabra precisa para describir cómo esperaba él; lo más exacto habría sido decir que: Quirós aguardaba mi aparición en ese estado rarísimo en el que uno espera a que en su ordenador se actualice el sistema operativo —y que aún unas ansias vaporosamente frenéticas y un odio con tendencia a proyectarse sobre un sujeto concreto, por ejemplo, Bill Gates—. ⁸³ Para seguir ocupando el tiempo, recuerdo que dediqué un rato a reflexionar sobre la figura del mirón. Ignoro si habrán pensado alguna vez en ello, pero los mirones son el último bastión de un mundo que se acaba. No contribuyen a que la rueda siga girando; reciben datos, los disfrutan y nada más, como un sacerdote relamido sentado en el taburete de un confesionario. Son como ese tejado inaccesible donde siempre se les cuele la pelota a los chavales que juegan al fútbol en la calle. ⁸⁴ Los mirones son *game over*. Ni amplían la información, ni la ponen otra vez en movimiento. Igual alguien debería dedicarles a los mirones un estudio sociológico. O una canción de *au revoir*. A propósito, en su libro dedicado a los espectros del marxismo, Derrida ⁸⁵ escribe: los académicos creen que basta con mirar; por ello no pueden hacer lo que hay que hacer, que es hablarles a los fantasmas. Dicho queda. Volviendo a Quirós, el hecho es que yo sentía unas ganas casi incontenibles de reencontrarme con él, pero disciplinadamente me impuse obligarle a aguardar, crear para él un rato de vacío, pero no a modo de castigo y sí como regalo amoroso aunque desacostumbrado, a la manera de una catapulta caritativa que lanza y devuelve a la vida sacando al reo del pelotón de fusilamiento. Considérenme en este punto una benefactora singular. Una pionera en el campo de los ejercicios espirituales de la sociedad de la información. Llevaba dándole vueltas al bien que le haría a Quirós la quietud desde que LA PROPIETARIA, que el día anterior había venido a una de esas visitas que me hace de vez en cuando y que esconden una misión de reconocimiento del menaje, me puso sobre aviso de su llegada: Quirós está a punto de regresar de Berlín y va a alojarse de nuevo aquí, en el piso de arriba, me informó. Y repitió sus palabras seguidamente, con exacta entonación, como si dudara de que hubieran llegado efectivamente a mis oídos o de que yo

hubiera sabido comprender el mensaje a la primera: Quirós está a punto de regresar de Berlín y va a alojarse de nuevo aquí, en el piso de arriba. Lo dijo mientras examinaba indisimuladamente el salón, en busca de desperfectos. Suele fijarse de modo particular en el suelo de madera y en la enorme chimenea (una chimenea hecha de ladrillo y de madera clara, y con la forma de una cabeza de felino, algo así como un grandísimo leopardo en cuya boca abierta se puede hacer fuego), como si pensase que alguien de mi condición carece de sensibilidad para apreciar y para cuidar los bienes suntuosos, sin sospechar que yo estaría dispuesta a pagar un precio elevado por la ignorancia. Por ser tan incapaz de reconocer el lujo como de ubicar en el cielo la estrella polar. ¿Has hecho fuego últimamente?, preguntó. Negué y, frunciendo el ceño —queriendo darle a entender a LA PROPIETARIA que era capaz de ofenderme, cuando en realidad únicamente temía yo su poder para desahuciarme (¿y adónde iba a acudir en caso de que la expulsión se decretara?: solo podría esconderme en algún agujero en el odioso jardín)—, alegué que aquellos días estaba haciendo demasiado calor como para encender la chimenea, aunque la verdad era que Quirós había quemado allí los borradores número 5, número 6 y número 7 del guion de su película, que según él no valían para nada, en un gesto de patetismo que yo miré atónita desde el sillón, casi disfrutando de cada uno de sus movimientos y sin que me pareciese que suponía una pérdida para la Humanidad, sino más bien un lenitivo humilde, el reducir aquellas páginas a las cenizas que llamarían días después la atención de LA PROPIETARIA. En contra de lo habitual, ella, LA PROPIETARIA legítima (la heredera de acuerdo con el derecho y las costumbres, la dueña a todos los efectos oportunos), no insistió para que yo, la INQUILINA DE EXISTENCIA ATROFIADA, confesara la verdad sobre el fuego, sino que se limitó, antes de desaparecer en el piso de arriba, y al tiempo que curioseaba en mi habitación, a preguntarme si acaso no pensaba invitarla a un café. Siempre usa la misma frase: ¿qué clase de anfitriona eres tú, que no recibes con una taza de café a tus visitas?⁸⁶ Desde la cocina, la oía trastear en la planta superior, moverse como lo hacen las presencias malignas en las películas de mansiones embrujadas, arrastrar los pies de un lado para el otro y desplazar objetos. Bajó al rato cargada con varios paneles de cartón pluma y me pidió un trapo para limpiar la capa de polvo que los cubría. La exposición de las poetas, dijo, viaja a T.; va a exhibirse allí la semana que viene, nada menos que en el vestíbulo del ayuntamiento. Me alegré y la felicité y, aunque soné sincera, no logré acallar cierto deseo oscuro de arrojar los paneles a la chimenea y prenderles fuego, de encender una pira en verdad poética que, dejándonos boquiabiertas, nos forzase al silencio por el que claman los sepulcros.

Creo que no lo he explicado aún: LA PROPIETARIA es profesora en la misma universidad que yo, aunque ella imparte clase de poesía. Tres o cuatro años atrás —si bien parecía algo mucho más lejano en el tiempo, como si fuese parte del contenido de una vida anterior de la que ya solo quedasen los envoltorios—, la ayudé a montar una exposición, cuyos materiales ahora viajaban a la ciudad de T. para ser exhibidos de nuevo, y que estaba dedicada a seis poetas catalanas (creo que podré recordar sus nombres: Miquela Gasull, Maria Dolors Mingot, Fina Estapé, Ofèlia Jordana, Jerònima Baguer y Lluïsa Viola-Santacana).⁸⁷ LA PROPIETARIA (a la sazón, mi más-o-menos-amiga Daniela) era una de las tres comisarias de la exposición y, quizá por ser la más joven de todas, había acabado encargándose personalmente del montaje, que se hizo en un palacete modernista, un espacio magnífico —selecto, ustedes ya me entienden—, cuya consagración durante algunas semanas a una investigación universitaria sobre poetas catalanas es el resultado de una ecuación que aúna necesariamente simpatía por la causa y unos contactos

adecuados. Simpatía y contactos, con todo, no bastaron en esta ocasión para que el presupuesto que manejaron Daniela y sus colegas dejase de ser escaso, y que en gran medida tuviese que ser destinado a la edición de un catálogo sobre la muestra, del que se tiraron trescientas copias, y a las impresiones de seis paneles de cartón pluma, uno dedicado a cada poeta, donde se leía su nombre, junto a una foto, una breve nota biográfica y bibliográfica y una muestra de poemas. Al clausurarse la exposición, los paneles acabaron en el piso superior de la casa (de NUESTRA casa), de donde iban a ser rescatados para devolverlos temporalmente al ciclo de la vida. Recuerdo que, cuando me los mostró por primera vez, recién impresos, alzándolos uno a uno, Daniela dijo orgullosa que esas eran nuestras precursoras, nuestras madres o nuestras hermanas mayores, ya no me acuerdo bien. En cualquier caso, establecía entre ellas y nosotras un nexo de sangre, y yo asentía sin saber muy bien qué decir. A menudo me intimidan ese tipo de comentarios que solo se le pueden ocurrir a una cabeza que habite una Facultad de Letras y que te atraviesan como con rayos láser de los que sirven para ver el cuerpo desnudo.

Para la primera exposición, Daniela decidió que en varias urnas de vidrio se exhibieran algunos poemarios en ediciones hermosas, casi siempre primeras ediciones traídas expresamente de distintas bibliotecas. Dedicamos toda una tarde a colocar el material. La exposición no era muy grande, de modo que en principio con una hora debería haber bastado para dejarlo todo listo, pero a cada instante ella tomaba uno de los libros y me animaba a sentarme a su lado en el suelo por barrer, y se entretenía en comentar el diseño de la portada y leía algún poema al azar, que como es evidente nos parecía maravilloso. Si he de ser franca, bastantes de los versos contenían palabras que yo no había oído antes, de un catalán culto que estoy a años luz de dominar, pero igualmente decía que qué bonito y que qué actual.⁸⁸ En realidad, los versos eran mucho más que eso: eran enigmáticos y sonoramente tan distintos a las palabras mías que por alguna fuerza antiquísima y a ratos también patética nunca he querido integrarlos (tal vez porque ello hubiese sido interpretado como: acatamiento debido y reverencia, cuando yo solo habría querido admirarlos, como a una bella melodía ajena). En todo caso, más allá del tiempo dedicado al recital, lo que más nos demoró fue decidir en qué orden distribuíamos a las poetisas por las paredes de la sala. ¿Por orden alfabético, según su apellido? ¿Cronológicamente, en función de su fecha de nacimiento? ¿Cronológicamente, teniendo en cuenta la fecha en que publicaron su primera obra y que nacieron, por tanto, para el noble reino de la poesía? ¿Cuantitativamente, de la más prolífica (María Dolors Míngot) a la menos fecunda (Fina Estapé)? Ninguna de las opciones parecía satisfacer a Daniela, y, desesperada ante su indecisión (rarísima en ella, que es resuelta y ágil como un pareado), acabé tumbada en el suelo con los brazos y las piernas en cruz y lanzada a hacer propuestas cada vez menos pertinentes: en una pared las que han ganado el Premio Carles Riba⁸⁹ (o, bueno, dejémoslo en que hayan sido al menos finalistas) y en la contraria, el resto; en una pared las que veraneaban en Cadaqués y en la contraria, el resto; en una pared las que han hecho de la maternidad uno de sus temas capitales y en la contraria, el resto; en una pared las que han hecho del Mediterráneo uno de sus temas capitales y en la contraria, el resto; en una pared las que han hecho de la patria uno de sus temas capitales y en la contraria, el resto; en una pared las que han citado al menos una vez en un poema un mito griego y en la contraria, el resto; en una pared las que nacieron en familias acomodadas y en la contraria, el resto. Una vez agotada mi imaginación clasificadora, me acerqué gateando hasta las pilas de libros, tomé uno cualquiera y comencé a recitar, copiando como podía el acento arrullador de Daniela, tan ortodoxo y estudiado y a la vez tan virginal. Las paredes y

también el techo bajo de la sala estaban pintados de un color marrón oscuro y la iluminación era tenue, lo que recogía mi actuación como si la hiciera desde dentro del puño de un gigante. Dado que para mí era difícil hacer una lectura, digamos, talentosa, me entregué a la imitación vil. Eso me hacía sentir muy contemporánea, irreverente pero sin pasarse. Creo que leí un par de poemas de Ofèlia Jordana. Luego aparté el libro. Tomé uno de Miquela Gassull y, poniendo voz gutural, como si estuviera sufriendo un aneurisma pulmonar, pronuncié el primer verso (*Malalta m'ha dit la gent*), que Daniela interrumpió: con ella ni te atrevas. No profanes su verso immaculado. Recordé de pronto que Miquela es bisabuela de Daniela. No la bisabuela simbólica, entiéndanme bien, sino la mujer que parió a la mujer que parió a la mujer que parió a Daniela. Cerré el libro y me volví a tumbar en el suelo, muda.

Ninguna de mis bisabuelas, hasta donde yo sé, compuso nunca un verso. De acuerdo con la idea que me he hecho de ellas a partir de las escasas historias que en vida me contaron mis padres, mis cuatro bisabuelas trillan perpetuamente la era castellana, allá donde el sol es intenso y golpea en el cogote, por lo que las cuatro llevan sendos pañuelos en la cabeza, reciamente anudados bajo la barbilla, y mientras azuzan a un buey malnutrido quizá entonan canciones populares. Pero eso es todo: de sus labios no salen alejandrinos. Mis cuatro bisabuelas vivían en la miseria y eran analfabetas. De ahí que, cuando Daniela habló de nuestras precursoras, de aquellas mujeres que nos indicaron cuál es el camino y demás, de nuestras madres y hermanas, no estuviera pensando *stricto sensu* en las mujeres de mi árbol genealógico, sino de un modo metafórico. Con un gesto generoso y cordial, que hizo entonces pero que, a día de hoy, sospecho que no ratificaría, estaba haciendo cristalizar una adopción a mi favor mediante la cual mi familia biológica se fundía a negro. Y a mí ese nuevo vínculo excelente me hizo subir la temperatura corporal dos o tres grados y, aunque en lo esencial no alteró el sentimiento desafortunado de orfandad que crepita en mi interior, me empujó a guardar con diligencia a las poetas en alguna región de la memoria, igual que si fueran una medalla al mérito civil, y le di las gracias a Daniela y supongo también que sonreí, aunque de esos detalles hace tiempo que quiero olvidarme; es más, no se los debería contar a ustedes, pues en definitiva de lo que se trata ahora no es de hablar de mí sino del proyecto de Quirós, a quien, avisada por LA PROPIETARIA Daniela, yo aguardaba desde bien temprano la mañana en que él había de regresar de Berlín.

Con el ánimo igual que un sonajero, me instalé en el piso superior de mi casa alquilada, desde donde tenía una perspectiva completa de la calle así como del callejón de al lado, gracias a uno de esos espejos convexos que la autoridad de tráfico ha colocado justo delante de mi puerta, y me senté encima de un mueble de tocador sobre el que pasé varias horas mirando al exterior, con un nerviosismo del que hacía muchos meses no me creía capaz. Ubicada en el edificio de enfrente hay una barbería, la Barbería Almaviva, uno de esos establecimientos antiguos que se han debido de valer de un astuto e inteligente plan de empresa y han logrado resistir en pie mientras el resto de negocios de la zona han ido cerrando y han sido sustituidos por otros más modernos, como tiendas de telefonía o centros de bronceado o por el típico colmado que regenta una familia asiática y que abre al público de sol a sol, y le da a la calle un aire cosmopolita y muy actual, pues genera un *link* de lo más chic entre el vecindario y un callejón de Nueva York o entre el vecindario y cualquier calle de Islamabad. A lo largo de aquella mañana solo tres clientes entraron en la barbería y, tal vez por esa razón, tardó el peluquero un tiempo desmedido en despacharlos. Esa demora tan general, como de polvo cósmico, me hacía ulular de goce. En los

últimos días, me acordaba a veces de que tenía pendiente escribir el artículo acerca del tal Arnold Kreikamp y me recriminaba por no ponerme a ello, pero enseguida y muy fácilmente encontraba una excusa para procrastinar, sobre todo desde que supe de la reaparición de Quirós, que ni por culpa de un desastre natural me habría perdido.

Mirarle desde la ventana del piso de arriba y atestiguar su inacción provocaba en mí una emoción intensa. Caía poco a poco el sol y, bajo el cielo asalmonado, la pasividad del cuerpo de Quirós me estremecía y a la vez me calmaba, lo mismo que cuando observo a Omega nadar en su pecera. Por eso me enfureció que el instante detenido cesara tan pronto, en especial porque fui yo quien primero mostró su incapacidad para mantenerse en ese estado perfecto de vacío ascético, con el pensamiento en el blanco más elemental. Muy inoportunamente, como por ensalmo, la visión de su cabellera enmarañada (que vista desde lo alto parecía un mar de remolinos de los que se tragan la vida de los pescadores) hizo que a mis labios acudiera un fragmento de «Los jóvenes infelices», un texto que Pasolini escribió muy cabreado en 1975 y en el que declara que su amor por los jóvenes ha cesado pues

son casi todos unos monstruos. Su aspecto físico casi es terrorífico, y cuando no es aterrador resulta lastimosamente infeliz. Melenas horribles, peinados caricaturescos, semblantes pálidos y ojos apagados. Son máscaras de algún rito iniciático bárbaro, miserablemente bárbaro. O bien máscaras de una integración diligente e inconsciente, que no suscita la menor piedad.

Tras haber alzado contra los padres barreras tendentes a encerrarlos en un gueto, han acabado encontrándose ellos mismos en el gueto contrario. En los casos mejores se mantienen agarrados a los alambres de espinos de ese gueto, mirando hacia nosotros, que todavía somos hombres, como mendigos desesperados, que piden algo solo con la mirada porque carecen del valor y acaso de la capacidad de hablar.

De la parte infernal de mí misma, como regurgitado, provino el Pasolini más furibundo,⁹⁰ a cuyas palabras concretas solo empecé a atender de veras cuando vi a Quirós levantarse del escalón y cruzar la calle, y andar derecho a la barbería, provocando en mí un estupor del que me costó sobreponerme. Asombrada y con el corazón excitado igual que el de un candidato durante el recuento electoral, me dije a mí misma que el texto airado del italiano debía de haber vibrado dentro de mi cabezota con tal fuerza que había sido proyectado sobre la del retornado Quirós y con la inclemencia de una tormenta tropical le había empujado hacia el escaparate del local, acaso con el deseo inusitado de cortarse el pelo. Permaneció sobre un minuto mirando el interior por entre las letras blancas de CORTE Y AFEITADO, poniendo las manos alrededor de su cara, a modo de parasol que le permitía ver sin que el reflejo de la luz del sol sobre la vidriera le deslumbrara. CORTAR Y PEGAR. Poco a poco fui recobrando la serenidad, en particular cuando entendí que el *spirito* vituperador y resentido de Pasolini había pasado de largo.

En Quirós, la quietud, sin embargo, duró apenas un parpadeo, pues de pronto le vi desplazarse hasta la mitad de la calzada (sin temer que un conductor encanecido, poseído ahora él por el italiano, decidiera embestirle a todo gas, arrastrado por el rencor contra una juventud que a su juicio lo arrincona) y comenzar a fotografiar la fachada de la barbería, que es bastante hermosa sobre todo porque tiene ese estilo *vintage* que últimamente vuelve a gustar y a usarse. Lógicamente, aquella acción de Quirós, que finiquitaba la calma psíquica que yo le había impuesto en secreto, acabó de irritarme los nervios.

—¡Qué ganas tenía de llegar! —dijo en cuanto le abrí la puerta y, enfundando la cámara, me apretujó entre sus brazos, mientras yo no dejaba de escuchar cómo de lejos Pasolini nos maldecía. Es muy posible que Quirós también oyera el eco de sus gritos (¡pordioseros!, ¡desastrados!, ¡afásicos!), pero tácitamente acordamos hacernos los sordos y sustituir su presencia levantisca, tan amada para mí en días antiguos, por la de cualquier otro asunto, escogido entre billones de temas disponibles por la acción de algún algoritmo luciferino.

El reaparecido Quirós me contó que estaba reventado, que la huelga de controladores aéreos lo había dejado tirado en el aeropuerto de Berlín casi cuarenta y ocho horas, pero yo quise mantenerme impassible. Intenté fingir que no le esperaba y también quise dejarle claro que estaba lejos de querer convertirme para él en el descanso del guerrero, en oquedad acogedora o bálsamo, en la Calipso de sus aventuras. LA PROPIETARIA no me ha avisado de tu regreso, mentí, y adelantándome a su réplica alegué que LA PROPIETARIA no podía darle permiso para instalarse conmigo sin más, pues la autoridad sobre la casa era mía: la tierra es de quien la trabaja o una frase equivalente, dije, no con mucho criterio pero sí con eficacia, pues Quirós enseguida captó el mensaje y para instalarse de nuevo en la casa y, sobre todo, para envolverme otra vez en sus asuntos se buscó una excusa, una golosina que, me atrevo a jurarlo, ninguno de ustedes (por poco curioso que se crea) hubiese rechazado de entrada. Los tiempos que corren son así, queridos amigos: nos entusiasamos ante la quincalla igual que indígenas americanos delante de un espejo hispano. Por mi parte, soy lo bastante terca como para mantenerme incommovible ante la mayoría de los pretextos que pudo haber empleado Quirós para rebasar el umbral: opción A (la más prosaica), «me dejé un jersey olvidado y he venido a recuperarlo»; opción B (que es una variante de la opción A, con aliño sentimental), «me dejé un jersey olvidado, un jersey de lana blanca, que fue el último que tejió mi abuela, o un jersey de lana blanca, como las nubes del cielo, y he venido a recuperarlo»; opción C (la zalamera), «llegué a cogerle mucho cariño a Omega y necesito volver a verlo una vez más»; opción D (la que sin querer me ruboriza), «llegué a cogerte mucho cariño, Bea, y necesitaba volver a verte una vez más»; opción E (la opción más sincera), «necesito alojarme en algún sitio y tu casa es un buen sitio o un sitio moderadamente bueno y adecuadamente gratis»; opción F (la opción que empieza de forma sincera, pero se tuerce y acaba con un embuste), «necesito alojarme en algún sitio y tu casa es un buen sitio; solo me quedaré un par de días»; opción G (la radicalmente sincera), «necesito alojarme en algún sitio y, además, necesito que alguien me escuche durante horas y horas, hasta que decida por fin qué forma va a tener la maldita película que estoy haciendo». A todas esas alegaciones, créanme, hubiese sabido yo darles respuesta. Una contestación firme pero elegante, con la que Quirós tuviese claro que lo más oportuno (para él, para mí e incluso para Omega) era que se buscase su propio nido. Y, sin embargo, la estratagema que hizo valer me desarmó. A veces me pregunto cuánto éxito hubiera cosechado Quirós de haberse dedicado a la mercadotecnia; me digo que no es improbable que, de haberse especializado en las ventas, hoy fuese ya propietario (quiero decir: EL LEGÍTIMO PROPIETARIO, respaldado por documentos notariales válidos y las anotaciones pertinentes en el registro de la propiedad) de una casa con piscina. He encontrado algo que te encantará, dijo, una catedral de la clase turista, un lugar extraordinario sobre el que querrás escribir y al que podrás dedicar un montón de artículos y quién sabe si también algún libro incluso. Y, estúpidamente, la promesa vaga de devolverle a mi carrera —y acaso a mi vida entera— un sentido casi me hizo aplaudir y daba saltitos cuando me invitó a salir al porche y movió una silla de jardín para que yo

tomara asiento, como si yo fuese una dama distinguida y amable, y le oí decir que iba a tener que planear un viaje de regreso, no enseguida pero sin tardar, y que podría llevarme con él, si me apetecía, y visitar juntos ese inigualable espacio de revelación e incluso que yo podría ayudarlo a filmarlo, para conseguir el material adecuado para su película, pero también de cara a documentar gráficamente mis futuras investigaciones.

—¿A dónde? ¿Hasta dónde tenemos que viajar para encontrar esa maravilla?

A Alemania, contestó, al interior de un bosque casi impenetrable que linda con la frontera polaca. Uno de esos bosques en donde habitan los acechadores nocturnos, las brujas, los lobos y los cazadores furtivos. Se llega por una carretera estrecha y plagada de baches a una explanada en la que siempre hay vehículos aparcados, ordenados en filas y más filas. Todos son coches de gama media y, sobre todo, de baja gama, precisó Quirós, con matrículas alemanas, polacas y checas. Uno camina por entre todos ellos y solo cuando se empieza a preguntar si esa colección de ruedas y carrocerías tendrá fin entrevé a lo lejos una nave industrial de forma redondeada y oblonga, como una enorme cápsula metálica cuyo color se funde con el cielo y con el asfalto.

—Es imprescindible que cuando volvamos sea invierno —dijo tras pararse a pensar unos instantes, con esa ardorosa mirada de iluminado que se le ponía a veces—. Quedará fantástica la nieve sucia en los parabrisas de los coches estacionados. Y como los visitantes vestirán anorak y gorros de pelo y tendrán la nariz roja de frío, el contraste con el lugar al que se dirigen será aún más sorprendente y podremos captar todas sus contradicciones.

No sé si esa cuestión, la de las contradicciones, interesaba realmente a Quirós o es que él creía que era a mí a quien había de importarme, pero a lo largo de nuestra charla, que se extendió hasta muy entrada la noche, repitió como un mantra que la verdadera potencia de la imagen es la de registrar paradojas que explotan a un palmo de nuestras cada vez menos impresionables retinas y provoquen bien el goce, bien la pena. ¡Que sea el goce! ¡Que sea el goce!, musitaba yo una y otra vez, aleteando, pues en aquel momento creía de veras que íbamos a viajar juntos e incluso a asociarnos, y nos imaginé avanzando codo con codo por entre cientos de coches de la recia Europa central, cubiertos de escarcha igual que el congelador de un piso de estudiantes, hacia un gran edificio perlado, compuesto, tal como pude ver en los vídeos y las fotos que me fue mostrando, por placas de metal que se engarzan entre sí mediante unos nervios larguísimos que le dan a la construcción la apariencia de un exoesqueleto, como un robot-bicho descomunal propio de una peli futurista. Tropical Islands, dijo Quirós, y lo volvió a decir para que yo me hiciera cargo de la ironía: Tropical Islands, reza un cartel descolorido a la entrada del edificio, sobre una taquilla ante la que hacen cola varias familias cargadas con mochilas y bolsas de deporte. Una azafata vestida con un traje de neopreno, ataviada con un collar de hibiscos de plástico y con marcas de sabañones en las manos, da la bienvenida a los visitantes, que al comprar los tickets de acceso han recibido un mapa desplegable del parque acuático y una pulsera de plástico que permite la entrada a las instalaciones y que debe colocarse a la medida justa para que ni se caiga ni corte la circulación. Tras la entrada, los recién llegados son divididos entre hombres y mujeres e invitados a pasar a sus vestuarios respectivos, en los que tendrán que escoger un casillero de color ácido, de esos en los que se ha de introducir una moneda y se cierran con una llave tan pequeña que es muy fácil de perder. ¿Acaso no es evidente el paralelo entre la experiencia del veraneante y la del obrero en la fábrica, cuando se preparan el uno para disfrutar y el otro para trabajar?, me preguntó Quirós haciéndome un guiño con el que, prudentemente, puso el punto final

al juego de semejanzas y analogías antes de meter la pata y construir, como se hace tantas veces con poco gusto y menor justicia, una constelación que empieza en la factoría industrial y sigue sin sonrojo por el parque de atracciones, la prisión y el campo de concentración.

De los vestuarios salen los visitantes ataviados con bañadores, toallas y chanclas de goma, y lo mismo hice yo, dijo Quirós, que parecía tener una idea muy personal pero efectiva de cara a hacer eso que los científicos sociales llamamos «trabajo de campo», por lo que decidió seguir a un anciano que llevaba de la mano a un niño de unos cinco años y llegó tras ellos hasta una piscina azul turquesa que simulaba el mar o, más exactamente, simulaba una playa tropical, atravesada por una pasarela de madera y rodeada de arriates con palmas y otras plantas exóticas, y se tumbó en una hamaca a mirar cómo los chavales se zambullían y chapoteaban junto a una cascada artificial, dando brincos efervescentes en el agua, o nadaban sosteniéndose sobre flotadores de formas simpáticas, como tiburones o bananas. A pocos metros, el abuelo también se había repanchigado en una tumbona y libaba por una pajita metida en una lata de coca-cola, y levantaba de vez en cuando la mirada de *Autobild*, una de esas revistas en cuya portada luce un deslumbrante coche deportivo, para echar un vistazo a su nieto, que se había unido a la coreografía del resto de chiquitos y cuyos movimientos lisérgicos asoció Quirós con la escena del baile de *Tabú*. Murnau viajó a la Polinesia en busca de los materiales del paraíso que edificó en *Tabú*, dijo, y que sería exhibido más tarde en las salas de cine para disfrute del público del mundo entero. Tropical Islands es, a fin de cuentas, otra formulación alemana del paraíso, dijo Quirós también, una versión domesticada y democrática del edén, y no se puede negar que a los niños les encanta. Quirós trataba de disimular que le invadía en este punto un ligero sufrimiento que le parecía un poco demodé y que se avenía pésimamente con el espíritu vacacional, así que cambió de tema y empezó a relatar su paseo por el denso bosque tropical (el bosque interior más grande del mundo, según el folleto publicitario) del cual emergía un globo aerostático de color blanco que subía y subía una barbaridad de metros hasta rozar el techo de la nave, y desde el que saludaban invariablemente dos chavales o un chaval y un adulto, que conforme se alejaban del suelo agitaban las manitas de forma cada vez más compulsiva. Paseando llegó Quirós a la zona de minigolf —minideporte que detesto y cuya mención me irrita desde que el cretino de Gabriel Ayala le concediera el premio extraordinario de doctorado a la tesis *El minigolf como estrategia para la dinamización urbana: el caso de Chiquihoyos en Puebla Bermejo* y no a la mía—, en donde un par de familias jugaban risueña y deportivamente, hasta que uno de los críos, cansado de que su hermano pequeño encajase las pelotitas en los hoyitos con más tino que él, comenzó a perseguirle arreándole con su palo de metal en la espalda. Huyendo de ese episodio de violencia cainita, Quirós se metió en el pabellón de estilo balinés, recorrió sus tres plantas de madera y se dio de bruces al final con el restaurante Latiki Crêperie, en el que decidió almorzar antes de visitar la joya del lugar, una grandísima piscina que representaba las aguas cristalinas de la laguna de un atolón, con un pequeño poblado polinesio en medio y con palmeras y arena fina de la que se escurre entre los dedos mucho más sedosamente que la arena de playa normal y corriente y, al fondo, un plafón desmedido que imitaba el cielo —no un cielo cualquiera, sino el arquetipo de cielo, el cielo perfecto, el cielo conceptual, el Greta Garbo de los cielos—, un trampantojo lleno de nubes esponjosas que funcionaba a modo de telón de fondo del baño polinesio de un montón de críos paliduchos, el *background* en todas las fotos, a poco bien encuadradas que estuviesen, siempre que no se alzase la cámara un poco más de la cuenta y se dejase ver, tras el ventanal, el

cielo real de Alemania y, llegada la época de nevadas, los copos de nieve purísima y verdaderamente helada caer lentos. Por eso hay que ir en invierno, insistió Quirós, para poder filmar la juntura entre el cielo nevado y el cielo soleado, y revelar la tramoya del paraíso tropical con sede en Brandeburgo, y yo imaginé a dos niños en bañador, que hacían un castillo de arena junto a un cocotero, bajo el cielo falso, en una isla que, bien mirada, era un escenario de cartón-piedra vigilado por un socorrista pelirrojo, que en mi pensamiento ha adquirido para siempre el rostro afilado del príncipe Federico Carlos de Hesse,⁹¹ tal como lo retrató Hans Thoma⁹² en un lienzo que hoy se exhibe en el Instituto de arte Städel, y que pueden ustedes encontrar fácilmente en internet.

Varias horas estuvo Quirós recorriendo y filmando Tropical Islands, pero se le pasaron volando y, cuando se quiso dar cuenta, se empezaba a hacer de noche en el mundo exterior, algo que al parecer se intentaba representar dentro de la nave bajando las luces poco a poco y dándole al cielo en trampantojo, gracias a la iluminación, una tonalidad primero rosada, como de atardecer, luego violeta, como de oscurecer, y finalmente añil, para que cayera del todo la falsa noche morosa.

Ver en las grabaciones de Quirós ese ocaso simulado debió de tocarme alguna fibra sensible y, comoquiera que nos rodeaba, a Quirós y a mí, una negrura casi total, reaccioné dándole un beso en los labios, que él no devolvió, sino al contrario: apartó su boca de la mía y acto seguido abrió tantísimo los ojos como si hubiera visto a un muerto. Tras unos segundos de un mutismo incómodo, Quirós siguió explicando, igual que si tuviera dentro un mecanismo parlante, que se sentó junto a un grupo de chavales que disfrutaba de un espectáculo de títeres y sombras en el pequeño teatro javanés, un recinto decorado con suaves lucecitas rojas, pero yo ya no pude seguir prestando atención a todo lo que dijo después y en mi recuerdo se mezclan en este punto las tiendas de pareos, las saunas, las cabañas de aparente bambú donde los visitantes pasan la noche cálida, la falsa Samoa, el falso Bali, la simulada Tailandia, el manglar y las cascadas. En algún momento y al sentir que me costaba respirar, sugerí colocar el ventilador junto a nosotros y encontré un raro alivio en que el aire potente desmadrara nuestras dos melenas, y dejé que Quirós hablara y hablara y que sus palabras fueran desperdigadas por la corriente. Solamente volví en mí cuando le oí decir que Tropical Islands era propiedad de una inmensa corporación malaya, Tanjong.

—¿Una corporación malaya? —acerté a preguntar, cuando se hizo el silencio, y entonces volvió a activarse Quirós como un resorte, y comenzó a contarme que había coincidido en Berlín, un mediodía en la cafetería de la Deutsche Kinemathek, con el multialabado pero casi incorpóreo director de cine malayo Jalani Singh,⁹³ que quería rodar una película sobre el primer hombre en dar la vuelta completa a la Tierra, que no era como cree mucha gente Juan Sebastián Elcano,⁹⁴ ni ningún otro europeo, sino Enrique de Malaca, malayo, también conocido como Enrique el Negro, que fue el esclavo de Fernando de Magallanes.⁹⁵ Quirós siguió hablando. De la circunnavegación del planeta, de las penurias y las proezas de ese viaje, del reino de Cebú, de los vientos que aún hoy siguen propulsando las naves de los expedicionarios más valientes.

Supongo que fue a rastras como llegué a mi habitación. Alimenté a Omega: primero tres escamas de comida para peces, luego otras tres (una ración extra) y luego otras tres más. Me senté con las piernas cruzadas como castigada ante la pared. A mi espalda un cuarto que tal vez en otro momento me decido a describir para ustedes, pues quizá a través de una relación exhaustiva de los

objetos que acumulo en el depósito en el que vivo serán capaces de hacerse cargo de todo el peso que he estado yo aguantando en los últimos años y, de ese modo, podría ganarme por fin su simpatía, cierta estima que noto que todavía me escatiman. Sin ánimo de ofender, no sería raro que ustedes se encuentren ahora mismo en una habitación similar a la mía, que los acoge y genera un mal semejante a ese del que a duras penas consigo hablarles y que a estas alturas debería ser catalogado por la Organización Mundial de la Salud como una enfermedad reinante.

Miraba las rugosidades de la pared, los minúsculos cráteres de la pintura plástica, que ya no era blanca como recién pintada, sino que por obra del tiempo había ido adquiriendo un tono cercano al color del hueso. La pared parecía una escápula gigante, una planicie cálcica que empezó siendo tan muda como un difunto, y sobre la que yo apoyaba la frente, hueso contra hueso.

El primero de mis pensamientos fue: los arqueólogos recurren al tamaño de los omóplatos como indicio para determinar si un esqueleto humano perteneció a una mujer o a un hombre. El segundo de mis pensamientos fue: la cosmología tibetana representa la isla de Jambu, en la que habitan los seres humanos ordinarios, con la forma de una escápula. El tercero de mis pensamientos fue: algunas de las primeras revelaciones del Corán fueron escritas sobre omóplatos de camello. Durante unos segundos, imaginé la pared de mi habitación repleta de caracteres árabes, minúsculos como hormigas en fila india.

Volví a concentrarme en la blancura deficiente de la pared.

En los reinos ibéricos cristianos surge, en torno al siglo XII, un movimiento religioso (una forma de espiritualidad alternativa practicada por ciertas mujeres) que consistía en hacerse emparedar. Las emparedadas se metían en un huequito estrecho abierto en un muro (casi siempre en el muro de una iglesia) y, tras un rito semejante al de un entierro, la entrada mínima era tapiada para siempre. En adelante, el único contacto que aquellas mujeres tenían con el exterior se hacía a través de un ventanuco por el que recibían alimento y conversaban, además, con quienes se acercaban a ellas en busca de consejo. Consideradas muchas veces sabias y en una relación particular con la divinidad, en el cobijo del muro las emparedadas ejercían un magisterio etéreo. Inserto en la piedra, su cuerpo era intocable, inviolable, ingobernable. Y estaba a salvo del mundo piojoso y mugriento. Pese a la angostura del agujero, las emparedadas eran autónomas, gobernaban su tiempo, su espacio y su mente, tal como han asegurado varias historiadoras en publicaciones recientes y en congresos académicos, sin dudar en ver en esta práctica piadosa un componente feminista y liberador que bien merecería ser reivindicado. No en vano el enmuroamiento jamás fue visto con buenos ojos por la autoridad católica, hasta que, de hecho, lo prohibió en el siglo XVII.

No les negaré que en algún momento toda esa cuestión de las emparedadas me haya parecido inspiradora. Ser tapiada para ganar la fuerza de la roca, como un regreso a un útero segundo, que a diferencia del primero no amenaza con la expulsión, sino que da amparo sin fecha de vencimiento. *Yes, yes, yes...* es una bonita imagen con potencial poético y todo eso. Y, sin embargo, es obvio que ese refugio hermético está muy lejos de poder funcionar como perfecto salvavidas, a no ser que hablándoles de todo esto lo que busque en realidad no sea sino un poco de compañía —no tanto: un poco de calor humano, como algo parecido a licuarme entre ustedes, al modo de un glaciar cuya constitución en un planeta cada vez más caliente ha de tener desde pronto una forma distinta, menos sólida—. Ser uno con el universo y todas esas mandangas, que ciertamente vienen adheridas a una cancioncilla de secta cristiana, pero qué le vamos a hacer. Solo el enigma del

sordomudo puede proporcionar un santuario y un afuera, escribió no hace mucho George Steiner,⁹⁶ y seguramente llevaba razón, excepto porque se le olvidó mencionar que la mayoría de los cobijos que puedan imaginarse están ya tan atiborrados como almohadones demasiado rellenos de plumas de ganso. Inspiro y espiro y vuelvo a inspirar el recuerdo del oxígeno que trajo la ventisca que empujó hasta aquí a Quirós. No estará nada mal hacerlo por un rato, incluso será placentero: alternar inspiraciones y espiraciones hasta que por desgracia me despiste algún recuerdo cualquiera (igual que una mosca que entra por la ventana del cuarto de un chaval e interrumpe el estudio de una lección latosa) y vuelva a preguntarme bastante a la desesperada en qué lugar me encuentro y también hacia dónde me dirijo, y otra vez vuelta a empezar.

Sostengo entre las manos *The Psychic Labyrinth of Friedrich Wilhelm Murnau*, un libro en edición bilingüe en chino e inglés que Quirós trajo de alguno de sus viajes, pero que dudo que haya leído. ¿Por qué entonces lo hice yo? No tengo respuesta, salvo que no se puede decir que me guste tomar atajos. En todo caso, coincidirán ustedes conmigo en que el título escogido es pésimo: *El laberinto psíquico de...* podría ser el nombre de un tratado sobre casi cualquiera o casi todo y, tal vez por eso, tengo la sensación de que el libro nació bajo cierto deseo oculto, y aun inconsciente, de pasar inadvertido, de ver disiparse sus contenidos en el universo muy pronto y para siempre: un libro cohibido. No debería darnos lástima que se volatilicen de un modo tan poco ecologista las muchas letritas y los delicados pictogramas contenidos en las doscientas páginas que componen el volumen, ni siquiera si hacemos el esfuerzo de ponernos en la piel de la editora Winnie Fu⁹⁷ —¿lo ven ustedes?: *El laberinto psíquico de Winnie Fu* funciona, incluso para el caso extremo de que la psique de Winnie Fu hubiese sido calcinada por los rescoldos del sol rojo de la revolución cultural y no quedase de ella más que un montón de polvo capaz solamente de mantener las funciones vitales mínimas—, de Winnie Fu, decía, que recibió (y con toda seguridad se tomó muy en serio) el encargo de editar un libro como complemento a la retrospectiva que iba a organizar el Hong Kong Film Archiv y en la que se proyectarían las principales películas del alemán y se celebrarían algunos coloquios, y en torno a la cual también se iba a montar una exposición que había sido estrenada en Berlín y que se desplazaría en primer lugar a Hong Kong y desde allí a varias ciudades más, en un recorrido por todo el mundo. Deseaba Quirós filmar el final de esa gira, que estaba llevando de aquí para allá ciertos decorados y algunos curiosos artilugios de la (en su momento recontrainnovadora) escenografía del cine de Murnau. A Quirós le interesaba, por ejemplo, una pequeña maqueta del decorado en el que se rodaron algunas partes del film *Phantom* y, en concreto, una escena a la que el director solía referirse como «el día vacilante»: Lorenz Lubota camina por una calle soleada; loco de amor y angustiado por sus deudas, siente que los edificios se le echan encima; para no ser aplastado, el cada vez más insignificante Lorenz corre, pero las sombras de las viviendas se abalanzan sobre él y le persiguen. Gracias a un sistema de raíles por los que se mueven las fachadas falsas de contrachapado, la ciudad le hostiga. Por lo visto, los estudiosos que han ubicado a Murnau dentro de la corriente expresionista se acogen a secuencias como la del día vacilante, pero a Quirós esas clasificaciones académicas, justificadas al milímetro, le causaban desinterés, cuando no una forma de pena mórbida, idéntica en su consistencia a uno de esos lagartos tiesos y embotellados en medio litro de licor de arroz. Lo que entusiasmaba a Quirós, creo, era el truco óptico como diseñado por una mente infantil, que se lo pasa pipa en su rincón de jugar, pero no a la manera de ese brillante ingeniero del que habla William Gaddis,⁹⁸ que compró una pianola de las caras porque, más allá de la música —que le daba igual—, estaba absolutamente fascinado por el mecanismo que la produce. Quirós quería ver desvelado el truco de magia en tanto que contenido del capítulo extra que acompaña a todas las historias. Buscaba la revelación muy instructiva, pedagógica y teatral de los secretos del ilusionista, cuando ya las máscaras y los disfraces de los personajes están metidos en los baúles y los actores, sin los matices del maquillaje en la cara, se

han sentado delante de la cena caliente. El *showmust-go-on* como explicación narcisista que demandan los adictos, la *spin-off* bombástica que el público exige entre aplausos. Por lo demás, poco o nada importa que fuese realmente a modo de broma broma autoparódica algo que me dijo Quirós acerca de hacerle un guiño al cine de Robert Bresson⁹⁹ mediante el encadenamiento de partes seleccionadas de algunas de las piezas de la exposición —él dijo: fragmentación, sinécdoque y demás, juas juas juas—, que iban a ser repetidamente facturadas, embarcadas, trasladadas y desembaladas en los cinco continentes por manos anónimas. ¿A quiénes pertenecen las manos que envolvieron y desvolvieron la mercancía? Eso tiene un grado de atractivo menor que bajo cero, pues los nombres propios se han de disolver en la acción y en..., veamos..., la cadena humana de regusto fabril, así que vamos a dejar este tema incluso en el supuesto —por otro lado, nada descabellado— de que algún investigador en estudios culturales haya hecho el esfuerzo de censar a los operarios de la exposición sobre Murnau y de cruzar y publicar sus datos. Puesto que Quirós orillaba este tipo de detalles también lo haré yo, y desde ahora me serán tan indiferentes como la gloria *post mortem* se lo era a Murnau, que, por lo que he ido sabiendo acerca de él, no era de esos artistas que encuentran algún tipo de consuelo en que su arte les dé fama y extienda su nombre más allá de su cuerpo en vida. Su afán por conocer lugares, su afición navegante, tuvo más que ver con la huida, con la búsqueda de escenarios vírgenes, que con los baños de multitudes. El vigor de su reputación en sí misma (es decir, si no era en su capacidad de proporcionarle más dinero y mayor libertad para seguir haciendo las películas que le daba la gana) no debía de parecerle al director un estímulo prominente. Cualquier forma de desvelo, parecen decir sus actos, proviene sin duda de cómo completar con brillantez una película más y jamás del deseo de permanencia o de la vanagloria, lo que explica la anécdota siguiente, que conocemos de mano del propio Murnau, que la cuenta en una carta dirigida a su amiga íntima Salka Viertel.¹⁰⁰ El alemán pasea una noche por el centro de la ciudad mexicana de Mazatlán, en la costa del Pacífico, cuando se da de bruces con una pequeña sala de cine y, como dejándose empujar por un muelle siniestro, entra en ella, ya a oscuras. No sabe nada de la película que está a punto de comenzar, *Hermana Felicitas* se titula, por eso los créditos le dejan pasmado: una película de la UFA, rezan, dirigida por F. W. Murnau.

Actores desconocidos para mí, en una historia que igualmente desconocía y que era extraordinariamente estúpida. ¿No es extraña la coincidencia? En ese cine, las películas solo se proyectan durante una jornada. Ese día entré casualmente allí durante un instante, y apenas me senté apareció mi nombre escrito en la pantalla. No sé si puedes imaginar lo misterioso, lo horripilante que fue todo. Inmediatamente salí corriendo al Café París. Mis amigos y yo éramos los únicos clientes y todo fue muy divertido.

¿Saben? Súbitamente me han inundado las ganas de divertirme, pasar de ese modo tan anaeróbico y bellamente pueril del pánico al jolgorio, encadenar las aventuras tristes con las más alegres. Tal vez si hubiera potenciado ese lado jubiloso Quirós no se hubiera marchado de mi lado o, más exactamente, hubiera regresado a mí. No me perdono haberle espantado por culpa de estar tan dispuesta mi boca a llenarse de párrafos a-mo-do-rran-tes. Solíamos beber aguardiente, Quirós y yo, y cuanto más bebíamos más se me soltaba la lengua primero hacia el norte y luego hacia el sur, el este y el oeste. Me he acordado de esa sensación de máxima expresividad penetrante y bárbara ahora que he visto en la portada del libro hongkonés la imagen célebre del vampiro Nosferatu de pie en la cubierta del barco al que Murnau bautizó con el nombre infernal

de *Empusa*, a punto de atracar en la ciudad imaginaria de Wislorg, y una corriente eléctrica me ha atravesado de parte a parte, como si las celulitas que me constituyen se pusieran instintivamente alerta, primero una y muy rápido todas las demás, ante el mal que me acecha, infeliz como un nublado. A mí y a todo-hijo-de-vecino.¹⁰¹ Se me eriza el vello y mi corazón palpita musicalmente; se activa dentro de mi cuerpo un mecanismo perfecto que reacciona al juego de claudicar ante el monstruo y lo hace de forma óptima, lo que me obliga a afirmar que, en contra de mis propias sospechas, me encuentro en plena *salud patético-lúdica* (según el término que ha acuñado de modo reciente Giovanna Mazza-Turner¹⁰² y que tan pronto ha hecho fortuna). Esparzo mis terrores por el suelo y me restriego contra ellos; me froto la espalda, con deleite, con un goce animal que, sin embargo, se esfuma en un nanosegundo al tiempo que cae mi ánimo, como un plomo, justo cuando abro el libro —*The Psychic Labyrinth...* como advertencia— y ojeo el índice y me veo sumergida en un secarral de artículos en los que un grupo de académicos de los cinco continentes comentan y ponen en contexto la obra de Murnau, en un tono burocrático que enseguida se me hace soporífero y a causa del cual no hay más remedio que concluir definitivamente que el volumen llegó a editarse porque le daba empaque institucional a la retrospectiva sobre el director alemán y porque, a fin de cuentas, publicar un libro no sale tan caro, dura toda la vida y sirve para que en él aparezcan estampados los logotipos de los organismos y las compañías que han financiado el evento. A lo largo del monográfico, los lectores tan solo encontrarán trabajos académicos de una ortodoxia más bien acartonada y obsoleta e incluso tópica, sin ninguna referencia a cuestiones jugosas o guiños al presente o a los temas más en boga, ni alusiones a los asuntos específicos y más que peculiares de la República Popular. Con un poco de astucia, y valiéndose de ciertas licencias que a estas alturas nadie entre los vivos condenaría, alguno de los autores podría haber recurrido a la imagen del vampiro (tan del gusto de Karl Marx,¹⁰³ por otro lado) para satirizar, qué sé yo, a los herederos de la *sino-nomenklatura*. Pero ninguno comete esa osadía y, de hecho, el atrevimiento mayor del volumen está en el prólogo, escrito por un tipo llamado Dieter Keil, que firma en tanto que director del Instituto Goethe de Hong Kong.¹⁰⁴ Como es cada vez más habitual en los prólogos institucionales, el señor Keil comienza aplaudiendo la exposición, pero tarda un suspiro en deslizarse hacia el acontecimiento íntimo: en el último día del festival de cine de Berlín —escribe, remontándose a un pasado personal con tintes míticos— tomé el autobús al cementerio de Stahnsdorf. Quería encontrar la lápida de F. W. Murnau, pero nadie sabía decirme dónde estaba. Después de dar vueltas en ese inmenso bosque durante dos horas, me di por vencido y decidí irme. Entonces me giré y justo en frente de mí estaba la tumba de Murnau, compartida con otros miembros de la familia Plumpe». ¿Qué les parece? Murnau es la guinda del festival de cine, el cierre molón en el que se esmera el bueno de Dieter Keil, que no solamente se ha sorprendido a sí mismo al llegar a alto mandarín de la cultura que vio nacer a Goethe¹⁰⁵ y Arnold Kreikamp, sino que también es un hombre curioso y tan sencillo como para alejarse de las recepciones y los cócteles institucionales, y tomar el autobús y visitar la última morada de Murnau, con la que supo dar al fin cuando a punto estaba de tirar la toalla. Murnau es el tesoro enterrado que le permite a Keil culminar su hazaña y relatarla después, y mirarse a sí mismo con complacencia y probablemente incluso salir airoso de la comparación con los demás. O: Murnau es el aderezo perfecto de una tarde de la vida laboriosa de Dieter Keil, cuyo éxito localizador me repele con tanta energía como la que me atrae al fracaso de Quirós, que la primera vez que lo intentó no acertó a dar con la tumba, quizá porque algo involuntario en él se resistiera a

hallar lo que mejor sería no encontrar nunca. Igual que Keil, Quirós llegó en autobús hasta el cementerio de Stahnsdorf y asimismo se perdió en el bosque, pero finalmente se marchó de allí sin haber visto ni fotografiado el lugar donde fue enterrado el cineasta. Aunque es posible que la fortuna que sonrió a Keil no estuviera en aquel momento de parte de Quirós, también pudo ocurrir, conociéndole, que en el fondo, en algún rincón oscuro de su alma, desease acabar perdido en el cementerio y no llegar nunca a coronar su meta, sintiese ganas repentinas de impedir aquel humilde logro —*El laberinto psíquico de J. B. Quirós, ¿lo ven?*—. No es una reacción insólita: tampoco Marcel Schwob¹⁰⁶ llegó a visitar la tumba de Stevenson,¹⁰⁷ tras cuyo rastro había viajado (feliz pero penosamente) a Samoa. No es impensable que de esa forma de recelo impetuoso ascienda la voz interior que desalentó igualmente la visita de Quirós al número 22 de la Douglasstraße, donde todavía hoy se encuentra la casa que Murnau recibió, a modo de legado, de la familia de Hans, el poeta Hans Ehrenbaum-Degele, quien fuera su primer amor y que murió de forma temprana durante una ofensiva contra los rusos, en la Primera Guerra Mundial.¹⁰⁸ Como al volante de una apisonadora sin frenos, dejó de importarle a Quirós la vivienda, por mucho que en ella hubiese residido durante una temporada la actriz polinesia Anne Chevalier,¹⁰⁹ protagonista de *Tabú*, que llegó a Europa para asistir al estreno en Berlín de la obra póstuma de Murnau. Apuesto a que entre ustedes hay más de uno que también se siente hermanado con Quirós en ese boicot, en ese acto de autosabotaje o en esa arcada que, según me contó él mismo, le subía por el pecho (irritado e irritante) y le desconcertaba y le obligaba a retroceder ante los espacios que habitó Murnau, renunciar al recorrido que, por otra parte, ya había trazado antes con una cámara al hombro Yves de Peretti¹¹⁰ en el documental *Tabou, dernier voyage*. Un pionero es también una eximiente en la gran marcha humana, creo que dijo, después de lo cual, ¿cómo podía yo haber imaginado que Quirós iba a volver algún día a Stahnsdorf? No voy a ocultar que me divierte imaginarle cargando con la cámara y los bártulos, decidido a profanar la tumba del cineasta y robar con nocturnidad la cabeza reseca. De hecho, bien pensado, su retorno acaso sirva para apaciguar un poco mi enojo por largarse y desaparecer de la noche a la mañana, pues supone que sigue adelante con los planes que trazó aquí en la casa, justo a mi lado, no siempre nítida pero sí muy afanosamente, y que en cierto sentido también responden en algo a un deseo mío de continuidad. Soy una sentimental, no está a mi alcance esconderlo siempre. Que Quirós me haya arrinconado y haya echado tierra sobre mí, en realidad, no importa demasiado. Sentirme deslizar sumidero abajo solo habría de cabrearme si me dejo llevar por la vanidad. *Y moraremos debajo de los muertos, y envidiaremos su reposo y su beatitud, esos cráneos despreocupados, de vacaciones para siempre. Bullendo en la oscuridad, conoceremos al menos la satisfacción de no tener que seguir mirándonos de frente, la dicha de perder nuestros rostros*, escribe Cioran¹¹¹ y yo me propongo en adelante alimentarme de su vaticinio, que recitaré al tiempo que mi cuerpo se desangra y luego se momifica. Con alivio dejaré atrás toda la ambición que alguna vez me habitó, que nació acompañada del afán de labrarme eso que llaman un buen futuro o un futuro digno (un deseo un tanto enrarecido, como el aire que huele a cerrado después de la noche), y que va preñado del hábito nocivo de competir, y que me ha llevado hasta ahora a imitar al ambicioso pintor Robert Delaunay,¹¹² que, según recuerda Gertrude Stein¹¹³ en la *Autobiografía de Alice B. Toklas*, ante toda pintura destacada que veía, preguntaba qué edad tenía su autor cuando la compuso, para comparar su trayectoria propia con la de su colega. Sometidas a una luz nueva,

ciertas frases de Thorstein Veblen¹¹⁴ estallan ahora sobre mi nariz, que por fin tiene una función más allá de sujetarme las gafas: la legítima finalidad del esfuerzo actualmente aceptada se resume en: poder compararse con los demás, con la idea de calificarse (a uno mismo y al resto) en cuanto al mérito o la valía. Dicho de otro modo: el éxito se prueba mediante una comparación odiosa que se convierte en el único y potentísimo motivo para la acción. El término, una comparación *odiosa*, resulta mucho más elocuente en el inglés original: *an invidious comparison*, en cuya etimología no es difícil descubrir un modo más que turbio de mirar un mundo contra el que yo, aquí ante ustedes, me arrojo al modo de uno de esos pilotos kamikazes con tan poca pericia que es muy probable que en su misión haya que lamentar solamente una muerte. Va a ser raro, en efecto, eso de dejar de pensar estratégicamente en pro de mi carrera y concentrarme, por fin, en el propósito muy superior de contemplar las estrellas en el firmamento. ¿Qué diablos? Mi carrera no me lleva a ningún sitio. Es una carretera provincial cuya única gasolinera hace mucho que dejó secar los surtidores. En el horizonte: una paga modesta al jubilarme, cuando mi cerebro esté tan chamuscado como un tábano bobalicón al acercarse a una lámpara matainsectos y la vida —¡zas!— haya volado. De ahora en adelante, dejaré de cotejar mis logros y, sobre todo, mis miserias con las del resto. ¿Qué me importa lo que hacían los unos y los otros a los treinta y dos? Me sacaré los ojos, me perfeccionaré en futilidad y romperé con el diccionario, esa herencia tan pesada y asfixiante como jodidamente mendaz. ¿Acaso las palabras no pueden cometer pecados? Llamarle «carrera» al servicio espumeante con el que cumplo en la universidad a la que estoy a-fi-lia-da participa de ese pecado original que nos expulsó del paraíso. Todo ese rollo tan amenazante acerca de las manzanas del árbol de la ciencia habría merecido que prestáramos un poco de atención, ¿no lo creen ustedes? A estas alturas, mi renuncia no me salvará pero al menos me libraré de la tiranía de los calendarios, que son tan peligrosos como una armería: desde hoy afirmaré que tengo ciento dos años recién cumplidos o, mejor, doscientos treinta y dos, y a los efectos de cualquier comparación envidiosa estaré saldada (muy especialmente en la relativa a las exigencias profesionales, tan singular y esclavistamente abusivas). Seré un Miembro No Comparable de esta civilización nuestra que «ha institucionalizado la envidia», según la muy lúcida apreciación de David Bell.¹¹⁵ Estoy decidida a hacer lumbre en la chimenea en forma de pantera y quemar, entre los dos colmillos afilados, mi curriculum vitae (esa ristra de referencias entre las que se han escurrido todos los músculos de mi cuerpo juvenil), igual que hiciese Quirós con sus guiones. Me pregunto si ha llegado la hora de dejar mi empleo en la universidad, algo que por lo demás no supondrá ninguna tragedia para las ciencias sociales. Me digo a mí misma que este es el momento de dar un paso al frente y eso que, entre los del gremio universitario, abandonar la vida académica, colgar los hábitos (darle una patada rabiosa a la toga y otra más fuerte al birrete), no puede dejar de ser visto como un fracaso personal, como algo bochornoso y de lejos mucho más lastimero que un divorcio a cara de perro. No en vano desde hace unos años proliferan en internet las historias de profesores que comenzaron su vida académica como jóvenes entusiastas y cuyas ilusiones, curso tras curso, se han visto pulverizadas por esa piedra de moler que es la universidad. Búsquenlo ustedes mismos en internet: tecleen *quit-lit* —por «lit(eratura) de la dimisión o del enviarlo-todo-al-cuerno»— y anímense a conocer las tribulaciones de los muchísimos académicos que se mostraron a sí mismos la bandera blanca y se animaron a dejar por escrito su denuncia contra ese gran vertedero que es toda facultad (en muchos casos como parte de una terapia psicológica de largo alcance). Grosso modo, la *quit-lit* se sustenta sobre el drama de

que toda trayectoria universitaria, además de sudor y lágrimas, incluye: frustración y escasas opciones de dar rienda suelta al deseo y a la creatividad; un sistema de retribución en el que rara vez se premia el mérito; lesiones en la piel y en las mucosas, de origen casi siempre psicosomático (aunque no únicamente); larguísimas jornadas dedicadas al papeleo; temporadas en las que te van holgados los pantalones de la talla S y otras en las que debes aguantar la respiración para meterte en la talla L; reuniones monopolizadas por los más pelotas o los más ineptos del lugar; sentimientos de odio exacerbado cuando en un artículo de tu exacta área de especialidad no se menciona tu trabajo; soledad; competitividad ultracapitalista fusionada con formas muy originales de vasallaje medieval; coitos poco satisfactorios, por culpa de tener la cabeza en otra parte (aunque no solo por ello); estudiantes escasamente motivados, déspotas y/o caprichosos como un cliente vip; autocomplacientes discursos inaugurales en boca del decano de turno; ansiolíticos y antidepressivos. ¿Puede alguien en sus cabales o sin parafilias sadomasoquistas acomodarse a ese *pack* perverso?

Juro que desde ahora me bastará con abrir bien las narices y llenar los pulmones del aroma sutil de Quirós, que vuelve a llegar a esta casa pretérita como una corriente de aire delicada. Un sexto sentido me dice: que vuelve a pasar las noches enfrascado en el proyecto Murnau (vete a saber en qué habitación, de qué ciudad del mundo, pues Quirós se mueve de un lugar al otro sin considerar fronteras, con tanta libertad como el dinero) y quizá esté ahora mismo echando de menos alguno de sus libros, esos que poseo yo y que durante buenos ratos hojeo, hacia adelante y hacia atrás igual que si fueran el fuelle de un acordeón al que le intento sacar una triste melodía. Hay uno de los libros, de hecho, en el que él encontraba algo parecido a la calma y al que, por esa razón, yo me abrazo en ocasiones. Se trata de un volumen editado por Schirmer/Mosel y que contiene, como indica su título (*Friedrich Wilhelm Murnau. Die privaten Fotografien 1926-1931*), las fotografías privadas del propio Murnau. Entre ellas hay una serie tomada a las afueras de Berlín, en un amplio lago, durante un día de descanso. Un joven rubio y bellissimo le acompaña; su nombre es Hans (aunque no es el poeta Ehrenbaum-Degele, amor juvenil del director, sino otro Hans, de apellido Jahnke). Juntos navegan en un pequeño velero. La piel del muchacho es dorada, igual que hecha de pan caliente, y a su lado la de Murnau sufre una decoloración lunar. Ambos parecen relajados, divertidos, como corresponde a una jornada de paseo, y entre sus cuerpos salta a la vista cierto enlace incandescente que no sé por qué mecanismo logra traspasar el papel impreso, igual que si fuera un vegetal en flor perpetua, una planta carnívora inmortal que atraviesa el tiempo y dice *te voy a comer*. ¿Se trata acaso de la intimidad que comparten los amantes?, preguntarán ustedes, y yo debo ahuyentar su sospecha, pues no es la huella dulce que deja el sexo en la carne lo que late todavía en la imagen, sino algo de naturaleza muy distinta. ¡Dibuk! ¡Dibuk!, podría desinhibirme y gritar como un cuervo tuerto en este instante, fingiendo sorpresa e incluso estupor, y ocultando el placer secreto que experimento. Y alguien entre ustedes debería interrogarse entonces: ¿no esconderá el rostro cariñoso de Murnau (con sus ojillos plásticos, como de muñeco de trapo) una de esas almas muertas parásitas de un cuerpo en esplendor? ¿Será él el dibuk de la cábala, el chupasangre, el vampiro real al que recrea Nosferatu?

—¡Por supuesto que sí!

Poner en evidencia ese secreto es la parte esencial de la película que Quirós proyecta hacer. Creo. Por ese motivo, de entre todas las fotos que sacó Murnau, Quirós se estremecía con esa en la que Hans camina desnudo entre la vegetación. Dirige sus pasos hacia el lago hasta que alguien

le llama. ¡Hans! El joven se detiene y mira hacia atrás, sin posar para la cámara sino únicamente para el fotógrafo. Sonríe levemente. No piensa en la posteridad, sino que su radio de acción abarca solo una tarde de romance al aire libre. Su propósito es seducir al que opera la máquina, cuya sombra, que se proyecta en el suelo, deja adivinar el perfil empinado de Murnau, que acecha, agazapado tras la cámara, dispuesto a obedecer a su instinto predador y vampirizar el cuerpo joven, tan jugoso. Mirando la foto, se llega a escuchar incluso la respiración excitada de Murnau.

Y, sin embargo, eso no es todo.

Si uno se fija bien en la imagen, si aguza la vista intentando ver un poco más allá de lo evidente, no tardará en captar una presencia humana en la orilla del lago opuesta a la que ocupan Murnau y Hans. Una figura enflaquecida, tan tenue como el papel de fumar, como derrengada a causa de una existencia anodina. Soy yo. A base de merodear por el álbum de fotos he acabado por infiltrarme en ellas. A veces mi presencia es solamente un rastro como de gelatina o de baba, que exudo de continuo —no finjan que no lo han notado—. Murnau y Hans han muerto y yo sobeteo las fotografías que se hicieron el uno al otro durante su día de paseo y observo sus cuerpos y me relamo con intensidad. No siento, en cambio, ningún deseo de salir a pasar un rato al campo. La visión del lago alemán no me impulsa a buscar un río o un pantano en el que bañarme y en cuya orilla tumbarme al sol. Es cierto que mi piel siempre está pálida y que a menudo la gente me recomienda broncearme un poco, pero me parece prudente no perder de vista el peligro del melanoma. Los periódicos llevan años alertando contra él con tal insistencia que es imposible apartar de la mente el riesgo a contraerlo y creerse protegido ni siquiera usando crema solar. Hans y Murnau son muy afortunados, sin saberlo, por ignorar el peligro de las radiaciones ultravioletas. Digamos que en materia de riesgos oncogénicos, Murnau y Hans vivieron en la prehistoria, y esa falta de información les sentaba francamente bien; los hacía ligeros y capaces de esparcir muy buen talante. Por lo que a mí respecta, no consigo recordar cuándo fue la última vez que salí de excursión al monte ni tengo una idea precisa de en qué punto los límites de la ciudad dejan de serlo y surge la naturaleza abierta, si es que ahí afuera hay algo todavía digno de llamarse de ese modo. ¿Se yergue en algún punto del extrarradio un poste con un cartel que dice «NATURALEZA»? Considero que el jardín que se despliega frente a mi porche puede colmar cualquier anhelo de fauna y flora que se abra paso en mi organismo, toda nostalgia de la vida campestre que tal vez sería esperable que sintiésemos los humanos que habitamos entre hierros, plásticos y hormigón, algo así como un amor atávico para el que a buen seguro ya hay acuñado un término apropiado (al modo de *naturesick* o *greensick*). Sí, mi jardín contiene un verdor más que suficiente y, con sus miles de sombras y humedades, posee un aire mucho más alemán que la vegetación de la orilla del lago de las fotos de Murnau. El jardín extraño. *Ein seltsamer Garten*. Mi jardín extranjero. Quedan ustedes invitados a visitarlo cuando les venga en gana.

En la página web donde ofrece sus servicios como archivista y clasificador de colecciones y legados, Bernd Eichhorn recurre a una cita del simpar Ror Wolf, extraída del volumen primero de *Raoul Tranchirers Enzyklopadie fur unerschrockene Leser*, obra en la que se parodia la idea de enciclopedia y cuyo título habría de traducirse al español como *La enciclopedia de Raoul Tranchirer para lectores intrépidos*. Un título como ese nos obliga a preguntarnos si es que, tras irse al traste el reto de ser un buen lector —en el sentido que le da Nabokov, que es el de ser buen relector—, no habremos de buscar al menos el modo de ser lectores intrépidos. «Es fácil poner orden rápidamente en una habitación. Se consigue con el juego *que-viene-la-marea*. Todo objeto, todo libro tiene que ponerse en su sitio cuanto antes para que la embestida de las aguas no se lo lleve por delante. Es una suerte que, cuando todo está en orden, la marea no suba», lo que me lleva a imaginar a Bernd Eichhorn, que frisa los cuarenta, apostando contra sí mismo por ver si logra zambullirse en una habitación en caos y poner fin al desbarajuste antes de que suba la marea. A aquellos de ustedes que aún prefieran las referencias clásicas a las más modernas o populares, les agradecerá saber que la actividad de Eichhorn puede explicarse también utilizando una cita clásica, de Anaxágoras: «Todas las cosas estaban juntas; luego se presentó la inteligencia y las ordenó». No hace falta que les diga que Eichhorn es la encarnación de la inteligencia ordenadora. Un demonio de Maxwell hecho carne, ustedes ya me entienden. Lo imagino, por ejemplo, ante el cúmulo de documentos almacenado durante décadas por Stanley Kubrick, cuyo legado colosal, de hecho, catalogó Eichhorn ante las cámaras de Jon Ronson y es el tema del documental *Las cajas de Stanley Kubrick*, en el que se le puede ver arramblando con centenares de cajas apiladas en la mansión de la familia Kubrick en Hertfordshire, con un gesto en la cara que nos invita a pensar que estaba loco por empezar a ordenar, a catalogar, a clasificar en un juego que prometía tenerle ocupado un par de años como mínimo y en el que pondría un esmero tal que le valió el aplauso de diversas instituciones cinematográficas internacionales, así como de los mejores especialistas en el campo de la documentación, y que le serviría además para conseguir un empleo en la Deutsche Kinemathek, un puesto que fue creado, precisamente, cuando en Viena se hallaron unas latas, propiedad de la familia Plumpe, que contenían ni más ni menos que 16.095 metros de película que probablemente proviniesen de la Polinesia. Enseguida se pensó que esas latas podrían contener el negativo original en nitrato de la última película de Murnau (el material en bruto, no cortado: una joya), lo que justificó destinar algunos fondos para profundizar en el conocimiento de *Tabú* y, si todo salía bien, también para poder restaurarla. Conservar el patrimonio de la humanidad siempre es una razón hermosa, que además puede reportar beneficios suculentos en su explotación comercial en el mercado mundial. Durante una reunión de los mandamases de la máxima institución cinematográfica alemana, uno de ellos fantaseó con la idea de montar una gran exposición en Berlín sobre Murnau en los mares del sur, que luego rotaría y se vería en muchas otras grandes capitales, a lo que todos sus colegas sin excepción asintieron, afirmando con la cabeza con ese énfasis que no es ni sincero ni hipócrita, sino sencillamente operativo-profesional, y que aspira a ver lo más gordita posible la memoria anual de la institución. Y cuando decidieron buscar un experto que estuviera al frente del proyecto, un experto que se ocupase con mimo y

diligencia del fondo documental de Murnau en la Polinesia, así como del material que apareciese en las latas de Viena, alguien mencionó el nombre de Bernd Eichhorn, a quien se contrató en exclusiva (por dos años, ampliables a un tercero) y de inmediato se le asignó el despacho que hasta entonces había sido ocupado por la perfeccionista y autocastigadora Kirsten Kittel, que, como era costumbre en ella, había quedado insatisfecha de sus logros al frente de un proyecto sobre la filmografía de Pabst, por lo que no se permitió a sí misma protestar cuando su contrato laboral no fue renovado.

Por supuesto, en cuanto se enteró de la existencia y del cometido de Eichhorn, Quirós quiso entrevistarse con él y le envió un correo electrónico en el que hablaba, de forma bastante rocambolesca, todo sea dicho, sobre su interés en el contenido de las latas de Viena, y que recibió una contestación gélida y burocrática en la cual Eichhorn anunciaba que el proyecto estaba en fase de ejecución y que todo el material y la información sobre el rodaje de *Tabú* sería de acceso libre en la web de la Deutsche Kinemathek llegado el momento oportuno. Quienes conocemos a Quirós sabemos que no se rindió. Con una honestidad desarmante contestó que él lo que quería, en realidad, era filmar el desarrollo del proyecto: «Por hermoso que sea, *mein lieber Freund*, el final siempre es un lienzo que esconde el recorrido. En unos meses, tú habrás terminado un lienzo sobre el rodaje de *Tabú*. Mi intención es mostrarte a ti componiendo esa pintura». Es una cualidad de Quirós esa forma de invocar al presunto artista que todos llevamos dentro de manera que suene sincera, acaso porque sepa muy bien que, tras esa *clase creativa* de la que con tanta gloria y desembarazo ha escrito Richard Florida —y que, de acuerdo con su definición, es una categoría social integrada por artistas, profesores universitarios, trabajadores de la industria tecnológica, hípsters y otros afines (siempre gente tolerante, flexible, divertidamente excéntrica y muy guay, que supuestamente puede ser identificada en virtud de cierto «índice de bohemia») —, late el deseo —un deseo pri-vi-le-gia-do y que huele a *déjà vu*— de tocar el cielito artístico con la punta de los dedos y sentirse especial y, en suma, mejor¹¹⁶. Como era previsible, a Bernd Eichhorn esa analogía entre el archivo y la obra de arte debió de darle gusto, porque en su segundo email aceptó la visita de Quirós, que quedó fijada en torno a los días en que la Deutsche Kinemathek iba a recibir revelado el material encontrado en Viena. El archivero alertaba, sin embargo, de que las películas no iban a revelarse en Berlín sino en Bolonia, en un laboratorio especializado en cine antiguo, con un nombre muy conveniente: *L'Immagine Ritrovata*. Esa dimensión internacional de la historia traía de cabeza a Quirós, que no se decidía acerca de cuál era la mejor manera de captarla en su documental de un modo suficientemente original y significativo, que demostrase, en suma, que en Planeta Cultura las fronteras nacionales hace tiempo que parecen haber dejado de tener sentido, pero que no conviene fiarse. El ideal cosmopolita, ¿nos habrá salido rana? Algo menos difícil era mostrar que lo que interesaba de veras a Eichhorn no era el cine de Murnau sino que su obsesión tenía que ver principalmente con establecer el orden allá donde antes reinaba el desgobierno, o con separar la luz de las tinieblas (por tirar de otra metáfora bíblica). Eichhorn es la máquina perfecta de procesar datos, dijo Quirós diciendo bien, pues su modo de proceder es matemático, despiadado e implacable como una guadaña afilada con un amolador nanopreciso. Así lo fue, desde luego, cuando desmembró sin parpadear el cuaderno que Murnau usó durante el rodaje de *Tabú*, en una intervención cuyo recuerdo agriaba la sangre de Quirós. ¿Se la agriaba también a Eichhorn? No podemos asegurar que no. Quizá a él también le escociera el alma al ver descuartizadas las notas del cineasta igual que en un crimen atroz. Concedámosle el beneficio de

la duda y asumamos que lo hizo cumpliendo órdenes a rajatabla, siguiendo una metodología sólidamente asentada en su disciplina y/o acatando las indicaciones detalladas de un superior. Pero el hecho es que seccionó las páginas, las notas y los dibujos para poder ordenarlos después según criterios muy razonables y científicos que conseguían que el legado de Murnau fuera por fin realmente adecuado para su estudio. Quirós registró el desmoronamiento de aquellos apuntes con su cámara, manteniendo el pulso a duras penas y con la compostura de un reportero de guerra ante una crisis humanitaria: apretó los dientes, contuvo las lágrimas e hizo de tripas corazón a la hora de filmar el edificio en ruinas al que había sido reducido el diario de Murnau, aunque no pudo evitar rugir como el león de la Metro Goldwyn Mayer en cuanto Eichhorn le dejó a solas. La pesadumbre, no obstante, le duró poco. Ya habrán notado ustedes que Quirós tiene el talante de un encajador, lo que le convierte en un ser humano especialmente apto para habitar el siglo XXI. Innatamente es, para que me entiendan, el tipo de persona que los gurús del *positive thinking* y la autosuperación asocian al éxito y a la felicidad, pues posee un alto grado de esa capacidad que ellos llaman «resiliencia» y que, para la sabiduría popular, tiene que ver con ponerle al mal tiempo buena cara. Por eso, y porque es muy poco rencoroso, apenas arrugó la nariz cuando, días más tarde y no sin cierto afán de provocarle, defendí que, bien mirado, el diario del cineasta no tenía valor alguno ni aglutinado (tal como era en manos de Murnau) ni disgregado (en la forma que le dio el método archivístico de Eichhorn), y que, probablemente, de no haberse matado en la carretera, hubiese sido el propio cineasta quien hubiese arrojado sus apuntes al cubo de la basura una vez acabada y estrenada la película. En parte pensé que mi comentario, en su ligereza, le haría ver a Quirós el nulo compromiso que tenía su proyecto con la trascendencia, lo que debería aligerarle, animarle a arriesgar, a lanzarse al vacío sin pudor alguno, a ser un poco gamberro, pero para mi sorpresa en ese momento él abrió su corazón y afirmó haberse sentido muy solo e incomprendido cuando Eichhorn, sentado en la cantina de la Deutsche Kinemathek ante una bandeja metálica que reflejaba su rostro, deformándolo sin misericordia, dijo que no tenía ni idea de la existencia de una película inconclusa llamada *Turia* y que dudaba, en realidad, de que fuese a hallarse dentro de las latas de Viena. Su incredulidad y, sobre todo, su falta de entusiasmo contrariaban a Quirós, que, para empezar, recordó con añoranza las horas ilusionantes que pasó junto a Berriatúa y, a continuación, se empeñó en contarle a Eichhorn que *Turia* no era un invento. De su existencia, dijo, da cuenta un artículo de Mark Langer —el historiador del arte canadiense, aclaró por si acaso—, que aporta pruebas de que Colorart, una pequeña compañía que se creó en los albores del cine sonoro y en color, se puso en contacto con Murnau, que se acababa de desvincular de la Fox, para filmar una versión de *Don Quijote* con música de Richard Strauss. Acaso el tema del héroe castellano le dio pereza a Murnau, porque en su lugar, explicó Quirós satisfecho de su dominio de los detalles, planteó dirigir junto a Robert Flaherty *Turia*, una historia de amor frustrado en los mares del sur. La propuesta debió de convencer a los ejecutivos de Colorart, que se comprometieron a enviar a la Polinesia, además de dinero para costear la producción, cuatro cámaras de última generación para rodar en Technicolor y equipamiento para registrar el sonido. La primera película en color y con sonido del genio Murnau, se dijeron los avispados ejecutivos, con la campaña de publicidad rutilándoles ya en el coco. Pese a sus buenas intenciones, sin embargo y por desgracia, el proyecto hizo aguas enseguida y murió no bien hubo comenzado. Las causas no se conocen, pero es más que posible que a la joven compañía Colorart, aún tan esmirriada como un pajarillo paliducho que apenas ha empezado a piar, se la llevara por

delante el crac bursátil del año 29, arrollando los compromisos adquiridos con Murnau y haciendo del contrato contraído papel mojado. Con todo, dijo Quirós con la esperanza prendida entre ceja y ceja, hay razones de peso para creer que la pareja de directores, al menos por el periodo de algunos meses, estuvo dedicada a la historia de *Turia* y que, aun empleando sus propias cámaras para rodar en blanco y negro, filmaron algunos espacios e hicieron las primeras pruebas a los actores. Esas imágenes necesariamente han de estar guardadas en algún sitio, concluyó Quirós, sin lograr contagiarle al rostro gélido de Eichhorn el virus de la emoción. Empatía es interés, y Quirós no había tocado la tecla adecuada. Acudieron de repente a su pensamiento los papeles de Flaherty, que tenía fama de tomar nota de todo lo que le ocurría, y pensó que en ellos sin duda debía de haber constancia del proyecto *Turia*, pero logró abstenerse de mencionar esa idea ante el archivista Eichhorn (o con más justicia, pensó, ante el forense Eichhorn), pues hubiera sido una tragedia que los diarios de Flaherty acabaran también descoyuntados, y pensó que tenía que hablar con Rudy Jou y convencerle de que era imperativo viajar cuanto antes a Nueva York para poder leer y tal vez filmar esos documentos manuscritos, que se conservan a día de hoy en la biblioteca de la Universidad de Columbia. Por eso, su ánimo volvió a decaer cuando escuchó a Eichhorn decir, precisamente, que, de existir, *Turia* debería estar mencionada en los apuntes de Flaherty, que habían llegado prestados a Berlín semanas atrás y que en ese momento ocupaban varias baldas de su armario, pero que una caligrafía endemoniada hacía indescifrables. ¿Lo ves?, le insistí a Quirós y me di cuenta de que en aquel momento, por primera vez, atendía realmente a mis palabras: es como si Flaherty hubiera querido impedir que sus pensamientos fueran destripados tras su muerte. Con su mala letra bloqueó el ultraje. Escribía en un código privado de signos y grafías corruptas, con el que se negaba a ser saqueado. Yo era consciente de que aquella explicación era como mucho una hipótesis aventurada que, mientras fuera bien contada, podía pasar por medianamente convincente, pero el caso es que funcionó. Casi solemne, afirmé que es un mandato vital imposibilitar el *revival* y permitir, cuando les llega su hora, que las cosas mueran.¹¹⁷ Eso incluye los diarios personales pero quizá también, dije con precaución, las películas. Y Quirós, dejando por primera vez en días que su mente se relajara, como si por fin sintiera cierto alivio, se recostó sobre mi pecho y dijo que, efectivamente, en torno al fantasma de Murnau (y también en torno al de Flaherty) somos todos desenterradores. Que, inaptos para la creación propia, nuestra vena artística irriga la sangre de muertos resplandecientes, a los que condenamos a la inmortalidad, a los que privamos del descanso eterno. ¿Qué ausencia o que lesión sufre nuestra alma para vernos obligados a buscar la sustancia que la complete en la vida y la obra ajenas? Tras Murnau, dijo Quirós recuperando poco a poco la energía, desfilamos sus desenterradores, que acompañamos al cadáver en un velatorio eterno en el que participamos como antenas humanas que reciben y procesan y se emocionan y reemiten la señal. Al frente de la comitiva avanza, añadió Quirós medio entusiasmándose de nuevo, una joven pareja neoyorquina (Dennis Doros y Amy Heller) que hacia 1990 puso en marcha Milestone Film & Video con la ilusión de recuperar y distribuir cine independiente de todo el mundo, y que hizo de *Tabú* su primer objetivo: Doros y Heller pagaron religiosamente a las sobrinas de Murnau el precio de los derechos sobre la película y restauraron la versión conservada en el American Film Institute de Beverly Hills, una copia que, según certificó cierto colaborador de Murnau, tenía exactamente la forma en que la concibió el director —y dejaba atrás para siempre (salvo en lo que se refiere a los libros de historia y a los cinefóruns más estrafalarios) aquella horrible versión

que se reestrenó después de la Segunda Guerra Mundial, acogiendo las reglas de la censura pacata que obligó a mutilar las escenas en las que las mujeres polinesias mostraban los senos con despreocupación y también el baile frenético de los amantes protagonistas, que sugería en un rodeo franco y maravillosísimo el trance del acto sexual.

Está en la ley química que gobierna la materia, dijo Quirós después de haber reflexionado unos minutos en silencio, que el celuloide comience a corromperse apenas se fabrica, que su plenitud resista un tiempo y que después se venga abajo, muy poco a poco al principio, igual que un cuerpo en la treintena en el que asoma, muy tímido aún, el desgaste que vendrá. Su final brota en forma de mancha minúscula de moho, que aprovecha una zona más húmeda que el resto (un empalme, un doblez en algún fotograma) para incubar la necrosis. El tiempo agranda la purulencia y en torno a ella las imágenes capturadas viran al color rosa primero y luego se desvanecen. Se hacen pegajosas como la miel y enseguida huelen raro y poco a poco se vuelven polvo. Su morir es delicado y penoso, como el del último hablante de un idioma prácticamente muerto. Por eso los técnicos especialistas que operan con películas antiguas usan guantes, y se mueven entre el respeto y la aprensión, igual que si trasteasen entre reliquias de una religión extraña. Es ficción pura (uno de los mitos de la industria) que el celuloide haga de los actores presencias inmortales. Todo lo más, los convierte en eco visual que acaba siempre asolado. Y, sin embargo, púdrase todo es un deseo muy impopular. No importa que, en lo más íntimo, ese destino fatal (la promesa del desalojo) pudiese conseguir aliviarnos, dijo Quirós, llevándome a recordar un par de versos de Czesław Miłosz: «Creo en la destructibilidad de todo lo que existe / Para no perderme, tengo en la mano un lívido mapa de venas», que siempre me han parecido hermosos, pero también la enésima repetición del hallazgo cartesiano, que constata lo huérfanos que andamos de un método. Cierto es que yo por aquel entonces creía tenerlo: gloria al vacío y lucha a la lucha contra la caducidad, lo que convertía a la técnica cinematográfica en enemiga mía, pues pone un empeño numantino en buscar soportes más estables, soportes que no se deshagan ni se inflamen de buenas a primeras ni se malogren. Por ejemplo:

Prácticamente se ha consumido la mitad del siglo XX cuando, sin hacer aspavientos, la casa Kodak liquida completamente la producción de películas de nitrato de celuloide en favor de un nuevo material (el acetato). Se paran las máquinas y los operarios, obsoletos todos tan solo seis décadas después de que George Eastman tuviese la ocurrencia genial de aplicar celuloide en rollo a la fotografía, primero, y después, como película, en el kinetoscopio de Edison. Ciertamente invento arrasa y, no obstante, llega siempre el día en que —¡adiós, muy buenas!, ¡gracias por los servicios!— se da por amortizado. Queda para el recuerdo el momento brillante en que Eastman simplificó la técnica de la fotografía y la puso al alcance de las masas, siendo todavía un jovencísimo empleado de banca con unos ahorros a los que quería sacar partido —¿conocen este episodio? Apuesto a que sí: se trata de uno de esos sucesos estelares en que el capitalismo encuentra pruebas de que la iniciativa individual es el pradito aterciopelado donde pasta el progreso—. Todo empezó cuando hasta los oídos de Eastman llegó el rumor de que el ejército de EE. UU. planeaba construir una base militar en el Caribe y tuvo la corazonada de que la República Dominicana iba a ser el lugar escogido, así que pensó en comprar un terreno en la isla para vendérselo luego al gobierno. Dicho en plata, Eastman quería hacerse rico especulando, así que planeó visitar Santo Domingo y, para documentar su visita, se hizo con un equipo completo de fotografía: compró una cámara (que era pesada y tan grande como sus ganas de prosperar) y

muchos bártulos (un trípode, placas de vidrio, distintos productos químicos, una tienda de campaña para crear oscuridad y no sé cuántos chismes más que —me juego el alma— hoy estarán descansando en el Museo Eastman, en la ciudad de Rochester). Finalmente su viaje fue cancelado, pero a cambio Eastman se aficionó a la fotografía. Harto de que la técnica fuese tan intrincada, se puso a inventar soluciones, a concebir un sistema más elemental para sacar fotos. Y sus hallazgos fueron prodigiosos y le hicieron rico y, gracias a ellos, la fotografía se pudo volver pasatiempo en masa y los turistas, en fin, se entregaron a eternizar lugares bellos. ¿No fue Simmel quien describió el turismo como la búsqueda de lo fotogénico? Tanto da. Quise olvidar eso y todo lo que aprendí. Quise que todo lo que un día supe sobre Simmel fuese desdibujándose en mi memoria. Quise una demencia muy poco selectiva. Quise gozar viendo cómo se derrumban habitaciones enteras del edificio kitsch que había levantado dentro de mi cráneo de intelectual regional charloteadora. No iba a mover un dedo por salvarlo. Me habría enfrentado a mordiscos a cualquiera que propusiera su restauración. Me decía: ¡alegrémonos ante la pérdida que nos hace humanos! Y también: veamos con satisfacción cómo Eastman va emborronándose en nuestro recuerdo y luego desaparece. Y con él, de rebote, se consume ese detestable matrimonio Johnson, al que Quirós criticó un día con ahínco y al que inmediatamente yo empecé a aborrecer, tras varios cursos —lo confieso— hablando de esos dos en clase, un poco como si fueran caramelitos de anís, al final de esa lección a la que titulaba «De finde en la vida salvaje». Martin y Osa Johnson formaban una pareja de aventureros con quienes el solterón Eastman pasó al final de su vida muchos ratos de safari en África, enrolado en expediciones de las que se financian «gracias a la contribución generosa de millonarios filántropos» —no voy a detenerme a explicar de cuántas maneras me ofende esa última frase; para los insaciables, recomiendo el ensayo *De la magnanimidad y otros indicios delictivos*, de mi muy querido Benito García-Luna, que en paz descansa—. Los Johnson filmaban reportajes sobre la vida salvaje. Sus películas sobre animales y tribus indígenas eran célebres. Osa era siempre la protagonista y la cámara se debía a ella. Se le fabricaba una imagen espléndida de mujer moderna americana (bella y valiente, sofisticada y superblanquita, el polo opuesto a las nativas por las que se hacía acompañar, tan agrestes, como una margarita entre las zarzas), que le servía para promocionar y vender vestidos y complementos de estilo aventurero entre las más estilosas de sus compatriotas. A decir de Quirós, los Johnson eran depredadores armados con una cámara y yo enseguida acepté que llevaba razón y que no me había equivocado esta vez al considerarle: un ALIADO, y se me pasó por la cabeza que acaso habría de aprovechar ese hallazgo simpático para escribir un textito nada complicado y, sin embargo, curioso —y con un punto crítico (aunque en realidad dispararía una vez más con carabina de balines, como en las ferias)—, que trazara una genealogía desde Osa Johnson hasta esas fotografías vacacionales que copan internet en las que los veraneantes se retratan junto a nativos, cuanto más pintorescos mejor y que pretenden exhibir: amplitud de miras, intrepidez y don de gentes, así como un toque bohemio extremadamente distinguido a la vez.

En efecto, lo titularé «Caníbales» (o similar) y será un textito un poco rabioso pero cargado de verdades como un frutal espléndido, que se remontarán al tiempo en que Martin Johnson era solamente un jovencito con unas ganas bárbaras de zamparse el mundo y consiguió el puesto de cocinero en el barco con el que Jack London intentaría, sin lograrlo, dar la vuelta al mundo. Para entonces, London ya era archiconocido, además de ser lo que se dice un hombre bueno, como un angelote intrépido y brioso. Y Johnson se nutriría de él al menos dos veces: cuando publicó el

libro *Por los mares del sur con Jack London* (uno de esos libros parásitos) y cuando empleó las fotos que tomó durante la frustrada travesía ultramarina para montar el vodevil *Las aventuras de Jack London en las islas de los mares del sur*. Ese espectáculo llevó a Johnson de gira de pueblo en pueblo y así fue como conoció, al llegar a Kansas, a la que sería su esposa y su *partenaire*. Osa, jovial como ninguna otra a lo largo y ancho de la Gran Llanura, asistió al *show*. De entrada estuvo entre el público, pero tardó muy pocos días en subirse al escenario, vestida de polinesia, para entonar una melodía que pretendía pasar por hula. Dado que formaban una pareja muy intrépida y casi desvergonzada, Martin y Osa pronto decidieron organizar su propio viaje por el Pacífico Sur, al que llevaron una cámara de cine con la que acabaron rodando su primera película, que tenía un título emocionante y cristalino, *Entre los caníbales de las islas de los mares del sur*, y que actualmente se encuentra perdida —¡oooh!—. Por lo visto, el clímax del metraje llegaba cuando los Johnson eran capturados por nativos caníbales en la isla de Malekula. Por suerte para ellos, consiguieron escapar y estrenar al fin su película, que recibió el aplauso entusiasmado de sus compatriotas. Su fama, de hecho, sigue alimentando el Museo-Safari Martin y Osa Johnson, con sede en la ciudad de Chanute, estado de Kansas, granero de América.

Aguarden un segundo. Una vez más adivino en sus ojos lo que están pensando: ¿por qué rayos nos cuentas toda esta historia de los Johnson? Por aborrecibles que sean, dirán ustedes, los Johnson no deberían robarle tiempo al relato sobre Quirós, que habría de ser el núcleo, aun desconcertante, de este texto. Admito que voy sin rumbo, sacando temas según se me ocurren. Tal vez haya que darle nuevamente la razón a Aldous Huxley cuando predijo que no son los filósofos sino los que se dedican a la marquetaría y los coleccionistas de sellos los que constituyen la columna vertebral de nuestra sociedad. Concentración, me exigirán ustedes, pero yo hace muchas páginas que he renunciado a sujetar las riendas de este relato, de modo que no voy a poder evitar que se imponga en él cierta lógica turbia, pero tan real como la carne viva que, sobre mi esqueleto, metaboliza, metaboliza, metaboliza. Tal vez sea esa la esencia de la vida misma hasta el día del juicio. Allá donde deja de gobernarse una forma viviente, cuando se viene abajo el orden —escribe Baudrillard— las células comienzan a proliferar incontroladamente en el caos, en un cáncer abominable que supera toda forma de comprensión.

—¿Qué orden? —le grito yo, loca perdida—. ¿Qué orden? Jamás hubo orden en el pasado, sino juventud.

Y a ustedes les ruego paciencia con mi discurso canceroso, que, por flácido, resulta de lo más actual. Vean de qué forma tan despampanante se acumulan en él los temas, que se inflan y generan ecos y nuevas remisiones, el noventa por ciento de las cuales son puro desecho —el cómputo no es cosa mía: yo soy ya muy viejita para pensar; extrapolándola me acojo a la Revelación de Sturgeon, que con aplomo diagnostica que «el noventa por ciento de la ciencia ficción es basura, porque el noventa por ciento de TODO es basura»—. Créanme cuando les digo que el crecimiento de este texto mío es desenfrenado y que lleva escrita en su ADN la leyenda THE END, que no va a ser precisamente un final feliz. Escribe Walter Benjamin (en alguna parte): «No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, no me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los hallazgos, los deshechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos». Y ahora: noten de qué modo van ganando vigor Eastman y los Johnson, cómo se han hecho grandes como un flemón en mi bocota colorista, que aumentará exponencialmente de velocidad e igual que un coche demasiado

acelerado acabará volcada en la cuneta. ¡Patapam! Ha quedado antiguo y fuera de juego el diagnóstico de Stevenson acerca de la dificultad de narrar: «Cualquiera puede escribir una historia corta —una mala, se entiende—, si se aplica y tiene papel y tiempo de sobras; pero no todo el mundo puede esperar escribir ni siquiera una mala novela. Es la longitud lo que mata». La dificultad mayor ya no será nunca la extensión, puesto que si de algo va sobrado el mundo es de datos que suman, que aparecen hasta de debajo de las piedras, igual que caracoles tras una mañana de lluvia que un novelista o un guionista necesitado de subtramas puede atrapar fácilmente, incluso con el ordenador a cuestas. El reto pertenece, en efecto, a una magnitud distinta a la largura, que es la del grado de atención de todos ustedes. Las informaciones no se pierden en la oscuridad sino en el exceso de luz, en la visibilidad rotunda como una sandía a punto de troncharse de pura madurez. Torrencialmente cito libros y películas, sintiendo en la frente la falsa libertad de la ligereza: no hay ubicación, no hay fuera ni dentro, no hay arriba ni abajo, no hay cultura, no existe la mañana y tampoco la noche, solo hay ansiosa alegría por devorar, por consumir, por vomitar, por triturar, por enmarranar ideas, conceptos, problemas y referencias como en el cuento del cerdito feliz. ¿Lo conocen? Lo confieso: soy una escritora ruidosa. ¡Patapam! ¡Patapam!

¿Qué has estado haciendo tú en mi ausencia?, me dijo él y yo en ese momento habría querido hablarle de unos días cargados de aventuras luminosas, de algo que hubiera despertado su interés y hasta su admiración sincera. Salvar a gente indefensa, conocer a gente admirable. ¿Cómo admitir, ante Quirós, que soy vacía y monocroma igual que una bañera? Solamente sirvo, debería haberle dicho, si me lleno, claro que haciéndolo corría el riesgo de que tomase la metáfora por el lado sexual (que creyera que le estaba pidiendo que llenase con su falo la vacante), cuando lo que buscaba entonces era compartir el diagnóstico del mal que padezco y que para nada sé describir sin usar pensamientos ajenos, lo que constituye, paradójicamente, el síntoma primero. *La Magdalena de la lamparilla*, de Georges de la Tour, podría haber susurrado entre agónica y afónica, luchando militantemente contra el impulso de contar, como a renglón seguido, la curiosa historia de ese lienzo, llamado en ocasiones *La Magdalena de Terff*, en alusión al coleccionista Camille Terff, que la adquirió en 1914 por trescientos cincuenta francos. Logré no contarla entonces y, sin embargo, todo ha cambiado desde aquel momento, así que voy a contársela a ustedes, con la voluntad de entretenerlos y de que, llegado el caso, también la cuenten por ahí. Verán: estaba ya avanzada la Segunda Guerra Mundial y Terff, al que se le acumulaban las deudas, decidió poner a la venta *La Magdalena*. Se tienen propiedades, pensó, para venderlas cuando la necesidad apremia: la vida en sociedad es un vals vienés entre las estrecheces de unos y las holguras de los otros. Encomendó la misión a Georges La Loë, con la instrucción de conseguir por el lienzo, al menos, setecientos mil francos de los que él (La Loë) se llevaría el diez por ciento. La cifra no era exagerada, sobre todo a partir de que se hubiera redescubierto y revalorizado la obra entera de Georges de la Tour gracias a un artículo académico que escribió el joven historiador del arte Hermann Voss (uno de esos intelectuales que —ahí va el manchurrón— años después y sin ser nunca miembro del partido, llegó a un acuerdo fáustico con el poder nazi, que le nombró director del Museo del Führer). La primera oferta importante por *La Magdalena* provino de la Sociedad de Amigos del Louvre, que puso sobre la mesa ni más ni menos que un millón de francos, que La Loë rechazó con malos modos. Es probable que estuviera ya en negociaciones con el Museo Wallraf-Richartz de Colonia, que finalmente ofreció millón y medio, de los que Terff tan solo recibió la mitad. Su contento inicial, claro, se vino abajo al enterarse de que La Loë le había estafado, cosa que Terff denunció ante las autoridades oportunas, que, no obstante, no lograron evitar que (en medio del fragor de la guerra) el cuadro se perdiese. Solo al final de la contienda se consigue dar con él, oculto en una mina de sal, y es adquirido legalmente para exhibirlo en el Louvre. Terff recibe un total de treinta mil francos, suma avalada por la justicia, sí, pero que a fin de cuentas resultó muy decepcionante.

¿A cuántas horas de trabajo equivale una decepción de las grandes? Depende de quién sea el que trabaje, me temo, pero en todo caso: por amarga que sea, la primera decepción se acaba superando. Y lo mismo con la segunda decepción y aun con la tercera. Lo difícil es mantenerse a flote cuando el desencanto cunde y forma un velo como de vinilo que cubre alma y cuerpo e

impide no solo la respiración sino también el movimiento. Y justamente en ese estado, paralizada, pude haber pronunciado ante Quirós «la-magdalenade-la-lamparilla» y aun sin vocalizar apenas Quirós hubiera reaccionado a mi mensaje:

—Oh, ya entiendo.

¿Qué es lo que realmente habrías entendido, amado mío? ¿El ensimismamiento, la pausa, la mirada recogiendo en la nada, los libros cerrados y el silencio completo y glorioso, por fin? ¿O acaso hubiese sido una calavera descarnada sobre mi regazo lo que hubiese logrado atraer en aquel momento tu atención? Visto desde la distancia, no albergo dudas de que ya entonces crecía en ti la idea, quizá no tan disparatada, de robar la cabeza de Murnau, de roer sus huesos resecos ante la cámara y llevar así a las últimas consecuencias —digámoslo de este modo— nuestra manía carroñera. A modo de broma ar-tís-ti-ca.

Pero de nuevo: ¿qué has estado haciendo tú en mi ausencia? También podría haber acertado a recitar unos versos de Sylvia Plath, del poema «El paralítico», por ejemplo, que me gustan, me gustan, me gustan muchísimo:

*Como un huevo muerto
yazgo ileso
en un mundo ileso que no puedo tocar;
en el blanco, tenso
tambor de mi litera
fotografías me visitan.*

Eso es: ilesa en un mundo ileso me visitan fotografías. Superflua soy, vacua, vana, e igual que yo, vano es todo lo que emprendo. Huera y burocrática, como un centrifugado. Por eso, en su ausencia había decidido sentarme en una habitación del piso superior y dejar pasar los días. Estaba resuelta a no hacer como los veranos anteriores: no iba a tirarme en el sofá a leer novelas una tras otra, ni a engancharme a una serie de televisión, viéndola toda de corrido, capítulo tras capítulo, con esa glotonería que hace que por las noches sueñes que vives en la propia serie y que conoces a los protagonistas y hasta te veas enredada en sus intrigas. En torno a mí coloqué algunas provisiones, como media docena de naranjas y galletas de arroz. A ratos me preguntaba cómo se haría eso de meditar y vaciar la mente, en qué consiste alcanzar el nirvana, o el éxtasis místico, pero en esencia el tiempo simplemente pasaba. De forma inesperada las horas cobraron una consistencia infantil, muy placentera, pero pensar en serio en esa cuestión rompía todo su encanto. Acariciaba las vetas del suelo de madera y buscaba parecidos divertidos o curiosos en sus formas. Canturreaba alguna canción. *Summertime, and the livin' is easy. Fish are jumpin' and the cotton is high. Oh, your daddy's rich and your ma is good-lookin'. So hush, little baby, don't you cry.* Cuando no recordaba la letra, me la inventaba o tarareaba la melodía. Contemplaba los cambios en la luz y el avance de las sombras a medida que pasaban las horas y el sol salía y luego se ponía por el horizonte. Prácticamente me había liberado de la carga de Arnold Kreikamp, un ñigu-ñigu bastante latoso, con lo que había abolido la idea de ir a la biblioteca a perderme entre los estantes de la literatura alemana del siglo XX, que era, en aquel momento, el último de mis planes profesionales. Si no aparecía mencionado en *A Companion to Twentieth Century German Literature* (Raymond Furness y Malcolm Humble, eds.), si mi amiga Ana María no sabía nada de él, lo más sensato sería apostar por que el tal Kreikamp era un camelo. Según los catálogos que

había consultado en internet, no había en el fondo de ninguna universidad europea ningún libro cuyo autor fuese Arnold Kreikamp (ni Krejkamp, ni Kreykamp). Descartar ir a la biblioteca era sin duda una decisión acertada. En mi memoria latía todavía el recuerdo de mi visita anterior, en la que acabé perdiendo de vista mi objetivo inicial (que, si no recuerdo mal, consistía en preparar una clase sobre las consecuencias sociales del turismo en las sociedades receptoras) y dedicando tontamente la tarde entera a un ejercicio que, solo con generosidad, podría achacar a mi mente de socióloga. Resulta que llegué a la biblioteca justo en el momento en que la luz del sol, que entraba por las grandes cristaleras que bordeaban la sala de lectura, comenzaba a flojear y ya no era suficiente como para leer con comodidad, y entonces él, un tipo al que no había visto por allí antes, encendió su flexo individual, lo que abrió la veda de la iluminación artificial, dando pie a que todos los demás lectores activaran enseguida el interruptor de su lamparita, no tanto por envidia de luz sino porque se les había despertado de golpe el apetito de ella. Y a mí, que andaba con pocas ganas de ponerme a trabajar, me dio por interpretar aquello como un reclamo y me senté bastante cerca de él, como a unos tres metros, en una silla desde la que le podía observar sin intimidarle. Vi que estaba todavía en las primeras páginas de un libro bastante breve que, de entrada, no reconocí y que parecía enfervorizarle, llevarle al trance. Su aspecto no era el de un estudiante, sino que, quizá porque vestía un traje del todo negro y muy gastado que recordaba vagamente al de un sacerdote, se asemejaba más bien al de un profesor bisoño, no muy distinto a mí. Para leer, usaba unas llamativas gafas de montura burdeos, más esperables en un político ecosocialista que en un académico. Subrayaba a toda prisa, acelerado, y las gotas de sudor le caían por la frente e igualmente le sudaban las palmas de las manos, que secaba restregándose las por el pantalón. Iba revolucionado. Leía unos párrafos y volvía atrás, y hacía rápidas anotaciones en los márgenes, refregándose los muslos a una frecuencia de tres veces y media por minuto. Su manera de leer me fascinaba. A diferencia de otras veces, no me molestó verle subrayar un libro de la biblioteca (no tuve deseos de hacerle tragar el lápiz ni de gritarle que en una república bien organizada el acto de subrayar debería estar tipificado por la ley criminal como una violación, como un acceso carnal no consentido, que ultraja al libro y somete a su lector futuro a una experiencia de lectura anómala, sesgada y dictatorial). Al contrario, estuve contemplándole cerca de una hora, hasta que de pronto miró el reloj, abrió los ojos con sorpresa como pensando se me hace tarde, y se fue, dejando el libro sobre la mesa. Por supuesto, en cuanto el tipo desapareció de allí, corrí a hacerme con el ejemplar, antes de que cualquiera de los lectores rivales se lo quedara. Se trataba de *Los tiempos hipermodernos* de Gilles Lipovetsky. Me senté en la silla que el ávido lector había abandonado antes de salir corriendo, cuyo asiento de escay aún ardía, y me puse a localizar los subrayados y las anotaciones, a hurgar entre los párrafos. Una risa delgada como una línea trazada a lápiz (jijiji), una risa como de ratón ocioso (jijiji), como de ratón adicto a los *realityshows*, se empezó a escapar por entre mis dientes incisivos y caninos (jijiji).

Quienes lo hayan leído sabrán que el libro comienza con un prólogo escrito por un tal Pierre-Henri Tavoillot¹¹⁸, que, pese a su brevedad, incluye con eficacia las dos cosas que deben exigírsele: afirma solemnemente que la obra de Lipovetsky es crucial para entender el presente y explica en dos trazos (demostrando una capacidad de síntesis envidiable) qué es eso que Lipovetsky llama «hipermodernidad». Confío en que ustedes sepan de qué se trata, porque yo me siento incapaz de contárselo sin acabar como un potro desbocado. Lo relevante aquí y ahora es

que, de las dos páginas y media del prólogo, el lector (llamémosle desde ahora Sr. Emoción) subrayó esta frase, trazando con el lápiz una línea firme, una raya aliviada como un enfermo que obtiene por fin un diagnóstico:

El individuo hipercontemporáneo, más autónomo, es también más frágil que nunca, en la medida en que las promesas y exigencias que lo definen se vuelven más grandes y pesadas.

Tal selección me pareció irreprochable, pues desde luego resume bien uno de los puntos esenciales de la obra reciente de Lipovetsky, lo que me animó a seguir interesándome en la selección del Sr. Emoción que, actuando igual que un cliente ante el aparador de la frutería, escogía en el texto las piezas más lozanas.

Tras el prólogo, el libro cuenta con un capítulo introductorio titulado «El individualismo paradójico. Introducción al pensamiento de Gilles Lipovetsky», firmado por un tal Sébastien Charles.¹¹⁹ A juzgar por el porcentaje total de frases subrayadas, el apartado «Pérdida del sentido y complejidad del presente» debió de resultarle al Sr. Emoción del máximo interés, sobre todo por fragmentos como este:

el consumo de masas y los valores que este trasmite (la cultura hedonista y psicologista) son los principales responsables del paso de la modernidad a la posmodernidad,

al lado del que el Sr. Emoción trazó una estrella de cinco puntas (más o menos así: ☆), que también dibujo al lado de otros sintagmas igualmente llamativos, tan vistosos como un eslogan publicitario, del tipo de «lo efímero sistemático», «celebración de la identidad singular» y «reinado de la moda total» (jijiji).

Sospecho que la mención de Foucault, que aparece citada —¿a ver quién de ustedes es el primero en adivinarlo?— en relación con la disciplina ejercida sobre cuerpos y espíritus, hizo que al Sr. Emoción se le acelerase el pulso cardiaco, como si en la biblioteca hubiese aparecido el propio filósofo a lomos de un corcel blanco, lo que explicaría el círculo triple con final en voluta trazado a lápiz en torno al apellido Foucault, reacción bien distinta a la indiferencia que el Sr. Emoción parecía sentir por Tocqueville o Heidegger, que no merecieron para él ni siquiera un círculo sencillo, como el que sí recibió en cambio Bourdieu. La alegría al darse de bruces con Foucault y Bourdieu me lleva a recordar unas palabras de Andy Warhol, que, escribiendo sobre su filosofía de vida [risas en lata], afirma: «Una buena razón para ser famoso es la de que puedes leer todas las grandes revistas y conocer a todos los que salen allí. Página tras página encuentras a gente conocida. Me encanta esa clase de experiencia lectora». La desinhibición de Warhol me desarma, sobre todo cuando descubro cuánta verdad le asiste: hay pocas cosas tan agradables como la experiencia de leer un libro de ensayo, el suplemento cultural del diario o los comentarios que otros lectores suben a internet, e ir encontrando a cada paso autores que conoces, aunque solo sea un poco y por encima, aunque su obra sea como esas canciones de las que a duras penas te sabes el estribillo. Tras la satisfacción del encuentro con los autores adorados, la lectura del Sr. Emoción prosiguió plácidamente (hallando una idea iluminadora aquí y un concepto resultón allá), hasta que, de pronto, se topó con este fragmento:

Los discursos ideológicos, los sistemas de representación se han convertido en objetos de consumo y todos son tan intercambiables como un coche o una vivienda. En el fondo estamos ante la expresión última de la secularización moderna, que no había podido manifestarse antes totalmente,

junto al cual no pudo evitar escribir con ansiedad: «Oh, esto es terrible!». (Jijiji). Fue impagable ser testigo de cómo el Sr. Emoción se caía del guindo. Es extraño que no se hubiera parado nunca a pensar que el exterminio de las Certezas —proceso que, de entrada y en el plano teórico, es bien seguro que despertaba su simpatía y también cierta jactancia— abrió las puertas y nos llenó las casas y las bibliotecas y las cervecerías de cientos de teorías danzarinas con las que retozar a placer, como promiscuos consumidores de ideas ☆. Sea como sea, el caso es que el Sr. Emoción empezó a reaccionar hiperexageradamente a cada hallazgo que hacía. Escribía *¡eso es!* o *¡trágico!* o *¡cierto!* o *¡aquí das en el clavo!* e incluso algún *cool!* en los márgenes de las páginas escritas por Sébastien Charles, y hasta un JA-JA-JA (paradójicamente mudo y estentóreo a la vez), como reacción a la frase

La elección relativamente peligrosa de George W. Bush no ha dado lugar a ningún derramamiento de sangre,

que no estuve segura de cómo interpretar.¹²⁰ El Sr. Emoción me empezaba a parecer un objeto de estudio impredecible, especialmente cuando, junto a la idea de que el consumo hipermoderno no persigue la ostentación sino el goce íntimo, se aventuró con regocijo y escribió: «Houellebecq leyó este libro!!!».

Levanté mi mirada y la dirigí hacia el cielo nocturno. En la porción de noche que me dejaba ver el ventanal no había ni una sola estrella. De pronto me vi deseando con todas mis fuerzas que el Sr. Emoción no hubiera abandonado la sala de lectura y poder invitarle a darse cuenta a mi lado de lo negrísimo que puede volverse súbitamente el firmamento y del alivio sin mediación y de la paz que produce en su inmensidad la nada. No debí apartar los ojos de la noche, pero como sin pensar, o como arrastrada por el hábito o el hambre, respiré hondo y acometí una página más, y luego otra, hasta que me crucé con el siguiente fragmento, que monsieur Charles le dedica al trabajo intelectual:

El deseo de saber, en casi todos los casos, ha primado sobre el de complacer y el de ser reconocido, y el ritmo lento del pensamiento teórico se aviene mal con el ritmo, extremadamente móvil, de la sociedad del espectáculo: los intelectuales siguen siendo los obstinados forjadores de sentido y, como tales, una especie retro poco dispuesta a sabotear descaradamente su trabajo para engrosar su agenda de contactos. Es posible que el trabajo intelectual por su propia naturaleza inevitablemente artesanal y amante, sea el que oponga, de vez en cuando, la resistencia más tenaz a la frivolidad, a la espectacularización del mundo,

que produjo en mí un efecto muy distinto al que tuvo en el Sr. Emoción, que sintió que se le concedía cierto mérito, cierta excepcionalidad, que se le reconocía en tanto que bastión de la resistencia ante la vanidad que campa hoy por el mundo a sus anchas. Agradecido, el Sr. Emoción dibujó una cara sonriente 😊 al lado del fragmento, mientras yo me enfurecía ante aquel ejercicio de autocomplacencia. ¿Los intelectuales, artesanos y amantes? ¡Oh, esto es terrible! Sobre todo si están pensando (monsieur Charles y el Sr. Emoción) en el mundillo universitario, que un siglo y pico después sigue sin digerir que las cosas cambiaron el día en que el nuevo orden de la

mercancía depositó sus orondas posaderas en el sillón de mando (dejando al descubierto a toda vela que las filas universitarias ya no iban a ser nunca más la vía de acceso preferente a los puestos más golosos de la función pública), primero en Alemania y después (con sus variantes, sus acentos y sus parches) en las demás regiones de occidente. Desde ese trauma, los académicos se dividen entre los asombrados y los enloquecidos, pero todos pasan las mañanas haciendo croché. Puntada aquí, puntada allá: yo, el Sr. Emoción y también Charles, cuyo capítulo introductorio acaba pocas líneas después, tras las cuales el subrayado desaparece. Al terminar la introducción, el Sr. Emoción debió de darse cuenta de que se le había echado el tiempo encima, lo que fue una pena porque se tuvo que marchar sin empezar a leer el texto que propiamente ha escrito Lipovetsky y que, claro, es el meollo del libro, de modo que pensé que cabía alguna opción, aunque fuera remota, de que otra tarde el lector anónimo volviera a la biblioteca con la intención de leer el resto, así que improvisé una nota (jijiji) que encontraría en un papel plegado en cuatro partes entre las páginas del libro que había dejado a medias:

Querido desconocido:

No he podido evitar fijarme en ti mientras leías.¹²¹ Tú eres uno de los nuestros. No me refiero a los descendientes de los eruditos de otro tiempo, a los guardianes de las esencias, a los amantes del conocimiento acumulado (pesado como una losa, sí, pero también grandioso y eterno). Me refiero a ese tierno y nutrido grupo de muchachos y muchachas que (un poco por ingenuidad y un poco por cierto descuido intelectual no ajeno a la moda) se creyeron ciertas consignas teóricas bastante despistadas y algo innobles, que, en la mayor parte de los casos, los imposibilitaron para disfrutar de los dulces goces de la vida y, lo que es todavía más sádico, los incapacitaron para participar en el mercado de trabajo.

Con esta nota quiero animarte a renunciar a tus planes de futuro, si es que (en un gesto iluso, pero entrañable) te has parado a imaginar el lugar que vas a conquistar con tu esfuerzo y tu sabiduría largamente peleada. Sé que no hay posibilidad de que atiendas a mi advertencia. Pero, por lo menos, nunca tendrás la tentación de arrojarte a la masa asestando patadas y puñetazos a diestro y siniestro, y gritando con todas tus fuerzas ¿¿¿por qué nadie me avisó a tiempo del camelo??? Cuando empieces a comprender el engaño del que has sido víctima, ya no habrá esperanza para ti. Las únicas opciones que estarán a tu alcance serán:

- a) Ingresar en una secta destructiva.
- b) Acudir a las oficinas municipales más cercanas, solicitar la Renta Mínima de Inserción y asumir que, a partir de entonces, te vas a convertir oficialmente en un Ciudadano en Riesgo de Exclusión.
- c) La VENGANZA.

Recibe un abrazo muy sincero,

Cogí el pedazo de papel con ambas manos y lo releí. No me pareció un gran mensaje, pero tenía la virtud de ser claro y dejar poco espacio a las segundas interpretaciones. Es importante que las notas de ese tipo (igual que los mensajes que dan noticia de un secuestro) sean unívocas. La firma fue, para mi sorpresa, la parte de la cartita que más tiempo me llevó. Primero pensé en firmar como Sébastien Charles (jijiji), pero me di cuenta de que el mensaje corría el riesgo de ser considerado solamente una broma. Luego consideré limitarme a poner mis propias iniciales (B. S.) o simplemente Bea, si bien lo descarté enseguida para impedir que el Sr. Emoción cayera fatalmente enamorado y dedicara sus energías en adelante a localizar a la aliada misteriosa de la biblioteca. Por fin, me decidí por trazar un garabato ilegible, impersonal y genérico, y salí de la biblioteca como un rayo.

No he sabido nada más del Sr. Emoción, pero si tuviera que aventurar una hipótesis al vuelo diría que su vida todavía se encuentra en ese punto en el que ir regularmente a la biblioteca y entregarse al estudio es motivo de una felicidad no tan angelical como candorosa, algo parecida a la de ser el custodio de la sábana santa. Con el corazón latiendo al ritmo de una melodía que repite en cada estrofa la palabra *Sorbona* (o análoga), diría que el Sr. Emoción sigue cociéndose en su propia salsa. No me sorprendería que en algunos momentos puntuales, sobre todo cuando de noche mira atento a la oscuridad de su habitación individual y evalúa su existencia, el Sr. Emoción sienta envidia —una envidia tarada y romántica a su manera— de aquellos hombres y aquellas mujeres que realizan un trabajo manual, que cultivan cereales o que cocinan para una parentela de dimensiones bíblicas o que fabrican cosas. Y, sin embargo, esa envidia se esfuma con el alba, cuando amanece y el Sr. Emoción vuelve a ver sus estantes llenos de libros y la foto de Theodor Adorno que tiene colgada tras la puerta —¡buenos días, cabeza de huevo!—, y el sol despunta frente al edificio de la universidad, iluminando el lema esculpido en piedra «el saber es la luz». A día de hoy todavía goza, el Sr. Emoción, con las muchas renunciadas que hace a cada rato. La renuncia es la contrapartida de la sabiduría, se dice a sí mismo y con ello presume, tontamente. Sigue el ejemplo deplorable que han dejado figuras como la de Lukács, que se impuso decapitar la historia de amor que le unía a Irma Seidler. Se ha dicho —así lo hizo, por ejemplo, Agnes Heller en «El naufragio de la vida ante la forma»— que para el jovencito Lukács, Irma era una idea a la que amar, una presencia inalcanzable más que una mujer de carne y hueso, con sus deseos propios y sus intereses. Para convertirse en el brillante académico que anhelaba ser, Lukács sacrificó el amor y, por supuesto, el matrimonio. Tan pasmado y tan cabezota era. No parece posible, pensó, convertirse en un intelectual destacado a las dos orillas del Danubio si uno ocupa su mente con las molestias del noviazgo: la sabiduría exige entrega completa y el sentimiento hacia Irma es, según escribe en su diario, una simpatía mística que le conviene rechazar. Y eso no es todo: la existencia de Irma le da la oportunidad única de emular a Kierkegaard, que, perdidamente enamorado de Regine Olsen, se sacrificó y la rechazó, según afirmaba él mismo, porque no era capaz de explicar filosóficamente su amor por ella —¿?— y porque, además, deseaba dedicarse al saber veinticuatro horas al día, los siete días de la semana, como un siervo de la filosofía, como un chalado *workaholic* si no fuera porque el trabajo intelectual compulsivo no tiene mala prensa. Con la entrega categórica de una esclava del Sagrado Corazón, hecha a granel. En nada quedó, por tanto, el sabio consejo que Poul Martin Møller le envió desde su lecho de muerte a través de Frederik Sibbern: «Dile al pequeño Kierkegaard que tenga mucho cuidado en no prescribirse un excesivo plan de estudios, pues esto me ha dañado a mí muchísimo». A falta de que alguien se dedique a explicar la historia de la filosofía como una sucesión de modelos nefastos y singularmente contrarios a la vida,¹²² podemos entretenernos dando respuesta a una pregunta bastante jugosa: ¿qué fue de las enamoradas repudiadas? Regine contrajo un apacible matrimonio burgués, muy conveniente, que la hizo dichosa de un modo inconcebible para el muermo de Kierkegaard. Irma, en cambio, se suicidó arrojándose al Danubio, no solamente a causa del rechazo de Lukács, pero quién sabe. Lukács escribe en su diario al enterarse: «A mi alrededor solo la noche y el vacío. La inteligencia trabaja en la oscuridad, en un espacio vacío. Oh, todo mi orgullo y mi soberbia: ser totalmente espiritual, ¡haber abandonado cualquier cosa terrestre! Ahora me ha llegado la represalia». Sobre el amor de Lukács e Irma, escribió Marshall Berman: «¡Qué gran película húngara se hubiera podido hacer con esta triste historia! Y hubo dos

generaciones de grandes directores húngaros —Miklós Jancsó, Márta Mészáros, Pál Gábor, István Szabó, Károly Makk, y otros que he olvidado o que nunca conocí— que podrían haberla entendido, que sabían situar el fenómeno del comunismo y el de las emociones amorosas en el mismo marco, y conocían una gran gama de posibilidades para desarrollarla. Por desgracia *Irma y Georg* nunca se hará. Ahora es demasiado tarde» 😊.

Es un ejercicio muy actual el de imaginar películas que se podrían haber rodado o libros que se podrían haber escrito en un universo distinto al nuestro y nada impediría ubicar este texto mío sobre el proyecto Murnau dentro de esa categoría —la del metaarte contrafáctico ★—, salvo porque ahora mismo tengo de nuevo la confianza de que la película de Quirós vea por fin la luz, más pronto que tarde y en este universo, así de voluble es todo. Por otra parte, cada vez es menos verdad eso de que el tiempo oportuno para escribir ciertos libros o filmar ciertas pelis pueda llegar a agotarse: ya nada podrá ser nunca extemporáneo. Todo cabe siempre. Por eso no estoy de acuerdo con Berman cuando cree imposible que alguien ruede ya los amores desgraciados entre Irma y Lukács —cuestión muy distinta (y seguramente irrelevante) es que quien se anime a hacerlo tenga el suficiente conocimiento sobre Hungría o que, en realidad, lo más húngaro que haya tenido entre las manos sea un cubo Rubik—. ¿Quién necesita saber dónde está Hungría para hablar de la renuncia estúpida al amor? No es nada improbable que algún día *Irma y Georg* se proyecte en una pantalla. Únicamente hay que esperar a que a algún cineasta vivaz le brote la idea de pronto y a que a un productor rumboso le dé por financiarla. Créanme: esa película está por llegar. Y quién sabe si eso es una buena noticia. Una vez Pascal Aubier habló en una entrevista acerca de un amigo suyo que descubrió entre los papeles de su abuelo un guion escrito ni más ni menos que por Guillaume Apollinaire. Y ese amigo pensó que aquella era una gran oportunidad y, por supuesto, se puso a filmar la película que, en palabras de Aubier, acabó por ser una mierda.

—No quiero decir que el guion fuera una mierda —le dice Aubier a su entrevistador—, no quiero decir tampoco que, si el señor Apollinaire hubiera hecho con él una película, hubiera sido una mierda, eso nunca lo sabremos. Pero creo que es la peor cosa que te puede pasar: embarcarte en un proyecto que nunca llegó a existir.

O uno que no se debiera haber terminado, convendría añadir, pensando inevitablemente en el ejemplo pavoroso de la Sagrada Familia, el templo que Gaudí dejó a medias al morir y que en ese punto debería haberse quedado (como una oda al truncamiento, a la idea proyectada, pero nunca jamás concluida; como un corte de mangas mirando al cielo en dirección a los dioses hacedores, que signifique algo como «esto es lo que hacemos por aquí abajo con todo ese rollo de crear», pues qué es la vida humana sino quedarse irremediabilmente sin conocer el desenlace). Y, pese a todo, a causa de algo que fluctúa entre el empecinamiento y el encarnizamiento, tras muchos años en *standby*, a alguien se le ocurrió promover un plan (a la luz del resultado: bizarro) para proseguir con la construcción detenida, y ese plan tuvo éxito y aún hoy sigue en marcha y, a estas alturas, tal como ha dejado escrito no hace tanto el crítico Rowan Moore en las páginas de *The Observer*, el templo ha acabado pareciendo el resultado de un coito entre Freddy Mercury y la Santa Sede, con todo ese montón de cosas juntas a modo de mejunje cuyo diseño, creo yo, va a ir sumando un salto de *raccord* tras otro, hasta el momento del juicio final. Por lo demás, el proyecto parece emperrado en reivindicar sus récords: es la *obra maestra* de Gaudí, dice la Wikipedia,

máximo exponente de la arquitectura modernista catalana; cuando esté acabada, será el templo cristiano *más alto del mundo*; es ya uno de los monumentos turísticos *más visitados de España* y la iglesia *más visitada de Europa* (exceptuando, claro, San Pedro del Vaticano).

—¡Vamos! Edifiquemos una iglesia con la cúspide en los cielos y hagámonos un nombre célebre: Barcelona.

Ahora que lo pienso: una puñetera carambola del destino me llevó a dedicarme a: la sociología del turismo, en: una ciudad que se excita —quitando los días en que se ponen pejiugeros los grupos antisistema y llenan las paredes con pintadas de espray que dicen cosas como «el turismo mata los barrios» o la clásica y con reminiscencias «*tourists go home!*»— al verse convertida en destino turístico fetén. ¿No me da eso un estatus especial (como el de ser maestra de institutrices en Bath o ingeniera de sistemas en Silicon Valley)? Si no estuviera tan completamente agotada, bien podría convertirme sin mucho esfuerzo en una voz de referencia en el estudio del turismo o del antiturismo. Únicamente el agotamiento habrá de salvarme de mí misma. No estoy dispuesta a seguir perdiendo batallas. Cayó mi ventura para jamás levantarse. Acaso lo más sencillo y, a fin de cuentas, lo más acorde con las circunstancias sería darme de alta como anfitriona en Airbnb y subarrendar algunas habitaciones de la casa, si no fuera porque en el fondo tengo tantos remilgos como uno de esos señorones de la Real Academia Española, de nalgas anchas y tripa prieta, que se las dan de importantes porque se reúnen los jueves para merendar. ES EL ASIENTO LO QUE LE DA LA FORMA AL CULO: lo leí escrito en la puerta del lavabo de la facultad, con tinta de rotulador en un color muy hortera. CUÍDATE DE SENTARTE EN UNA CÁTEDRA, SR. EMOCIÓN, debería escribir yo ahora en la puerta interior del lavabo de caballeros —caballeros: enaltecimiento al que se presta el diccionario y que acaba por convertirse en una patada en el centro de la cara, jijiji—.

Y hablando de caballeros:

—Chist, chist —me tendría que haber interrumpido Quirós en el momento en que mostré debilidad, como desnudando mi alma de perdedora cósmica y pésima conversadora—, ¡ámame igual que si no hubiera un mañana!

Eso habría sido muy emocionante y yo no hubiera encontrado argumentos poderosos para contestar que no, así que nos habríamos besado y ahora tendríamos algo que contar y quizá incluso nos podríamos haber sacado una de esas fotos que sirven para gritarle al mundo: ¡quiero que me veas como yo me veo! Una de esas fotos que enmarcar y colgar de la pared, en lugar de retratos ajenos que apuntan a: síntoma de enfermedad.

—Doctor, ¿qué me pasa?, colecciono fotos de señores que no son mis abuelitos.

El DSM-5 no arroja luz sobre este comportamiento. Tampoco para otros muy parecidos, que también consisten en colgar de las paredes cosas muy significativas, pues en ellas reside tal vez la verdad, de vez en cuando. En *Pálido fuego*, el largo poema escrito por el supuesto John Francis Shade, en la obra homónima de Vladimir Nabokov, se dedican varios versos a describir el cuarto de la extravagante tía Maud, la mujer que crio al poeta. Entre el montón de chorradas que la tía Maud conserva, hay un recorte del diario *Star*: «Los Red Sox baten a los Yanks 5 a 4, sobre el Homero de Chapman, clavado en la puerta», a lo que el muy pirado profesor Charles Kinbote, el editor y comentarista de la obra de Shade que se inventa Nabokov, aclara: «por una distracción del impresor del diario, un famoso poema de Keats [«*On first looking into Chapman's Homer*»] fue traspuesto, de una manera cómica, de algún otro artículo a la reseña de un acontecimiento

deportivo». O sea: la poesía se cuela por error en las páginas sobre béisbol y todo son risas, que la tía Maud quiere conservar y compartir con sus visitas. Sepan que, supuestamente, Kinbote escribe esas palabras en 1959, en un libro que Nabokov publica en 1962. ¿Ven ya cuál es el drama? El error del periódico (el error en la continuidad, a la sazón tan sagrada como una madre) tiene un efecto cómico sobre la tía Maud, sobre Shade, sobre Kinbote y sobre Nabokov que nos ha quedado vetado en tan solo medio siglo. Si la combinación de una noticia deportiva y un poema de Keats fuera hoy graciosa, las muchas tías Mauds de cada barrio tendrían su cuarto forrado de páginas del periódico. Tendrían la memoria de sus teléfonos móviles y sus ordenadores hasta arriba de fotos de combinaciones de noticias imposibles. ¿Y acaso hay tías Mauds que empapan con recortes de prensa la habitación propia e incluso la casa entera, desde el zócalo hasta el techo? ¿Dirían ustedes que sí las hay? No sé, amigos, yo creo que es hora de empezar a hablar de situación-tendente-al-colapso (S. T. C.). Escribe Nick Land en *Colapso*: la táctica-k no se ocupa de construir el futuro, sino de dismantelar el pasado. A menudo pienso que no falta mucho para lograrlo.

Si sacabas en la conversación algún tema ecologista, decía estar preocupado y hasta comprometido con el medio ambiente (con el reciclaje, con la biodiversidad en los océanos, con la vida de las focas del Ártico, que se derrite en un silencio nada quisquilloso). Hacía poco había visto en internet, me dijo poniendo cara de espanto, un vídeo horrible en el que se veía un montón de peces despanzurrados en cuyas tripas había taponos de plástico, mecheros e incluso un bote de gotas para los ojos secos. Y, sin embargo, aquella mañana cometió, dijo, el pecadillo de ignorar la petición «*Save water, the world is in your hands*», que colgaba de la llave del agua caliente, y excepcionalmente y sin pensar en el futuro del planeta se dio una ducha prolongadísima (de 6.00 a 6.30, aprox.; más de 600 litros de agua espumeante por la alcantarilla), antes de bajar canturreando a la cafetería del hotel (7.00), donde, en lugar de desayunar leyendo de refilón la prensa del día, ojeando de pasada el manojito de titulares de tres o cuatro periódicos digitales, le pidió a la camarera el desayuno especial y se puso a trabajar por fin en el nuevo guion de su película (la versión n.º 8). Desde que había quemado los anteriores borradores, no se había vuelto a sentir con fuerzas para escribir hasta esa mañana. Sin saber muy bien cómo se había producido la transformación, al abrir los ojos sobre la almohada demasiado rígida del Hotel Savoy, en el centro de Berlín, se había sentido como una bella durmiente que, tras pincharse con la aguja de la rueda de la desgana, hubiese recibido el beso inesperado de un príncipe de labios untados en anfetamina. Abrió en el ordenador un documento en blanco y, después de pensarlo unos segundos, dio por bueno (al menos de forma provisional) el título al que le había estado dando vueltas la noche anterior, justo antes de quedarse dormido: *Turia o la energía liberada*, y se lanzó a escribir en una lista vertical los hitos del rodaje de *Tabú*, que es un proyecto energéticamente deudor de aquella primera película frustrada. El centro de la historia, se recordaba a sí mismo Quirós como el navegante que comprueba que el ancla sigue bien fijada al fondo marino, es el recorrido desde *Turia* a *Tabú* (un proceso que Quirós esquematizaba, influido no sé por qué aire extraño, como si fuera un jovencito demasiado escolarizado, con la pseudofórmula $TU > TA$), que atravesaba las etapas siguientes:

1. M+F (con lo que Quirós quería decir «Murnau consigue liar a Flaherty para dirigir conjuntamente una película en los mares del sur»).
2. F/P (es decir, «Flaherty viaja a la Polinesia y empieza a preparar el rodaje»).
3. F+**M**/P («Murnau llega a la Polinesia, y empieza a monopolizar el proyecto»).
4. Colorart↓ («Colorart, la empresa que debía proveerlos de los medios técnicos para el rodaje, empieza a incumplir sus obligaciones»).
5. ~~Colorart~~, **M**↑ («Murnau y Flaherty rompen su contrato con Colorart. Murnau pone dinero encima de la mesa y se apropia del proyecto»).
6. F+**M**/P («Disgustado hasta el tuétano, Flaherty se recluye en el laboratorio, se dedica al revelado y se olvida de dirigir»).

Fue su talante un poco acaparador la causa de que Murnau monopolizara el proyecto, aunque también contribuyese en parte la mala suerte de Flaherty, a quien muy pronto se le rompió la cámara con la que siempre filmaba (una cámara Akeley, diseñada, por cierto, por el célebre padre

de la taxidermia). Y fue la quiebra empresarial la causa de que *Turia* quedase sentenciada y se convirtiese enseguida en una idea imposible, atascada en uno de esos callejones sin salida a los que conduce no pocas veces la ley de propiedad intelectual: según el contrato suscrito, *Turia* era propiedad de Colorart, que no podía costear su producción, lo que enviaba el film directamente al limbo de las películas imposibles, al cajón de lo incumplido, por falta de liquidez; y en esa coyuntura Murnau tuvo que hacer de la necesidad virtud y buscar otra historia que contar, y todos los metros de película que pudieron haber sido rodados como *Turia* debieron de declararse sin alternativa materia desechada, inservible y vagante como un alma en pena. Para comprender el cine, dijo durante cierta entrevista Derrida, hay que pensar juntos el fantasma y el capital (siendo también este último algo espectral, pues está sin estar y su no presencia habita y a la vez ocupa).

—Vaya, muy sugerente —habría asegurado Quirós al respecto, rascándose la sien con el dedo índice, pensando que verdaderamente esa dimensión metafísica del cine (o postmetafísica, yo ya no sé) era algo interesante a lo que dar vueltas, pero solo una vez hubiera acabado su película. Íntimamente habría objetado que: los trapezistas no deberían pensar en los misterios de la gravedad, por fascinante que sea la física si se cuenta debidamente. Por su bien, lo más sensato sería que se concentraran en la precisión de cada uno de los movimientos que realizar en el aire, igual que aquella mañana intentaba concentrarse Quirós, instalado en la cafetería del Hotel Savoy, en percibir todos los matices del arco iris de la evasión. El largo paseo por las orillas del Spree, al que se había dedicado un poco al tuntún la tarde anterior, parecía haber tenido un efecto revigorizante en esa parte del cerebro que se activa cuando se realizan tareas creativas y desde entonces miraba el futuro, ¿cómo expresarlo?, con la grandeza del cinemascope. Con la vista fijada en las aguas del río, turbias pero en el fondo afables como un abuelo de cuento que le habla a su nieto en un dialecto que este a duras penas conoce, empezó a vislumbrar lo que solo le sería del todo evidente unos días más tarde: que si la vida de los seres humanos se define en un gesto, el gesto crucial en la vida de Murnau fue largarse de Europa, y que, en lo íntimo, el viejo continente no había hecho otra cosa desde entonces que certificar su propia expiración. Contemporáneo a Murnau, Kafka le dijo una vez a su amigo Janouch, durante un paseo por las calles de Praga: «esto no es una ciudad. Es una figura en el lecho oceánico del tiempo, cubierto con los escombros de pasiones y sueños calcinados entre los que paseamos como dentro de una campana de buceo. Resulta interesante, pero con el tiempo se queda uno sin aliento. Como todo buzo, has de salir a la superficie o, de lo contrario, la sangre te hace estallar los pulmones. He vivido aquí mucho tiempo. Tengo que largarme».

Pensarán que rozo lo obsesivo cuando les cuente que he analizado (cualitativa y cuantitativamente) siete de los casi veinte borradores que Quirós escribió como guion para su película sobre Murnau, pero es que no se me ocurrió ningún otro modo de abordar el reto de entenderle. En el fondo, no logro prescindir de mi tendencia a lo llamado científico, y como por una reacción aprendida a golpes creo, antes que nada, en la autoridad de la estadística, que es como un clavo ardiente al que a veces me agarro, sobre todo en esas noches en que la cabeza me da vueltas y que se me hacen tan largas. Mi manía analítica tiene varios inconvenientes —el principal es que comprometerme con cualquier afirmación me toma muchísimo tiempo—, pero también brinda ciertas ventajas: en relación con el caso de Quirós me permite, por ejemplo, hacer aseveraciones con opciones de ser dadas por válidas y aceptadas (por ustedes). He aquí una muestra: ¿cuál se figuran que es la imagen más frecuente en el conjunto de los guiones fallidos de

Quirós? La de Murnau a los mandos de una nave (gobernando a veces un velero, a veces un avión, con el horizonte como meta), a la que Quirós recurre en veintitrés ocasiones, esto es, algo más de tres veces de media en cada una de las tentativas de guion analizadas. De ese modo se puede afirmar con solvencia que a Quirós le interesaba representar a Murnau soltando lastre, librándose de su vida anterior con elegancia, largándose para dejar atrás de una vez por todas el corsé, la cortapisa, el trámite: por liberarse de ese malestar que, usando términos de Lukács, surge de la fricción entre la disciplina vital típicamente prusiana y la anarquía del sentimiento que debió de haber arraigado fatalmente en el artista. A juzgar por los guiones, hay una anécdota de la vida del alemán que le encanta recrear a Quirós. Ocurre el 4 de diciembre de 1917, cerca de las cuatro de la tarde. En el cielo de Basilea un avión biplano del ejército alemán (modelo Hannover CL) traza grandes círculos en el aire durante más de veinte minutos mientras las fuerzas armadas suizas fracasan en su intento de derribarlo. Finalmente la aeronave aterriza en un campo de fútbol y de ella descienden dos soldados, que son arrestados enseguida. Cuando se comprueba que a bordo no hay munición, se traslada a los detenidos al cuartel de Andermatt. A tenor del informe oficial, la espesa niebla y una tormenta provocaron que el piloto perdiese la ruta (que se saliese del trayecto que había de seguir desde Estrasburgo hasta Lorena, en un vuelo de reconocimiento), cruzase la frontera suiza y se viese forzado a aterrizar. Nada se dice en el informe de los dos tripulantes, salvo que muy pronto fueron liberados. Es a través de la correspondencia de Murnau como sabemos que quien pilotaba el avión era un teniente llamado Meyer y que era el propio Murnau, que hacía las veces de observador aéreo, quien lo acompañaba. Tomándose algunas licencias, Quirós recurrió a esa historia para darle forma al inicio de la película, al menos en tres de sus guiones. CIELO DE BASILEA, EXTERIOR, DÍA: la niebla cubre la pantalla, como si fuera una página en blanco. Poco a poco, se va distinguiendo a lo lejos un biplano —nota: podría ser un Hannover CL.IV, pero también un Rumpler C.IV o incluso un Aviatik C.I— que avanza hacia la cámara y en el que, ya de cerca, se reconoce la cruz teutónica. En él solamente vuela un hombre. Su cabeza, equipada con gorro de piel y gafas, sobresale de la cabina como un huevo de una huevera. A pesar de la neblina, la máquina aterriza plácidamente sobre un campo de fútbol, interrumpiendo un partido que enfrenta a dos equipos locales que, hasta el momento, van empatados a cero. El piloto, un tipo espigado y seguro de sí mismo, desciende a la pista de tierra y espera, apoyado en un pedazo de una hélice cosida a balazos. Sabe que ha entrado en espacio aéreo extranjero y que, más pronto que tarde, van a detenerle. Poco después, sentado en la oficina de un militar suizo, da su nombre verdadero, Wilhelm Plumpe, se identifica como oficial del ejército alemán, y explica que una fuerte tormenta le hizo perder el rumbo. No será hasta más tarde, en una conversación con su amigo Alphons (quizá durante un paseo por la ciudad de Lucerna, quizá a los pies de la famosa escultura del león herido), cuando sabremos que la tempestad fue solo una excusa para huir, para dejar atrás la guerra, porque estar en el frente es un engorro y una pérdida de tiempo. En realidad, si atendemos a sus biógrafos, no hay ninguna prueba evidente que demuestre que Murnau realmente desertó, pero es más que creíble que la contienda le hubiera hastiado (que se hubiera esfumado la vibración inicial que generan la hermandad entre soldados y el regusto a hazañas antiguas) y es verosímil que fantasease con largarse y que Suiza, que se había convertido en refugio de intelectuales y pacifistas alemanes desde que estalló la guerra, le pareciese una excelente vía de escape, en un impulso que mantendría, de hecho, el resto de su vida.

Aún en la cafetería, Quirós le daba mordiscos ligeramente ansiosos a algo artesanal semejante a un donut, mientras hacía conjeturas acerca de qué iba a filmar y componía una lista nueva: sin duda, número 1: los resorts para turistas de Tahití y de Bora Bora, que junto a las imágenes tomadas en Tropical Islands le servirían para elaborar el retrato del paraíso (de un sucedáneo de paraíso, más exactamente). En cierto modo, TRABAJAR EN EL GUION ERA UNA ACTIVIDAD MUY PARECIDA A hacer un puzle sin disponer aún de todas las piezas, anticipando lo que sería filmado después. Los primeros documentalistas, en las primeras décadas del siglo pasado, tenían una opinión muy clara al respecto: «no confíes demasiado en la improvisación: al rodar lo único que estarás haciendo será llevar a cabo algo que ya habías hecho con anterioridad». Así que Quirós cribaba y ordenaba materiales futuros en un proceso un poco a tientas, como quien organiza un viaje con una guía turística no totalmente actualizada. Su cometido, pese a todo, no estaba alejado la mayoría del tiempo del que hacía Bernd Eichhorn en sus archivos: estrictamente como gestión de la información, que intentaba ser minuciosa y a la vez hacer nadable el océano. Algo así como: la totalidad para que la vea uno, en ciento veinte minutos (aprox.), y que se mueve a fuerza de una piedad que pone toda su fe en el acto sobrehumano de resumir —en el resumen de buena fe, que a veces no puede moverse si no es por unas muletas pesadas como el plomo y ante el cual deberían entrarnos las ganas de arrodillarnos y rezar, un tanto teatralmente—. O (bis) algo así como: mostrar el océano y mentir sobre él; decir que es nadable solo a los mismos efectos que en el teléfono de la esperanza una voz te llena la cabeza de razones tasadas para que te bajes del antepecho de la ventana por el lado menos inmediatamente suicida.

Concentrado como estaba, a Quirós nada le importó que la cafetería del hotel empezara a llenarse de turistas que comían a dos carrillos. A pesar del barullo, se negó a abandonar el asiento en el que, de pronto, se había sentido más inspirado que nunca en las últimas semanas. Ni siquiera se levantó cuando dos jóvenes franceses quisieron compartir su mesa (8.05), en torno a la cual quedaban las últimas sillas libres del local. Quirós los miró fugazmente. Por sus pintas, pulcras como un cuadernillo por emborronar, hecho de papel reciclado, supuso que eran dos universitarios de viaje cultural. Los invitó a sentarse junto a él, pero, con ánimo de demostrar que no se iba a marchar por el momento, le pidió a la camarera que le rellenase la taza de café. *Uti possidetis, ita possideatis*. Por lo que me contó, un nervio alegre le empujaba a escribir (ESCENA 1: PLAYA DE BORA BORA, EXTERIOR, AMANECER), sumiéndole en un estado emocional que parecía aunar la visita a un parque de atracciones, la gravedad cero y el *boom* bursátil. De repente, todas las ideas que se le ocurrían le resultaban, si no fabulosas, por lo menos bastante buenas. Y probablemente lo fueran: Quirós tenía, créanme, un don muy notable para generar imágenes tan espléndidas como una lluvia de estrellas fugaces en una noche de verano, pero sufría el calvario colectivo de habitar un ecosistema sobreexplotado en el que respirar resulta cada vez más difícil, lo cual hacía muy costoso cualquier movimiento, igual que si fuera un enfermo de enfisema. Ya sé que el disgusto respecto al mundo es un rasgo esencial del ser-artista. Recuerden que he leído, tal vez demasiado, a Lukács, que en *La peculiaridad de lo estético* escribe: «Detrás de cualquier actividad artística se encuentra la cuestión: ¿hasta qué punto el ser humano puede considerar el mundo como propio, como algo adecuado a su humanidad?», a lo que Quirós trata de responder sin palabras, blandiendo con pose antiheroica un caleidoscopio que contiene indistinta y democráticamente piedras preciosas, piedras semipreciosas, bisuterías y oropeles. Ese aparato óptico, mágico y a la vez monstruoso, da vueltas y más vueltas, produciendo en continuidad

formas espléndidas (colores de geometrías alucinantes, formas que recuerdan a flores bárbaras o a órganos intersexuales o a aparatos de tortura de la época medieval) que se dispersan a cada segundo, en un efecto apabullante y desesperadamente barroco. ¿Entienden ahora por qué consideré en su día que lo que Quirós necesitaba era una pausa? Tomarse un respiro le permitiría hacer recuento y refrescar su mente, igual que un conductor que tras horas de viaje necesita detenerse en una estación de servicio para estirar las piernas, tomarse un café y pasar por el lavabo. Quizá también para buscar a alguien con quien echar un polvo que pueda pasar por cariñoso, entre una cosa y la siguiente. Pero no sigamos por ahí.

El caso es que a Quirós se le esfumó la inspiración cuando uno de los dos chicos franceses (el que llevaba la camiseta de los tucanes) se levantó (8.25, aprox.), tomó un libro decorativo de una de las repisas y comenzó a leer en alemán y a traducirle seguidamente a su acompañante algunas frases sobre la historia del distrito Tiergarten, en el que técnicamente se encontraban en aquel momento. Sin quitar los ojos de la pantalla ni los dedos del teclado, Quirós escuchó la explicación del origen del barrio y el recorrido por sus edificios principales, así como la biografía de las celebridades que habían nacido allí. Solo al final (8.35), cuando el muchacho que leía comenzó a contar que la calle donde se ubicaba el Hotel Savoy había cambiado de nombre en varias ocasiones —hasta el año 1936 se llamó Steglitzerstraße y luego pasó a ser Ludendorffstraße, denominación que se le dio hasta 1947 y que se sustituyó entonces por la actual Pohlstraße—, dirigió Quirós la mirada hacia la cristalera rectangular de la cafetería del hotel, por donde se veía un trozo de una calle ni muy ancha ni muy estrecha, por la que apenas circulaban coches. En la acera, que era razonablemente espaciosa y no estaba ni muy limpia ni muy sucia, una adolescente paseaba a su perro con un relajo solo aparente, como delataba la correa demasiado tirante con la que atraía hacia sí a la mascota, y una mujer, con traje de chaqueta, hablaba por teléfono mientras apuraba un cigarrillo de liar de un modo que parecía evidenciar su pasado, acaso porque lo sujetaba con un pellizco irracionalmente tenso como si en cualquier momento tuviera que salir por piernas, pensó Quirós, que sospechó además que tras esas dos siluetas femeninas se escondía una trampa mortal para su bienestar, tan quebradizo. Hubiera sido bonito encontrar en aquellas mujeres cierta comodidad ligada al hecho de vivir felizmente al margen de la mudanza nominal que el siglo XX le había deparado a la calle que pisaban, pero eso era como pedirle peras al olmo. Acerca de ciertos personajes de Dostoievski, Lukács escribe: «son gente solitaria, gente abandonada a sí misma, que se siente reflejada en todas las circunstancias de la vida y que, por ese motivo, vive con tal fuerza interior que el mundo interno de los demás permanece siempre para ellos como una *terra incognita*», de lo cual se deriva, es verdad que con cierta manga ancha, que los Otros podrían ser entonces el Continente de la Tierra Prometida (aunque también del Infierno), pero esa conclusión de pronto —en aquel momento, ante la cara cada vez más ojerosa de Quirós— me sonó muy campanudamente a mesa de novedades, por lo que preferí verbalizar otra: un embarazo, un retoño que viene al mundo, siempre es una oportunidad nueva que le damos a la ignorancia, que es invencible y se renueva generacionalmente. En los recién nacidos confiamos. Como con una máxima trascendental cargadita de expectativas muy halagüeñas quise yo protegerle, pues temía que reverdeciera la angustia que palpitaba en cada uno de los planos de su primera película y que tenía que ver con montoneras de palabras que copan los ojos y son infinitas en sus matices, y que nunca llegan a ser traslúcidas ni siquiera para quienes tienen encomendada la tarea de esclarecerse al resto. Es

alentador, ¿no te parece?, que el cometido y la posibilidad del arte sea (tomando prestado el concepto feliz que alumbró el químico Ilya Prigogine) edificar una de esas estructuras disipativas 😊, esto es: una isla de orden en un océano de desorden.

—Al contrario —y si fuera un pájaro, Quirós habría levantado el vuelo.

¿Al contrario quiere decir (a) que el cometido del arte no puede ser crear el orden o (b) que no sería alentador, pues sería un orden tiránico o, de otro modo, supuesto o ficticio, falso y a menudo repulsivo como un organigrama colgado en la pared de una sala de juntas? Me quedé sin averiguarlo. Quirós empezó a contarme entonces el esfuerzo inútil que hizo por volver a concentrarse en la imagen de las latas de película abandonadas durante décadas en un almacén austriaco, mudas pero abundantes en significados, a la espera de que alguien las abriese y desplegase entonces todo su contenido sobre el gran escritorio del mundo, y explicase su secreto y demás. Cuando se dio por vencido, cerró de un golpe seco el ordenador y abandonó el hotel (8.40, aprox.), primero un pie, luego el otro y a continuación otra vez el primero. Sin poder librarse del vértigo, caminó casi de puntillas por la Pohlstraße, que se desplegaba metro a metro ante él, y tan pronto como le fue posible, giró una esquina y tomó una calle distinta, cuyo nombre y cuya historia le eran desconocidos, lo que enseguida le reconfortó. Respiró profundamente, contó hasta diez y se prometió a sí mismo que al final del túnel de su proyecto filmico había luz. Sin ningún género de dudas, había avistado su resplandor esa misma mañana. Aunque estuviera lejos, el brillo que emanaba Murnau era potente, así que a la fuerza no debía de ser tan complicado abrirse paso hacia él. TRABAJAR EN EL GUION ES UNA ACTIVIDAD MUY PARECIDA A tratar de encontrar una botella con un culito de vodka al final de una fiesta. La suerte del escritor (de guiones, de libros) depende sobre todo de lo poco devastadora que haya sido la concurrencia.

—Turia debía ser el inicio de mi película. Imposible que fuera de otro modo —con talante rígido, como de señal de tráfico.

Es importante contar con un buen principio, asentí, porque si el arranque no corta el aliento, se acabó el juego. Solo un tipo muy concreto de lector y espectador sádico (además de los miembros de la hoy extinta Comisión de Lecturas Obligatorias en la Educación Secundaria)¹²³ se empeña en mantener con vida novelas y películas tan infumables que no permiten pasar del párrafo inicial o de la escena primera sin dar un bostezo de oso que casi desencaje la mandíbula. O me encanta o lo ignoro. Un relato de comienzo tedioso muere cruelmente, los ojos ya no lo ven, cuando se abren tras un parpadeo, sin segundas oportunidades, igual que un gladiador que recibe el golpe de gracia cuando el pulgar baja, por usar la metáfora con la que se abre el manual *A Winning Beginning*, escrito por Marcus T. Hattus Jr. (médico especialista en el mal de Alzheimer, metido a guionista de la exitosa y multipremiada serie de televisión australiana *Short-Term Memory*).

Fuera como fuera, Quirós logró por fin recuperar el ánimo. TRABAJAR EN UN GUION ES UNA ACTIVIDAD MUY PARECIDA A jugar en una máquina de *pinball*, con esa bolita metálica que sube y que baja como la alegría, y a la que se tiene que ir golpeando con unas paletas que la hacen desplazarse por un tablero lleno de premios y peligros. Confieso que no he jugado al *pinball* jamás, pero conozco el juego porque hablo de él en mis clases, como parte de un tema acerca de la regulación del ocio al que llamo «Juegos prohibidos». CIUDAD DE NUEVA YORK, AÑOS 40, EXTERIOR DÍA. El alcalde Fiorello La Guardia, justificando su decisión en que los chavales se gastan en ellas el dinero del almuerzo, prohíbe las máquinas de *pinball* y ordena a la policía

incautar todas las de la ciudad, para destruirlas. El propio alcalde posa para los periódicos, mazo en mano, golpeando una de tantas máquinas, que acabará, como todas, siendo hierros y contrachapados arrojados al río Hudson, en un movimiento memorable (en cuya trastienda se alojarán en adelante la mafia y el prototipo norteamericano del joven rebelde, pero esa es otra historia). El hecho es que, en la partida de *pinball* a la que jugaba Quirós, la bolita se volvía a encontrar en lo más alto del tablero cuando cruzó el portal de entrada a la Deutsche Kinemathek (9.05). Aunque llegaba muchos minutos antes de lo acordado, decidió no esperar hasta la hora de la cita y subió a pie, casi corriendo, los ocho pisos que le separaban del despacho de Bernd Eichhorn. En el pasillo, se cruzó con una chica preciosa, una mujer con una profundidad en la mirada que le trasladó a los fondos abisales, según me dijo, que empujaba un carrito de correo y que le guiñó un ojo, gesto que Quirós interpretó como una señal de que habían llegado a Berlín buenas noticias y que hacía muy bien en darse prisa por recibirlas, pues del tesoro encontrado en las latas de Viena emanaba energía bastante para forjar una película muy muy hermosa, una de esas películas que se encuadran en el (casi siempre reputado) género del *found-footage* (a saber: metraje encontrado), pero también una señal de que era urgente ponerse a trabajar. Y lo mismo ocurrió cuando pasó por delante de una de las oficinas del departamento de catalogación, a través de cuya puerta, que se entreabrió como mágicamente, vio a otra mujer, no menos encantadora que la anterior, que le sonrió y le dio los buenos días. Los trabajadores de la Kinemathek, pensó, ya están enterados: se ha corrido la voz y todos son conscientes de que hoy va a ser una jornada memorable. Una jornada de esas en las que hay que llamar a las agencias de noticias. Aceleró sus pasos. En la pared, Marlene Dietrich le agarraba de la perilla a un viejo profesor. Quirós confiaba en encontrar a Bernd en su oficina, eufórico pero esperándole para celebrar el hallazgo, quizá acompañado incluso por alguno de los jefazos de la Kinemathek, a punto de desenroscarle el tapón a una botella de aguardiente alemán. Sin tener la precaución de llamar, Quirós abrió la puerta y descubrió al archivista sentado ante su ordenador, trabajando como cada día a la luz de un flexo parecido al que usaría un protésico dental. Se percató entonces de que Eichhorn tenía un dedo torcido, un anular derecho montaraz, no estandarizado, que atrajo toda su atención y en torno al cual se detuvo el tiempo, de modo que Quirós no pudo ver más que con el rabllo del ojo la leve negación que hizo Eichhorn con la cabeza, que sin duda significaba que en las latas de Viena no había nada parecido al negativo original de *Tabú* ni tampoco a las primeras tomas de *Turia*. Sí que se encontraron, dijo Quirós que le dijo Eichhorn, algunos fotogramas bastante interesantes, algunos descartes con innegable valor historiográfico, curiosidades que iban a ser material relevante para el archivo, pero nada que tuviera verdadero interés comercial.

No nieguen ustedes que habían vaticinado el fiasco. Yo, por lo menos, estaba convencida desde el principio de que de las latas iba a salir poco más que humo, y tengo que reconocer que ese empecinamiento de la materia por desaparecer me reconfortó igual que si el legislador del cosmos me hubiera acariciado la mejilla y me hubiera susurrado al oído *querida, no soy ningún cretino; primero las tinieblas, luego la luz, luego otra vez las tinieblas*. Eso no quita para que pronto empezase también a compadecer a Quirós y a lamentar que, sin saber muy bien cómo, perdiese el rumbo en las horas siguientes, que se le han esfumado del recuerdo. Sabe que tomó unas cervezas en un bar cercano a la Kinemathek, en la barra, sentado junto a Bernd, que a todas luces aguantaba el revés y el alcohol mucho mejor que él. El archivista también sentía en su piel la decepción, aunque debía de tener una naturaleza menos expansiva que la de Quirós, y llevaba con

más entereza el fracaso: el contenido de las latas era algo pobre, lo que inevitablemente le restaba vuelo al propósito para el que había sido contratado y, por lo que entendió Quirós, eso impedía que Bernd diera de una vez la campanada que iba necesitando su carrera. En adelante, su labor se limitaría a ordenar los hallazgos algo escuálidos de Viena, digitalizarlos y confeccionar con ellos una página web, con una base de datos de acceso libre. ¿Ya está?, preguntó Quirós dando un grito como de mezzosoprano con carraspera, ¿las latas dan solamente para *eso*? ¿Para *nada* en el mundo *offline*? Bernd encogió los labios, con una emoción difícil de interpretar, al tiempo que pedía otro par de cervezas y le daba a Quirós un apretón en el hombro, mostrando por primera vez que incluso en algún lugar del cuerpo gélido de un archivista alemán puede esconderse un alma humana.

—Hubiese sido una tragedia wagneriana realmente preciosa —dijo Quirós, ante un silencio que quiso rellenar, tomando prestadas las palabras que en su día pronunciase Ramón Novarro, el *latin lover*, acerca de la versión de la película *Four devils* que dio por buena Murnau, es decir, antes de que el entonces todopoderoso William Fox ordenase cambiarle el final, para que fuera un final feliz, y mucho antes además de que la última copia conservada de la película se perdiese para siempre en el océano, adonde la lanzó desde el balcón de una habitación de hotel la actriz Mary Duncan (que daba vida a la mujer fatal del film), en un arrebató que todavía hoy nadie se explica.

Y aquellas, tan amargas, fueron las últimas palabras que recuerda Quirós haber pronunciado ese día. A partir de entonces, su memoria hace aguas. Sabe que estuvo en una sala de conciertos, a la que acompañó a Eichhorn, que tocaba junto a su banda, un grupo de música electrónica (una banda llamada Clock, con pretensiones retro) en el que, hablando estrictamente, el archivista no participaba como músico, sino que estaba a cargo de la proyección de imágenes que acompañaba el concierto, que generaba con algo parecido a un osciloscopio. Y luego asegura Quirós haber amanecido en el sofá del apartamento de Bernd, cuya novia le preparó a eso de las diez de la mañana un café —Bernd ya se ha ido a trabajar hace rato: ficha a las ocho, dijo—, lo que le hizo sentirse peor aún, a él que siempre se ha congratulado de no haber tenido un empleo-de-esos-de-fichar en sus tres decenas largas de vida, e incluso a mí se me hizo al saberlo un nudo en la garganta, pues resonó en mi interior algo de la alegría que había en mi padre cuando conseguí trabajo en la universidad; oí de nuevo aquella frase de gramática un tanto extraña que no sabría reproducir, y que combinaba las palabras *horas extra, taller, vida perra, los padres y los hijos, recompensa y felicidad*, y me puse un poco melancólica y entonces imaginé una cadena humana en la que nos dábamos la mano mi padre, Quirós y yo, y acaso otra gente como: Lucien de Rubempré, mi amiga Ana María y demás, y ese pensamiento, que me pareció antinatural, me hermanó al instante con el Quirós que, allá en Berlín, empujado por su decepción, había optado por cancelar el resto de su viaje, lo que decididamente, y sin entender muy bien cómo, le alivió. Decidió, de entrada, no alquilar un coche y no acercarse a Babelsberg, al estudio de cine donde se rodaron las primeras películas de Murnau, en donde había pensado tomar tal vez algunos planos con los que provocar eso que él llamaba «espejismo nostálgico». ¹²⁴

—Babelsberg —dijo, cerrando los ojos y fingiendo que se apoderaba de él un sueño muy profundo—. Montaña de Babel, supongo, como la torre.

Aplaudí la renuncia. Babel es un nombre nefasto, de cuyo espíritu megalómano siempre es prudente huir. Replicándome como un estudiante sabiondo con el dedo índice en alto, el viento trajo a cuestras cierta cita (Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*), a la que abusadoramente yo he recurrido en más de uno de mis trabajos, sobre todo porque le gustaba a Lukács, que veía apuntado en ella el camino del hombre nuevo: «socialismo es la cuestión de la torre de Babel, que se construyó a espaldas de Dios no por alcanzar el cielo desde la tierra, sino por bajar a la tierra el cielo». *Nah, nah, nah*. Me reafirmé en eso de la renuncia. TRABAJAR EN EL GUION DEBERÍA SER UNA ACTIVIDAD MUY PARECIDA A un proceso de selección de personal en el que la mayor parte de los candidatos se queda fuera (con sus títulos de máster colgados de la pared y también sus años de prácticas en empresas punteras).

—Enciértrate como un castor dentro de tu madriguera y piensa en una historia mínima, humilde, preciosa; dale una patada y arroja bien lejos al viejo estudio de cine de Babelsberg, apártalo de ti igual que a las latas que hubieron de contener la inexistente *Turia*, pues la historia de *Tabú* es ya por sí misma lo bastante extensa y rimbombante.

Y justo cuando estaba a punto de hablarle del Gran Hotel Abismo (realmente cómodo para ver cómo el mundo se despeña, mientras se ceba el disgusto con un aperitivo ante la chimenea), él dijo:

—*Turia* existe. —Y lo repitió, tan poderoso en su firmeza como la Tierra se reafirma en su movimiento en torno al sol, mientras dure—: *Turia* existe.

Algo así como una idea peregrina y radical me atravesó la mente, como vista y no vista. Teniendo en cuenta que *Tabú* tal vez sea una de esas obras que misteriosamente invitan a quien se acerca a ellas a fabricar amasijos informativos, ¿no podríamos aprovecharnos de esa propiedad para la ganancia colectiva? La realidad es que sabemos aún poquísimo de las leyes que gobiernan los datos, y por eso no hay que desechar la hipótesis de que la obra de Murnau se comporte como un foco de atracción informativa superpoderoso. En apoyo de esa hipótesis extravagante podría mencionarse, por ejemplo, cierta curiosidad que relata en sus memorias Peter Weiss (que, por cierto, nació en el vecindario donde se asienta el estudio de cine Babelsberg).

—Se llama al estrado para declarar como testigo a Peter Weiss. Señor Weiss, ¿jura o promete decir la verdad?

En un tonillo intimista, Weiss describe su habitación adolescente, cuya decoración tiene como centro una imagen del film póstumo de Murnau, a modo de estrella principal de una constelación de lo más pintoresca: «la fotografía de la escena final de *Tabú*, con la despedida y la renuncia, estaba colgada en mi habitación, sobre la cama, en el centro de una colección de carteles, recortes de periódicos y revistas, en los que podían verse jardines florentinos, figuras épicas, caballeros preparados para el torneo, papagayos y plantas tropicales, los magos de Giorgione, la *Melancolía* de Durero, la lucha contra el dragón de Altdorfer, el águila y el demonio del *Retablo de Isenheim*, juegos balineses y las danzarinas de un ballet negro». No creo que sea casualidad que entre sus joyas juveniles Weiss atesorara, además, una pieza de arcilla que había recibido como regalo de manos de su madre, una actriz que había tenido amistad con Murnau. Se trataba —¡tachán!— de una pequeña escultura en la que el cineasta había representado su propia cabeza: «la cabeza estuvo largo tiempo en mi cuarto —asegura Weiss—, y en ella adoraba al padre que hubiera deseado». Hay algo pubescente (como un impulso gonadotrópico, entrañable e inútilmente revolucionario) en llenar el cuarto propio de copias baratas de aquello que se

considera el *súmmum*. De aquello que nos pirra de un modo tan absoluto que acaba convertido en el azulejo que reviste nuestra guarida, en la chuchería que nos llena la retina desde la mañana a la noche. Algo de eso hay también en el caso de Gauguin, que a caballo entre una pulsión eréctil desatada y un corte de mangas a la moral europea adornó su casita polinesia con fotos porno compradas en Port-Said y con las que los nativos que le visitaban se retorcían de la risa. Incluso en el otro extremo de la Tierra, Gauguin seguía siendo un burgués, y por ello la voluntad de impresionar a las visitas era un ingrediente indispensable de su modo de decorar. En uno de los primeros ensayos que escribió (hacia 1909, antes de su conversión religiosa al comunismo, en una época convulsa y compleja en la que los intelectuales estaban bastante perdidos y mareados), György Lukács imagina una habitación de jovencita: «lo completamente nuevo se mezcla de un modo curiosamente inorgánico con lo muy viejo. Las paredes están cubiertas por papel de color corriente; los muebles son pequeños, blancos e incómodos; son los de una habitación burguesa de muchacha. Solo el escritorio es hermoso, grande y cómodo, y en el rincón, detrás de un biombo, la gran cama de latón. En la pared, retratos de familia y grabados japoneses, reproducciones de cuadros modernos y de cuadros viejos que hoy son modernos: Whistler, Velázquez, Vermeer. Encima del escritorio, la fotografía de un fresco de Giotto». La jovencita recibe allí a dos amigos, dos estudiantes, y no deja de tener su gracia que Lukács les haga discutir en ese escenario acerca del caos en la literatura de Laurence Sterne. Para su defensor, las novelas de Sterne tienen la forma de un «enjambre de asociaciones provocadas» por un hecho central, en un juego infinito (múltiple y rico como la vida), en el que se ve envuelto el lector, que sale de la aventura transformado, aunque sea a costa de un ligero mareo. Para el detractor del autor inglés, en cambio, sus textos informes y fragmentarios resultan mortalmente anárquicos; «su desordenada multiplicidad no es ninguna riqueza, sino un cuarto trastero». La controversia no llega a quedar zanjada más que con el enfado y el disgusto de los dos estudiantes. Uno se retira. El otro, pese a todo, se queda en la habitación, junto a la muchacha, que ha sido testigo casi muda del debate, que ha dejado el ambiente enrarecido. Como no hay nada más que añadir, la pareja acaba fundiéndose en un beso. (Un beso, dicho sea de paso, tan extravagante en la obra de Lukács que su gran tropa de comentaristas ha fingido no verlo nunca.) Por mi parte: pido un aplauso sincero para los tortolitos y, a continuación, les sugiero que abandonemos la habitación de la joven burguesa, que salgamos para siempre del cuarto en el que un día tuvo sentido encabritarse a cuento del caos o de la opulencia de la obra de Sterne.

Mucho más grato es acudir a Quirós, que de pronto se negaba a hablar de Murnau, sin que, por lo demás, pareciese deprimido. La palabra del depresivo es una máscara, bella fachada esculpida en una lengua extranjera, dice Julia Kristeva. Las palabras, escasas, de Quirós eran justo lo opuesto: puro interior con alergia al maquillaje que aún balbucea, primariamente. Parecía no pensar en que unos días más tarde tenía que tomar un avión rumbo a Los Ángeles, primero, y luego otro a Tahití. Rudy Jou se puso en contacto con él varias veces, dando muestras de impaciencia ante ciertas lagunas del proyecto, pero Quirós consiguió darle largas hábilmente. Le aseguraba que estaba hasta las cejas con los preparativos del rodaje (concertando entrevistas, localizando sitios de interés...), aunque lo cierto es que pasaba horas arreglando el jardín de la casa. Tras el fracaso de las cintas de Viena, a mí me sorprendió que mantuviera el tipo con una entereza que, si quieren que les diga la verdad, me parecía muy atractiva. Hay hombres que reaccionan al éxito hinchando el pecho y empiezan a desprender vibraciones que para mi gusto no

tienen nada de seductor y, es más, me repelen, pues la ufanía rolliza del jefe de la tribu (o el capo, el cacique, el director general, el capataz, el líder espiritual, el pez gordo, el gallo del corral, el obispo, el reyezuelo, el rector, el millonitis, el encargado, el caudillo, el *number one*, el gerifalte, el campeón de liga, el patrón, el investigador principal, el capitán, el faraón, el que está en la cresta de la ola) siempre me ha provocado vergüenza ajena y también un punto de tiricia. En cambio, a aquel de los seres humanos que sabe conservar el pundonor en la adversidad e incluso en la miseria, a aquel que entiende que no es un desdoro tener los pies metidos en el fango hasta las rodillas y que, pese a los reveses lacerantes del destino, al final del día tiene un segundo para tararear una nana que tranquilice al vecindario, a ese le amaría sin medida. A ese le pediría que fundara una secta. Los proyectos condenados al fracaso dividen definitivamente las vidas entre el entonces y el ahora, escribió —no hace mucho, aunque lo parezca— Cormac McCarthy, y en aquel ahora postfracaso yo empecé a pasar el tiempo (un tiempo a la vez hipnótico y grácil como las cabriolas del bailarín Barýshnikov) viendo a Quirós trabajar en el jardín. Le miraba desbrozar, arrancar con las manos las malas hierbas, podar los árboles y los setos, fumigar, regar y, en fin, todas esas tareas propias del antiquísimo arte de la jardinería y anhelaba, no sé, convertirme en rocío y desparramarme tiernamente sobre la vegetación. Desde el porche, mientras bebía zumo de naranja y me abanicaba, yo le miraba. Me considero negada, ya lo saben ustedes, para hablar de la cuestión del amor, que no sé cómo abordar. No puedo evitar acordarme, dada esa incapacidad mía, de aquel director de cine al que interpretaba Orson Welles en *La Ricotta* (el film de Pasolini) que, al ser preguntado acerca de la muerte (durante el rodaje de una película sobre el calvario de Jesús de Nazaret en el que uno de los actores va a morir realmente de hambre), responde: «como marxista, la muerte es un hecho que no tomo en consideración». Pues igual yo:

—Como académica, el amor es un hecho que no tomo en consideración.

Pero denme una oportunidad extra, algo al modo de un *bonus track*, y permítanme explicárselo así: Edvard Munch pintó una escena en la que, en mitad de una vegetación espesa, una mujer pelirroja besa la nuca de su amado, al que abraza y envuelve con todo su cuerpo desnudo. Hasta con su larga melena como hecha de lianas ella lo abraza. El cuadro recibió el nombre de *Vampira en el bosque*, pero han de saber ustedes que su autor no lo llamó así, inicialmente. Munch pintó un beso desafortunado. Tal vez un beso exterminador, es cierto. Fue otra persona, no el pintor, quien, al ver el lienzo terminado, creyó reconocer entre la vegetación a una vampira mordiendo el cuello de su víctima. Ese deseo esquivo y difícil de pensar, como identificado de refilón por un sabelotodo ligeramente avieso, es lo que yo sentía.

Quirós pasaba horas entre los arbustos y las plantas sin reparar en el calor. Las pocas veces que rompía el silencio lo hacía para darme detalles acerca de todo lo que faltaba por hacer (de algún árbol que habría que talar, de las plagas que debían combatirse, de las plantas que convendría trasplantar cuando acabara de una vez por todas aquel ardiente verano) y a mí me entusiasmaba que empleara palabras como *arrayán*. Es cierto que, cuando lo hacía, a mi mente acudían como un tic maldito los versículos del libro de Isaías: «en lugar de la zarza crecerán hayas y en lugar de la ortiga crecerán arrayanes», pero los ahuyentaba a manotazos. Me sentí feliz cuando dijo de sembrar, en los arriates que rodean el porche, varias caléndulas u otras flores de nombre parecido. Todo ese asunto de lo verde parecía muy bien planteado, igual que un decorado sin fallas. Solo una vez saqué un tema (digámoslo así) profesional. Me pudo la curiosidad, supongo, y le pregunté por su proyecto, tal vez abandonado para siempre, de convertir en película

la *Teoría de la clase ociosa*. Es muy probable que ustedes la conozcan, pues la *Teoría de la clase ociosa* es una de esas obras sociológicas que han traspasado las fronteras —cada vez más difusas y dispersas y, por ello, para las almas sensibles y omnívoras como la mía, tremendamente angustiadas— de la disciplina, lo que se debe no solo a que es un trabajo pionero en el estudio de la función social del consumo exacerbado, sino también —y, de hecho, sobre todo— porque Jorge Luis Borges la incluyó entre los libros que conforman su Biblioteca Personal. Por lo visto, al recibir el libro y comenzar a leerlo, Borges pensó (o al menos asegura que pensó) que se trataba de una sátira y se mondaba de risa con las historias sobre cómo se las ingeniaban las clases pudientes norteamericanas para distinguirse del vulgo y presumir. En suma: lo que Borges leyó fue la parodia de un tratado sociológico, y quizá —le hablo ahora al creador del universo, presa yo de una inquietud rudimentaria— haya llegado la hora de enunciar una ley sobre el final al que propende todo lo académico. ¿Cómo, si no es desde la risa estentórea, leer ese fragmento en el que Veblen asegura que las clases altas de comunidades que provienen de pueblos pastores y climas húmedos, nortños, sienten una atracción desahorada por el césped y, más aún, por completar el césped de su casa con una vaca decorativa? Pienso en las posibilidades ornamentales que tiene mi jardín. ¿Debería echar abajo árboles y arbustos y plantar acaso cereales (trigo, cebada y otros productos de secano) al modo en que ha hecho mi ascendencia desde el neolítico? No sabría ni por dónde comenzar.

A Quirós no pareció molestarle que le devolviera al trabajo con escaso disimulo, si bien tardó unos minutos en responderme, el rato que tardó en examinar una lavanda cuya base estaba bastante seca o casi muerta y en favor de la cual ya no parecía posible hacer mucho. Según me dijo, no tenía la intención de adaptar la obra de Veblen al completo sino solamente —y de modo libérrimo— las pocas páginas del tratado en las que se explica que, en ciertos bienes de consumo, la imperfección se juzga como una señal honorífica, algo así como una marca única que identifica el objeto que es auténtico y, en consecuencia, exclusivo. De ahí, según Veblen, la querencia de las clases pudientes por los bienes hechos a mano, preferidos a menudo a aquellos fabricados a máquina, en serie, de acabado impecable pero vulgar.

Volvió él a la lavanda y yo me quedé pensando.

Primero. En el hecho de: escoger un tratado y extirparle un fragmento, como un pellizco o mejor: un esqueje que origina una película, o la idea de una película que no llega a filmarse. Véase, por poner un caso, lo que cuenta Alexander Kluge en las *120 historias del cine*: uno de los hermanos de Dziga Vértov quiso adaptar al cine la primera frase del libro primero, de la sección primera, del capítulo primero de *El capital*, donde el texto dice: «La riqueza de las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista se presenta como un enorme cúmulo de mercancías, y la mercancía individual como la forma elemental de esa riqueza». De qué manera esa frase puede engendrar una película me resulta imposible de prever, y hasta me provoca cortocircuitos. Y, sin embargo, me muevo como pez en el agua ante las teorías sobre la plasticidad de los géneros, la experimentación conceptual y el mete-saca-mete de los nombres mayúsculos. No voy a negar que una cita autorizada es tan útil como un casco de seguridad. Que es un acto de civilización no darle a comer al lector-espectador-consumidor carne cruda, no indigesta pero sí insípida y de nutrientes escasamente disponibles para un intestino humano. Cuentan que durante

una cena el pintor James McNeill Whistler soltó uno de sus comentarios ingeniosos, que como siempre Oscar Wilde aplaudió: «me gustaría haber dicho eso», a lo que Whistler contestó: «lo harás, Oscar, lo harás».

Segundo. En el fragmento de la *Teoría* escogido por Quirós, recurre Veblen a la figura de William Morris y, en concreto, a la tarea editora a la que se lanzó en los últimos años de su vida, cuando fundó la casa Kelmscott con la idea de confeccionar libros singularmente bellos, tan delicados que por sí mismos tuviesen la capacidad de hacer de la vida una experiencia placentera. Cuesta encontrar razones para no admirar el ensueño de Morris, que critica con pasión y dureza la producción industrial de los objetos, su sometimiento nocivo a las leyes del mercado. El arte es según él el medio por el que los trabajadores pueden salir de la esclavitud, dignificando su existencia mediante la manufactura de productos hermosos, idealmente en el corazón de una ciudad sin hollín. Díganme ustedes si tal planteamiento no resulta encantador. Frente al maquinismo castrador, el trabajo manual confiere dignidad, pues no solo permite darle un acabado artístico, bello, a todo objeto que engendre, sino que además hace que el proceso resulte grato: «son los trabajadores, y no los pedantes, quienes pueden crear un arte realmente vigoroso», y con tal planteamiento nació la editorial Kelmscott, que como alternativa a los libros convencionales (que eran para Morris un objeto chapucero, un sucedáneo del libro ideal) se propone publicar libros que en realidad sean joyas: ejemplares hechos a mano y a la antigua, con papel de la mejor calidad y que incluyan tipografías e ilustraciones fabulosas; libros artísticos, hermanos de aquellos que se hizo imprimir en exclusiva el duque Des Esseintes en la novela *A contrapelo*. No había que ahorrar en florituras ni en adornos. Todo esmero parecía pequeño para dar con el volumen único cuyas páginas, al pasar, sacudiesen un poco el polvo victoriano y llevasen luz y alegría a las gentes de bien.

Cuesta encontrar razones para no admirar el empeño socialista de Morris, he dicho hace un momento, pero lo cierto es que Veblen lo consigue, y no queda más remedio que admitir que su objeción a la labor de Kelmscott Press es razonable. Lo que Veblen le afea es que solo aquellas gentes con dinero suficiente puedan disfrutar de los volúmenes maravillosos salidos de las prensas de Morris. La manufactura de libros excelsos constituye, según Veblen, una muestra de que las clases pudientes exhiben su estatus de modos llamativos, por ejemplo, derrochando dinero en la compra de libros extraordinariamente caros e incómodos de leer, cuando no disfuncionales. Bienes con que presumir, que no libros, para coleccionistas y esnobs. Para caprichosos acaudalados cuyos bisnietos y tataranietos mantendrían la pasión familiar por los libros monumentales y consolidarían como algo de buen gusto la costumbre de colocar delante del sofá una de esas mesas de café en la que exhibir estratégicamente grandes libros de fotografías en alta calidad (acompañadas, por lo común, de textos de ínfimo interés), libros bonitos pero con un propósito tan alejado del de un libro-para-ser-leído como lo está un tatuaje tahitiano de un *tatoo* travieso en la ingle de una estudiante de secundaria.

Tercero. Acaso lo que conmovía a Quirós era ver cómo el sueño bondadoso de un hombre inteligente quedaba hecho unos zorros cuando era juzgado por otro hombre (al que no hay justificación para negarle la bondad ni la inteligencia) a la luz de argumentos aplastantes. Tal vez el objetivo de Quirós era contar cómo una idea hermosa acaba siempre yéndose al cuerno, si se tiene la paciencia de esperar el tiempo necesario, lo que por otra parte no tiene por qué ser negativo, pues la caída bien puede maravillarnos, como una acrobacia alucinante hacia la

calamidad. La elegancia del fiasco intelectual es un tema que en el fondo es la enésima actualización de la novela de la desilusión, que, de acuerdo con Lukács, constata que el alma humana es más ancha y más vasta que todos los destinos que la vida está capacitada para ofrecerle.

—Pero tú crees que también la angustia anuncia, a toque de corneta, su propio final inminente, ¿no es cierto? —Añádanle una pizca de impaciencia, como de mentirijilla que salta a la vista sobre todo en el *making-off*.

La respuesta de Quirós fue seguir cavando, de lo cual alguien podría deducir: la única decisión virtuosa pasa por comprarse una casita en el monte o, en su defecto, hacerse con un trozo de tierra y montar un jardín o incluso un huerto, y dedicar las horas del día a ver cómo el reino vegetal brota, crece, florece, da frutos y muere, hasta el infinito. Lo natural, es cierto, no rompe expectativas, no defrauda, no promete aquello que no puede dar, aunque, seamos sinceros, dedicarse a ver cómo reverdecen las yerbas no parece el modo más emocionante de pasar el tiempo. En todo caso, él cavó y trasplantó y pudo hasta que llegó el momento en que tuvo que marcharse. Una madrugada —no sé si los gallos habrían cantado ya, allá donde los hubiera— tomó su equipaje y cerró la puerta de la casa de un modo discreto y casi líquido, y yo sin abandonar el porche me despedí de él a gritos, «adiós, bonito viaje».

Dicen que Thomas Mann se inspiró en los escritos del joven Lukács para crear a Leo Naphta, el jesuita comunista de *La montaña mágica*, por su raro hermafroditismo ideológico y su espíritu combativo un tanto intransigente, además de turbador. Años después, tras encontrarse con él cara a cara por primera vez, en Viena, Mann escribe en sus notas personales: «me estuvo exponiendo sus teorías durante una hora entera. Mientras hablaba tenía razón. Y aunque a su marcha dejara el recuerdo de una inmensa abstracción, conservé, sin embargo, una sensación de honestidad y pureza intelectual». Confieso que antiguamente me inquietaba en ocasiones eso de saber reconocer la pureza intelectual, lo que plantea una pregunta vieja —¿sabremos reconocer al mesías cuando advenga? y todas esas vainas— que acabé zanjando de raíz, pero que disparatadamente se me lanzó encima mientras imaginaba la estela que había dejado Quirós en el jardín, sus huellas dactilares en las tijeras de podar, y miraba los restos de tierra húmeda que dejaron sus pasos. En plena polémica sobre el realismo, también Bertolt Brecht habló del purismo de Lukács: «me recuerda cierta escena de una película en la que Chaplin acaba de hacer una maleta y, sin más, recorta con tijeras los pedazos de ropa que sobresalen de ella».

Me quedé pensando en los recortes de tela. Un poco compulsivamente, en efecto.

A estas alturas, me reproché, debería yo comprender el sentido de todas las ideas y las frases que acuden atropellándose a mí. Y entonces, como por embrujo, escuché salir del jardín la voz de Quirós, que repetía con insistencia algo parecido a esto: «no tienes que entenderlo; solo has de hacerlo».

Y entonces giré el cuello a la derecha, a la izquierda y de nuevo a la derecha, y aquellas palabras parecían brillar por todos lados con una lógica sensacional, como perlas en un cuello amoroso, o como una galaxia recién nacida a la que nadie duda en bautizar con el nombre de: Galaxia Pimpante.

Y, en suma, como él lo dijo, yo lo hice.

¿Se hacen una idea de cuántos nombres propios he mencionado en las páginas previas? Trescientos treinta y seis. Y, de entre todos ellos, ¿saben cuántos pertenecen a alguien que está muerto? Doscientos ochenta y dos. Los vivos son solamente cincuenta y cuatro, y, por razones tristes pero completamente naturales, la cifra está destinada a disminuir y finalmente a asentarse en el cero (liquidatorio, en efecto, pero sereno y estable como un volcán extinto). Es verdad que, dentro de un tiempo —digamos cinco o diez años—, podría tomarme la molestia de actualizar mis referencias, de completarlas o modernizarlas, y proponer una nueva versión renovada de la historia de Quirós con citas y comentarios y chascarrillos puestos al día. No hay impedimento técnico para una tarea así y ni siquiera mi propio fallecimiento habría de obstaculizarla, pues alguno de ustedes podría —con las debidas autorizaciones editoriales, supongo— tomar este texto y hacerlo suyo, incluir en él nuevos nombres y tachar aquellos que yo preferí. ¿Con qué objetivo? No vale la pena mencionar otro distinto al de seguir saturando el mundo. ¿O es que habría que lamentar que, pese a que alguien añada su esfuerzo futuro al mío e incluso aunque se nos sume un tercer y hasta un cuarto escritor, estas palabras vayan a seguir sudando fuegos fatuos? El tiempo, que arruinará del todo la casa en la que habito, jugará por fin a favor nuestro. Por eso, en todo lo que a mí respecta, dicho queda: los animo a que este texto que ahora escribo sea retocado, o ampliado, o recortado, o zorcido, o dilatado hasta que estallen sus propios límites, o hinchado de citas como un marrano hambrón, o repleto igual que el escudo del vanidoso Aquiles... A modo de muestra, podríamos añadir aquí una cita cualquiera tomada al vuelo, como esta: «No llevéis al espacio a los bufones, / os lo advierto», de un poema simpatiquísimo de la clamorosamente simpática Wisława Szymborska. ¿Qué es una cita?, se pregunta Anne Carson en su libro *Decreación* y ella misma se contesta: una cita «es un corte, una tajada, un gajo de la naranja de alguien más. Chupas el gajo, tiras la cáscara y te alejas patinando». Diviértanse y multipliquen los bocados que les dan a las muchas frutas que ofrece Nuestra Biblioteca Opulenta (N.B.O.). No importa si disfrutan, aborrecen o si en el fondo censuran tales maniobras. Déjense llevar sin escrúpulos antiguos, con la satisfacción de un efebo lanzándose en parapente completamente desnudo. Recuerden que desde hace tiempo la coherencia ha pasado a mejor vida: lo que es bueno y verdadero en esta página podría ser nefasto o improductivo y radicalmente incierto en la página siguiente. Vean mi ejemplo: hasta ahora, he mencionado trescientos treinta y nueve nombres propios, la mayoría de los cuales, como saben, pertenecen a alguien que ya no está entre nosotros. Pero esa necrofilia computable y abiertamente reconocida por mí, casi como un modelo de pensamiento o una directriz absolutísima, no me impidió mofarme de Quirós cuando supe que lo primero que hizo al llegar a Los Ángeles fue localizar la curva donde murió Murnau y filmarla. Pudiera ser que la curva, me dijo al otro lado del teléfono, conservara un rastro espiritual, como un aura del más allá, pues al fin y al cabo en ese arco de la carretera terminó la vida de un genio. *Genio* es una palabra que suena muy vieja, como precientífica e incluso teológica, ¿no creen?; yo solo entiendo de fuentes de cita. Por otra parte, de acuerdo con la bibliografía especializada, el tanatoturismo es el «viaje motivado, en todo o en parte, por el deseo del encuentro real o simbólico con la muerte»,¹²⁵ definición en la que, con muy poca polémica, merece encuadrarse el

viaje de Quirós y, de hecho, también la película en la que estaba embarcado. Seguramente por eso iban a serle suculentos los días que pasó en Hollywood, ciudad que derrocha amor por la muerte, destino predilecto de necrófilos. No en vano su archiconocido Paseo de la Fama merece ser visto, y así se describe comúnmente en la literatura sobre el tema, como una guirnalda de cenotafios hechos a destiempo —*cenotafio*: del griego, *kenos* (vacía) y *taphos* (tumba)— y aún más, como un espacio de aproximación festiva al más allá, casi institucional, en una práctica que se registra y se ejercita en el mundo entero. Pasen y vean:

Las estrellas color rosa chicle del adoquinado del Paseo de la Fama y, en especial, las huellas de manos que las celebridades del mundo del espectáculo dejan estampadas sobre el cemento son manifestaciones físicas que conectan de un modo directo a los turistas con los personajes más ilustres del presente y del pasado. La sensación de contacto con la celebridad que proporciona la marca del asfalto es reforzada por los *tours* turísticos, que siempre incluyen el recorrido por las calles donde residen los famosos. No deja de ser curioso que, con una intención muy semejante, la planta superior de la ultramoderna torre Bayterek de Astaná, orgullo de Kazajistán, exhiba la huella de la palma de la mano del presidente kazajo Nursultán Nazarbáyev en un soporte bañado en oro. Ante un mirador desde el que contemplar toda la ciudad, los visitantes pueden colocar su propia mano sobre la marca, reforzando la unión con su presidente.¹²⁶

Alternativa y muy coloridamente, defendía Quirós la interpretación contraria, tanto en las muchas versiones del guion de su película como en las imágenes que filmó. Dejándose llevar por un criterio personal tan válidamente justificable como cualquier otro, según él la meca del cine tiene una sed de gloria indestructible. Un afán manifiesto de no-muerte, decía él. Y lo decía para mí, me encantaba pensar.

Cae la tarde y un puñado de imitadores pasea por Sunset Boulevard. Recorren una y otra vez el mismo tramo de la calle John Wayne, Rita Hayworth, Superman y Groucho, que sonríen, saludan, reparten apretones de manos a diestro y siniestro, y se hacen fotos con los turistas a cambio de uno o dos dólares. Ese menudeo, dicho sea de paso, no computa en ningún registro contable y, en efecto, no se tiene en cuenta en los cálculos de los beneficios que generan las celebridades del pasado: «las celebridades muertas, también llamadas *delebs* (por su forma en inglés, *dead celebrities*), generan un mercado enorme y creciente. De acuerdo con algunas estimaciones, facturan un total de 2.250 millones de dólares de ingresos cada año, sobre todo a través de la explotación de derechos de imagen y de *royalties*. Por eso, desde 2001 la revista *Forbes* elabora un *ranking* anual de las *delebs* que más dinero producen».¹²⁷ Un Michael Jackson igual de locuaz que un monitor de aeróbic que cobra por cliente satisfecho se entrega a sus pasos de baile frenéticos. Los visitantes disfrutaban del *show*; durante el rato que dura el bailoteo forman un corro alrededor de él, uno de esos corrillos que, con bastante acierto, han sido descritos como «la parte más simple, espontánea y fluida de la liturgia turística».¹²⁸ Es cierto que hay gente que aborrece con todas sus fuerzas a los imitadores por considerarlos una presencia incómoda en el centro de las ciudades, que ofrece un espectáculo lastimoso, pero también es cierto que, de haberla, su pátina de decadencia desaparece en el momento en que esa misma gente, «lanzada al juego, se deja llevar por el deseo íntimo de ser engañada y coopera en el *marco interactivo de la imitación*».¹²⁹ Si se acepta ese juego como parte de la experiencia vacacional, entonces todo son risas y bromas y felicidad. En tal sentido, ¿puede ser considerada la imitación el rito religioso por excelencia de la sociedad del espectáculo, casi un acto mágico al alcance de todos? No veo

impedimento para ello: «la técnica de la imitación consiste en preservar a una persona con vida reencarnándola en una actuación, haciendo que sus movimientos, su estilo e incluso su voz se depositen y residan en otro ser humano». ¹³⁰ ¿No sería lícito hablar de milagro en este punto? Tal vez no sea exagerado decir que en el acto de imitar surge la magia de la perpetuación, como si toda la trayectoria de un personaje célebre tuviera como destino principal el de servir a esos espectáculos callejeros en los que en cada esquina florece la vida eterna como un clavel reventón y que garantizan que el goce nunca, nunca, nunca acabe, sino que se trasmite a espaldas como en una Kermés de sonrisas amplias y admiración. No en vano en esos espectáculos hay algo de alquimia, a la que se llega tras un aprendizaje esmerado. «Para parecerme a Madonna —explica una imitadora de la cantante— he tenido que entender que su carrera es un estudio completo de la cultura pop americana, y que ella misma a menudo emula a estrellas y artistas del pasado. Madonna redefine los atributos que toma prestados en un estilo propio, de modo que toda influencia viene de alguien más, se transforma y va hacia otro lugar, y así se cierra el círculo». ¹³¹ Esa clausura generosa y continuamente hinchable no está exenta de dificultades, parece querer decir Quirós, que se empeña en registrar el momento (mínimo y leve, pero muy turbio) en el que un gesto del imitador hace una mueca descaminada. Créanme si les digo —le he estudiado a fondo, casi como un tema en el que doctorarme por segunda vez— que, en ese cortocircuito de peso y duración infinitesimales en el que John Wayne deja de ser pétreo y viril y muestra las hechuras de cincuentón tímido y frágil, ve Quirós asomar la nariz al hombre hueco que un día será él mismo. Al comienzo de un artículo dedicado a Murnau y publicado en el n.º 312 del *Bulletin de la Société des Études Océaniennes*, Yves de Peretti se pregunta (como desde dentro de una pajarera de oro, con la puerta siempre abierta): ¿qué es un cineasta sino alguien que busca en la trayectoria caótica de otros un eco de sus propios fantasmas, de sus propias dudas? Mentiría si dijese que no me estremecí al ir comprendiendo —no enseguida: no aquella tarde, remota ya, en que a desgana le abrí por primera vez la puerta sonora de la casa, sino de forma creciente, como una luna que se ensancha noche tras noche hasta aparecer completa y bárbara— que Quirós había llegado a ver en mí el rastro de su futura vejez desarbolada: soledad, desatino y esperanzas menguantes. En la casa ruinoso (en los objetos abandonados e incluso en la acústica huraña de mis movimientos, en el cerrar abrupto de los cajones, en el dejarme caer en cualquier parte) pudo haber visto él anticipado un veredicto, pues ahí estaba, como escrito por capítulos en los chismes de una familia venida a menos, el estudio completo de su obra precaria y de su vida, entre ociosa y cesante: su balance hecho artículo monográfico. ¿No es la prosa universitaria el agua estancada en el que han de acabar todas las vidas? Jamás supe hasta qué punto él era consciente del modo en que yo estaba condenada a describir académicamente todos sus pasos, como una tarea impuesta por un profesor demente y rígido igual que una vara de abedul. A él, en todo caso, parecía agradecerle mi compañía.

Vía telefónica, también la buscó una vez, creo que ya lo saben ustedes, a los pocos días de aterrizar en Los Ángeles. Y a mí me dio, movida por no sé qué corriente de aire, por hablarle de muertes violentas (de siniestros desgraciados que, en un segundo maldito, siegan una vida en plenitud) y en particular le hablé de accidentes de tráfico. Mencione a Warhol y su obra *Silver car crash*, divagué sobre el encuentro de la carne humana con el lado oculto de la prosperidad material, y sobre el goce de la velocidad llevado hasta sus últimas consecuencias, cité *Crash!* de Ballard (dilatando mi discurso acerca del éxtasis del impacto, del espectáculo sangriento de

vísceras, líquidos y flujos) y acabé por equiparar el coche a un *deus ex machina* que pone punto final a una historia como la de Murnau, un broche brillante que evita una muerte dolorosa a resultas del envejecimiento, el mal de Parkinson o una enfermedad denigrante y aun inconfesable. Todas esas menciones salían de mi boca a borbotones y a Quirós le divertieron, como mínimo. Viendo sus películas, saltaba a la vista que Murnau sentía horror ante la idea de hacerse viejo, un sentimiento con el que en aquel momento yo me solidarizaba: al fin y al cabo, existen un billón de razones para odiar hacerse viejo y, en efecto, yo misma llevaba semanas trastornada ante la perspectiva de ir a cumplir treinta y dos años, edad en la que —basándome, como saben, en el análisis cualitativo de un número suficiente de historias ajenas, esto es, de un corpus de estudio que me permito considerar representativo— debería haber cimentado ya una trayectoria que a día de hoy empezara a proporcionarme una estabilidad apacible o, mucho mejor, algo que podríamos llamar *cierto perfeccionamiento de obra*. Guardé para mí, claro, ese disgusto tan particular y seguí improvisando una teoría algo delirante sobre la suerte de morir en la cumbre de la vida, cuando el sol está en lo más alto del cielo y al salir de la cama por la mañana aún no se sienten las rodillas crepitar, que Quirós fue siguiendo con gusto, hasta terminar diciendo que debía ponerse a trabajar.¹³² De un modo un tanto apresurado, antes de colgar me explicó que era común en los años del Hollywood clásico que las celebridades pagaran por los servicios de adivinadores y que, de hecho, el mismo Murnau lo hacía regularmente, y es por eso que Quirós llevaba días intentando localizar a una espiritista célebre pero superdiscreta, la médium más reputada y selecta de Los Ángeles, cuyo teléfono personal le facilitó, tras insistir bastante, Luciano Berriatúa, que, por lo visto, había coincidido con ella cuando fue contratado por una productora llamada Saturno Movies para ayudar en la documentación de una película (*La sombra del vampiro*, con John Malkovich en el papel de Murnau) que aún tengo por ver.¹³³ En todo caso, Quirós aún no había dado con la médium, pero, según dijo de modo inquietante, estaba estrechándose el círculo y no tardaría en hacerlo. Por de pronto, lejos de dedicarse a beber margaritas, vestir camisas floreadas y tomar el sol (en aquella ciudad cuyas calles llenas de palmeras debieron de parecerle al berlinés Murnau, al menos de entrada, la antesala del paraíso), Quirós estaba ocupando sus horas en filmar diferentes lugares, que eran como puertas a nuevos y peculiarísimos temas, dijo, inagotables como el paseo por un laberinto, mientras dure la batería de la cámara y haya disponible en algún lugar memoria libre para almacenar imágenes, creo que dijo también, antes de despedirse con un adiós muy desaborido.

No imaginé entonces que Quirós cerraba la comunicación para siempre. Inmisericorde, se olvidaba de mí y yo me fui dando cuenta de ello poco a poco, con el paso de los días en que no llegaba ningún mensaje suyo. Miraba mi teléfono móvil y lo volvía a mirar; los canales de comunicación se mantenían abiertos, pero a través de ellos: nada. La casa deshabitada producía un sonido que nunca me había resultado tan descorazonador. Por lo demás, las nubes pasaban por el cielo, se hacía de día y volvía a anochecer. Hacía calor y luego mucho más calor. Omega seguía comiendo, con el mismo apetito de siempre. Muchos días me quedé en la cama, dando vueltas hacia un lado y hacia el otro, hacia allá en donde las sábanas quedaban más frescas, y el colchón empezó a tener la forma de mi cuerpo en el centro, y una marca de color parduzco hecha de tiempos muertos, parecido a la huella de una prueba nuclear en un atolón, supuestamente

despoblado. La prensa *online* y las redes sociales estaban atiborradas de individuos superactivos dándose palique los unos a los otros, hablando de temas de actualidad (lo que, en realidad, significa: de temas de ayer, hoy y mañana, que ocupan nuestra mente y nos distraen ahora).

—En cuanto a mí, ¿podemos hablar ya de lo que sociólogos y psicólogos han bautizado como «muerte social» (acerca de la cual la bibliografía a estas alturas es ingente)?

Y me contestaba, como de costumbre, a mí misma: en efecto, ¡un diagnóstico afinadísimo, Dra. Silva! No era posible desdejar la razón portentosa que arrojaban los objetos y que mi ordenador y mi teléfono móvil gritaban a una: estás muerta. Pérdida de identidad, menoscabo de la conectividad, ostracismo... y otras palabras clave, que aportan matices sutiles pero reveladores. Lo que yo sentía era mucho más terminal que el desamor, en todo caso. Y tal vez por encontrarme en ese estado, me concedí faltar a mi compromiso adquirido y entonces, en esa hora de la madrugada que recuerda, por su olor y por su viscosidad, a la nitroglicerina, me incliné en el sillón para alcanzar mi teléfono y escribirle un mensaje a la joven y misteriosa socióloga. Me cargué de autoridad y me puse a teclear. Lamentablemente no podré escribir el artículo sobre Arnold Kreikamp, junto a alguna excusa barata. S una peNa, me contestó de inmediato, Rnld Kreikm s merec l studio N condicions. En absoluto me molestó su ortotipografía indisciplinada, que sugería: prisa/acción trepidante/anarquía, pero no pude resistir su atrevimiento. Siento decirte que tengo serias dudas de que Arnold Kreikamp exista realmente, espeté. ¿No estarás confundiéndonos de nombre? O mejor dicho: ¿no me estarás tomando el pelo? Y ella, sin entrar al trapo, tan elegante y críptica en su respuesta como una de esas princesas de videojuego que dan pistas sobre la ruta que conviene tomar, añadió empleando ahora sí todas las letras preceptivas:

—Repito que es una lástima: SI NO EXISTE, ARNOLD KREIKAMP DEBERÍA EXISTIR.

Ahora les debo contar que me quedé dormida y que soñé con ella, pero que no recuerdo ningún detalle de mi sueño. Mucho mejor. Los sueños son inocentes y volátiles, como la infancia, y todo esfuerzo es poco por mantenerlos intocados. Y también les debo contar que, al despertarme, un impulso sentimental me llevó a encerrarme en el armario de mi habitación, un armario antiguo de madera castaña y formas redondeadas, con una única puerta, que se abre con un tirador en forma de guirnalda de flores. Sin pensarlo mucho, me encerré allí dentro y de pronto sentí consuelo y amnistía, lo que fue el motivo de que cada vez saliese menos: para comer cuando me entraba el hambre, esencialmente. El cable del ordenador portátil, que salía del armario y me unía a una toma de corriente, al modo de un cordón umbilical, impedía cerrar del todo la puerta, así que una franja estrecha de luz era todo lo que se colaba en el interior. Al poco de casarse con Ljena Grabenko, una anarquista rusa bastante inestable que había huido de su país tras ser condenada por terrorismo, Lukács recibe una carta en la que su padre valora la noticia inesperada del matrimonio contraído por su hijo: «a menudo tú eras un mundo extraño para mí, pero que al menos era accesible para mi intelecto. Ahora me encuentro cara a cara ante un rompecabezas incomprensible y, de veras, no puedo decir nada excepto *des Menschen Wille ist sein Himmelreich*». En alemán, no en lengua húngara, sentencia: *la voluntad del hombre es su paraíso*, dicho lo cual y, como en tantas otras ocasiones, hace un ingreso generoso en la cuenta bancaria de su hijo. Análogamente: a día de hoy mi voluntad es estar metida, las máximas horas que sea posible, en el armario de mi habitación, que es el vivo recuerdo de la fresquera que había en la casa de pueblo en la que siempre vivieron mis abuelos, y que era mi escondite preferido durante los juegos de mis vacaciones infantiles. Al armario le he cambiado el nombre y ahora lo titulo:

paraíso. En sus recomendaciones sobre la técnica de la actuación, Mijaíl Chéjov escribe: «El actor puede contraerse en un gesto psicológico de *acurrucamiento* en su propio cuerpo e incluso *desaparecer* en su imaginación. Puede dirigir este gesto hacia el suelo y seguir hasta el centro de la Tierra», y de acuerdo con esa instrucción me he transformado en una actriz en el papel de espacio vacío dentro de un armario añejo. Otras veces me imagino que soy una maniobra de prueba, como informatizada, con el fin de demostrar, qué sé yo... a ratos, la sobreexplotación de los recursos lingüísticos; a ratos, las consecuencias físicas y psíquicas de la carencia de vitamina D. El hecho es que empecé a encontrarme tan soberanamente a gusto dentro de la fresquera que cuando por fin sonó el teléfono no salí a contestar. No tardé mucho en enterarme de que quien llamaba era mi amiga Ana María, que horas después se presentó en la casa, adonde entró usando la copia de llaves de emergencia que hice para que guardase ella, quién sabe si deseando, en el fondo de mi alma, ser rescatada de algún turbio pensamiento, cuando llegase. Por mi parte, ni me inmuté al oír que la puerta del vestíbulo se abría, ni tampoco al oír los pasos de mi amiga avanzar con decisión por el pasillo, llegar al salón, desplazarse hacia mi cuarto, abrirse paso entre mis cosas y aproximarse a mí. Mi encierro excéntrico no me sonrojaba, pues nada podía hacerlo ya. Ella, con una naturalidad derrochadora, me preguntó por qué razón estaba metida en el armario, a lo que yo respondí con la pura verdad: aquí hace más fresco, y como soné sincera ella pareció satisfecha, al tiempo que me ponía entre las manos un regalo, un paquetito aparatadamente envuelto en celofán fucsia que contenía una de esas bolas de cristal que al ser agitadas simulan una bonita nevada, lenta y pacífica. En el interior de la bola, una pareja de flamencos formaba tiernamente con sus cuellos y sus picos la silueta de un corazón. Era lo que se dice un regalo con mensaje encantador.

—Feliz cumpleaños —dijo Ana María, lanzándose sobre mí para darme un abrazo.

Robando de alguna parte (en concreto: de Robert Walser, cuyos restos mortales, tras ser recogidos de entre la nieve, fueron enterrados en: el cementerio de Herisau, Suiza) una frase contundente, pude decir: los grandes trágicos perecen a los treinta y un años, y yo sigo respirando, pero me callé. Tirándome del brazo, Ana María me convenció para abandonar la fresquera, por un rato. Sobre el colchón *king-size* tendió una sábana limpia, que antes de caer se hinchó como el vientre de un gran felino, y encima de la que, hechas ovillos, tomamos té y charlamos: primer tema (introdutorio), segundo tema, tercer tema, cuarto tema, quinto tema (que en realidad era una repetición del tema tercero, tan divertido). Reímos con ganas. La risa de Ana María es contagiosa, de hecho es gracioso en sí mismo verle achinar los ojos y enseñar, con lentitud, primero sus dientes bastante desordenados pero blanquísimos y luego la encía superior, de un color brillante, casi morado. Ana María se lio un canuto (con la desafección, impostada y, sin embargo, ya del todo naturalizada, con que lo haría: cualquier treintañera varada, desde la adolescencia y sin enterarse, en el *MTV Unplugged in New York* de Nirvana), mientras en una olla enorme cocimos espaguetis y después nos los zampamos con mucha mantequilla; antes de acabar su ración, mi amiga formó unas letras en su plato (en una caligrafía redondeada, pretendidamente pueril, hecha de espaguetis) en las que se leía *felicidades*. En alguna parte escribe Walter Benjamin (enterrado en: el cementerio de Portbou): de todas las maneras de adquirir libros, la más encomiable es escribirlos uno mismo. Y entonces, a ambas a la vez, nos vino a la cabeza el nunca existente Arnold Kreikamp, que por la fuerza del deseo, y a la contra del buen orden, fue creado en nuestras bocas, bilateral y tan gratuitamente como todo ser humano.

Arnold Kreikamp: *nom-de-plume* de Karl Becker, escritor alemán cuya obra (escasamente conocida) debe inscribirse en la Nueva Objetividad. Aparte de que nació en la fronteriza y muy coqueta ciudad de Lindau en fecha incierta (pero, en todo caso, *circa* 1895), no se sabe demasiado acerca de sus orígenes. Parece claro que no conoció a su madre, que acaso muriera durante la labor de parto y, por lo visto, su padre, que regentaba o al menos trabajaba como encargado en un colmado, se casó en segundas nupcias con una mujer joven y de apariencia desequilibrada, que quizá fuera italiana o acaso española. Sus instintos (los de la madrastra de Karl) explotaban una vez y otra en una batalla cruenta contra el asfixiante autoritarismo guillermino, y hacían imposible toda convivencia, lo que tal vez fuera la causa de que Karl fuese enviado a Berlín a estudiar el bachillerato. Una vez en la gran ciudad, se alojó con su tía Lily, que, solitaria como una luna, gobernaba una casa de huéspedes humilde y populachera en la que el sensible adolescente que era entonces Karl coincidió con un montón de trabajadores que, habiéndose separado de sus familias, trataban de ganarse la vida en una época más que miserable: roñosa como pocas pero no excepcionalmente roñosa. Qué duda cabe de que esa experiencia marcó su vida y por supuesto también su obra, que ya a primera vista parece escrita con la incomodidad de un hombre que lleva metida una china en el zapato. No consta en ningún archivo si Becker cumplió o no con el servicio militar, pero se sabe que su primer empleo fue el de reportero en un pequeño diario berlinés y hasta su muerte prematura no dejó de publicar crónicas, que eran pequeños retratos de la vida agitada de la gran ciudad, por la que a la vez se sentía hipnotizado y expulsado. Tampoco se sabe exactamente cuándo conoció al editor Ernst Rowohlt, que publicó su primera obra, una novela breve de estilo claramente deudor del expresionismo, llamada *Anna en el lago*. Libro de recuerdos infantiles, Karl rememora en esa novela sus sensaciones frente a las aguas del lago Constanza a través de la figura de una jovencita frágil como una amapola, que es secuestrada por una banda de asaltantes de caminos que la toman por la dama del lago y se rinden a sus pies, algo que ella recibe con sorpresa primero y con cada vez mayor agrado después, y que la lleva a convertirse en la sanguinaria cabecilla de la tropa. No se tienen datos sobre cómo fue acogida esa obra, a diferencia de lo que ocurrió con el poemario *Plantas carnívoras*, que en 1925 fue objeto de una pequeña reseña en el *Völkische Beobachter* que criticaba su estilo expresionista, para entonces bastante pasado de moda. El autor de la nota advertía que el mundo amenazante que construía el señor Becker hacía años que no intimidaba a nadie y, alabando el talento rítmico del autor, le recomendaba, en el tono paternalista de un hombre barrigón, abrir bien los ojos a la actualidad, patearse las calles y atender a lo inminente. Por mucha rabia que nos den aquellos que se atreven a dar consejos, tal vez en este caso debamos darle las gracias al crítico del *Völkische Beobachter*, porque Karl, que ya no era ningún crío, dio un golpe de timón en su literatura y, tras varios años de esmerado trabajo, publicó, en 1936, la novela *Un mal día*, cuyo protagonista, un oficinista recién despedido, víctima del colapso económico de la República de Weimar, va cayendo en un pozo de desesperación y, a consecuencia de una lista de infortunios tan largo como un día sin pan, acaba por ser condenado injustamente y, sin contar con la ayuda de una mano amiga, muere en el más amargo abandono. Karl Becker estrena con *Un mal día* el pseudónimo de Arnold Kreikamp, nombre que acaso se dio a sí mismo para generar un desdoblamiento con el que resguardar su auténtico yo. Siendo un tipo de aficiones convencionales, con cierta querencia por pasar desapercibido y por mimetizarse con las paredes (una de esas personas con cuya cara los invitados a una fiesta nunca se quedan), su nombre real sería, desde entonces, su guarida y su vía

de escape. Nada tuvo que ver la invención de su pseudónimo con aquellos que cambian su nombre para mostrar su desapego hacia el padre represor, creando en suma un alejamiento de la familia original, como fuera el caso de su coetáneo Hans Fallada.

Sea como sea, no tenía el editor Rowohlt mucha confianza en que los críticos fueran a saludar la publicación de *Un mal día*, ni en que al ya entonces todopoderoso Ministerio de Propaganda no fuera a desagradarle. Y, sin embargo y contra todo pronóstico, en el *Völkische Beobachter* se reseñó muy favorablemente la obra del desconocido Arnold Kreikamp, a través de la cual se llegó a defender la opinión (al mismo tiempo sensata y resbaladiza) de que las patadas que da la vida podrían ser un poco menos duras con una planificación adecuada. A partir de ese momento la suerte del triste Karl pareció cambiar de signo: enseguida el libro empezó a venderse mejor que salchichas —se conoce que los lectores se sentían representados en el triste decaer del protagonista— e incluso fue traducido a varios idiomas extranjeros (entre ellos el español, por el editor José Janés). En cuanto a Goebbels —que, dicho sea de paso, era doctor en letras, como les gusta recordar a quienes aseguran que el gusto por la literatura no nos convierte en mejores personas ni en más sensibles—, le entusiasmó el retrato despiadado que *Un mal día* hacía de la Alemania de entreguerras. Según el ministro (que además era cojo, sin que eso le impidiera llegar demasiado lejos en el arte de la deducción), Kreikamp venía a aplaudir la ascensión del Führer al poder de un país moribundo. Karl (en realidad, Arnold) fue entonces citado al Ministerio para una entrevista que fue posponiendo una y otra vez hasta que la sombra del desacato comenzó a planear sobre sus excusas. Cuando finalmente se encontró cara a cara ante Goebbels, no pudo evitar recibir un encargo: inventar y escribir una historia acerca de un jovencito ario, adorable e inteligente, que pasa unas vacaciones en la isla de Rügen. Con el alma encogida y fastidiada, y con el temor de que la Asociación de Escritores del Reich le declarase escritor indeseable y prohibiese, como les había ocurrido a otros, que sus libros fuesen publicados, Karl firma un contrato en el que se obliga a entregar una novela en el plazo de tres meses. No sabe hacer otra cosa que escribir y necesita dinero. Al despedirse de él, arrimándose a su oreja izquierda, el cojo Goebbels insiste en que aquel debía ser un libro particularmente optimista. Una historia dulce que conmueva a todo corazón adolescente hijo del Reich. En el fondo, con la novela de Kreikamp el Ministerio de Propaganda pretendía promocionar las bondades de la Kraft durch Freude (una organización cuyo nombre es algo así como «el Vigor mediante la Alegría», y que tenía el cometido de gestionar el tiempo de ocio de los trabajadores, a imitación de la obra Dopolavoro de la Italia fascista): por unos pocos marcos los obreros podían pasar los fines de semana de excursión en el campo, hacer deporte, asistir a conciertos o al cabaret, e incluso embarcarse en cruceros que, bajo el eslogan «trabajadores alemanes en los siete mares», los llevaban a Madeira, a los fiordos noruegos, a Nápoles... La estrategia del régimen era aniquilar de ese modo el aburrimiento venenoso y propiciar que los obreros desearan enterrar para siempre el hacha de guerra con la que habrían de enfrentarse, de acuerdo con el planteamiento marxista, a las clases propietarias. No hay nación, repetían hasta el asco los periódicos, que cuide tanto a sus obreros como lo hace Alemania. Según supo Kreikamp por boca del propio Goebbels, el gobierno iba a construir un resort colosal, el mayor del mundo, en la isla de Rügen, a orillas del Báltico, que iba a ser el primero de una serie de complejos vacacionales para los obreros alemanes. El resort de Prora era motivo de enorme orgullo para el Führer, sobre todo después de que el proyecto se hubiera hecho con el primer premio de la Feria Mundial del Turismo celebrada en París en 1937.

El libro de Kreikamp iba a ser una forma de publicitar su construcción y entusiasmar al pueblo. Si todo iba bien, se podía pensar incluso en adaptar la novela al cine, lo cual, debió de pensar Karl-Arnold, sin dejar de sentir muchos reparos por colaborar con los nazis, iba reportarle unas ganancias que quizá le pondrían fin para siempre a su más que miserable vida. Años después, en un ensayo colectivo que participa bastante tardíamente en el debate sin solución *exilio interior versus exilio exterior*, uno de los pocos amigos de Kreikamp justificaría que este aceptase la propuesta de Goebbels con el argumento de que, mucho más duro que emigrar, era «soportar cada día los golpes inmundos del fascismo, su ruina espiritual que cala los huesos de un pueblo que se vuelve, a pasos de gigante, una masa de cobardes y chivatos», y lamentaría el atropello de Thomas Mann al afirmar que los libros publicados en Alemania entre 1933 y 1945 no merecen ser leídos, pues «despiden olor a sangre e ignominia». Kreikamp empezó siendo un retratista apolítico que no soportaba la idea de dejar su país; luego, a la llegada de los tiempos más perversos, Kreikamp escogió empaparse junto al pueblo de la miseria moral y entonces contarla. De ahí que, al término del plazo acordado, el manuscrito de *La isla más hermosa* fuera depositado sobre la mesa del ministro Goebbels, que se emocionó hasta las lágrimas con la tierna historia de Fabian y su hermana Lily, los dos hijos de un matrimonio que, tras muchas penurias, son contratados para trabajar como operarios en una factoría de bombillas, a partir de lo cual todo mejora y cuya prosperidad culmina cuando la familia pasa unos días de vacaciones en la bahía de Prora, en Rügen. Y, con todo, Goebbels sintió que había algo que podía ser mejorado en la novela. Le falta entusiasmo y gratitud, dijo, además de algún personaje judío, contrahecho y mísero, que actúe como contrapunto de los férreos padres de Fabian, y Kreikamp, que había acudido a la reunión en el ministerio algo borracho, al principio le escucha y asiente, y pide una semana para introducir los cambios oportunos, pero de pronto decide no seguir escuchando, de modo que no se entera de que el gran divo Emil Jannings ha aceptado dar vida al padre de Fabian en la adaptación cinematográfica de la novela, de cuyo guion se va a encargar Thea von Harbour. Esa noche Karl Becker muere de una sobredosis de morfina, vestido de bávaro, con pantalones cortos de cuero y un sombrero loden decorado con una pequeña pluma de perdiz, dejando a su lado una nota de suicidio (muy poco fuera de lo común) dirigida a Louise Escoffier, quien al parecer fuera su primer amor.

Y fue enterrado en: el cementerio de Friedenstraße, Berlín.

¿Se debe considerar que *La isla más hermosa* quedó inconclusa? Tal vez sí, y así se sugiere en una imprecisa pero elocuente nota a pie de página en el ensayo (hoy inencontrable) *Danke, Chef! El Báltico remoja a los obreros*. En todo caso, esa no consumación sería en el fondo muy coherente, pues también quedó a medias el resort Prora. Se levantaron ocho grandes edificios de habitaciones con vistas al mar, pero quedaban por hacer las piscinas, los restaurantes y el cine cuando la guerra estalló. Los albañiles que estaban trabajando allí fueron reubicados como operarios en una fábrica de armamento. Jamás un obrero pisó Prora para pasar sus vacaciones. Las diez mil habitaciones fueron ocupadas por refugiados de guerra llegados de Hamburgo y por personal de la Luftwaffe. Una vez firmada la Declaración de Berlín, los soviéticos usaron las instalaciones como base militar, antes de abandonarlas para siempre.

Por lo que respecta a Becker, con velocidad fue olvidado, como un cuerpo en descomposición arrastrado por las mareas literarias, sometidas sin duda al magnetismo que han ejercido autores como Mann o Kafka, cuyo genio ordenador sin duda ilumina y vertebra, pero con

la misma potencia también ciega y tacha y borra. A menudo, los narradores de la Nueva Objetividad (entre los que hay que contar a Becker-Kreikamp) suelen abordarse de manera un tanto inapetente por los historiadores de las letras europeas. Parece como si las réplicas que le hicieron a la literatura previa, tan embrujante, se considerasen solamente propias de escritores desabridos (más parecidos a periodistas o a reporteros que a auténticos artistas) que, a la vista lastimosa de los hombres y las mujeres desaliñados que hacen fila ante la oficina de subsidios, fueran incapaces de mantener el bolígrafo quieto, enclavando la literatura en el tapiz de lo social, grueso y húmedo como el musgo, y condenándola, a la literatura, a volverse las más de las veces circunstancial y a verse cargada de compromisos y sobre todo a ser áspera como si estuviera escrita sobre papel de esparto. De todas maneras, esa es solamente una hipótesis, lanzada al vuelo igual que todas.

—¿Recuerdas aquello que me dijiste sobre Barcelona y su línea de metro la tarde en que nos conocimos? Creo que por fin lo he entendido. —Y entonces, del todo agradecida, la abracé yo a ella, a Ana María, con el amor más puro.

Las palabras que me contestó las he olvidado, pero no su boca al moverse, en un gesto que yo interpreté como de delegación. Enseguida, ella se sacó del bolsillo de los pantalones un teléfono móvil y, alargando el brazo, tomó una fotografía de las dos, en la que mis ojos salieron amarillentos como dos aceitunas húmedas. Insistí en tomar una nueva foto, pero Ana María declaró tajante que se oponía a la repetición, en general, y que los de la foto eran, ni más ni menos, los ojos espléndidos de mi rostro tal como ella los veía, dijo, y luego me preguntó abiertamente, y con una pizca de impaciencia, si iba a volver a mi fresquera y le contesté que sí. Fue un alivio que no intentara convencerme de lo contrario. Al final de la novela *Middlemarch*, la señora Cadwallader le dice a Dorothea, encerrada a cal y canto en su casa, architrístisima después de comprender el lugar adonde le ha llevado la vida:

—Piensa en lo pesada que podrías resultar si siempre hicieras de reina de la tragedia y te tomaras todo por lo sublime. Sentada sola en esa biblioteca podrías llegar a pensar que riges la meteorología; debes rodearte de personas que no te creyeran, aunque se lo dijeras.

Esas, que siempre me han parecido las palabras más duras que puede tener que decirle una amiga a otra, por fortuna no las escuché en la voz de Ana María, igual porque yo misma se las podría haber gritado a ella, pues su existencia, vista en la justa perspectiva (que no es poco lejana ni demasiado piadosa), es una formulación alternativa a la mía, esto es: con componentes parejos y hermanos.

Pasando por alto el hecho de que estábamos de cumpleaños, nos vino a la boca, a ambas y casi a la vez, un asunto que por lo general nos perturba, y que periódicamente necesitamos tratar, con mucho más malestar del que a estas alturas sería sensato. ¿Quién será de entre las dos la que entierre a la otra, la que lea el nombre de la otra escrito sobre una lápida? Es una incógnita a qué cementerio irán a parar nuestros restos, aunque suponemos que será un cementerio de la ciudad de Barcelona. De poder elegir, nos gustaría que fuera grande y que estuviera a pleno rendimiento, y así el día en que se nos dé sepultura habrán de coincidir allí varias despedidas, muy diversos familiares y amigos lagrimeando los unos al lado de los otros y, según las palabras de Ana María, emitiendo una queja colectiva y en cierto modo trascendental.

—Un cementerio es un catálogo de nombres escritos en piedra que, de pronto, enmudecen, igual que hipervínculos estropeados que ya no conducen a historias kilométricas.

La paz eterna, el descanso merecido.

Ana María parecía satisfecha cuando, súbitamente, anunció que se marchaba. A toda prisa salió de la casa y desapareció, como volando muy por encima de las nubes. Lo hizo mientras decía entre dientes no sé qué acerca de su trabajo en la editorial, acerca de una entrega y de un plazo por cumplir. Utilizó la palabra en inglés: *deadline*, y creo que al hacerlo apretó un poco los puños, como a causa de una súbita tensión. Como respuesta, dirigida más bien al cosmos que a la alejada Ana María, añadí que yo también tenía muchísimas cosas que hacer bien temprano, al día

siguiente, pues estaba llegando el otoño y empezaba un nuevo curso, otra vez. Buenos días a todos. Buenos días a todas. Me llamo Beatriz Silva y este es el curso de Sociología del Ocio, del Turismo y del Deporte. Al acabar la sesión inaugural me volvería veloz a mi fresquera, como una liebre grande que huye a resguardarse, y así calculaba hacerlo sin alteración desde el principio hasta el último día de clase, y también tras el examen final. Como novedad, a partir de aquel curso, el programa de la asignatura incluiría una lección sobre la isla de Rügen y otra sobre Tropical Islands, en cuya historia, parafraseando a Quirós, pueden encontrarse algunos elementos fundamentales para entender no solo las formas más recientes de ocio vacacional, sino también, decía, la anulación contemporánea de lo exótico.

Han pasado al menos dos, si no tres cursos, desde que Quirós llegó y luego se marchó, y el calor y la casa y también yo permanecemos en idéntico estado, y persistimos, tris-tras-tris-tras, como la hoja batiente de una puerta que se abre y se cierra según de dónde sopla el viento. No hace falta decir que esos arrebatos que de pronto se apoderan de mí y en los que sin pestañear aseguro que pienso abandonar la vida académica son puro humo que tarda un poco en disiparse. Contumaz y a la vez arrepentida, un año y otro año me subo a la tarima y me presento: queridos jovencitos, soy la profesora Beatriz Silva y todo-lo-que-sigue.

¿Pero qué es lo que frena tu retirada, que anunciaste con tanta pompa y que, en el fondo, muy bien podría recomfortarte?, haría bien en preguntar alguno de ustedes, el más pendiente de los detalles o tal vez el más cándido. A esa alma atenta yo la tomaría de la mano y le contaría, como quien destapa un secreto que no lo es, que algo más poderoso que yo tumba todo noble sentimiento en mi interior, como también ha de tumbar cualquier deseo duradero, y que algo he de hacer yo con mis jornadas antes de que venga a buscarme la negra muerte. Como comentario al margen e incluso casual, planteado fuera de tiempo, a ese oyente imaginario y acaso ideal le diría también:

—Querido, solo manteniéndome como profesora puedo conservar el acceso a millones y millones de publicaciones *online*, contenidas en algún lugar del ciberespacio y custodiadas tan restrictivamente que solamente están al alcance de eso que se ha dado en llamar, de un modo presuntuosamente fraternal, «comunidad universitaria».

Dicho en plata: la facultad me tiene en sus manos, bien atrapada como en un noviazgo tóxico, pues necesito un carnet de profesora en el que haya escrita esa cifra que sirve de clave para acceder de forma *online* a la producción científica mundial, que es exclusiva para los suscritos. La libertad también es elegir la droga que se prefiera, e incluso las prepúberes adictas a colocarse con pegamento en el recreo deberían contarle al mundo la enormidad de su desparrame, pues mundo es. Dicho más técnicamente: mi continuidad como ser vivo depende de que pueda conectarme a internet a través del *proxy* de la universidad, que costea numerosas y apetecibles suscripciones y que hace de intermediario entre yo y el saber, no muy distintamente al camello que en su día me vendía hachís, que a mi modo de ver sigue siendo la droga menos inelegante. Si no: *you are not currently authenticated*. Y ya entonces: *password required* o *purchase content*. 19,95\$, 36\$, 115\$ por cada publicación, como el *insert coin* de una máquina de *pinball*. Sin licencia no hay suelo bajo los pies y conviene aceptarlo. He aquí un dato histórico, monumental como pocos: Aaron Swartz (1986-2013) se dejó el pellejo tratando de subvertir el orden de los suscritos y fue perseguido y acabó —hagamos un minuto de silencio—: muerto.

Y hoy está enterrado en Arlington Heights (Illinois), en el cementerio Shalom Memorial Park, concretamente.

Como pensado por el diablo, el Principio de Mínimo Privilegio rige todas nuestras vidas y dice, en una lengua de apariencia justa y razonable y, supuestamente, en pro de la seguridad común: *un usuario solo ha de tener acceso a aquella información y a aquellos recursos que son necesarios para su legítimo propósito.*

¿Cuál sería mi legítimo propósito si abandono la universidad?, me interrogué a mí misma al final de una noche agotadora. Y la respuesta que me di me hizo ver que, por mediocre que sea el cometido que me asigna el contrato que firmé con la Facultad de Sociología (por fraudulento que, además, se vuelva entre mis manos), me da alas para leer. Leer a la ligera o con detalle, desmañada siempre en mi pendonear, tan sexi. Así que: la frágil pertenencia mía al mundo pasa por mantenerme pegada a la universidad como la liendre al cuero cabelludo de un señor que esconde con colonia que no se baña. Teniendo en cuenta todo eso: ¿cómo no iba a rendirme a los pies de Quirós, si irrumpió trayendo consigo un montón de historias gratis y accesibles, que llamativamente no olían a mar interior, sino que se movían con soltura como empujadas por los vientos planetarios?

No habla del todo mal de mí que con el tiempo haya ido superando mi enfado e incluso haya reconstruido el viaje de Quirós, minuciosamente, como un vicio hecho últimas voluntades. Gracias al contenido de su caja sé que su estancia en Hollywood continuó según los planes: que se entrevistó con la médium (que le dirigió a una sociedad espiritista que prometía sesiones de ouija para contactar con celebridades muertas), pero que aquel encuentro no dio ningún fruto, y que conoció también al capitán de uno de los pocos barcos que a día de hoy recorren aún el trayecto que une Los Ángeles y Tahití, cubriendo el itinerario que en su día siguiera Murnau en su velero. El buque de carga *Cap Tapaga*, bajo bandera de Trinidad y Tobago, y con una tripulación compuesta por quince filipinos, recorre la ruta circular Long Beach-San Francisco-Papeete-Apia-Pago Pago-Long Beach (lugares todos que me suenan porque he leído a Robert L. Stevenson, a Somerset Maugham, a Jack London, a Frederick O'Brien).¹³⁴

El capitán Bravender, un tipo de mirada inteligente y de paciencia sobrehumana, abre ante Quirós las tripas del mercante, con ese exhibicionismo coqueto que suele dar la cara ante quien empuña una cámara, mientras sus hombres cargan y descargan contenedores metálicos de distintos colores. ¿Qué llevan dentro? Es una pregunta que solo la autoridad portuaria podría contestar. Con cierta perturbación comprobé, en una de las fotos que tomó Quirós, que no es muy distinta la sala de trabajo del capitán Bravender de mi despacho en la universidad. En su sala faltan mis libros y el póster del XXXIII Encuentro Anual Hispano-Luso-Italiano de la Sociedad de Estudios Marxistas-Leninistas, en el que aparece, pintado de un juvenil color frambuesa, el rostro de Karl Marx,¹³⁵ pero lo demás es casi idéntico: las luces fluorescentes que causan migrañas, la mesa de madera conglomerada, el calendario y la pizarra en la pared, y una impresora cuyo tóner habitualmente está gastado. Aunque de mi perchero también cuelga una chaqueta semiabandonada, yo no poseo un casco. El casco de seguridad lo llevan los obreros y, aunque con no poca frecuencia he mantenido lo contrario, lejos estoy yo de poderme contar entre ellos, por mucho divertimento que haya hallado en el pasado al citar estas palabras de Mao:¹³⁶ «La línea divisoria entre intelectuales revolucionarios e intelectuales no revolucionarios o contrarrevolucionarios es si están o no dispuestos a integrarse con los trabajadores y campesinos y, de hecho, lo hacen». Aquello que yo estoy dispuesta a hacer no se lo puedo decir porque escapa a mi entendimiento. Pero, a cambio, permítanme contarles que el casco de seguridad es un objeto que realmente me

fascina desde que supe que es un invento de Franz Kafka,¹³⁷ por el que el escritor recibió una medalla de oro en el Congreso Americano de Seguridad Laboral de 1912 (celebrado en Milwaukee por la Asociación de Ingenieros Eléctricos del Hierro y del Acero). Por lo visto, al enterarse de la distinción, un Kafka muy agradecido dijo ante sus compañeros en la compañía de seguros en la que trabajaba:

Ni se imaginan el trabajo que me dan mis cuatro distritos. Los trabajadores se caen de los andamios y de las máquinas si van bebidos, los tablonces se vuelcan, los muros se derrumban, los escalones resbalan, todo lo que se levanta acaba cayendo. Y todas esas chicas de las fábricas de vajilla que constantemente lanzan cacharros de loza por el hueco de las escaleras me dan dolor de cabeza.

He aquí un problema perturbador (el accidente laboral) y su solución (el casco), de donde surge, como a pedir de boca, la pregunta a todas luces improcedente de si hay algo aparente y prejuiciosamente menos kafkiano que un casco de seguridad. Quizá solo en la mano de Kafka esté la posibilidad de hacer cosas radicalmente inkafkianas. En todo caso, muy lejos, para su fortuna, de mi pilón de dudas, el capitán Bravender despliega sus libros de navegación, sus registros, sus archivos y sus mapas, grandes y coloridos, como los catálogos de grandes almacenes que a los niños y a las niñas les encantaba recortar, décadas atrás. Y ahora, del todo maravillada y adulta, por no decir antigua, yo miro los objetos de Bravender en la pantalla de mi ordenador y me asombro de su belleza y alabo que resulten tan funcionales, que una composición de tinta, que compone líneas, cifras y palabras, sea el contenido de un oficio y que a través de todas ellas Quirós quiera..., mmm..., emito una conjetura: ¿mostrar la poesía del viaje marino y tal vez poner también en evidencia que el trabajo manual empieza a convertirse en un objeto por el que profesar un culto muy cercano al fetichismo? Curioso iba a ser el contraste de esas imágenes con otras que Quirós habría de filmar pocos días después durante una excursión al parque de atracciones Universal Studios: decenas de visitantes se fotografian junto a un tiburón blanco de plástico, réplica del monstruo marino de la película *Tiburón*. Miran a través de su garganta el hueco vacío de su vientre de pega y, con la cabeza metida entre sus mandíbulas, fingen pánico o dolor. En la Polinesia, dijo una vez Quirós con aires de experto, el tiburón es un vecino más de los muchos que habitan las aguas del océano; el terror a ser devorado por un gran escualo, feroz y bestial, añadió, es solamente occidental. Y también lo es, creo, la fantasía complementaria: que levante la mano quien no haya fantaseado alguna vez con ser desmembrado y engullido por los depredadores, por una bestia devoradora de veraneantes.

Las atracciones se encadenan y a su paso se sustituyen y se olvidan. No hay visitante que no acabe subido al trenecito¹³⁸ y que, con más o menos interés, no escuche al guía contar las curiosidades del lugar. Se suceden los escenarios de películas célebres (los decorados que simulan grandes avenidas, una mina abandonada en mitad del desierto, la superficie lunar) y yo vi los vídeos que filmó Quirós enteros, de corrido, y luego por partes. Y ocurrió que llegué a las imágenes de una Marilyn Monroe¹³⁹ de cera junto a la que se hacían fotos quince, veinte turistas por minuto, a un ritmo enloquecedor. No les constará a ustedes imaginarla: a escala 1:1 una estatua de Marilyn con un vestido blanco vaporoso que deja ver sus hombros; una Marilyn que se posa una mano sobre la mejilla, sin poder disimular un gesto pícaro. Quirós se situó a su espalda y comenzó a filmar. Y llegó una familia probablemente escandinava, que rápidamente envolvió a

Marilyn y se retrató con ella. Y llegó luego un matrimonio entrado en años, y el esposo se colocó a la derecha de la figura y la esposa a la izquierda y, posando para la linda foto, ambos le dieron un beso a la vez. Y llegó también un grupo de seis u ocho hombres de origen asiático, que acaso pasaran en el parque de atracciones su día libre en mitad de un viaje de negocios. Sonreían sin parar y, por turnos, empezaron a sacarse fotos junto a Marilyn. Y entonces lo que pasó es que uno de ellos (no el más efusivo, pero tampoco el más apocado) se aproximó a la figura de cera y la agarró por la cintura con suavidad, como si estuviera abrazando a una mujer de carne y hueso junto a la que posar. «Una figura de cera solamente parece viva; su espeluznante inercia llama nuestra atención hacia el elemento que falta: su conciencia.»¹⁴⁰ No había rastro de lascivia en el gesto del hombre, sino de respeto, y una delicadeza cercana a la ternura. Y a mí (a diez mil kilómetros de distancia, viendo la escena a través de la pantalla rígida del ordenador) aquella mano posada sobre la cadera de la Marilyn artificial de entrada me espantó, como si todos mis genes se electricaran de golpe y se pusieran alerta ante un tiempo nuevo de sexo entre especies, pero a la larga consiguió proporcionarme una forma de armonía desnaturalizada y hermosa. ¿No habla *Nosferatu* del deseo impúdico de dejar de ser humano?

En cierto episodio de *A contrapelo*, Huysmans¹⁴¹ hace que el duque Des Esseintes decida anular, en el último momento, un viaje que tiene previsto a Inglaterra. Un libro de Dickens¹⁴² entre las manos, la lluvia insistente que cae y empapa un París neblinoso y congestionado por el humo fabril, la visita a cierta librería inglesa y una cantina frecuentada por anglófilos le bastaron al duque para sentirse auténticamente en su destino: «¿y para qué moverse cuando uno puede viajar tan magníficamente sin tener que levantarse de la silla? ¿Acaso no se encontraba ya en Londres? ¿Acaso su atmósfera peculiar, sus olores característicos, sus habitantes, sus alimentos y sus utensilios no le rodeaban ya por todas partes? ¿Qué podía pues esperar encontrar allí sino nuevas decepciones?». Igualmente yo, empapada en los materiales que Quirós recopiló en su viaje como una base de datos dispuesta a ser trotada, no solo hice efectivamente un recorrido por América y por Oceanía, sino que viví una experiencia mucho mejor, más cerebral y profunda, sin los inconvenientes, molestias y decepciones de toda expedición física (las huelgas en los aeropuertos, los mosquitos y los precios abusivos en las atracciones y los museos, los hoteles no tan pulcros como sería deseable). Los amantes del cine recordarán las palabras de Chris Marker¹⁴³ en *Domingo en Pekín*: «yo, en París, me acuerdo de Pekín y cuento mis tesoros». ¿Y qué importa si los tesoros no han sido recogidos exactamente por mis manos? ¿Es que acaso cultivo yo las naranjas que consumo todas las mañanas en el desayuno? Acerca de su cámara Bell-Howell escribe Jean Epstein¹⁴⁴ en *Buenos días, cine*: «es un cerebro de metal, estandarizado, fabricado, que transforma en arte el mundo exterior a él. La Bell-Howell es un artista y solo detrás de ella hay otros artistas: el director y el operador de cámara». He abierto una ruta superflua, tal vez deportiva, que une (1) la cámara que un día sostuvo entre las manos Quirós, (2) el propio Quirós y (3) su caja repleta de materiales sobre Murnau, hasta llegar (4) a mí misma y alcanzarlos de rebote (5) a ustedes. Todos nosotros constituimos un grafo: surgida en el campo de las matemáticas y de las ciencias de la computación, la idea de grafo alude al conjunto de objetos llamados vértices o nodos, unidos por enlaces binarios. Es cierto que no hay casi nada que no pueda pensarse en términos de grafo, lo cual es muy desmotivador y perturba toda pretensión científica, pero a la vez abre las puertas a un estado que, al menos a mí, me ayuda a desactivar ciertas neurras que me dan de vez en cuando y, acaso por eso, de pronto, justo encima de la ventana

de mi habitación he visto aparecer una de esas señales de salida que resplandecen en la oscuridad, que brillan gracias a una sustancia fotoluminiscente que libera en forma de luz la energía que se ha almacenado previamente, en un proceso ejemplar de consumo cero. No sé hasta qué punto me hallo ante una escapatoria verdadera, pero parece providencial, si me permiten que adorne un poco mis sentimientos, cada vez más lentos, pero a su modo todavía macizos. ¿No dice Barthes¹⁴⁵ que reescribir un texto es diseminarlo, dispersarlo? No hace tanto, y por motivos que enseguida me propuse ignorar, pasé algunas noches leyendo sobre la reescritura, etcétera, etcétera, lo que me condujo a leer también sobre hiperlink, apropiación, copyright, etcétera, etcétera, y les engañaría si les dijera que logré formarme una opinión nítida sobre un asunto frente al que me encuentro tan inerte como una mente ptolemaica ante la idea del desplazamiento del planeta. La única certeza a la que llegué tiene que ver con la popularidad medible del cuento de Borges¹⁴⁶ titulado «El jardín de los senderos que se bifurcan» como referencia ineludible desde muchos ámbitos y como texto del que extraer citas brillantes, que sirven lo mismo para una cosa y su contraria. Esa conclusión minúscula es mi granito de arena, que aun siendo modesta cuenta igual, tal como se empeñaba en hacerme entender (con modos toscos y una razón que él mismo definía como postcompetitivista) aquel director de proyecto de investigación en el que estuve involucrada, y al que empecé a evitar después de que, en una de nuestras reuniones semanales para «poner en común métodos y resultados», me gritara a todo pulmón, con mucha más perspicacia de la que yo quise atribuirle entonces, «deje de objetar, Silva, y póngase a escribir: nuestra calidad se evalúa por página publicada».

Pero a lo que iba: la ruta abierta «cámara de Quirós → ustedes» acabó poniéndome ante los ojos a la doctora Janet Bergstrom, digámoslo así de crudamente: una académica en la posición privilegiada que yo nunca disfrutaré. Quirós la conoció y, en consecuencia, yo la conocí también, como suplementariamente, e ipso facto un sentimiento de rabia se apoderó de mí, del todo impropio. De Bergstrom bastará que sepan que es profesora de historia del cine en la Universidad de California-Los Ángeles y que su despacho parece higienizado y ordenado según reglas tan rigurosas como esa norma ISO que establece cómo citar adecuadamente las referencias bibliográficas en un artículo académico, pero al mismo tiempo es pretendidamente cálido y personal, gracias a las flores blancas que hay sobre la mesa de trabajo, al póster enmarcado de Mary Duncan¹⁴⁷ y a las tres fotografías en las que Janet posa junto a algunos de sus alumnos, chicos y chicas de sonrisas megadesarrolladas, que parecen muy sinceras. Como el periodo lectivo había terminado, supongo que Quirós no tuvo oportunidad de filmar ninguna de las clases en las que Janet explica qué aspectos del cine de Murnau se vieron transformados cuando el director abandonó Europa y se afincó en Estados Unidos, pero a cambio filmó a la profesora primero sentada en su mesa de trabajo y después al volante de su Corvette rojo, sonriendo con un cielo soleado al fondo, cuyo resplandor baña un vecindario precioso. Si estoy en lo cierto, el vecindario se llama Pacific Palisades y en él, en los años treinta del siglo pasado, residía una numerosa colonia de intelectuales y artistas alemanes que, con el tiempo —y bastante a la ligera—, le valió el nombre de *Weimar by the Sea*. ¿Qué idea de la República de Weimar forjaba ese apéndice californiano con vistas al océano? Sin duda, una de lo más rutilante y a la vez rellena de invenciones. Una idea muy capaz de durar y de cruzar el globo terráqueo y llegar, con un viejo esplendor superviviente, hasta la ciudad de Barcelona (tan soleada y a pie de playa como Los Ángeles),¹⁴⁸ en uno de cuyos barrios mi ordenador proyecta el rostro fabulosamente agostado de

Janet Bergstrom, que inclina hacia el horizonte sus ojos azules rodeados de finísimas arrugas, rodeados de la piel de gran dama que yo nunca tendré, porque mi piel se parece a la de un tambor de mano. Ella ha pasado su vida: amontonando y prodigando datos tales como que Murnau tardó ciento dieciséis días en completar *Four Devils*, dieciocho más de lo previsto. Lo sé porque pasé dos mañanas completas leyendo todo lo que Bergstrom, en sus treinta años largos de carrera, ha escrito sobre Murnau: capítulos de libros y artículos académicos puntillosos e impecables, lógicamente estructurados, con su aparato crítico actualizado y exhaustivo, etc., tan parecidos en lo formal a aquellos que yo escribía hace solamente unos semestres. Leí sobre los personajes masculinos del alemán (al parecer, poco viriles para el gusto del espectador made-in-USA); leí sobre Éric Rohmer¹⁴⁹ y su manera particular y sesudísima (made-in-France) de entender el cine de Murnau; y leí un artículo alucinante en el que se unen de forma inesperada Murnau y Mussolini. Septiembre de 1927, Times Square Theater de Nueva York. La Fox programa un espectáculo dirigido a causar la admiración del mundo entero. El fin es dar a conocer un sistema de sonido revolucionario, el Movietone, para lo que se anuncian tres Atracciones Históricas: el estreno de la película *Amanecer* de Murnau, un concierto del coro vaticano y un discurso (a decir del programa de mano) del hombre del momento: Benito Mussolini.¹⁵⁰

Admito: que nunca llegaré a alcanzar la madurez exquisita y serena o el estatus de la doctora Bergstrom, pero con idéntica solemnidad declaro: que, si soy como un vino agriado antes de hora, quizá haya algún tipo de riqueza humana en esa agrura. Una forma de conciencia extra ganada a pulso y con cero parecido al regocijo. Siempre encerrada en mi fresquera, ya no cuestiono mi suerte inalterable y en mi divagar encuentro de súbito una tranquilidad muy sublime. Cambiar de idea, cambiar de espacio, cambiar de amante es ponérselo fácil a los biógrafos y a los académicos, que se pirran por la transformación bien notoria, pues les sirve para estructurar los libros y hacer que suenen solventes y juiciosos, y dignos de ser tenidos en cuenta y mencionados. Les ayuda a componer un índice.

También a mí me ha ayudado, por eso sé bien de qué hablo.

Nada en el artículo «El bolchevismo como problema moral», que escribió György Lukács¹⁵¹ a finales de 1918, hacía augurar que, pocos días después de ponerle el punto final, su autor iba a declararse comunista. Por eso sus biógrafos hablan de una conversión casi religiosa, mesiánica, que le lleva a repudiar desde lo más salvaje de sus vísceras la lectura aristocrática que hasta entonces había hecho del mundo. Y esos biógrafos trazan una línea: un antes y un después, un cisma. No en vano la poeta Anna Lesznai¹⁵² dijo una vez que la conversión de Lukács tuvo lugar entre dos domingos, de Saulo a Pablo¹⁵³ en una semana. ¿Qué fenómeno tuvo lugar en esos últimos días de 1918? ¿Cuál fue para el señorito húngaro el camino de Damasco? La opinión general es que no lo sabremos nunca. Que, imprevistamente, Lukács da un salto de fe revolucionario —y que mientras está en el aire, suspendido en pleno brinco, le asalta la duda de si esa pirueta intelectual no tendrá algo de absurda—. Si ese abrazo al comunismo parte su vida en dos mitades, la furia del converso define la segunda, lo que a mi juicio no responde sino al esfuerzo denodado por justificar ante sí mismo las contradicciones de tal mudanza. Y no era fácil. El propio Lukács reconocía, ya de viejo, que solo en la madurez supo alcanzar de lleno las tierras enérgicamente holladas del materialismo. En ese sentido, estoy convencida de que él aprobaría aquella frase que escribí cierto día en algún lugar: «parte del malestar que se vislumbra en los escritos del Lukács maduro tiene su origen en la culpa que sentía al entender que, de entrada,

había sido un marxista macarrónico». Eso no quita para que, como interpreta con bondad Marshall Berman,¹⁵⁴ la conversión de Lukács se imbrique, sincera y muy apasionadamente, en la mejor tradición marxista. Lo que yo les digo es: que mucho más relevante que una trayectoria intelectual partida en dos mitades es la pregunta feroz que tinta la vida de Lukács desde bien temprano: ¿qué puede salvarnos de la civilización occidental? Su respuesta repentina: el comunismo. Son muy excepcionales quienes dan soluciones a los problemas que encuentran a su paso, ya sea «organice la revolución», ya sea «póngase un casco». Quienes no se conforman con paliativos y buscan remedios. Yo acepto diplomáticamente que no soy una de esas personas, si bien un día soñé con serlo. No voy a negar que a veces me duelen las palabras del inicio del *Fausto* de Murnau, que llevo clavadas en la nuca a modo de mortificación: «tu vida ha sido polvo de libros y moho. ¡Ya es suficiente!», pero me revuelvo un ratito en mi guarida y todo desasosiego va esfumándose, aunque quede en mi interior como un poso de café, como una turba peleona. Y vuelvo a las andadas:

Entre los papeles de Quirós había copia de ciertas declaraciones de un artista llamado Vittore Baroni, en las que hablaba de un experimento al que bautizó con el nombre de Lugarteniente (Lt.) Murnau:

Lt. Murnau (1980-1984) fue un intento de estudiar cómo se construyen los mitos musicales hoy, todos esos grupos underground de culto, cuán lejos puedes llevar una imagen sin darle un sonido. Empecé a difundir folletos y anuncios que usaban la imagen del cineasta W. F. Murnau, vistiéndolo su uniforme del ejército y adjudicándole el nombre de Lugarteniente Murnau, que encontraba bastante misterioso y evocador. Hice el primer cassette, *Conoce al Lt. Murnau*, solo a base de mezclar, fragmentar y manipular discos de los Beatles y los Residents. La idea era que el Lt. Murnau usara la música existente sin tener que recurrir a instrumentos ni a componer notas. Luego intenté confundir al público haciendo que se editaran cassettes y discos del Lt. Murnau por diferentes personas en diferentes países. También hice una performance como Lt. Murnau, con una máscara, cortando y remezclando diferentes discos, fusilando un disco de los Beatles... o un programa para Radio Uno en Italia, *La testa de Giano*. Hice circular centenares de máscaras del Lt. Murnau para que todo el mundo pudiera usarlas, de forma que todo el mundo pudiera hacer música como el Lt. Murnau y ser el Lt. Murnau. Alguna gente incluso lo hizo. El principal problema que me he encontrado es que hay muy pocos interesados en trabajar para un proyecto que sentían que me pertenecía a mí, incluso aunque intentara mantener cierto misterio en sus orígenes. Así, al final siempre me tocaba a mí hacer el 99 % del trabajo, aun cuando Jacques Juin hizo mucho de Lt. Murnau en 1980-1981 y otros colegas hicieron cosas muy guays.

¿No les parece alucinante? Yo, al menos, no puedo evitar preguntarme si no será que, con una absurda resistencia a desaparecer, Murnau vuelve periódicamente a la vida, encarnando a chiflados que lo amplifican, como Baroni o Quirós. O como Waldemar Roger, ¿se acuerdan de él todavía? O incluso como yo misma. La historia de la literatura y la del arte tienen algo de proceso vivo y algo de fosa común, dijo Lukács en una frase que yo he repetido a menudo, como respondiendo a una tecla de *play* que activa un reflejo involuntario, sin haber entendido hasta ahora mismo que el proceso y la fosa no son dos comarcas distintas sino una, de hecho, a la vez fecunda y muerta. Habitándola, no sin delicia, Quirós se ha propuesto hacer una película tremendamente densificada, bien sustanciosa y que a la vez funcione al modo de un acta de defunción. O mejor: que pince los músculos como esas llamadas que parten en dos la noche y que comunican la desgracia, desde otro lado, igualmente en el reino de lo infausto. Ya sea inspirándose en la obra de Baroni o ya sea, incluso, de acuerdo con él, el caso es Quirós ha

abierto la tumba de Murnau y ahora sostiene su cabeza en la mano, y revela por fin su trazo irreparable e infinito, porque incalculables son las tumbas por abrir. De las malas condiciones nada podría esperarse, a no ser un arte maligno y triturador, y sobre todo apóstata. El hacer desesperado no conoce la armonía ni la ve, y el sonido angelical del arpa le suena a rayos.

A mí misma me digo: he sido atraída a un ejército de heraldos de la magna noche y del océano sin fondo conocido, a tal punto que: yo también hozo en las sepulturas. Tal vez el pasado solo sea para ser destripado.

Y luego me repito esas palabras, más lentamente, y entonces me siento ridícula y, una vez que se dispersa el calor de mis mejillas, entonces me entran tremendas ganas de reír. Como no soy capaz de imaginar una vida mejor, y prefigurarla, me lanzo a recorrer caminos ya andados, allá afuera, pero en la dirección opuesta, hacia adentro, y los encuentro muy acordes con mi naturaleza y mi apetito. Superpongo todos los contenidos que de pronto se presentan ante mí, que me conducen, y desde mi sitio que es nulo, accedo a... al desierto de Nuevo México, por ejemplo.

Situada sobre un altiplano a 365 pies de altura en mitad del desierto, la ciudad antigua de los indios acoma no es sencilla de alcanzar. Acaso por eso desde hace unas décadas nadie vive allí, en el que ha sido (a decir de los arqueólogos) el establecimiento humano más longevo de Estados Unidos. Al parecer, la palabra *Acoma* significa «lugar que siempre estuvo allí», aunque a día de hoy apenas reciba más visitas que las de los turistas, los guías que los acompañan y aquellos que les venden cerámica tradicional. ¿Qué es la cerámica tradicional y cuál es la diferencia con la actual? Solo se me ocurre una respuesta: tradicional es la cerámica que Flaherty querría filmar y sacar en sus películas.

Hubo un tiempo en que lo que se esperaba en las oficinas de los ejecutivos de la Fox era que Flaherty rodara en Acoma una de esas historias de amor trágico que llenan las salas de cine de suspiros y de sollozos, una versión de *Romeo y Julieta* que sustituyese el enfrentamiento de dos familias veronesas por las rivalidades entre tribus del desierto. Un romance entre los americanos de ayer, con aventuras, bonitos decorados y una chica guapa. Y, frente a esas expectativas, lo que empezó a rodar Flaherty apuntaba a algo muy distinto y, por ello, el proyecto acabaría cancelado y se convertiría en otra película frustrada. Corría el año 1928 y, a tenor de lo que cuenta Ward Alan Minge en su libro *Acoma: Pueblo in the sky* (Universidad de Nuevo México, 2002), el turismo empezaba a estar bien establecido en el sur de Estados Unidos, de modo que la mayor parte de los (cada vez menos) habitantes de la antigua ciudad de Acoma empezaban a especializarse en satisfacer a los visitantes, como siguen haciendo a día de hoy, tras venderles el Paquete Vacacional Acoma City Todo Incluido.¹⁵⁵ Asumo que se lo vendieron también a Quirós, cuyas filmaciones furtivas muestran a un guía nativo de cara ancha y pelo brillante, que se protege del viento fuerte con un anorak marca The North Face®, de color verde metálico, que le hace parecer una gran col de Bruselas muy fuera de lugar. Habla deprisa, con toda la fuerza que le permiten los pulmones, mientras un grupo de jubilados californianos fotografía las cosas típicas, como el horno en el que se cocinaba el pan según el método ancestral, las cisternas de agua natural o la vista panorámica del desierto con la Mesa Encantada al fondo.

Entre los habitantes de Acoma que se dedicaban a la alfarería cuando Flaherty estuvo allí, se contaba Frances Torivio (llamada por los suyos Niña-Cantora). De ella supe por medio de un artículo curioso (con el título «Dos narraciones de un cuento de Acoma») que apareció en el número 3 del año 1995 del *Journal of Folklore Research*, en el que, a grandes rasgos, la

folklorista Karen M. Duffy compara el estilo narrativo de dos mujeres del Clan del Águila, la anciana Frances y su hija Wanda (también llamada Nube-de-lluvia-sobreel-horizonte). Según informa convenientemente el apartado metodológico en el artículo de la doctora Duffy, Frances Torivio nació en Acoma en el año 1905, aunque su familia abandonó la mesa para construirse una casa cercana al río, en la pequeña comunidad india de McCartys, cuando ella era solo una niña. Los únicos años en que vivió fuera de la reserva fueron los que dedicó a estudiar en el St. Catherine's Indian School de Santa Fe, donde aprendió inglés. Frances se casó, tuvo dos hijos, enviudó y regresó entonces a Acoma, a mitad de la década de 1920, donde ganaba algunas monedas vendiéndoles cerámica a los turistas que llegaban a la zona, para los que a veces también hacía de guía. ¿Es posible que cuando Robert Flaherty se encontrara filmando su película *Acoma*, Frances Torivio estuviera allí, cerca de su cámara, sentada junto a un tenderete de artesanía? Así es, y lo más probable es que siguiera allí sentada cuando el rodaje se dio por zanjado.

Ante la grabadora de la doctora Duffy, Frances Torivio y su hija Wanda responden a una pregunta de la investigadora:

—¿Por qué los indios acoma pintan loros en su cerámica?

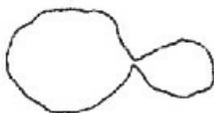
—*There was a chief*—empieza Frances, había un jefe, y al decirlo, puntualiza Duffy, Torivio alarga ostensiblemente la palabra *jefe*—, y se le acercó un hombre que le preguntó: ¿qué pájaros querías que hubiera en los cielos de Acoma? El jefe contestó: quiero loros —y Frances alargó también la palabra *loros*—, pues los loros son pájaros de hermosos colores. Muy bien, dijo el hombre y abrió una bolsa de la que sacó dos huevos. Escoge un huevo. Había un huevo espléndido de color brillante y también un huevo gris y sin brillo. El jefe alargó la mano y, naturalmente, escogió el huevo hermoso. Lánzalo contra la roca y entonces los cielos de Acoma se llenarán de pájaros. El jefe lanzó el huevo con todas sus fuerzas contra la roca de arenisca. El cascarón se abrió y de él salieron volando un montón de cuervos. Bueno, pensó el jefe, si quieren loros, los acoma tendrán que pintarlos.

... they only heard frantic warning whispers of hungry starved European ghosts.

SIMON J. ORTIZ, *From Sand Creek*

Vista a través de Google Maps la pista de aterrizaje del aeropuerto internacional de Tahití es una pequeña baqueta anexa a la costa noroeste de la isla, como una barrita tangente a la tierra allá justamente donde toca el océano, igual que si tuviera un chip instalado en su envoltura. El piloto que llega de noche a Tahití (por ejemplo, tras el vuelo de ocho horas largas que separa Los Ángeles de Papeete) avista una hilera de luces naranjas en mitad de un espacio inmenso y completamente apagado, se enfila hacia ella sin tensión particular, como pan comido, salvo si el viento complica en algo la maniobra. Ni aunque fuera habitual de la ruta al sur habríamos de dar por hecho que el piloto se haya fijado nunca en el parecido que guarda la isla con el símbolo del infinito, en realidad, un infinito inflamado, como si uno de los dos círculos que lo componen — esos dos círculos que, según cuenta en sus diarios el capitán Cook, fueron en el pasado dos reinos independientes que estaban casi indefectiblemente en guerra— estuviese sufriendo un absceso fuera de control y con muy mal pronóstico. En la cabina de pasajeros las azafatas se esmeran por que los viajeros (entre todos ellos, Quirós: con su cara de retrato-robot) disfruten del trayecto y, en general, la satisfacción cunde en todas las miradas, que se cruzan y amicalmente se descruzan, y las cosas se piden por favor y se reciben con un gracias, pues dar las gracias es certificar que los implicados en el contrato que es vivir en comunidad cumplen su parte, según lo que corresponde, y que no hay razones que justifiquen la discordia ni mucho menos la inquina, que tal vez sea de entre todos los sentimientos el menos vacacional. La experiencia polinesia, asegura el eslogan de la aerolínea, empieza a bordo, y por eso el personal de vuelo lleva collares de hibiscos y como hilo musical suena la melodía de un ukelele, sin complicaciones armónicas. Por descontado, la información que reciben los viajeros durante el viaje no incluye que: el trayecto Los Ángeles-Papeete, por cada pasajero en clase turista, consume 1,25 toneladas de CO₂, aunque no hay que ser adivino para saber que dar ese tipo de datos al pasaje será obligatorio en cuestión de unos años. Por ejemplo, nadie le dice a Quirós: eres un tipo que viaja con pasaporte europeo y cuyo paso genera a una vez CO₂ y bits de información. En cambio, en la pantalla que cada uno de los viajeros tiene a un par de palmos de la cara se pasa inevitable y simultáneamente un vídeo institucional, del que solo es posible escapar cerrando los ojos y en el que, poco antes del aterrizaje, se anticipan, a modo de tráiler: los amaneceres bellísimos, los jóvenes polinesios que preparan zumos de frutas y las playas de aguas cristalinas. A estas alturas ya lo saben ustedes: Lo Típico. Pese al esfuerzo conjunto de las azafatas encantadoras y del vídeo en tonos pastel, sin embargo, la llegada a la Polinesia por aire ni siquiera a plena luz del día, ni siquiera en el día más radiante del año, es comparable a la alegre recalada en barco, si hemos de creer lo que han

dejado escrito los viajeros del pasado y, no sé ustedes, pero yo en esto les creo. Asomarse a proa y ver una isla brotando en mitad del Pacífico es un regalo para los ojos, dicen —dejaron dicho—; en la unión del cielo, el océano y la arena de la costa, dejaron dicho también, la vista da con coloraciones nunca imaginadas, ni siquiera por los más selectos especialistas en la luz. Por eso resulta tan comprensible el enfado de Matisse, que, al despertar de un sueño profundo en mitad de la noche, salió de su camarote y subió a cubierta para descubrir que la embarcación en la que viajaba hacía rato había atracado en el puerto de Papeete.



¡Maldición!, gritó Matisse varias veces. ¡Maldición! ¡Maldición!, pues llevaba muchas jornadas a bordo, suspirando por el encuentro lento y prodigioso con la isla esmeralda, con verla aparecer rompiendo a lo lejos el horizonte azul, como un espejismo primero, que empieza mostrando coquetamente las ramas más altas de los cocoteros y en la que se va dibujando una playa que pasa en cuestión de minutos del malva al crema, como si una isla en mitad del océano fuese en realidad hija del tiempo y el color, en el ojo de quien mira. Tal vez sea por eso que la primera experiencia nunca puede repetirse —Matisse se lo había leído a Stevenson—: el primer amor, la primera isla de los mares del sur son recuerdos distintos al resto, e influyen en un sentimiento virgen. Y acaso no sea exagerado decir que Matisse había decidido emprender el viaje al otro lado del mundo empujado por esas palabras tan tiernas, aunque no está de más añadir, siguiendo a Paule London (la autora del libro, que recuerdo en algún sentido desconcertante, *Matisse en Tahiti*), que en su impulso viajero también influyó, y no poco, la película de Flaherty *Moana*. Sea como sea, el hecho es que el capitán del barco en el que viajaba Matisse, que (como se dice en el argot de los marineros) estaba harto de rodar cubiertas, tenía el alma bastante encallecida y era del todo insensible al afán de belleza que atesoraba el pintor; por su culpa, Matisse había perdido estúpidamente la oportunidad única e inmaculada de descubrir desde la baranda del barco cómo cambia el agua al llegar a la laguna, en una combinación asombrosa de las luces y las sombras subacuáticas, lo que fue un mal inicio para un viaje que ni mucho menos acabaría de ser, digamos, redondo. Y también se iba a perder el fino aroma de la flor de tiaré que arrastra la brisa hasta la cubierta del velero, muy progresivamente. Una lástima.

—Porque no lo pudo ver, no pudo gozarlo.

Es una manera de plantear la cuestión, que es tan válida, por lo demás, como la opuesta: porque no pudo vislumbrar el atolón se mantuvo a salvo del desengaño, tan predeciblemente agrio. En una carta minuciosa a sus amigos Salka y Berthold Viertel, que escribe durante la travesía que le ha de llevar a la Polinesia, Murnau confiesa:

Esto es muy bello, aunque la primera impresión sea de desencanto porque las cosas nunca resultan ser como esperábamos, como las leímos, como las soñamos. Para mí, la constelación de la Cruz del Sur siempre fue símbolo de la exuberancia tropical. Me parecía que su tamaño y su resplandor debían ser dignos de un cuento, que era la marca distintiva de todas las películas de aventureros, descubridores y piratas. Marca distintiva de las novelas de Melville, de Stevenson y de Conrad. Así que imaginad mi desilusión: es de noche, cruzamos el Golfo de California, a unas ochocientas millas de Los Ángeles. El gramófono toca en la cubierta

Red Lips, kiss my blues away, cuando el timonel exclama: «¡Por allí asoma la Cruz del Sur!». No puede ser verdad. Consultamos libros para comprobarlo y sí, era verdad: mientras el cielo resplandece con la claridad de nuestra Estrella Polar, desvaído, nada interesante, se ve algo en el horizonte que puede parecer una cruz — algo nebuloso, aburrido, sin brillo, nada romántico—. Por un momento, un dolor físico (doloroso como el despertar de un sueño demasiado bello). Ahora, al escribir esto, muchas millas más cerca de la Cruz del Sur, ¡ya resplandece! Puesto que viajamos en su dirección, pronto, en cuanto hayamos dejado atrás el Ecuador, superará todos los libros y sueños, pues viajamos tras libros y sueños.

Quizá se hayan dado cuenta ustedes de que en esas líneas de Murnau es posible identificar varias de las cuestiones de las que, con más o menos tino, me he venido ocupando a lo largo de estas páginas, acerca de las cuales creo que ha llegado la hora de hacer recapitulación, a modo de cierre. A saber: (1) la ilusión frustrada que llega a doler físicamente, (2) el culto al artista como motivación del viaje y, muy en particular, como pretexto del propio arte, (3) los libros como piedra de toque de lo que ven los ojos y, muy en particular, como piedra de toque de lo que afirman los no-acreditados-como-expertos y (4) la positividad como única actitud moral admisible, que obliga a que la respuesta sea un noooo mojigato a la pregunta:

—¿Conviene entonces prescindir del viaje?

Y, no obstante, ya conocen ustedes mi opinión al respecto. En ocasiones resulta divertido o resulta la única opción picotear de aquí y de allá, y fantasear con cómo habría de ser la arribada a uno de esos jardines sobre el mar, al modo en que hizo el joven André Gide en *El viaje de Urien*, escrito, según afirman los libros de historia de la literatura, sin salir de su habitación parisina.

Analogía —dicho sea con una modestia que se me resiste en otras ocasiones—: sin salir de mi casa barcelonesa me dedico a contarles a ustedes el viaje de Quirós, del todo válidamente. Miro hacia el techo altísimo, de casa antigua y rica, y desde algún retiro inconfesable me llegan estas palabras, como un lema fantasioso y, sin embargo, verosímil pronunciado con la voz finísima y siempre estupenda de LA PROPIETARIA Daniela: «Aurora Bertrana, mujer adelantada a su tiempo». Y la razón es que: Aurora (escritora catalana) viajó a la Polinesia en 1926, pasó allí tres años y contó lo que vivió en un libro de memorias. Y alego, en una contestación que parece hecha a la defensiva, con el cuchillo entre los dientes, sin estarlo de verdad: «Beatriz Silva, mujer adelantada a su tiempo». Y la razón es que yo (espumarajeante académica catalana) encaro, en términos mayores, un proyecto general que con toda probabilidad es el más ambicioso al que me he lanzado nunca, que pretende ser algo así como: la *Guía de Viajes Beatriz Silva para estudiantes de Sociología del Ocio y del Turismo*, que se ocupará (está de más decir que postacadémicamente) de ciertos lugares y ciertas personas relevantes a los efectos de: (a) viajar sin salir de casa, (b) plantear una crítica abierta al hecho de cruzar fronteras —entendiendo que en la puerta de cada casa hay una frontera— (c) nunca más ilusionarse, (d) alertar de que el apocalipsis está pasando un poco desapercibido y (e) poner en evidencia que la prosa académica ha reventado como una piñata pero que de su interior no han salido precisamente confites. Por el momento, tengo más o menos a punto las entradas «Acoma», «Aeródromo de Brand-Briesen» y a día de hoy trabajo seriamente en la de «Bora Bora», con energías renovadas, que de hecho me mantienen en pie aun a duras penas. A modo de homenaje, escribo las entradas en orden alfabético, porque el abecedario es un clavo al que agarrarse, casi anacrónico y, con todo, encantador como un chachachá. Escribo frases como «en la actualidad el Motu Tapu, en su limitada extensión, como un retal del paraíso, es propiedad de Hilton Hotels & Resorts» y trago

saliva y el sarpullido se me exagera, imperceptible para la medicina pero patente para mí, que lo sufro, de noche y de día. Escribo: «expertos en lujo», y vuelvo a tragar saliva y me rasco nuevamente. En los atolones más selectos, hay habitaciones de ensueño sobre el mar, cabañas de cáñamo para dormir literalmente encima del agua, a cuerpo de rey. Durante el día los menos plebeyos entre la Magna Clase de los Turistas hacen esnórquel, nadan en el arrecife, reciben instrucciones sobre cómo ponerse un pareo o sobre cómo abrir un coco al estilo polinesio. Me rasco y me rasco. Su piel se tuesta al sol —yo no diría que saludablemente—. Se toman un respiro y se olvidan de su vida corriente. Muy cerca de ellos, pero sin verlos, varios hombres descargan una lancha: cajas de fruta, huevos, bebidas de baja graduación, y toallas y sábanas limpias. Empeñado en filmar la cara A y la cara B, por así decirlo, de los mares del sur, Quirós pasó horas cámara en mano, registrando los barcos de mercancías que recorren y abastecen el archipiélago. Al puerto de Tahití llega el mercante *Cobia 3*, a bordo del cual Quirós pasó varios días filmando amaneceres, puestas de sol y compraventas; en tanto que supermercado flotante, la bodega y la cubierta van cargadas de contenedores, cajas de madera, electrodomésticos, garrafas grandes de agua y bidones de gasoil, que gracias a una pequeña grúa, cadenas y un juego de poleas llegan a tierra firme, cuando se los necesita. El sol ilumina los intercambios (bienes por dinero) y el capitán del barco va metiendo las ganancias en un maletín de cuero, con cierre y candado dorados. La herrumbre envuelve la cubierta, y no cuesta intuir que lo que no está oxidado hoy lo estará pronto. *Aquello que fue ya es; y lo que ha de ser fue ya; y dios restaura lo que pasó*, que es el robín. Puede que la vida en la Polinesia sea, antes que nada, la lucha organizada, muy en precario, contra los efectos del sol, del viento y del agua salada: la desilusión es la hermana pequeña de la erosión, parece decir a cámara el casco desconchado del *Cobia 3*. Y, aun con la pintura corroída y con el óxido, la ventaja del barco es que, dadas las circunstancias, soportará el desastre cuando llegue con mejor fortuna que las islas, inmóviles y al albur igual que neonatos. En efecto, si es que no lo consigue el *Cobia 3*, será el *Cobia 4* la embarcación que sobreviva, sin ir más lejos, al atolón de Aratika, en cuyo litoral se está levantando un muro de cerca de un metro de alto. Me sorprende la inocencia con la que fui descubriendo el propósito del murete de hormigón que en uno de los vídeos de Quirós era encofrado por media docena de hombres (unos con casco, los demás con su propia camiseta envuelta a modo de tocado en la cabeza), y que de entrada me resultó meramente una construcción muy poco estética. En efecto, tardé en darme cuenta de que Aratika es uno de esos territorios severamente amenazados por la subida del nivel del agua y cuyo futuro depende de un dique, tal como supe, no libre de angustia, unos meses después, por medio de un estudio con el que di por casualidad y cuyo tema era el impacto del cambio climático en las costas polinesias, así como las medidas con las que el gobierno francés (ignoro con qué grado de acierto) trata de proteger los arrecifes de coral en sus territorios de ultramar. Me pregunto si mi lentitud a la hora de comprender algunos de los vídeos de Quirós no tendrá que ver con que me he convertido en un ser superado, igual que un saurio decrepito, e igual que una mole me interrogo también, como ante un espejo inventado: ¿qué tenía el *Cobia 3* que me faltaba a mí? Lo digo porque Quirós se pasó horas filmándolo a él, al barco, y no a mí, que le miraba con ojos de ternura verdadera, pese a que mis párpados se abriesen y se cerrasen con más mecánica que fe. Fui para él una interlocutora-más-o-menos-válida y bien dispuesta a espolear sus iniciativas siempre, incluso —no me afeen que lo diga— sobre el filo del abismo en el que se enrocan la incertidumbre y el resquemor.

En uno de los muchos vídeos que filmó Quirós a bordo del *Cobia 3*, con esa cualidad escurridiza que vuelve artístico el arte, cuatro hombres cuentan y se reparten el dinero que han ganado comerciando de isla en isla, en torno a una mesa en la cubierta del barco. Creo: que son muy feos pero que la cámara los vuelve guapos, cada uno a su manera. De otra parte, Quirós suele filmar acciones prolongadas: de un modo sinuoso me dice: mientras tú revisas y completas listas de bibliografía secundaria, otros, lejos de ti, cuentan dinero y ven llegar la tarde al cielo austral, mucho más limpia y sobre todo más noble que un documento de Word por estrenar. Y, además, necesaria. En efecto, ante los cuatro hombres del *Cobia* hay latas de refresco sobre un hule de motivos tropicales, más un montón de dinero; ante mí, papeles y la pantalla de un ordenador. Uno de los hombres apila las monedas y otro ordena los billetes, con unos movimientos no muy distintos a los que se hacen al jugar al Monopoly, y luego apunta en un bloc de notas cuánto y a quién. Los dos más jóvenes visten un short surfero y fuman con una actitud que solo cabe llamar *felicidad*. Los mayores visten también una camisa sin abotonar, que deja ver sus pechos gorditos y una barriga cuya forma redonda recordaría al planeta Tierra si no fuese porque, mucho más provocativamente, pone en evidencia que los años han hecho de sus cuerpos réplicas grotescas del embarazo de sus madres.

Sobre todo me persigue y me gusta mirar, en los archivos de Quirós, un vídeo en el que un niño turista contempla, con la nariz pegada en el cristal, cómo un pequeño tiburón de aleta negra nada en círculos dentro de un acuario, sobre anémonas y estrellas de mar. Lagunarium es el nombre que se le ha dado al acuario, y es la principal atracción del vestíbulo del hotel en el que el chavalito se aloja junto a sus papás. Es una escena tristísima, si nos ponemos en la piel del tiburón y, de hecho, es posible que la primera vez que la vi llorase, de un modo parecido en su infecundidad a como lloré el otro día durante una clase, sin poder disimularlo y con el pulso a mil por hora, cuando hablaba desde la tarima de la historia del Aerium, que conforma una cadena de metamorfosis supervistasas, exuberantes y trágicas, que empezó cierto día en el aeródromo de Briesen. Érase una vez una pista de asfalto discreta y funcional que fue construida en el año 1938 por las fuerzas aéreas alemanas, a unos cincuenta kilómetros al sur de Berlín, con esa convicción granítica que tienen las cosas llamadas a durar más que el ser humano que las crea. Al principio, el aeródromo no contaba más que con un carril de aterrizaje, como una raja cenicienta en las profundidades del bosque del río Spree, que entre la vegetación poderosa parecía un islote alargado, una inmensa letra i mayúscula de pavimento en la que los pilotos militares aprendían las maniobras de despegue y aterrizaje. Esa incisión liviana en medio de la naturaleza duró poco: cuando el Ejército Rojo se hizo con el control de la zona, el lugar cambió de nombre (por el de Brand) y se deforestó un espacio generoso en el que poder construir una pista mayor, además de varios refugios reforzados para aviones, un búnker donde guardar bombas nucleares y un complejo residencial para las familias de los trabajadores recién llegados al aeródromo. No sería hasta la disolución de la Unión Soviética cuando Alemania, otra vez unificada, recuperaría la autoridad sobre aquel espacio, que con los años había alcanzado un nivel de abandono y decrepitud que no solo quedaba en evidencia a primera vista, sino que además dolía —como un capón que nos diese el tiempo— al considerar el aeródromo en contraste con los árboles que lo circundan, sin amilanarse, tan lozanos desde la formación del bosque, allá lejos en la Edad de Hielo. Fue en concreto el gobierno de la región de Brandeburgo la institución que pasó a gestionar el conjunto militar en desuso que, enseguida, se le vendió a Cargolifter AG, una flamante

compañía dedicada a la construcción de aparatos para el transporte de cargas extraordinariamente pesadas. El ingenio estrella de Cargolifter AG iba a ser el zepelín CL160, un dirigible de dimensiones nunca antes vistas que, en teoría, iba a fabricarse precisamente en el aeródromo de Brand-Briesen. Se invirtieron ochenta millones de euros para construir un megahangar al que los ingenieros, dejándose arrastrar por uno de esos arrebatos de fantasía a los que no son poco dados los de su gremio, llamaron Aerium: ¡Venga, edifiquemos un cobertizo tan grande que atrape un trozo de cielo! ¡Venga! ¡Se llamará Aerium! ¡Venga! Y levantaron, en efecto, un recinto de acero sin columnas, un domo despejado que podría contener la torre Eiffel en posición horizontal, lo que era sin duda motivo de orgullo para toda la región. Quiso, sin embargo, la fatalidad que la empresa Cargolifter AG fuera declarada en bancarrota al poco de comenzar su actividad industrial y el Aerium, por avatares del capitalismo global, fue adquirido por Tanjong, una inmensa corporación malaya que se dedica, con aparente fortuna de momento, a actividades empresariales de lo más variopinto (y que incluyen el monopolio de la lotería en Malasia, varias plantas eléctricas, compañías de distribución de gas líquido y, por descontado, negocios de inversión inmobiliaria). Tanjong se hizo con el Aerium por diecisiete millones y medio de euros, más de la mitad de los cuales fueron aportados por el gobierno de Brandeburgo, cuyos dirigentes albergaban la esperanza de generar empleo y dinamizar la zona. El plan desde el principio era destinar el espacio a montar un parque temático, para lo que se invirtieron unos setenta y cinco millones de euros, parte de los cuales corrieron a cargo, una vez más, del erario público brandeburgués. Tropical Islands, que se inauguró en 2004, llevó el paraíso al corazón gélido del bosque del Spree. Un edén a 26 °C todos los días del año, de día y de noche. De acuerdo con el folleto, Tropical Islands es ¡el mundo de vacaciones tropical más grande de Europa!, a pesar de lo cual, y de acuerdo con los libros de contabilidad en regla, el negocio no acaba de ser rentable.

[Suspiros]

Los polinesios tienen una palabra, *fiu*, que emplean cuando alguien está permanentemente apático, hastiado ante todo y sin ánimo ninguno, salvo para permanecer tumbado y ver sucederse las jornadas, como hermanas siamesas. Al parecer, tras una temporada entre Tahití y Bora Bora dijo Matisse: «no sé lo que ocurre en este lugar, pero nunca entran ganas de moverse y no se piensa en nada», algo que encaja muy bien con el hecho de que el pintor no acometiese ninguna obra importante, ni siquiera una obra mediana, durante el periodo que pasó en las islas polinesias. Existen un par de fotos de aquellos días, que le sacó a Matisse precisamente Murnau, que por entonces estaba ya embarcado en la filmación de *Tabú*: sentado sobre las raíces de una palmera caída en la playa, el pintor sostiene un cuaderno apoyado en sus piernas y hace el ademán de trazar una línea con el lápiz, con poco éxito de acuerdo con lo que revelan los estudios sobre él de un modo un tanto tímido, y aun medio cobardica, dejando ver, como entre líneas, un reproche a la desgana del artista. Dicho en breve: si a Gauguin la historia del arte le ha colmado de elogios por su productividad y su rendimiento de superdotado en la Polinesia, de Matisse se dice, quedamente, como dirigiendo la voz hacia el más allá remoto y en todos los puntos marginado, que sufrió un bloqueo, que su viaje al confín del planeta en busca de colores inéditos dio escasos frutos, al menos de entrada. Que le paralizó un gatillazo creativo, o algo similarmente vergonzoso. Y que solo cuando hubo digerido lo que allí vio, muchos años después, se añade como disculpando al virtuoso, «solo cuando el recuerdo de lo que vio logró asentarse y germinar al fin en él —lo digo de memoria—, pudo Matisse darles forma a las jornadas polinesias y concebir,

como tamizándolas en una melodía jazz, sus dos obras *Oceania, el mar* y *Oceania, el cielo*. Pfff. Creo no equivocarme si digo que el primer occidental que deja testimonio de ese estar *fiu* generalizado que se extiende como una nube tóxica sobre las islas polinesias es Frederick O'Brien, en *Sombras blancas en los mares del sur*, libro en donde acusa al hombre blanco de provocar la muerte de los nativos, no solo a raíz de las enfermedades que les fueron contagiadas, sino por culpa de, ahora cito textualmente, «la supresión de su instinto de juego». Por culpa de darle a la alegría un fatalísimo desenlace radical y al mismo tiempo lento, además de irrelevante, penalmente hablando. Genocidio Polinesio es un sintagma del que se oye muy poco, por motivos que ni ustedes ni yo tenemos ganas de abordar ahora. Valga, a cambio, con decir que: el film *Tabú* es la mirada abatida y refinada a la vez hacia el estado terminal de los jóvenes felices, cuando la norma se cruza en su camino. Al amor lo matan a medias la ley del tabú y el código civil (*a.k.a.* Code Napoléon). Murnau viaja a los mares del sur, entrevé y lamenta la tragedia racial en marcha, y de últimas la aprovecha para darle forma a su tormento vital recurrente, en su vigésimo primer film: que la vida en sociedad, aun en las tribus remotas, cohibe, reprende y devasta. Esto es: que no hay escapatoria.

Para empezar, Murnau escoge unas cuantas escenas filmadas en lugares diversos de Tahití y de Bora Bora y, por obra y gracia del montaje, compone para su película un lugar artificial, una Polinesia simulada más fotogénica que la de verdad, de vuelta a ser una isla intacta para occidente, e incluso algo más. Su arte es magia, es arquitectura fantástica, que une la toma de una playa por aquí, un arrecife por allá y también una cascada, y al resultado lo titula: «Primera parte: Paraíso», para destruirlo después, como si solo desde la caída consumada pudiese ser contado el edén, como si solo una vez llegado el final, mirando en el después que se adivina perdurablemente extinto, la vida pudiese repuntar en forma de algo de recuerdo encantador y hasta ser computada como: oasis irrecuperable. Paraíso es relectura infiel. Ese era el tipo de cuestiones que a Quirós en teoría le interesaban y que, por tanto, yo me dedicaba a pensar, trasteando con ellas, no sin pasarlo mal a ratos y sin estar brutalmente triste o sin berrinche. A propósito: ¿será que solo desde el abandono sobresaliente puedo contarles lo que sé de Quirós, con el desgarró de una copla de mujer que ha perdido a su amante? La verdad es que no lo creo, aunque bien saben ustedes que yo lo esperé y que no pocas veces me juré que Quirós volvería. Autoengaño es salud, camino y vida. No recuerdo cuál fue el día exacto en que renuncié a salir al porche; poco a poco empezó a molestarme la intemperie y acepté además que detestaba tener a la vista el jardín que Quirós trabajó. Las hierbecitas que él plantó fueron secándose, intuyo, sin que yo hiciera nada para evitarlo. Ahí fuera ya habrán vuelto a crecer los espinos. Creo que es en *Fragmentos de un discurso amoroso* donde Barthes explica que el discurso de la ausencia es tradicionalmente femenino, pues la mujer se queda y espera. Teje y canta, y ello suena muy antiguo, muy trasnochado, pero ya lo ven: mujer excesivamente alfabetizada canta al tipo que se largó, mujer tan leída y tan boba. En ocasiones, me dedicaba a pensar en Walter Spies, el pintor amante de Murnau, que le plantó para irse a Bali y que acabó condenado y ahogado en el océano, poco después de que el barco en el que era trasladado recibiese el impacto de un misil japonés. Hay historias tristes para dar y tomar, y acabo de caer en la cuenta de que el Bali que a través de su pintura se inventó Walter Spies, y que se hizo popular en el mundo entero, bien merecería formar parte de la *Guía Beatriz Silva* (para abreviar: *GBS*), y que me revuelque en detalles como el que, por lo visto, contó Charles Chaplin a la vuelta de unas vacaciones que, siguiendo la moda, pasó

allí, en Bali: al parecer, durante una temporada a los balineses les dio por comprarse coche; muchos lo hicieron y, al principio, recorrer la isla en un vehículo propio les resultaba fascinador, hasta que llegó —más bien pronto— el día en que les fue faltando el dinero para cargar el depósito de gasolina; así que no es raro ver en los patios traseros de las casas balinesas coches abandonados, a veces sin ruedas y sin puertas, acondicionados como una minúscula sala de estar, con cortinas en las ventanillas y una mesita y flores decorativas. En fin, cosas de pobres, por decirlo pronto, de las cuales va a estar trufada la *GBS*, en tanto que a menudo viajar y hacer turismo es asombrarse e incluso emocionarse sincerísimamente ante cosas de pobres y fotografiarlas, además.

Bora Bora está repleta de cosas de pobres, lo que no quita para que haya también muchas cosas de ricos, que fascinaban a Quirós, que las filmó prolijamente. Por ejemplo: un resort en cuya playa hay un reservado, en el agua, separado del resto del océano con redes y boyas, en el que se bañan los clientes del hotel, como si fueran los peces carnosos y vacunados de una piscifactoría. Desde la arena un cuarentón en pantaloncillos saca fotos a sus dos pares de hijos mellizos, que chapotean en una porción privada de océano. A tres metros de ellos, un grupo de viejecitas se esmera en el *aquagym*; hacen movimientos que nunca llamaríamos atléticos, siguiendo el ritmo que marca el silbato de una monitora de rasgos asiáticos, medio a lomos todas ellas de un churrito azul de porexpán. El panorama no es heroico, desde luego, pero tampoco es cómico. Es insustancial; es senilmente inocente, como el olor a colonia de lavanda en el cajón de la ropa interior. Es el privilegio integrado tan panchamente en la vida cotidiana, esto es, según la definición de Agnes Heller, el conjunto de actividades que posibilitan la reproducción social. Pese a toda apariencia, yo también me reproduzco, pues es una certeza que todos debemos hacerlo, salvo resistencias heroicas, de manera que es inútil que insista en echarme a mí misma en cara que todo esto tal vez debería haberse acabado hace bastantes páginas. Mucho mejor resulta volver al fondo del plano, donde Quirós hace irrumpir la isla de Moorea y, en concreto, sus dos puntas afiladas que coronan el monte Otemanu, que aparece en muchas tomas de *Tabú*, pero que ya no actuará jamás a modo de dios vigilante, sino como mera roca de basalto, linda para fotografiar, junto a los colores del cielo y su reflejo en el océano, cuyas aguas contienen varias tonalidades terciarias a través de las cuales cruza, desde la derecha, ligera, una canoa en la que reman dos jóvenes polinesios, dos deportistas cuyo empeño, concentrado, milimétrico, habla a las claras de entrenamiento y de competición, y acompasadamente (una tras otra las paladas en el agua) deberían recordarles a los turistas que de reojo los miran avanzar que el tiempo de sus vacaciones es: limitado, escaso, decreciente. Monótono y antinatural. No sé por qué, pero siempre que pienso en Quirós me lo imagino filmando esa escena, la del cielo, la canoa y los turistas en remojo, como si algo se hubiera vuelto esférico allí y también singularmente perfecto. Acabado el rodaje de *Tabú*, Murnau escribe, en una carta a su madre:

¡Sufro con imaginarme que he de irme de aquí. Estas tierras me han fascinado, vivo aquí desde hace más de un año y ya no quiero estar en ningún otro lugar. Me repugna pensar en ciudades y en multitudes. Cuando por la noche me siento en la escalera de mi casa y me pongo a mirar al mar y hacia Moorea, cuando truena el arrecife, ola tras ola, cuando uno se vuelve tan pequeño, entonces me sorprende a mí mismo ¡deseando estar en casa! Pero no me siento en casa en ninguna parte, en ningún país y en ninguna casa, con ninguna persona.

Para la gente como Murnau, Lukács formula un dictamen (identifica un mal sin remedio conocido): orfandad trascendental, la del individuo carente de referentes que den sentido a su existencia.

—¡Cuántas cosas supercuriosas sabes!

Y aún sé muchas más.

Algunas de las cosas que sé (acerca de este tema en concreto):

Entre todas las fotos que hizo Murnau en la Polinesia, hay una que tomó desde la tumba de Gauguin. Es una foto rara, porque no está sacada frente a la lápida, sino desde detrás de ella, para captar la vista magnífica de la bahía de Hiva Oa, en las Marquesas, de la que acaso disfruta el muerto y que a las claras envidia Murnau. No parece, por su parte, que Matisse tuviese ningún interés en visitar esa sepultura. Me consta, en cambio, que Schwob viajó a Oceanía en peregrinación para rendir tributo a los restos mortales de su adorado Stevenson, pero que una vez allí detestó el lugar, que le pareció incómodo, húmedo y decadente, y llegó a enfermarle, por lo que medio asqueado Schwob renunció a consumir su plan, pues de pronto la tumba del amigo muerto se volvió prescindible e incluso repulsiva, y optó por regresar a toda prisa a Francia, donde como por una carambola nefasta falleció, no mucho tiempo después.

También sé que, igualmente de vuelta en Francia, Matisse acudió entusiasmado al estreno de *Tabú*, y que volvió al cine a verla cuanto antes, no solo una sino varias veces más, y que con gran placer se la recomendaba a propios y a extraños. De entre todas las Polinesias posibles, la mejor, a su juicio, era la de Murnau. Era mucho más placentera que la Polinesia real, tal vez porque la de Murnau es finita, abarcable y se puede disfrutar desde una butaca, antes de cenar —aunque seguramente no solo por eso—. La Polinesia de Quirós, por el contrario, se desparrama. Veo en sus filmaciones a los turistas deambulando entretenidos por las salas del museo Gauguin, mirando las copias en cartón-pluma de los cuadros que el artista francés pintó en las islas, mientras una guía, de marcada entonación británica que no trata de disimular, habla de los cánones de belleza que su pintura transgredió y blablablá. En cada curso proyecto esas imágenes durante una de mis clases; mis alumnos las comentan, a veces con entusiasmo, a veces con desgana. Solo en mi cabeza levanta la guía el dedo, apunta al falso lienzo y dice: ante ustedes el mundo antes del plástico, en un idilio ya extinguido que Gauguin representó, por los pelos, en el último momento. Efectivamente, es una pena que nadie cuente que Gauguin huyó de Europa justo en los albores del cuarto reino, como si hubiese intuido el cambio en ciernes y hubiese decidido no claudicar, sino conservar.

Animal, vegetal, mineral y, entonces y de pronto: se abrió paso el reino del plástico. En Birmingham, en el año 1855, Alexander Parker inventa un material nuevo, pero no sabe muy bien qué uso darle. Varios años más tarde, lo bautiza como *parkesina*, lo patenta como impermeabilizador de tejidos y, *voilà*, ha nacido el primer material sintético. Pronto, la parkesina será rebautizada con el nombre de *celuloide*, y con su aparición cambia: la pintura y cambia también: el mundo entero. Y hoy ya existen varias islas de plásticos y microplásticos flotando en el Pacífico.

Pero volvamos al museo dedicado a Gauguin. Tanto a mí como a los estudiantes nos gusta mucho ver a los turistas asomarse a la reproducción de la cabaña en la que vivió el pintor, meter la cabeza a través del pórtico en bajorrelieve de dos mujeres desnudas. Hay algo innegablemente

cómico en el gesto repetido de asomarse, mirar y largarse a lo siguiente. Creo que es un lugar de existencia muy pertinente, el Museo de las Reproducciones de los Cuadros Polinesios de Paul Gauguin, por un motivo muy cercano a aquel por el que me parece inspirado y lúcido que Robert Plumpe escribiese un texto pseudopoético (de nombre: «Las islas felices») e intentase colarlo en alguna revista como obra inédita de su hermano mayor, el ya difunto Murnau. *In extrema necessitate omnia sunt communia*. O que compusiese un film documental usando las primeras tomas que Murnau rodó, a modo de ensayo, en Tahití; un documental al que tituló, tan llanamente, *Documental polinesio* y que aparece listado, y razonablemente elogiado, en el «Repertorio cronológico de las películas australes con valor etnográfico» de 1949, en el número 5 del *Diario de la Sociedad Oceánica*, donde se alaba lo bien que refleja la esencia de los mares del sur, de un modo que, según el propio Repertorio, se le resiste a *Tabú*. En esa misma línea, en *Cinéma et Ethnographie en Océanie* leemos: *Tabú* es una especie de *Tristán e Isolda* oceánico y, si bien su puesta en escena es polinesia, el argumento no lo es en modo alguno. Murnau —viene a decirse tan abiertamente que pasma— habría hecho muy bien en aprender de *Moana*, el retrato espléndido de la vida insular, obra de Robert Flaherty. Después de toda obra, mayor o menor, han de venir la sarta de comentarios, igual que después del parto han de llegar los entuertos. Al acabar de montar su última película, ya de vuelta en Hollywood, Murnau les muestra *Tabú* a algunos conocidos. La vieron los representantes de las principales compañías de distribución, la vio también Greta Garbo y cierto matrimonio amigo, con el que Murnau se intercambió varios telegramas, que aún hoy se conservan en el archivo de la Deutsche Kinemathek. La pareja, que firmaba como «Dr. Jekyll y Sra. Hyde», se entusiasmó con la película, aunque recomendaba enérgicamente prescindir de ciertas escenas, que al parecer rompían el ritmo: «deberías eliminar la secuencia del buscador de perlas y mantener únicamente los planos de la señal de tabú flotante STOP. El miedo a lo desconocido es un estímulo tremendo para la imaginación STOP».

—Aunque no lo parezca, romper el ritmo es un arte tremendamente difícil de dominar.

Efectivamente, nada hay más terminal que la arritmia, de modo que buscarla es un arte peligroso, aunque a veces tentador. Por lo demás: ¿por qué habría que cortar si lo que conviene es agregar? Agregar por caso: que, en *Tabú*, el actor que dio vida al policía del sombrero panameño, ese que anota todo lo que ocurre en Papeete en un cuaderno, se llama, en la vida real, Bill Bambridge; que su abuela Suzanne fue retratada por Gauguin; y que pertenecía a una familia mestiza propietaria de un cine y varios comercios de la zona, en uno de los cuales (de nombre: Bambridge, Dexter & Co.) Murnau hizo varias compras en agosto de 1929 y en los meses siguientes —compró, por ejemplo y de acuerdo con las facturas correspondientes, dos botellas de vino de Sauternes y otras dos de Saint-Émilion, pues aunque era abstemio le gustaba agasajar a sus visitas.

Habla a la cámara una maestra de escuela, de nombre Heimata: los polinesios rezamos a la vez a los dioses ancestrales y al dios cristiano, a todos juntos, dice revolviendo sus manos como si hiciese pan. Una docena de chiquitos la miran desde sus pupitres y dicen *oui, oui*, con sus cabecitas morenas. Quirós insistía a menudo en que, para Murnau, la población polinesia siempre estaba sujeta a casting. En la última página de su cuaderno personal, Murnau compuso una lista de nombres femeninos, posibles actrices para su película: Tuarae, Ura, Goroki, Raponi, Tehao, Eehu. En la isla de Fatu Hiva descubrió al joven Mehao; su sonrisa, escribió en una carta, es un rayo de sol resplandeciente; solo tienes que dar palmadas para que su cuerpo entero explote y se

contorsione en una danza deliciosa. Días más tarde conocería a Matahi, en una playa, ante el cielo vacío y transparente como una burbuja de cristal fino, y lo haría protagonista. También yo: en mi alumnado universitario encuentro un auditorio y busco. Al estudiante excelente, a la estudiante magnífica. Al depósito de lo que sé y de lo que invento. Al continuador esmerado. A quien no tenga en cuenta las manchas en las páginas. Lo hacía antes de que apareciese Quirós y lo seguí haciendo tras su marcha, sin solución de continuidad. Participé en un congreso y hablé de Arnold Kreikamp, como quien no quiere la cosa, y todo fue razonablemente bien hasta que la monotonía acabó la mañana en que, temprano, escuché desde la oscuridad de mi fresquera una puerta que se abría. Sin pensarlo demasiado, asumí de buen ánimo que había de ser Ana María, que me visitaba de nuevo, y esperé a que viniera a buscarme a mi escondite, a sacarme de él dulce igual que la primavera, que saca las flores de sus botones, reventándolos muy placenteramente. Yo rumiaba mis recuerdos. Tal vez rumiaba: algo que Robert Plumpe contó por ahí, respecto a la primera noche que Anne Chevalier —se lo recuerdo: la protagonista de *Tabú*— pasó en casa de la familia de Murnau, tras la muerte del cineasta. Al parecer, a Robert lo despertaron los gritos de la joven en la madrugada: tupapao, tupapao, hay fantasmas en la casa, hay almas que no encuentran el descanso, voceaba Anne en camisola, arrugada contra una esquina de la habitación, asustada como nunca. Yo imaginaba a Anne, y me arrugaba por imitación, mientras esperaba a Ana María, que extrañamente no acababa de llegar. Oía latir mi corazón cada vez más fuerte, como azuzado por una mala espina. Así que salí, venciendo toda torpeza. Abrí muy despacio la puerta del armario, para ir haciéndome poco a poco a la luz del nuevo día, y me deslicé como la arena pendiente abajo, con todos los músculos y las articulaciones semiatrofiados y doloridos, después de muchas horas de encierro tan estrecho. Lo que era bueno para mi espíritu estaba siendo, a fin de cuentas, costoso para mi cuerpo, pero pocas cosas hay perfectas y ejercer el gobierno propio es decidir qué carajo acabas sacrificando. A gatas llegué al centro exacto de mi habitación donde, por fin, logré ponerme en pie, y entonces los vi, a través de la cristalera, de pie en el porche, abrazados —enlazados en un abrazo de amor, quiero decir—, Daniela y Quirós, PROPIETARIA y RENACIDO. Charlaban en voz suave, así que no pude escuchar qué decían, algo que lamenté, ciertamente, pues en cuanto pude procesar lo que estaba viendo, la inmensidad del socavón que se extendía entre yo y el mundo, con la agonía de un viejo ordenador que se cuelga cada poco, me pudo el miedo. Yo los miraba, dispuesta a atrincherarme si era necesario. Ellos se abrazaban, charlaban, se besaban un tanto gomosamente. Para mi sorpresa: Daniela no era una de esas académicas que evita a toda costa cualquier forma de contacto físico con otro ser humano. Y lo cierto, si he de ser sincera, es que nunca la había visto tan hermosa, ni a ella ni tampoco a Quirós, y esa revelación (la de la unión de belleza insuperable, tan fácil de ver y tan acorde) debió de confundirme y, por ello, no sé cuándo ni por qué tomé entre mis manos la bola de nieve de los flamencos enamorados y sentí el impulso de lanzársela, pulverizando de un disparo el cristal de la ventana y el abrazo cargante, pero la prudencia me detuvo y me quedé en parálisis, no sé cuánto tiempo, si horas o si días, que desaparecieron sin dejar rastro, y entonces ya era de noche y una fuerza devastadora emergió desde mi estómago y al pasar por mi garganta provocó un grito, que di como una poseída y que fue exactamente tan fiero como el de Margarita al final del *Fausto*, y que atravesó la casa y el jardín, y cruzó el barrio y alcanzó incluso la universidad y rápidamente también llegó a todos aquellos lugares hacia los que deseé enfilarme, para arruinarlos, sin saber ni con qué medios contaba ni qué promesas iba a poder mantenerme a mí misma. En una carta a Lukács (con quien tuvo un breve

pero intenso romance), Hilda Bauer escribe: «He aprendido que los seres humanos son inaccesibles. Que sus almas están tan lejos las unas de las otras como estrellas. Solo un resplandor remoto llega al otro. Sé que los seres humanos están rodeados de mares oscuros e inmensos, y que se miran los unos a los otros, anhelándose sin alcanzarse nunca». Con esas palabras dando vueltas en mi boca, paseé por la casa, de nuevo vacía, de todos excepto de mí. En el piso superior, como guardada otra vez a recaudo, me esperaba la caja de Quirós, más llena que nunca, pero aún no completa o en todo caso no hasta los topes. Quizá no solamente por superstición, sino empleando una inteligencia que debería estar mejor educada, no tendría que haberla abierto jamás.

Existe en la Polinesia una leyenda para explicar el origen del cocotero: un hombre enamorado muere jurando que la joven a la que ama, que no le corresponde, habrá de darle finalmente un beso. Su cuerpo sin vida yace en el bosque y tan grande y puro es el amor que siente, dice la leyenda, que su cabeza acaba transformada en coco (en el primer coco que hubo en el mundo, de hecho). Pasan las semanas y, un día, ella, la mujer amada, pasea junto a sus amigos entre los árboles. Hace un calor intenso y uno de ellos le acerca el nuevo fruto que da la tierra, al que se le ha hecho un boquete en la cáscara, a lo que la joven oye: toma y bebe. Besa. ¿Cómo podría obligar a Quirós a besarme? No se me ocurre el camino, por más que me esfuerzo. Ni siquiera a la fuerza sabría cómo. Me confieso inapta para hacer el mal, por más que no pueda negar mi responsabilidad en el fin desdichado de Omega, algo que no me perdono todavía. Vagamente intuyo que en algún punto, y de forma inexcusable, me dejé llevar y no pude resistirme a ir vertiendo en la pecera toda la comida gourmet que quedaba en el frasquito y él empezó a comer igual que un desquiciado. Igual que ocurrió con todos los peces anteriores a él, desde aquel primero al que llamé Alfa, de pronto lo vi flotando como un corcho, vuelto del revés, con el estómago, una inflamación de un tono más claro que el resto de su pequeño organismo lleno de escamas, sobresaliendo del agua, ya en fulminante descomposición, como la madera revenida que queda del casco de un velero partido en pedazos por la tempestad, o como el corazón inerte de un naufrago a la deriva, que nunca habrá de ser enterrado en tierra firme. En un informe reciente del Foro Económico Mundial hay un par de frases que ha repetido la prensa, aquí y allá: «el océano contendrá una tonelada de plástico por cada tres toneladas de peces en 2025; en 2050, habrá más plástico que peces», y esa sería una amenaza justa para acabar esta historia, que solo muy presuntuosamente puede creerse de veras que immortaliza al yente y al viniente Quirós, el renacido, que de últimas ha vuelto a mí otra vez, en una forma nueva: la del profanador de tumbas, cabeza en mano. Toma, besa.

No sé muy bien si en honor a ustedes debería inventar un cierre alternativo para esta historia, uno ilusionante o medianamente alegre. Sepan, por ejemplo, que el desenlace feliz que Murnau le dio a su película *El último* fue en realidad una decisión tardía, algo así como una imposición de los productores, que estaban convencidos de que sería más sencillo vender en Estados Unidos una historia que acabara con un mensaje de esperanza. ¿Conocen la trama de la película? El viejo portero del Gran Hotel está orgulloso de su empleo; su levita es el símbolo sublime de su rango, y con ella obtiene la admiración de sus vecinos. Pero llega el día en que sus fuerzas ya no dan más de sí y es relegado a un trabajo en el lavabo del sótano, donde el anciano cae en el olvido. Fin (provisional), porque un epílogo impensado le salva: como caída del cielo, el antiguo portero hereda una fortuna y entonces todos en el hotel le adulan. Muy a favor del nuevo desenlace, el

actor protagonista, Emil Jannings, comentó en una entrevista: «el personaje del viejo portero no tenía la plenitud trágica que puede levantar a los seres cuando están caídos por los suelos. Encarnaba el hundimiento sin ninguna perspectiva. Pero es justamente una perspectiva lo que yo necesito. ¡Porque necesito creer en este mundo!». Yo también quise un día creer en el mundo. Pero aquella confianza fresca se perdió junto a las patas de un mueble pesado y acabó derretida, como la cera.

Tal vez, pienso, no haga falta acabar con una frase propia y genuina. Y tampoco sería imprescindible que fuese espectacular, a imagen de un candado con pedrería, ni memorable: un desenlace de esos que se releen y se copian y repiten los internautas. Lo que personalmente me conviene es: que poco a poco mi voz pierda peso. La alternativa n.º 1 a una frase propia y genuina podría ser: una cláusula estándar, en clave de publicación científica: la autora declara que todas y cada una de las afirmaciones contenidas en este libro están hechas en ausencia de cualquier relación comercial o financiera que pudiera interpretarse como un posible conflicto de intereses. Y todo lo que les he dicho hasta ahora, mi discurso atolondrado, quizá les pareciese a algunos de pronto más firme y, visto en su conjunto, merecedor incluso de cierta autoridad y de un crédito probado. Y a otros: algo así como una nota de suicidio que súbitamente modela, ajusta y ordena. La alternativa n.º 2 consistiría en: acudir a una frase ajena y confiar en ella; acudir, por ejemplo, a ciertas palabras de Thomas Bernhard, tal como las pronunció ante la cámara de Ferry Radax:¹⁵⁶ «el mayor de los errores es que un autor escriba un libro hasta el final. Y en el trato con la gente es también buena cosa interrumpir de pronto una relación», de todo lo cual se deriva, más que inesperadamente: que evito un error estratégico si renuncio ahora a acometer un final para esta historia y, además, que Quirós, desapareciendo, estaba en el fondo haciendo algo bueno. Y yo tiendo a las cosas buenas, pues soy, a todos los efectos y de hecho, un ser bondadoso; se diría que, progresivamente, me convierto en un ser de luz. Observen: (1.º) lo blandamente que me encierro en el armario; (2.º) con qué temple cierro la puertecilla, del todo por fin esta vez; (3.º) cómo me vuelvo toda interior igual que el tuétano y (4.º) cómo al ir quedándome muda soy más y más grata al asumir que ahora otras palabras se acoplarán a estas, como en acto seguido, igual que yo pegué las mías a las muchas de Quirós, al modo de adherencias en el cuello de un abrigo.

—¿Con qué sentido?

Oh, teóricamente, con todos los sentidos y con todos los propósitos.

Notas

1. NOTA A DANIELA Y A SU COMUNIDAD HEREDITARIA: No estoy insinuando que las pertenencias de vuestra familia sean una birria. Sospecho que esta casa estuvo en su día repleta de objetos exquisitos y elegantes, pero puedo jurar que alguien —es de imaginar que uno de los vuestros— apareció por aquí y la desvalijó hace tiempo, mucho antes de que yo llegara, y se llevó consigo todo lo digno de mención.

2. NOTA PARA EL MATRIMONIO QUIRÓS: Señores, desconozco qué habrán hecho con su enciclopedia, si la conservan como una reliquia familiar o si, por el contrario, se deshicieron de ella cuando quedó desfasada o después de que internet dejara obsoletas las enciclopedias de papel. En este caso, si algún día quisieran recuperar la simiente de la vocación de su hijo, no está de más que sepan que hay varias *Temática Ciesa* puestas a la venta en la red. Quizá les interese saber que, por un total de veinticinco euros más gastos de envío, pueden recuperar sus veintiún volúmenes encuadernados en tela (a saber: volúmenes 1 a 4, ciencias de la naturaleza; volúmenes 5 y 6, historia; volúmenes 7 y 8, física, química y matemáticas; volúmenes 9 y 10, grandes realizaciones humanas; volúmenes 11 y 12, arte; volúmenes 13 y 14, lengua y literatura; volúmenes 15 a 17, ciencias sociales, política, sociedad; volúmenes 18 y 19, filosofía y religión; volumen 20, atlas; y volumen 21, apéndice).

3. NOTA A RUDY JOU: Es posible que tú, a diferencia de mí, tengas aún trato con Quirós y hasta es posible que estés involucrado en el robo de la cabeza. Si le ves, en todo caso, dile que, aunque he tenido muchas veces la tentación de prenderle fuego a la caja con todos sus libros y sus documentos, sigue guardada en el piso superior de la casa de LA PROPIETARIA.

4. A priori, no hay que descartar la posibilidad (remota y, sin embargo, cierta) de que este texto merezca algún día atención académica. De hecho, ningún texto de los muchísimos que se escriben está libre de ese peso. Por tanto, no es inoportuna la siguiente observación:

NOTA A UN/A ESTUDIANTE DE DOCTORADO DEL PORVENIR: no veas en mis palabras ese desprecio al turista que está tan de actualidad, ni tampoco una preferencia esnob por la figura del viajero. Para evitar errores, diré que aborrezco por igual a los dos, al turista y al viajero, si es que es posible seguir manteniendo esas dos categorías separadas. ¿La razón? No estoy segura. Creo que me repugna la fe de ambos en el acto de desplazarse, de cruzar fronteras.

5. A causa de este detalle normativo, en mis clases suelo contar la historia de Don Beach justo después de la de Billy Butlin. Los estudiantes más espabilados aprenden entonces la lección fundamental: que en cada cambio legislativo hay una oportunidad de negocio. La prudencia me aconseja no añadir nada sobre este asunto aquí. De todos modos, para los interesados, recomiendo la lectura del artículo «El Parlamento como creador de nichos de mercado: ¿quién se enteró el primero?», escrito por María Gracia Lopes y publicado en el primer y único volumen de la revista *Cuenta atrás*.

6. NOTA A LOS DEFENSORES DE LA *REALPOLITIK*: Desde que vio la luz mi artículo «La utopía como elemento decorativo» (en el número 2 de la muy marginal revista *El nuevo despertar*, publicado en el mes de mayo de 2009), uno de vosotros (cuyo nombre no pienso publicitar) me ha acusado una y otra vez de fanática, de voluntarista e incluso de psicótica, cuando lo cierto es que en mi escrito me limitaba a reflexionar solamente en términos teóricos. Como demuestra mi participación en el simposio organizado por Ayala, en la vida real soy capaz de hacer renuncias, de ceder, de hacer que mis principios cierren el pico y de entender que muy poca cosa depende de cada uno de mis actos. Cualquiera que se tenga por justo estará conmigo en que del hecho de que yo aceptase aquella invitación se puede concluir: (1) que soy alguien razonable, (2) que la hipótesis de mi artículo era acertada y (3) que en mayor o menor medida todo texto académico tiene un componente autobiográfico.

7. (casi tan cerca ella como yo de cumplir los treinta y dos)

8. NOTA PARA ANA MARÍA: ¿Al servicio de quién, Ana María, te aprendiste aquella cantinela sobre el amor a la literatura y el tiempo, sobre el movimiento de la mano al pasar las páginas de un libro y el trascurso vertiginoso de las estaciones?, ¿al servicio de quién? Y no me vengas con que al servicio de la literatura universal o de la memoria de occidente.

9. ¿Saben? Cuando Antoine de Saint-Exupéry llega a mi edad actual, en 1932, lleva publicadas tres novelas, la última de las cuales (*Vuelo nocturno*) será enseguida traducida al inglés y llevada al cine por un productor de Hollywood. Quizá merezca la pena que más adelante les hable de eso que denomino «el inglés como umbral del sonido».

10. Desgraciadamente, el simpar Georg Büchner muere de tifus varios años antes de llegar a los treinta y dos.

11. 1906: Hugo von Hofmannsthal cumple treinta y dos al tiempo que trabaja en la conferencia *El poeta y esta época*, en la que asegura que «la esencia de nuestro tiempo es la ambigüedad y la incertidumbre», frase en la que «nuestro tiempo» se refiere al suyo, pero bien vale en realidad también para el nuestro, o para cualquier otro.

12. Verano de 1936: pocos días antes de cumplir los treinta y dos, Christopher Isherwood regresa a Londres desde Sintra, donde ha pasado los últimos meses en una villa con jardín, que ha alquilado junto a sus amigos. Aquellas largas vacaciones portuguesas, que habían de ser casi un juego con el que huir de la castrante alta sociedad de la que provenían y concentrarse en la escritura, se convirtieron poco menos que en el final quejoso de su juventud. Allí Isherwood abandona la que nunca llegaría a ser su tercera novela. En su diario íntimo escribe con una prontitud y una ligereza mucho más británicas de lo que con toda probabilidad él hubiera reconocido: «Hoy, mientras bajaba por la escalera para ir a comer, he tomado la decisión, tan asombrosa como irrevocable, de no escribir *Paul is alone*». Poco después, en una carta a Stephen Spender, añade: «La novela se quedó trágicamente bloqueada hace dos días, en el trayecto del baño al comedor. A cambio, estoy trabajando en el libro de escritos autobiográficos con el que amenacé».

13. 1925: Hans Fallada alcanza la edad de treinta y dos en prisión, a la espera de ser juzgado por desfalco. En una carta a su tía, habla así de su encierro: «puedo decir que me encuentro bien. Mejor que nunca en los últimos años, por extraño que pueda parecer».

14. Diciembre de 1920: al llegar a los treinta y dos, Murnau ha estrenado ocho películas (*El joven de azul*, *Satanás*, *Anhelo*, *El jorobado y la bailarina*, *La cabeza de Jano*, *Tarde-noche-mañana*, *La luz que mata*, que es la única de la que ha llegado copia hasta nosotros, y *Marizza*) y, aunque él mismo asegurará más tarde que todos esos films son espantosos, no hay duda de que le sirvieron para aprender el oficio, pues solo unos meses después encara el rodaje de *Nosferatu*.

15. El George-Bush-padre original llega a los treinta y dos en 1956, dedicado, según su biografía oficial, al negocio petrolero. Gracias a la ayuda financiera de su familia había fundado la corporación Zapata, que tomó el nombre de la película *¡Viva Zapata!* de Elia Kazan y que tenía unas conexiones más que llamativas con la CIA. Las malas lenguas aseguran que dichas conexiones tuvieron mucho que ver con que Zapata consiguiera permiso para explotar yacimientos en suelo mexicano. Sin embargo, nada oscuro pudo probarse. La quema de cajas y más cajas de documentos gubernamentales justo después de que él, George H. W. Bush, fuese nombrado vicepresidente de Estados Unidos dificultó cualquier investigación en ese sentido.

16. Finales de 1947: Roland Barthes cumple treinta y dos años mientras prepara su traslado a Bucarest, adonde viajará junto a su madre a fin de ocupar un puesto de bibliotecario en la Alianza Francesa, que va a ser, como aquel que dice, su primer trabajo de verdad. Aunque tiene varios proyectos en mente, por entonces apenas ha publicado algún artículo y necesita con urgencia un empleo. Desde que acabó el instituto, ha pasado la mayor parte del tiempo enfermo, ingresado en un sanatorio para tratarse la tuberculosis, enfermedad que a todas luces dio al traste con su sueño de tener una carrera académica al uso —quizá por fortuna—. Así lo cuenta su biógrafo, Louis-Jean Calvet: «El retraso que sufrieron sus estudios, el hecho de no haber podido ingresar en la Escuela Normal Superior, de llegar a la cátedra, de llegar a ser profesor o diplomático como su amigo Rebeyrol, todo eso paradójicamente habrá sido positivo para él: obligado a encontrar otro camino llegará a ser, después de muchas dificultades, Roland Barthes».

17. 1987: cuando John McClane cumple treinta y dos años de edad, es detective del Departamento de Policía de la ciudad de Nueva York. Está casado con Holly, con quien tiene dos hijos. Fuma y bebe bastante, y tiene dificultades serias para respetar la autoridad.

18. El replicante Roy Batty no llegó a los treinta y dos. Le llegó la hora de la muerte apenas tres años después de haber sido activado. ¿Sería un chiste un poco burdo afirmar que todos los momentos que vivió se perdieron en el tiempo, como lágrimas en la lluvia?

19. Cuando Trelkovsky alcanza la edad de treinta y dos, en una fecha difícil de determinar, vive en París y tiene un trabajo tremendamente aburrido. Sus vecinos le resultan molestos, raros y entrometidos. Cada vez está más decidido a cambiar de apartamento.

20. Ni de Guillermo López ni del comentarista que se identifica como The Observer puedo decir cuándo ni en qué estado se encontraban al cumplir treinta y dos años. ¿No es curioso?: tanto la transparencia de un nombre común como el anonimato de un sobrenombre son escondites igualmente efectivos y tan extraños de pronto como una esfinge.

21. 1936: Jacques Tourneur cumple los treinta y dos en Hollywood, adonde ha vuelto decidido a hacer despegar su carrera. Sus biógrafos no lo cuentan, pero, con todos los datos sobre la mesa, me atrevo a concluir que había dejado Estados Unidos por culpa de su afición al alcohol: abandonó el país días después de ser arrestado y condenado, según *Los Angeles Examiner*, por celebrar una fiesta en un bungalow y hacer correr la ginebra, y solo se decidió a regresar una vez fue abolida la ley seca, en lo que me parece un ejemplo modélico de cosmopolitismo. Además de para huir del hambre, seguramente no haya otra razón válida para cruzar una frontera que la de evitar que la ley te amargue aún más la vida. Durante el periodo que pasó en Francia, Tourneur había conseguido dirigir cuatro películas, además de trabajar como asistente o montador para varios directores. Con todo, hay cierta confusión en cuanto a los trabajos que se le asignan. En una entrevista al canal FR3, Jacques habla de la película *Maison de danses* (1931), en cuyos créditos figura como montador, pero en la que él promete no haber participado nunca: «es demasiado estática para ser obra mía», asegura.

22. 1916: Robert Flaherty cumple treinta y dos años durante su cuarta expedición a la bahía de Hudson. Aunque oficialmente todavía se dedica a la prospección geológica, filmar la vida de los inuit se está convirtiendo en una actividad central en su rutina diaria. De hecho, por entonces, su esposa Frances se encuentra en Nueva York, reunida con agentes de la industria del cine, estableciendo los cimientos de la futura carrera de su marido.

23. 1915: Douglas Fairbanks llega a la edad de treinta y dos justo cuando se despide de los escenarios de Broadway y se dispone a instalarse en Los Ángeles para dar el pistoletazo de salida a su carrera como actor de cine. De ese traslado esencial en su carrera da cuenta la *Enciclopedia de las Grandes Llanuras* (que acoge la biografía de todos los hijos memorables de esa región americana): «la cámara captó muy pronto el alegre optimismo y la agilidad del joven Douglas», explica con orgullo.

24. 1935: al cumplir treinta y dos años, Georges Simenon, que de jovencito decía querer escribir libros como Henry Ford fabricaba coches, ha publicado ya ciento setenta y cinco novelas, casi todas bajo seudónimo. No en vano, a su muerte, mucho más que del contenido de sus libros, se hablará con asombro de cifras y de récords, tal como asegura Pierre Assouline al principio de la biografía que le dedica al escritor.

25. 1880: cuando cumple treinta y dos, monsieur Gauguin es un exitoso agente de inversiones que pinta al óleo en sus ratos libres. El mercado de valores aún le proporcionará ganancias unos meses más, hasta que la bolsa de París se venga abajo.

26. 1926: al llegar a los treinta y dos, Josep Maria de Sagarra (que ya es un reputado poeta) estrena *Marçal Prior*, su primera obra teatral realmente ambiciosa, de argumento muy murnauano —¿murnauano?, murnauesco, murnauista—: un hombre abandona su masía, sus tierras y a su mujer angelical por el espejismo de una vida supuestamente espléndida. Obviamente: acaba escarmentado.

27. 1908: cuando Gouverneur Morris IV (bisnieto de uno de los padres fundadores de Estados Unidos, de quien heredó el nombre) llega a los treinta y dos, lleva una satisfactoria y acomodada vida de escritor, junto a su primera esposa.

28. Es un misterio qué era de la vida de Rose Kearin, John Freeland, García Stevenson y el empleado de la Paramount cuando cumplieron treinta y dos. Tomo esos nombres como puertecitas cerradas con candado, pero susceptibles de ser abiertas y atravesadas algún día, ya sea por Quirós, ya sea por mí, ya sea por los dos a un tiempo.

29. 1959: Anger publica su popular *Hollywood Babilonia* cuando tiene treinta y dos años recién cumplidos, en la editorial de Jean-Jacques Pauvert. Se encuentra en París y, al parecer, necesita conseguir dinero. Supongo que solo por dinero se publica un libro así. No lo digo con reprobación. El dinero es una razón para escribir libros tan buena como cualquier otra.

30. 1917: Berthold Viertel cumple los treinta y dos mientras está destinado en el frente oriental. Debe de ser un soldado notable, porque enseguida es promocionado y condecorado y, sin embargo, su entusiasmo bélico inicial ya ha empezado a diluirse. Llega a lamentar el horror de la contienda, aunque al principio hubiese creído que la guerra puede contener la esperanza de un comienzo nuevo. Tal vez por ello, de entrada, no pareció importarle que el ejército le apartase de su incipiente dedicación a la poesía y al teatro. Quizá tampoco lamentase mucho haberse separado de su esposa Grete. No en vano, al llegar a los treinta y dos, acaba de conocer a la que será su segunda mujer, una actriz de nombre Salka, durante un permiso que pasó en Viena.

31. 1937: cuando Garbo alcanza la edad de treinta y dos, ya ha rodado prácticamente todos los films en los que participó. Solo actuará en dos más, *Ninotchka* y *La mujer de las dos caras*, antes de aislarse para siempre.

32. 1928: aunque se había doctorado con una tesis sobre los motivos decorativos de las vasijas de la Grecia Clásica, Lotte Eisner llega a los treinta y dos años trabajando para la revista *Film Kurier*. Allí da los primeros pasos hacia ser, como alguien dijo de ella, la supermadre del Nuevo Cine Alemán.

33. Navidad de 1935: Cornell tiene un empleo en un estudio de moda de Broadway cuando llega a los treinta y dos. Pasa los días aburrido —en sus propias palabras, «los días incontables se hacen eternos»—, por un sueldo mísero. Dedicaba las noches a sus miniaturas, que hace sobre la mesa de cocina de una casita de madera en la carretera Utopía, donde pasó casi toda la vida, junto a su madre y uno de sus hermanos, que estaba enfermo. Salió de Nueva York solo en contadas ocasiones.

34. 1938: en el año en que cumple los treinta y dos, Levy, que ya se ha consolidado como el galerista del surrealismo en Nueva York, organiza la primera exposición en solitario de la obra de Frida Kahlo, un evento que será determinante en la carrera de la pintora. En el momento en que se inaugura esa muestra, Frida tiene treinta y un años, tres meses y veinticinco días.

35. 1862: Emily Dickinson llega a los treinta y dos en el que probablemente fue el año más prolífico de su vida. Según los especialistas en la poeta, escribe entonces un poema completo al día. Acaba de iniciar una relación epistolar con T. W. Higginson, que continuará hasta su muerte; en una de sus primeras cartas, Dickinson implora: «dígame si mis versos están vivos», tras enviarle varios de sus poemas. Uno de ellos, el que comienza con el verso «A salvo en sus cámaras de alabastro», aparece ese mismo año, sin firma, en *The Springfield Daily Republican*, en una de las escasas ocasiones en que Dickinson pudo ver publicada una composición suya. Cada vez sale menos de la casa de su padre, donde sabiamente acabará por recluirse.

36. 1874: pocos meses antes de cumplir treinta y dos años, Piotr Kropotkin es encarcelado en la fortaleza de San Pedro y San Pablo, acusado de pertenecer a una organización secreta con fines revolucionarios. Es, en efecto, miembro del Círculo Chaikovski, además de un reputado geógrafo. Las condiciones de su encarcelamiento son duras y, sin embargo: «mi espíritu no decaía —cuenta en sus memorias—, y continuaba escribiendo y trazando cartas geográficas en la obscuridad, afilando los lapiceros con un pedazo de vidrio que había conseguido recoger en el patio».

37. 1953: Chris Marker cumple los treinta y dos justo cuando su carrera cinematográfica está despegando: el documental *Las estatuas también mueren* (que había realizado junto a Alain Resnais y Ghislain Cloquet) había sido prohibido en Francia por la censura, lo que paradójicamente fue un empujón hacia arriba para su estatus; el año anterior había rodado *Olympia 52*, su primer largometraje.

38. NOTA PARA PSORIASIS: Soy consciente de que la manera adecuada de citar este film es esta: *El último bolchevique (Le tombeau d'Alexandre, 1992)*. Prometo que seguiré el precepto lingüístico en adelante, si a cambio tú me prometes que pensarás en el carácter opresivo y pseudofascista de las convenciones ortotipográficas.

39. Inicios de 1932: Aleksandr Medvedkin, a punto de cumplir los treinta y dos, pone en marcha su célebre cinetrén: tres vagones, en los que se ha montado un estudio completo de cine, recorren la Unión Soviética produciendo y exhibiendo películas sobre la vida de los trabajadores. Durante casi un año de viaje, un equipo de treinta y dos técnicos filma setenta películas, que propician acalorados debates entre los trabajadores, de cara a conseguir con ello mmm... la optimización de los medios destinados a la revolución. Según explica el propio Medvedkin en el libro *294 días sobre ruedas*, la idea es «crear una fábrica cinematográfica rodante con una programación insólita y un nuevo lema: HOY FILMAMOS, MAÑANA EXHIBIMOS. No nos limitaríamos a mostrar una pacífica crónica de información. Revelaríamos sin temor las causas de los fracasos, los escándalos; elevaríamos a la pantalla a los perturbadores nocivos y les presentaríamos nuestras exigencias fundamentadas; no cesaríamos hasta que se produjera una reforma y los malvados quedasen desarmados».

40. Según la tradición, en su trigésimo segundo año de existencia, Siddharta Gautama ya ha abandonado el palacio de su familia (el clan de los Sakias), se ha unido a un grupo de ascetas y se ha impuesto una vida de mortificación.

41. 1981: el momento en que cumple treinta y dos es importante para Slavoj Žižek, no solo porque completa entonces su tesis doctoral en la Universidad de Liubliana, sino sobre todo porque viaja por primera vez a París, donde va a profundizar en el estudio de las teorías de Lacan, de la mano de Jacques Miller, heredero y yerno del psicoanalista.

42. NOTA A LA NOVIA DE BUDA: ¿Sabes qué? Te vi en el periódico unos días después de que desayunásemos juntas. Sé, por lo que tú misma contaste en uno de esos vídeos breves que acompañan a las noticias de la prensa *online*, que tu avión se retrasó más allá de lo soportable, pero que tú supiste conservar la calma. Me sentí orgullosa de ti; verte me emocionó de corazón. Estabas fabulosa con el sari color aguamarina. Si es que finalmente has vuelto a Barcelona después de tu segundo viaje a la India, si te apetece, acércate un día a casa. Tomaremos un té mientras me cuentas más de tu camino hacia la iluminación. En nuestro primer encuentro, ¿llegué a exponer, con toda la claridad, lo crucial que es que los jóvenes pongan toda su energía en aprender, en desarrollarse?

43. Final de 1962: el 32.º cumpleaños de Jean-Luc Godard coincide con el momento en que el productor Georges de Beauregard se entera por casualidad de que a Brigitte Bardot le encantaría trabajar con el cineasta. Pocos días más tarde, la actriz firma el contrato para protagonizar la que sería la sexta película de Godard, *El desprecio*, adaptación de una novela de Alberto Moravia. La noticia, sin ninguna duda, fue un bombazo: de acuerdo con una encuesta del momento, la notoriedad de la actriz era tal que ocupaba ni más ni menos que el 47% del tiempo de conversación de los franceses, lo que creó una expectativa en el productor que llevó a que el presupuesto de *El desprecio* rozase prácticamente el millón de dólares, una cifra muy muy muy superior a la de los films previos del director, todos juntos.

El argumento de *El desprecio* —copio de la Wikipedia— es: «Un productor americano encarga a Fritz Lang la dirección de una adaptación al cine de la *Odisea* de Homero. Descontento con el resultado, le pide a Paul Javal, un escritor de teatro, reeditar el guion. A raíz de esto los caminos de Paul, su joven esposa Camille, el productor y su secretaria se entrelazarán».

¿Qué decir de *El desprecio* que no se haya dicho ya? Pues por ejemplo (1): que, como empujado por una pendiente forzosa, el camino que lleva desde la *Odisea* hasta Jean-Luc Godard pasando por Alberto Moravia y Fritz Lang no tiene más remedio que acabar en: la muerte de la cosa amada (Brigitte Bardot). Pues por ejemplo (2): que *El desprecio* no nace sino del vacío que deja otro proyecto de película (tal vez inmaduro, pero importante), que se frustra unos meses antes y cuyo argumento era el que sigue: la actriz Anna Karina, que hace de sí misma, viaja a Nueva York para visitar a Gene Kelly, ante quien se presenta como una admiradora que sueña con encontrar trabajo en la comedia musical. Desgraciadamente, le contesta Gene Kelly, el cine musical está muerto y enterrado. Entonces la pareja de actores sale a la calle, donde de forma inesperada comienza un breve número musical. Y a partir de entonces: Karina no tiene un céntimo, así que roba algo de dinero y conoce a algunas personas con las que se involucra en una trama criminal, que acaba abandonando para ser contratada, como criada o como jardinera o como cualquier cosa, por el mismísimo William Faulkner. Es de suponer que no fue el único motivo, pero el hecho es que, con la muerte del escritor en el verano de 1962, el proyecto hace aguas y pronto se olvida.

44. Luciano Berriatúa atraviesa un periodo complicado cuando llega a los treinta y dos años. Escribe guiones que nadie desea producir y sobrevive trabajando como montador, de vez en cuando.

45. 1879: Bram Stoker cumple treinta y dos el año en que aparece publicado el manual *Deberes de los empleados de juzgados de menor cuantía en Irlanda*, que el autor de *Drácula* había escrito mientras trabajaba como funcionario. No obstante, esa etapa profesional ya había quedado atrás. Stoker había dejado su empleo y, por invitación del famosísimo actor Henry Irving, se había trasladado a Londres para gestionar el teatro Lyceum.

46. 1890: se sabe que, en el año en que Florence Stoker llega a los treinta y dos, su esposo ya le está dando vueltas a la historia del vampiro. El escritor pasa por entonces unas vacaciones en la ciudad costera de Whitby, que convirtió en escenario de su novela. Desconozco si la guapísima Florence le acompaña en ese viaje, aunque no es infrecuente que, mientras él se dedica a sus asuntos, ella disfrute de Londres en compañía de su tropa de admiradores.

47. 1463: al cumplir treinta y dos años, el sanguinario príncipe Vlad III acaba de ser atrapado por los turcos y ha perdido el trono, que ha ocupado su hermano.

48. 1916: estaba acabando el mes de febrero cuando el doctor Ernst Wronker Flatow llega a su trigésimo segundo cumpleaños. Lo hace en el frente, como soldado de una de las enérgicas compañías que toma el Fuerte Douaumont. Ese éxito rotundo sobre Francia (una victoria que henchía el pecho del ejército alemán y llenaba el casco de los soldados de sueños de gloria militar) perturba paradójicamente el ánimo del joven Wronker Flatow, que intuye de pronto que el Reich va a perder la guerra. Del campo de batalla no solo se llevará una muy evidente cojera, sino además un sexto sentido ante el desastre que le acompañará toda la vida y que resultará clave en su solvente carrera como abogado.

49. 1940: Abraham Maslow ocupa un puesto profesor de Psicología en el Brooklyn College de Nueva York cuando llega a los treinta y dos. Es padre de familia y lleva una vida apacible de académico bien establecido. Aunque cuando Estados Unidos entra en la Segunda Guerra Mundial Maslow no es llamado a filas, las noticias que llegan de Europa le horrorizan de un modo tan profundo que se compromete en ese momento a desarrollar una psicología para la paz. Se desconoce hasta qué punto las propuestas de Maslow contribuyeron con la paz mundial efectiva. En todo caso, no me digan que el suyo no es un propósito encomiable.

50. 1936: es imposible resumir aquí la cantidad de asuntos en los que se encontraba inmerso Ivor Montagu al cumplir los treinta y dos, de modo que les remito a la biografía *La vida y el tiempo del honorable Ivor Montagu (cineasta, comunista y espía)*, escrita por Russell Campbell. A título de ejemplo valga decir que en 1936 Montagu publica su segundo libro sobre ping-pong y viaja España para filmar *La defensa de Madrid*. Al parecer, su propósito era conseguir pruebas de la intervención alemana en la guerra civil española. Lo logró: mientras el palacio del duque de Alba era bombardeado, Montagu consiguió hacerse con un proyectil que no había detonado y, jugándose el tipo, pudo filmar que llevaba marca de fabricación alemana.

51. 1925: aunque la vida de Frank Helsen tiene tantas luces como sombras, por lo que parece (pues así consta en el libro de los miembros del partido nazi), al cumplir treinta y dos trabaja como fotógrafo al servicio de diversas instituciones públicas, cuyas celebraciones inmortaliza.

52. 1921: en el año en que cumple treinta y dos, Adolf Hitler es nombrado líder del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán.

53. No sé nada acerca de cuándo cumplió treinta y dos el tal Sigmund Deutsch, ni de qué estaba haciendo entonces. Ya se habrán dado cuenta ustedes de cuánto adoro descubrir este tipo de lagunas en el saber humano.

54. Me gustaría poder decir algo más sobre Waldemar Roger —lo he intentado: les aseguro que he estado investigando—, pero su vida es un enigma: solo queda constancia de su intervención en *Nosferatu* y de su muerte en 1958 en Alemania, en un punto cercano a la frontera con Austria.

55. ¿Necesitan que lo repita?: 1928: aunque se había doctorado con una tesis sobre los motivos decorativos de las vasijas de la Grecia Clásica, Lotte Eisner llega a los treinta y dos años trabajando para la revista *Film Kurier*. Allí da los primeros pasos hacia ser, como alguien dijo de ella, la supermadre del Nuevo Cine Alemán.

56. Otoño de 1946: Henri Langlois llega a los treinta y dos recién estrenada la República Francesa que sucedió a la ocupación alemana. Sigue al mando de la Cinémathèque Française, que ese año dedica dos exposiciones al cine de dibujos animados.

57. 1940: Henri Cartier-Bresson cumple treinta y dos como prisionero de guerra del ejército alemán, obligado a hacer trabajos forzados.

58. 1942: Yvonne Dornès, que era una mujer de una inteligencia privilegiada, se ha hecho con el control de la empresa SVP y llega a los treinta y dos en pleno proceso de reestructuración de la compañía, dándole un enfoque muy práctico que la convierte en un éxito popular. SVP era una agencia informativa que merece ser considerada la bisabuela de internet: los suscriptores marcaban en el teléfono esas tres letras (SVP) y obtenían información de todo tipo: actualidad y noticias, previsión meteorológica, informaciones para la vida diaria, historia contemporánea, etc.

59. 1935: el año en que llega a los treinta y dos es muy destacable en la vida de Jeanne Loviton porque: (1) conoce a Yvonne Dornès, (2) empieza a plantearse el divorcio de su marido, de quien lleva tiempo haciendo vida independiente, y (3) utiliza por primera vez el nombre de Jean Voilier, para firmar una novela breve que aparece en *Le Mercure de France*.

60. 1903: Valéry no puede saber, al llegar a los treinta y dos años, que acaba de nacer en París la mujer que será su amor de madurez, Jean Voilier.

61. 1929: al cumplir treinta y dos, Gerhard Lamprecht estrena la película *El hombre de la rana*. Lleva casi veinte películas dirigidas y ha escrito el guion de otras tantas. Ha sido lo que se dice un niño prodigio.

62. 1936: Carlos Fernández Cuenca llega a los treinta y dos el año en que estalla la guerra civil española, que le lleva a combatir del lado franquista. Ya era autor de un poemario ultraísta, de una novela, de una biografía de José Espartero, de un ensayo y de un par de libros sobre cine, además de ser el director del film perdido *Es mi hombre*. Poco después de acabar la guerra, dirige *Leyenda rota*, «cuyo máximo mérito —según se recoge en el libro *Directores españoles malditos*— es haber sido la primera película en rodarse tras el conflicto».

63. 1961: el año en que cumple treinta y dos, Enno Patalas dedica la mayor parte de su tiempo a la revista *Filmkritik*, que ha fundado poco antes. De entre todas las críticas que escribe por entonces, la que en más ocasiones ha sido referida y citada lleva por título «La vida criminal de Archibaldo de la Cruz», sobre la película de Buñuel *Ensayo de un crimen*.

64. 1987: al llegar a los treinta y dos, Friedemann Beyer trabaja como periodista cultural y ultima su primer libro, sobre el actor Peter Lorre. Si la Wikipedia no nos engaña, el joven Beyer había tenido ciertas aspiraciones filmicas, que se concretaron en algunas películas hoy ilocalizables. Lo que es muy fácil encontrar, por el contrario, es un documental para la televisión alemana que ha dirigido hace poco acerca de la vida más que sorprendente de Bud Spencer, que era —no me resisto a contarlo— el actor favorito de mi querido padre.

65. Abril de 1917: Lukács ha abandonado Heidelberg y está de regreso en Budapest cuando cumple treinta y dos años. Ya ha publicado tres obras muy destacadas (*El alma y las formas*, *Historia del desarrollo del drama moderno* y *Teoría de la novela*) y es un miembro relevante del grupo de intelectuales Círculo de los Domingos, que tiene como propósito impulsar lo que ellos llaman las ciencias del espíritu. No será hasta un año después cuando Lukács dé un giro radical hacia el comunismo. Por el momento, su firme rechazo al capitalismo burgués tiene un carácter romántico (que lo equipara, a mi entender, a Murnau); no es la conciencia de su carácter opresivo y explotador lo que entonces le repugna, sino su estilo de vida vulgar, mediocre y romo.

66. 1929: George Bataille llega a los treinta y dos al frente de la fugaz y arrolladora *Documents*, revista que él definía como una máquina de guerra contra las ideas heredadas.

67. 1922: En el año en que llega a los treinta y dos, Fritz Lang crea al maligno doctor Mabuse, que es a la vez uno y muchos.

68. 1952: El año en que cumple treinta y dos le depara a Miguel Delibes una buena cosecha: además de terminar su quinta novela, es nombrado secretario de la Escuela de Comercio de su ciudad y subdirector del periódico *El Norte de Castilla*. Para entonces, Delibes se ha convertido ya en uno de esos Personajes Bien Reputados (colectivo que reúne a ciertos escritores, ciertos pintores, ciertos filósofos, ciertos músicos, algunos científicos y unos pocos políticos) adecuados para dar nombre a auditorios, bibliotecas, escuelas y calles.

69. El Dr. Rhodesia está a día de hoy muy cerca de cumplir los treinta y dos. Acaba de publicar el libro *Revisiting happiness and per capita income: taking stock & looking ahead*, editado por la Universidad de Illinois Urbana-Champaign. A la luz de los fragmentos que he podido ojear en internet, el libro tiene un aire a sopa de letras (ya saben: ese pasatiempo en el que hay que encontrar palabras escondidas en una cuadrícula llena de letras) que de pronto me resulta tan tristón como incapacitante.

70. 1921: W. S. Van Dyke cumple treinta y dos al tiempo que estrena su undécimo film, *La doble aventura*. Según los entendidos, sus obras no destacan por la calidad y, sin embargo, ¡qué rápido y qué efectivo y qué bienmandado era acabando películas!

71. 1853: Apenas una semana después de cumplir treinta y dos años, Baudelaire publica en *Le Monde Littéraire* un texto no demasiado conocido, «La moral del juguete», que comienza con un recuerdo de infancia, del día en que acompañó a su madre a visitar a la señora Panckoucke. Al poco de llegar al hotel donde vivía la dama, el pequeño Charles fue conducido por ella a una habitación repleta de juguetes: «He aquí, dijo, el tesoro de los niños. Dispongo de un pequeño presupuesto dedicado a ellos y, cuando viene a verme un niño amable, lo traigo aquí, para que se lleve un recuerdo mío. Elige». De entre todos, el pequeño prefirió el más llamativo, por supuesto. Y muchos años después (con treinta y dos recién cumplidos) escribe al respecto: «A menudo he fantaseado con la idea de conocer a todos los amables niños que escogieron, en su despreocupada infancia, un recuerdo entre el tesoro de la señora Panckoucke».

72. 1952: Éric Rohmer llega a los treinta y dos el año en que intenta dirigir su primer largometraje, *Les petites filles modèles*. Aunque consigue filmarlo, nunca llegará a ser montado. Los rollos de película son abandonados en un laboratorio y, finalmente, se pierden para siempre.

73. 1947: el año en que Orson Welles llega a los treinta y dos dirige *La dama de Shanghái*, cuyo protagonista es, según le contó el propio Welles a André Bazin, al mismo tiempo un poeta y una víctima, y representa, además, «un punto de vista caballeresco que corresponde a unas ideas europeas muy viejas».

74. 1914: El jefe de investigación en radioactividad del Instituto Alemán de Ciencia y Tecnología Hans Geiger tuvo que dejar su cargo justo al llegar a los treinta y dos, cuando fue llamado a filas para participar en la Gran Guerra.

75. Finales de 1933: Cuando Walt Disney alcanza los treinta y dos, el corto de animación *Los tres cerditos* cosecha un éxito de público tan desmesurado que abre las puertas a lo que se llamará «La edad dorada de la animación». En el ámbito estrictamente personal, igual que en uno de esos cuentos infantiles que comienzan con un matrimonio adorable que no consigue tener hijos, el señor y la señora Disney son bendecidos por fin con una niña a la que llaman Diane.

76. 1972: Brodsky cumple treinta y dos años solo unos días antes de que las autoridades rusas, que le persiguen por su poesía y por su origen judío, le encierren en un avión con destino a Austria y le prohíban regresar a su país. El poeta lleva consigo una maleta que contiene una máquina de escribir, dos botellas de vodka y un libro de poemas de John Donne, ejemplar que hoy puede verse en el museo Anna Ajmátova de San Petersburgo.

77. 1913: justo el día en que Juan Ramón Jiménez cumple treinta y dos, la «rosa blanca» por la que el poeta suspiraba en su alargadísima adolescencia se casa (con otro). Lejos está de importarle, pues para entonces Juan Ramón ya ha conocido a Zenobia Camprubí, que de momento le rechaza.

78. 1954: Kerouac cumple treinta y dos años justo cuando empieza a sentirse atraído por el budismo y a entender que ha sido «iluminado». La mayoría de sus biógrafos marcan como hito el día en que robó un ejemplar de *Una biblia budista* (de Dwight Goddard) en la biblioteca de San José, California. En una carta a Allan Ginsberg, escribe por entonces: «he cruzado un océano de sufrimiento y al fin he encontrado el camino». Su vida y sus escritos se llenan por un tiempo de palabras como *mahayana* o *dharma*. Para algunos, en el budismo encuentra Kerouac imágenes nuevas con las que alimentar su sed de católico. Para otros, en la espiritualidad oriental encontró alivio a su fracaso profesional. Quizá por ello su atracción por la religión budista va palideciendo cuando por fin encuentra editor para *En el camino*, que había terminado de escribir varios años atrás. Mucho después, en 1968, durante una entrevista a *The Paris Review*, se le plantea esta pregunta: ¿qué diferencia hay entre Jesús y Buda? No hay ninguna diferencia, responde.

79. 1917: el australiano Edward Honey llega a los treinta y dos en Londres, donde ejerce el periodismo después de haber prestado servicio, al igual que muchos otros de sus compatriotas, en las fuerzas armadas británicas.

80. 1897: cuando Jorge de Sajonia-Coburgo y Gotha llega a los treinta y dos, vive en York Cottage junto a su esposa, la princesa Mary, que acaba de dar a luz. Lleva una vida muy tranquila, a la espera de que muera su padre, momento en que habrá de ser coronado rey. Según el testimonio de su biógrafo oficial, Harold Nicolson, dedica sus días a cazar y a coleccionar sellos.

81. 1945: al llegar a los treinta y dos, Lucien Goldmann ve publicado su primer libro, que era en realidad su tesis doctoral, que había dedicado a la filosofía de Kant. Con el título *Hombre, comunidad y mundo en la filosofía de Immanuel Kant*, es un texto esperanzado que pretende rescatar el humanismo alemán de las fuerzas bárbaras que habían arrasado Europa.

82. Si el suicidio de Marlene es cierto (cosa que ponen en duda no pocos de sus seguidores), la cantante/artista no llegó a cumplir los treinta y dos, por pocos días.

83. 1987: parece ser que lo más importante que le ocurre a Bill Gates al tiempo que cumple treinta y dos —al margen de Melinda, una jovencita empleada de Microsoft a la que Bill conoce por entonces y de la que acabará enamorado— tiene que ver con (1) ese tipo de inspiración que para algunos merece ser llamada plagio y (2) con algo que, sin estrujarnos mucho los sesos, podríamos denominar la bendición-de-las-empresas-del-ramo. Me explico: (1) en el origen del diseño de la versión Windows 2.0, que se lanza a finales del año 1987 (y que, ¡oh, sorpresa!, está plagada de errores —cof, cof—), básicamente late el mandato «que se parezca más a Mac» (algo que, a la luz de las evidencias, solo puede ser descrito con un adjetivo: sagaz); y (2) por primera vez una empresa distinta a Microsoft (en concreto, Aldus Corp.) desarrolla una aplicación (el programa de autoedición PageMaker) que es compatible con Windows, lo que a juicio de muchos historiadores de la informática supone un primer espaldarazo en el camino al éxito de la compañía de Gates.

84. ¿Todavía quedan chavales que juegan a la pelota en plena calle? (pregunta genuina).

85. 1962: aunque en el momento en que Jacques Derrida cumple los treinta y dos todavía no ha publicado ningún libro, acaba de ver la luz su traducción del *Origen de la geometría*, de Husserl, obra a la cual Derrida ha añadido una larguísima introducción que, con el tiempo, ganará independencia y llegará a ser considerada una obra en sí misma. Según todos los entendidos, esa introducción demuestra que, no bien alcanza la madurez en el campo de la fenomenología, Derrida señala con dedo firme a través de qué rendijas va a abrirse un camino propio, lo que me parece un ejemplo portentoso de «llegar y besar el santo».

86. Pregunta: ¿he conseguido transmitirles lo tremendamente irritante que me resulta en los últimos tiempos su tono de voz, unido a esa sintaxis, de apariencia convencional y modosa (con sus frases cortas y sus pausas preceptivas), pero de la eficacia punzante de un estilete?

87. Miquela Gasull cumple treinta y dos en 1920; ese año su esposo, diplomático, es destinado a Londres, adonde, venciendo ciertos recelos, se traslada toda la familia. Maria Dolors Mingot cumple treinta y dos en 1924, al tiempo que publica su tercer poemario, *La costa dels tarongers*, que, según ha dejado escrito algún especialista, consagra a la autora como «la gran poeta de la melancolía más escrupulosa». Fina Estapé cumple treinta y dos en 1929; es maestra de escuela y todavía no ha escrito nunca un verso; jamás tuvo —dirá en la última entrevista que concedió— ni vocación por la enseñanza ni por la poesía, pero, en fin, a algo hay que dedicar los días. Ofèlia Jordana cumple treinta y dos en 1931; aunque ya ha publicado un largo poemario de tono épico-erótico, su dedicación principal es la escultura monumental y en ese año, precisamente, recibe el prestigioso Premio Nacional de Escultura Conde de Cartagena. Jerònima Baguer cumple treinta y dos en 1940; su hermana gemela acaba de morir a consecuencia de la tuberculosis y a su memoria le dedica el poemario en prosa *Blancs els carrers i blanques les cases*. Lluïsa Viola-Santacana cumple treinta y dos en 1944 encerrada en un sanatorio mental; las razones médicas de su internamiento aún hoy son objeto de controversia; a lo largo de aquel año compone su *Antígona*.

88. NOTA PARA DANIELA: Espero que no me afees esta confesión, pero de pronto me siento presa de una fiebre que me obliga a contar, a vaciarme. *El cap em pesa com un món. I se'm desfulla.*

89. 1925: Carles Riba cumple treinta y dos años poco después de obtener la cátedra de griego en la Fundación Bernat Metge. Ya había traducido al catalán la *Odisea* de Homero, y aún no sabía que volvería a hacerlo de nuevo mucho tiempo después, dando lugar a la traducción célebre que yo leí en el instituto (sin entender nada apenas, he de decir). Sea como sea, en 1925 Riba se encuentra en mitad de una de esas crisis poéticas que duran años y que, según dicen, debe achacarse a la ausencia de una tradición en la que inscribirse y sentirse acompañado.

90. ... un Pasolini bastante más encabronado y cascarrabias que aquel que, en 1954, a punto de cumplir treinta y dos años, se disponía a mudarse a Monteverde Nuovo, un barrio romano de ambiente pequeñoburgués. Acababa de encontrar a un editor dispuesto a publicarle la que sería su primera novela, *Muchachos de la calle*, lo que mejoró su situación económica y permitió que su madre pudiese renunciar a su empleo como sirvienta. Dejaba atrás una casa humilde en el arrabal de Rebibbia y también, según la biografía que le dedica Enzo Siciliano, su etapa juvenil, en la que al parecer ya había conformado eso que los historiadores del arte y la literatura denominan «un universo propio» —del que, en realidad, es difícil que carezca cualquier artista que se precie—,* en cuyo centro latía la atracción maldita por la libertad. De cómo imaginaba su destino, sabemos lo que cuenta el mismo Pasolini en algunas cartas escritas por entonces: «mi vida futura no será en modo alguno la de un profesor universitario. Pesa ya sobre mí el signo de Rimbaud». Hasta entonces había escrito poesía, pero también había trabajado como corrector, periodista, guionista y maestro. «Por entonces —escribe Siciliano—, tenía el aspecto de un *beatnik* prematuro. Deseaba agradar a los *ragazzi di vita*. Enfrentaba su cuerpo con el de ellos. El premio era una pizza o un par de zapatos. Bastaba eso. Y los muchachos eran bribonzuelos, que él encontraba guapísimos.»

* A la pregunta obvia de si los artistas que saquean/rapiñan/se apropian de la obra ajena poseen también un universo propio he de reconocer que no tengo una respuesta todavía.

91. Año 1900: a la edad de treinta y dos, el príncipe Federico Carlos acude a la celebración del 82.º cumpleaños de su suegra, la princesa Victoria, que da una gran fiesta en el castillo Friedrichshof (que hoy en día es un espléndido hotel de cinco estrellas con campo de golf). No sabía entonces Federico Carlos (Fischy, según le llamaba su familia) que tan solo un año después su esposa iba a heredar aquel magnífico lugar y el matrimonio iba a fijar allí su residencia. Pese a su monumentalidad, el traslado no iba a hacer feliz a Fischy, que estaba muy apegado a vivir en el castillo donde había pasado su infancia.

92. Año 1871: visto desde la distancia, se puede decir que el año en que cumple treinta y dos cambia la suerte del pintor Hans Thoma: acaba de conocer al doctor Otto Eiser, un médico de Frankfurt que será desde entonces su principal mecenas.

93. 1987: Jalani Singh cumple los treinta y dos pocos días después de ser detenido, junto a muchos otros intelectuales y artistas, en la llamada Operación Lalang, en aplicación de la Ley de Seguridad Interna. La tortura que vivió en sus propias carnes, ya lo habrán adivinado, es el origen de su galardonada película *Lalang*.

94. Aunque su fecha de nacimiento es incierta, existe un documento en el Archivo de Simancas que asegura que Elcano tenía treinta y dos de edad en agosto de 1519, cuando zarpó, enrolado en la escuadra que capitaneaba Magallanes, en el primer viaje que daría la vuelta al globo.

95. 1512: El imperio portugués ha conquistado Malaca y Fernando de Magallanes, que acaba de cumplir los treinta y dos, regresa a Lisboa tras siete años combatiendo en el frente de las Indias. Llega a su país como un forastero y comienza un periodo de su vida que Stefan Zweig, según la biografía que le dedica al navegante, no duda en titular «Magallanes se emancipa». Aparte de la compañía fiel del jovencísimo Enrique, de su viaje había traído la idea fija de encontrar una ruta nueva para llegar al mar del sur. Cuenta Zweig que escribió por entonces Magallanes: «Hay un paso del océano Atlántico al Pacífico. Lo sé, conozco el sitio», a lo que el autor alemán, sorprendido, se pregunta: «¿cómo puede Magallanes — aquí el enigma— conocer de antemano la situación de este derrotero que todos los otros navegantes persiguieron sin resultado? Nunca se ha acercado él mismo a la costa americana. Si afirma con tanta certeza la realidad de este derrotero será porque le consta su existencia y su situación por experiencia de algún predecesor. Pero si otro navegante lo hubiera visto, entonces —¡complicada situación!— Magallanes no sería el glorioso descubridor que festeja la historia, sino el plagiador, el usurpador de la realización ajena».

No me he olvidado del esclavo Enrique: a él se le pierde la pista mucho antes de cumplir los treinta y dos. Lo último que sabemos de él es que, en contra de lo que había dispuesto Magallanes en su testamento, a la muerte de este no se le liberó de su condición de esclavo. Se dice que, tal vez como venganza, participó en un envenenamiento masivo durante un banquete que dio el rajá de Cebú, en el que todos los asistentes de origen hispano cayeron fulminados.

96. 1961: George Steiner llega a los treinta y dos al tiempo que deja de dar clases en la Universidad de Princeton para integrarse al Churchill College, en Cambridge. Algunos de sus nuevos colegas lo reciben con notable frialdad: esa atención al tema judío, piensan, ¿acaso no es a costa de orillar cuestiones más... netamente inglesas? Ese año publica *La muerte de la tragedia*, que es un libro recomendable por más que algún crítico corto de vista afirmara que con él se fastidiaba de una vez y para siempre un título clásico e imponente. De ese año también es su artículo «El abandono de la palabra», que aparece en el número 23 de *The Kenyon Review*, en el que Steiner lanza una advertencia muy, pero que muy interesante: «El lenguaje se venga de quienes lo mutilan».

97. 2002: Winnie Fu (que, de acuerdo con la biografía académica disponible en la página web de la Escuela de Medios y Diseño de la Universidad Jiao Tong de Shanghái, se formó en la Academia de Cine de Pekín y en la Universidad de Tubinga, y es autora de más de veinte artículos publicados, entre otras revistas, en *Camera Obscura*, *New German Critique* y *Nineteenth Century Theater and Film*) llega a los treinta y dos justo al tiempo que su libro *The Chineseness of European Cinema* (publicado por la editorial de la Universidad Estatal de Ohio) se hace con el premio de la Academia de Cine Chino a la mejor investigación, que le fue concedido durante la celebración de la XXVIII edición del Festival del Gallo de Oro y las Cien Flores.

98. 1954: apenas una semana después de cumplir los treinta y dos, William Gaddis, que está a punto de ver publicada su primera novela (*Los reconocimientos*), le envía una muy respetuosa carta al físico Robert Oppenheimer, cuya conferencia «Prospects in the Arts and Sciences» acaba de leer Gaddis con gran asombro. *La amplitud del mundo deriva del carácter irreversible del conocimiento: lo que se aprendió una vez es parte de la vida humana*, enuncia Oppenheimer. Me impactó, le escribe emocionado Gaddis, la concisión y el lenguaje con el que usted exponía problemas que a mí me ha llevado siete años armar, y casi mil páginas. Y tomando prestadas las palabras del propio Oppenheimer, Gaddis confiesa que su novela intenta mostrar la integridad de lo íntimo en contraste con la inmensidad de la vida, la grandeza del mundo, la otredad del resto de la gente y de los caminos, y la oscuridad que lo abarca todo.

99. 1933: se sabe que, cuando alcanza los treinta y dos, Bresson está colaborando como dialoguista en el guion de la película *C'était un musicien*, que es su primer trabajo en cine. Sus años juveniles están envueltos en el misterio. Aunque jamás exhibió su obra, parece ser que inicialmente se dedicaba a la pintura, hasta que la abandonó para «sacar fotografías y tocar el piano, escuchar discos y asistir a conciertos», según refiere el libro *The Films of Robert Bresson*, editado por Bert Cardullo.

100. 1921: al llegar a la edad de treinta y dos años, Salka Viertel, que había trabajado como actriz en Viena y Berlín —a las órdenes, entre otros, de Max Reinhardt, en cuya compañía coincidió con Murnau—, ve que su carrera se apaga. Como en la mayoría de los casos semejantes, es imposible asegurar si ese declive fue la causa o, al contrario, el efecto de que Salka comenzase a privilegiar su rol de esposa y madre.

101. NOTA PARA MÍ MISMA: ¿tiene sentido que siga usando el estándar todo-hijo-de-vecino como categoría en la descripción social? ¿Y en una teoría estética? ¿A partir de qué momento será preciso distinguir entre los suscriptores y los no suscriptores en el conjunto de la prole del vecindario?

102. La doctora Mazza-Turner, que aún no ha cumplido los treinta y dos, es profesora asistente en la Escuela de Educación de la Universidad James Cook, donde imparte las asignaturas *Adolescent Development & Health* y *Game-Based Learning (IV): Research Methods*. Ha publicado veintisiete artículos en revistas científicas de alto impacto, así como varias reseñas, entre las cuales hay una (la primera que escribió, antes de decidirse a emigrar con paso firme a la soleada región de la bibliografía esencial) que de veras me entusiasma y cuyo título, traducido al español, sería «Ante la obra de Anna Freud: una intensa vibración emocional».

103. 1850: de forma muy elocuente y dejando muy poco espacio a los matices, la biografía escrita por Francis Wheen califica el año en que Marx cumplió los treinta y dos como el *annus horribilis* del filósofo y de su familia. Recién instalados en Londres, viven sumidos en una miseria que bien merece ser llamada dickensiana. Para entonces, Marx ya ha escrito algunos de sus textos fundamentales, como los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, las *Tesis sobre Feuerbach* y, junto con Engels, *El manifiesto comunista*,* entre otros. 1850 comienza con la aparición del primer número de la revista *Nueva Gaceta Renana*, en la que Marx pone grandes esperanzas. Quizá demasiadas. Casi podemos escuchar la risita entre dientes de Francis Wheen al escribir: «las ambiciones depositadas en la revista son heroicamente desorbitadas. *Tengo pocas dudas*, predice Marx, *de que cuando se hayan publicado tres números mensuales (quizá dos), estallará una conflagración mundial*. Mientras tanto, sin embargo, la publicación se enfrentaba a problemas financieros pequeños pero agobiantes».

* Aunque, al parecer, hay mucho del pensamiento de Engels en el *MC*, está fuera de toda duda que del borrador inicial escrito a cuatro manos quedó muy poco en la versión final, que escribió Marx casi compulsivamente, garabateando esas letras medio amorfas, más parecidas a las volutas del humo de un cigarro que a los elementos de un alfabeto conocido, y que a menudo ponían en aprietos a sus editores.

104. 1997: a la edad de treinta y dos años, Dieter Keil ha consolidado su carrera profesional en puestos de gestión. Ha sido auditor de cuentas del distrito de Frisinga y en la Sociedad Max Planck de Múnich, en donde fue ascendido a director financiero. Quienes han trabajado junto a él destacan, ante todo, su constancia y la velocidad de vértigo a la hora de cuadrar un balance contable.

105. 1781: Johann Wolfgang Goethe cumple treinta y dos en Weimar, donde hace años que se ha instalado como consejero del duque Carlos Augusto. Pese a que es autor de un puñado de obras entre las que se cuenta el exitoso *Werther*, las tareas políticas le mantienen por el momento alejado de la literatura. Esa etapa no será del todo feliz: según asegura Lukács, Goethe fracasó en sus intentos de reformar el principado según los fundamentos de la Ilustración, lo que le llevaría a una decepción profunda. Su obra posterior no puede entenderse al margen de ese desencanto político-social, que no renuncia sin embargo a la idea de progreso.

106. 1899: Marcel Schwob publica, poco antes de llegar a los treinta y dos, una recopilación de cuentos antiguos, *La puerta de los sueños*, que le dedica a su médico, el doctor Samuel Pozzi. Está crónicamente enfermo. Sus obras principales ya han sido escritas. El tratamiento clínico que recibe, al parecer, le impide escribir como de costumbre.

107. 1882: justo el día en que cumple treinta y dos años, Robert Louis Stevenson le escribe una carta a su madre desde Marsella, donde acaba de instalarse en busca de un clima adecuado para su fragilísima salud: «¡Treinta y dos años cumplidos! En mis veintinueve recuerdo que estaba en San Francisco, también en un cumpleaños desapacible. Y los veintiocho no fueron mucho mejores», escribe, y en un giro al optimismo del que quizá deberíamos aprender todos, añade: «pero el resto fueron días agradables, pasados en circunstancias agradables».

108. Hans no llegó a cumplir los treinta y dos años. Por desgracia, su vida terminó poco después de cumplir los veintiséis.

109. 1944: Anne Chevalier está de vuelta en Tahití al cumplir los treinta y dos. Es alcohólica y busca consuelo tirándose a los brazos de cualquiera, probablemente para olvidar al guapísimo Eugeniusz Bodo, a la sazón el más popular de los actores polacos, a quien había conocido cuando trabajaba en el teatro Alhambra de Varsovia, como bailarina en *shows* de tema exótico y formas chispeantes. Bodo, que también era guionista, escribió para ella el papel protagonista de la película *Perla negra*, que dirigió Michal Waszynski y después de la cual Anne solo volvería al cine para participar, con un papel mínimo, en *Huracán sobre la isla*, de John Ford. Anne y Bodo se amaron ardientemente, pero sus caminos se separaron pronto, según dicen, porque él, que era abstemio, no podía soportar la afición de Anne por pasar las noches borracha como una cuba. En alguna parte he leído que su historia inspira el argumento de *La condesa descalza*.

110. 1984: Segunda Muestra Internacional de Vídeo de Montbeliard. Yves de Peretti, de treinta y dos años de edad, presenta un corto de seis minutos titulado *Qui est Clara*, que, según he leído en algún lado, es «un viaje sensual con el pintor y escultor Henri Bassmadjian en torno a una obra de Richard Serra instalada en el Jardín de las Tullerías». Ese mismo año el joven Yves también ha filmado *Triptyque*, un vídeo de diez minutos que «conecta el tiempo discontinuo del diario de Eugène Delacroix con la imagen de un paisaje en metamorfosis».

111. 1943: hace años que Emil Cioran vive en París gracias a una beca, cuando cumple treinta y dos. Se aloja en hoteles baratos y se impone una vida de parásito. Raro y rabioso, el filósofo transilvano ha devenido ya el más antisistema de los hombres. Está trabajando en el *Breviario de los vencidos*, el libro que escribe a lo largo de la ocupación alemana y que será su última obra escrita en rumano (lengua que, en su afán por arruinar cualquier forma de asidero, abandonará para siempre para acoger el francés). En una de las páginas del *Breviario* leo esta otra cita: «A mis semejantes ya los conozco. Ellos quieren, quieren, incesantemente. Y como no había nada que querer, mis pies pisaban sus huellas como si fueran espinas, mi sendero serpenteaba por el lodo de sus anhelos y blanqueaba con una inútil aureola su búsqueda vana», y esas palabras me parecen una buena manera de contarles cómo me siento y, por un popurrí de galbana e insuficiencia mentales, las tomo y las uso aquí, para el disfrute de ustedes. Deseo que les gusten.

112. 1917: cuando Robert Delaunay llega a los treinta y dos, lleva tres años viviendo entre España y Portugal. Junto a su familia, había llegado a Fuenterrabía para pasar el verano, pero estalló la guerra, de modo que las vacaciones se extendieron durante seis años. Atrás dejaba París y una época de grandes logros artísticos.

113. 1906: del año en que Gertrude Stein cumple treinta y dos es el retrato que le dedicó Picasso y al que solo con el tiempo empezó a parecerse, como si el pintor hubiese visto su futuro de soberana oronda con un muslo en la edad de hierro y el otro en las vanguardias. Hacía prácticamente tres años que residía junto a su hermano en el número 27 de la calle Fleurus, en París, muy cerca de los jardines de Luxemburgo, en una casa de dos pisos que se convirtió pronto en lugar de reunión de los artistas más modernos y de cuyas paredes colgaba, entre otras pinturas, *Tres tahitianos* de Gauguin. Por entonces apareció el libro *Tres vidas*, cuya edición costeó la misma Stein, y estaba en marcha su obra mayor, *Ser americanos*.

114. 1889: Veblen llega a los treinta y dos cómodamente instalado bajo el ala de sus padres, en Minnesota, en una granja bastante rentable que había sido construida según las costumbres de Noruega, desde donde los Veblen habían emigrado. Aunque había estudiado en el Carleton College, en la Universidad Johns Hopkins y en la de Yale, Thorstein había fracasado en su intento de obtener un puesto como profesor, así que regresa al hogar familiar, donde cuentan que se apoltrona y, asegurando en su descargo estar tísico y necesitar reposo, se pasa leyendo siete años. En la granja de los Veblen se habla noruego, se cocinan platos noruegos y se reza al modo noruego, junto a vecinos de procedencia noruega. De hecho, todo en la vida de Thorstein tuvo siempre un fuerte regusto noruego y, quizá por ello, nunca llegó a integrarse del todo en Estados Unidos. Era, dicho rápidamente, un marginado, lo que se llama un *outsider*.

115. Si desean saber, impulsados por la costumbre que han adquirido ustedes en las páginas previas, qué era del listísimo David Bell al cumplir los treinta y dos, tendrán que buscar esa información por ustedes mismos.

116. , lo que significa, por supuesto: «mejor que». Sería lo más elegante terminar esta nota aquí, pero, como últimamente abogo por una desmesura de francotirador, voy a añadir una obviedad, que no estará de más repetir hasta el asco: que esa aspiración al ser-artista —nada original, pero hiperdesarrollada en el imaginario *bobo* (por *bourgeois-bohème*; pero huyamos del chiste fácil, se lo imploro)— tiene su lugar de ser, su gran matriz irradiadora, en el ca-pi-ta-lis-mo.

117. Bien es cierto que abundan los argumentos en sentido opuesto (es decir, aquellos que hacen evidente el deseo rabioso de intelectuales y artistas de ser reivindicados, homenajeados en cada aniversario, releídos, reeditados, rehabilitados a la luz de las nuevas teorías y problemáticas, etcétera). La vida de Lukács, sin ir más lejos, da muestras de esa voluntad de permanencia. Yo misma le dediqué a esa cuestión el estudio «Reloading Lukács: más madera», que escribí hace años durante una estancia de investigación en el Instituto Lukács de Budapest, y que, a grandes rasgos, da cuenta de los hechos siguientes. 7 noviembre de 1917: mientras el proletariado toma Petersburgo, el joven Lukács (treinta y dos años de edad, pero eso nada importa ya) abandona Alemania y regresa a Budapest. El motor de la historia se ha puesto a funcionar a todo trapo y conviene prepararse. Antes, ha depositado una maleta en una caja de seguridad en el Deutsche Bank de Heidelberg, en la que ha escondido mil seiscientas cartas (de Weber, de Bloch, de Simmel, de Mannheim...), además de textos sobre estética, diarios, notas personales breves, que debían de parecerle a su autor valiosos y dignos de pervivir. Por eso, en 1933, en un viaje hacia Moscú, Lukács hace un alto en Heidelberg y renueva el alquiler de la caja, cuyo contenido, sin embargo, no llega a recuperar jamás. La llamada *maleta de Lukács* fue descubierta en 1973 por un empleado del banco. Entre todos los papeles, destaca el hallazgo de un cuaderno que contiene, si se lee desde el inicio, las notas que Lukács tomó durante un curso impartido por Georg Simmel, en la Universidad de Berlín, en 1906, y, si se lee desde la página final, un borrador en húngaro de un texto que lleva por título «Sociología del arte», escrito hacia 1909. Ese cuaderno ha sido reproducido como facsímil y publicado recientemente por la editorial Hatje Cantz, y se puede adquirir por el módico precio de 6 euros.

Esa anécdota, no obstante, tiene su contrapartida. En efecto, hay ciertos detalles del periodo que pasó en la Unión Soviética que, de ser verdad, Lukács hubiese preferido mantener en secreto, malogrados para siempre, y no aireados. Tal vez ya lo hayan adivinado: estoy hablando de: purgas estalinistas. El caso es que un tal Reinhard Müller, en un libro titulado *La depuración*, asegura haber examinado documentos del KGB, recientemente desclasificados, que prueban que Lukács —asumo que en un intento de ahuyentar ciertas sospechas que pesaban sobre él, tras duros interrogatorios— denunció a varios de sus compañeros por supuestas desviaciones de la ortodoxia. Si estos datos tienen valor alguno o no, lo dejo a juicio de ustedes, que en todo caso nunca le juzgarán, a G. L., con tanta dureza como lo hizo él mismo.

118. que, a diferencia de Arnold Kreikamp, existe realmente, pues tal como pueden ustedes comprobar tiene una entrada dedicada en la Wikipedia, según la cual Taivollot es un filósofo francés que se doctoró con una tesis sobre Kant y que imparte clase en la Universidad de la Sorbona-París IV, además de ser el presidente del *Collège de Philosophie*. Su libro *Le Crépuscule des Lumières* supuso el principio de una vida académica que está siendo sólida, rutilante y, a juzgar por las fotos de Taivollot que he encontrado en internet, bastante feliz —si bien es cierto que he leído en algún lugar que Taivollot vivió un fracaso juvenil cuando trató de ingresar en la Escuela Normal Superior y no lo logró, y es de imaginar que aprendió entonces que, en los mejores casos, la vida da una de cal y una de arena—

119. A día de hoy Sébastien Charles no tiene entrada propia en la Wikipedia. Lo que sabemos sobre él es gracias al prólogo de Tavoillot, donde se explica que es profesor de filosofía en la universidad canadiense de Sherbrooke.

120. NOTA AL SR. EMOCIÓN: Permítame que le explique cierta sospecha que tengo, a riesgo de sonar altiva. Creo que hay un tipo de lector, al que es posible que usted pertenezca, para el que Lipovetsky (y, con él, sus seguidores, entre los que se incluye el presuntamente real Sébastien Charles) no acaba de ser trigo limpio, porque obliga a ser ponderado, a desconfiar de los juicios maniqueos y a huir del apocalipticismo. Ha de saber que, si uno quiere vísceras, lo mejor es que no pierda el tiempo buscándolas en Lipovetsky. A Lipovetsky (ahora que ya le he perdonado que haya enterrado el concepto de alienación y se haya atrevido a afirmar que, lejos de controlados, los seres humanos somos más libres que nunca), la Bea adulta y responsable que yo debería ser le invitaría a dar un paseo en barca por el parque y luego a cenar a un restaurante bonito, donde pediríamos platos ni muy calóricos ni muy ligeros que acompañaríamos con una copa y media de vino blanco.

121. De acuerdo: admito que este inicio, como de nota de flirteo, es bastante cruel con el Sr. Emoción, al que durante un segundo se le encogerá el corazón creyéndose el protagonista de la fantasía *top* de todo empollón de medio pelo: que una dama (idealmente bellísima y, a poder ser, también inteligente y culta) se enamorisque de él entre los pasillos forrados de libros de la biblioteca.

122. Bueno, lo cierto es que ese alguien existe y tiene nombre, Michel Onfray (aunque podría mencionarse a algún otro, menos polémico pero igual de irredentista), en torno al cual imaginen ahora un círculo triple con final en voluta.

123. (me estoy refiriendo a esa Comisión que solo una vez desde que fue creada, allá en torno a 1982, cedió a las críticas y eliminó de la lista de textos de lectura obligada en todos los institutos del país el *Informe sobre la ley agraria* de Gaspar Melchor de Jovellanos como cima de la literatura española del XVIII)

124. Cabe la posibilidad de que algún o alguna estudiante de cine del futuro (seguramente un alma sensible con ganas íntimas de epatar y que se considere cualquier cosa menos alguien de gustos clásicos) le dedique una tesina, una tesis o un artículo de investigación a la obra —a la obra real y/o a la obra solamente proyectada— de J. B. Quirós. Por ese motivo:

NOTA PARA UN/A HIPOTÉTICO/A ESTUDIOSO/A DE LA OBRA DE QUIRÓS: con el término «espejismo nostálgico» Quirós hace referencia a una fuerte impresión que recibe el espectador al darse cuenta de que el pasado es mucho más hermoso que el presente que le ha tocado vivir, que es gris y pesado como una posguerra. Bajo el efecto de un espejismo nostálgico, el espectador siente invariablemente el deseo visceral de permanecer en el mundo extinto que retrata el film, de modo que, cuando la proyección termina (lo que tarde o temprano acaba ocurriendo, igual que acaba muriendo el héroe de toda tragedia) y el espectador vuelve a su vida (a su lugar y a su tiempo), cae en un bostezo radical, le apresa la desgana más insuperable y, en el caso de tener un alma especialmente vigorosa, desarrolla deseos fuertes de liquidación, propia y ajena.

125. Tony Seaton (1996): «Guided by the Dark: from thanatopsis to thanatourism», *International Journal of Heritage Studies* 2 (4), pág. 240. Como el resto de los fragmentos mencionados en el presente capítulo, la traducción de esta cita es mía.

126. Adi Weidenfeld, Richard Butler y Allan Williams (2016): *Visitor Attractions and Events*, Nueva York, Routledge, pág. 142.

127. Denver D'Rozario (2016): «The market for *Delebs*: A revenue analysis», *Journal of Customer Behaviour* 15 (4), 76.

128. Otto Liebleren (2014): «Tourists in motion: on dynamics of vacation packages», *The Psychology of Leisure and Pleasure Asian-American Journal* 24 (4), pág. 89.

129. Kerry Ferris y Scott Harris (2011): *Stargazing. Celebrity, Fame, and Social Interaction*, Nueva York, Routledge, pág. 120.

130. David Giles (2017): «The immortalisation of celebrities», en Michael Jacobsen (ed.), *Postmortal Society: Towards a Sociology of Immortality*, Nueva York, Routledge, pág. 204.

131. Brian Howell (2007): *Fame Us: Celebrity Impersonators and the Cult(ure) of Fame*, Vancouver, Arsenal Pulp, pág. 71.

132. No se me escapa que a algunos de ustedes les pueda parecer irritante llamar «trabajo» a las actividades a las que se dedicaba Quirós. Y, sin embargo, no me veo con fuerzas para argumentar a favor de esa denominación. Tirando por el camino fácil zanjaré la cuestión diciendo: trabajo, según lo que dicta la física, es energía en movimiento, y en ese sentido Quirós (y también yo) trabajamos a pleno rendimiento.

133. Ciertamente, los libros y las películas se acumulan sobre mi mesilla de noche a una velocidad muy superior a la de mi capacidad de consumo. Por mucho que me esfuerce, nunca doy abasto. A veces, cuando estoy a punto de conciliar el sueño, me parece que saltan sobre mí, ansiosos por salir de la gran-pila-de-libros-y-películas-por-leer-y-ver e intentan provocarme.

134. (cuyos restos mortales fueron enterrados o cuyas cenizas fueron esparcidas, respectivamente, en: el monte Vaea de Samoa, The King's School de Canterbury, el valle de Sonoma y el puente Golden Gate)

135. (enterrado en: el cementerio de Highgate, Londres, bajo una lápida cuyo epitafio es la última frase del *Manifiesto Comunista* en su versión en inglés, que, dicho sea de paso, es la que me suena más poética: «workers of all lands, unite»)

136. (enterrado en: la Plaza de Tiananmén, en Pekín, en el mausoleo donde se exhibe su cuerpo embalsamado, si bien corren rumores según los cuales lo que se muestra solo es una estatua de cera)

137. (enterrado en: el nuevo cementerio judío de Praga, bajo una lápida en forma de obelisco; al parecer, no mucho después del entierro, su amigo Max Brod tomó una fotografía del sepulcro, que no sería escalofriante si no fuera porque, a su muerte, Brod sería enterrado precisamente en frente de Kafka, de suerte que su cámara de fotos había adivinado el futuro —el lugar que ocuparía y su panorama eterno)

138. Para ser exactos: algo más de cinco millones de personas se sientan anualmente en una de las vagonetas del trencito, según las cifras oficiales de la industria del entretenimiento, que sitúan los Estudios Universal en el puesto 13.º del *ranking* mundial de parques temáticos por número de asistentes, solo un poco por detrás del parque Seaworld de Florida y solo un poco por delante del Ocean Park de Hong Kong. A propósito del nombre de esos dos últimos parques (ya lo ven: Mundo Marino, Parque Oceánico): no sé si han reparado alguna vez en el enorme tirón recreativo que tiene lo acuático (con sus peceras, sus piscinas donde zambullirse, sus barcos de mil épocas y culturas). A los interesados en el tema les recomiendo el pasmoso artículo «Ontologie de la mer simulée: entre le divertissement et le retour à la soupe prébiotique» (escrito por Mireille Leblanc y publicado en la revista *Interstice Social*, en 2014).

139. (enterrada en: el cementerio Westwood Village Memorial Park, en Los Ángeles, en un columbario blanco donde su sencillísimo nicho está sellado en mármol rosa y siempre tiene estampados diez o veinte besos, en carmín de color rojo, materializando un castigo eterno a ser besada)

140. Marina Warner (2006): *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Londres, Oxford University Press, pág. 99.

141. (enterrado en: el cementerio de Montparnasse, donde ha acabado coincidiendo con varias personalidades de las muchas que he mencionado hasta ahora; a saber, Charles Baudelaire, Jean Baudrillard, Emil Cioran, Julio y Aurora Cortázar, Carlos Fuentes, Henri Langlois, Chris Marker, Éric Rohmer y Marcel Schwob)

142. (enterrado en: la Abadía de Westminster, en Londres, en el Rincón de los Poetas)

143. (cuyas cenizas, como acabo de apuntar, fueron enterradas en: el cementerio de Montparnasse, concretamente en un sepulcro presidido por un gato de la fortuna, hasta el que peregrinó, según cuenta ella misma en la revista online *The Cine-files*, una profesora del King's College de Londres llamada Sarah Cooper, para escribir después el artículo «Missing Marker», las últimas frases del cual hacen mi boca agua; no me resisto a compartirlas con ustedes:

La fecha de nacimiento de Marker es también la fecha de su muerte [29/7/1921-29/7/2012], lo que refleja el bucle temporal de su film *La Jetée*, así como la futura anterioridad de la fotografía en la que este se basa.* En *Sans Soleil*, Marker continúa ese viaje en el tiempo de diferentes formas, encontrando inevitablemente ausencia y pérdida. En esa película, Marker muestra su emoción ante la humildad de una pareja japonesa, que visita el templo del gato Gotokuji para rezar por su gato desaparecido: *gato, donde quiera que estés, la paz sea contigo.*

Mi último deseo para Marker posee la misma simplicidad, acompañada de gratitud por el regalo de sus películas y por las imágenes que aún están por venir.

* En este punto Sarah Cooper incluye una nota al pie para decir algo —no verdaderamente importante— sobre la fotografía, y citar a Roland Barthes)

144. (enterrado en: el cementerio del Père-Lachaise, París, pese a que su nombre jamás aparece, no entiendo por qué, en las larguísimas listas de celebridades enterradas allí, en las que siempre se cuentan: Guillaume Apollinaire, Honoré de Balzac, Consuelo de Saint-Exupéry, Gertrude Stein y, por descontado, Oscar Wilde)

145. (enterrado en: el cementerio de Urt, en el País Vasco francés, junto a su amada madre. Tan solo medio año antes de ser sepultado allí, escribía en el *Diario de duelo*: «No puedo abstenerme de ir, en cada estancia en Urt, a la llegada y a la partida, a ver la tumba de mamá. Pero una vez ante ella, no sé qué hacer. ¿Rezar? ¿Qué quiere decir eso? ¿Con qué contenido? Simplemente el esbozo huidizo de una puesta en posición de interioridad. Así que vuelvo a irme de allí enseguida —además, las tumbas de ese cementerio, aunque rural, son tan feas...»)

146. (enterrado en: el cementerio de Plainpalais, en Ginebra, bajo una lápida no muy grande que imita una piedra rúnica y que, con un resultado que hay quien tiene por kitsch, combina: la imagen en bajorrelieve de un grupo de guerreros nórdicos, el bajorrelieve de un barco vikingo, una cita en idioma anglosajón —extraída de *La batalla de Maldon*—, una cita en islandés antiguo —extraída de la *Saga Volsunga*— y una dedicatoria de su viuda, escrita en clave pero muy fácil de descifrar)

147. (enterrada en: el cementerio Green Hill, en el estado de Nueva York, bajo un césped de ensueño y una lápida sobria y elegante, a un metro de un sepulcro gemelo en el que fue enterrado su marido, junto al que queda aislada del resto del cementerio por una verja pequeña, que permite al visitante mirar pero no acercarse demasiado)

148. Quizá les sorprenda saber que Los Ángeles es, con diferencia, la ciudad que más se suele comparar con Barcelona en investigaciones académicas de todo tipo. Esa equiparación, tan golosa, se popularizó justo antes de los Juegos Olímpicos de 1992: «Los Ángeles presenta más similitudes con el caso de Barcelona que cualquier otra ciudad de EE. UU. y, por tanto, para nosotros es especialmente interesante su conocimiento», escribía por entonces el político catalán Antoni Castells. Y rápidamente esa muy grata semejanza se empezó a usar, no con poco orgullo, en ámbitos de lo más diverso. En estudios sobre la contaminación atmosférica («Los Ángeles y Barcelona comparten clima mediterráneo, una geografía semejante, fuentes de polución parecidas y niveles de polucionantes equiparables»), en estudios sobre botánica urbana («La presencia de la especie *platanus x acerifolia* hace semejantes los bosques urbanos de Los Ángeles y Barcelona»), en zoología urbana («la densidad de población de gorriones comunes en las ciudades de Barcelona y Los Ángeles es enormemente similar»), estudios en física solar («Los Ángeles y Barcelona tienen unos niveles de radiación solar anuales equivalentes»), en estudios culturales («Ciertos estereotipos acerca de la comunidad latina emergen en las distintas puestas en escena de *Las mujeres de verdad tienen curvas*. La representación teatral que se hizo en Barcelona sugiere que en esa ciudad están vivos la mayoría de los clichés que funcionan en Los Ángeles»), por mencionar solo unos pocos.

149. (enterrado en: el cementerio de Montparnasse, París, en un sepulcro sellado por una gran losa lisa de granito pulido, en la que hay talladas una cruz dorada mínima y la inscripción: Maurice Schérer dit Éric Rohmer 1920-2010, un sepulcro sobre el que habría poco que decir si no fuese porque en 2011 Gérard Courant (el prolífico), con el propósito de celebrar que ya había pasado un tercio de siglo desde el inicio de su *Cinématon* —película aún hoy en proceso y que es la más larga de la historia, con 203 horas de metraje (y sumando)—, decidió filmar a la actriz Rosette llevándole flores al difunto Rohmer, que en vida se había negado rotundamente a ser retratado por Courant y a aparecer en su película interminable)

150. (cuyo cadáver fue enterrado, después de dar muchas vueltas, en: Predappio, el pueblecito donde nació el dictador, en una cripta familiar en el cementerio de San Cassiano que es aún hoy atracción turística y lugar de romería para almas fascistas y fascistoides de Europa entera, a juzgar por los mensajes escritos en el libro de visitas de la gruta)

151. (enterrado en: el cementerio Kerepesi, en Budapest, en una tumba compartida con su segunda esposa, sellada con una piedra de granito idéntica a la de las tumbas aledañas)

152. (cuyas cenizas viajaron desde Nueva York a Budapest para ser enterradas en: el cementerio Kerepesi, en un imponente sepulcro hoy cubierto de hiedra, en el que una gran lápida vertical muestra una bella imagen de la leyenda de San Martín y el mendigo)

153. (enterrado en: la Basílica de San Pablo Extramuros, con toda seguridad, a decir del papa Benedicto XVI, que en una homilía se dirigió a sus discípulos diciendo: «En el sarcófago, que no había sido abierto nunca en tantos siglos, se hizo una pequeñísima perforación para introducir una sonda especial, mediante la cual se han encontrado restos de un precioso tejido de lino de color púrpura, bañado en oro, y de un tejido de color azul con filamentos de lino. Se encontraron también granos de incienso rojo y de sustancias proteicas calcáreas. Además, el análisis de pequeñísimos fragmentos óseos, sometidos al examen del carbono 14 por parte de expertos que desconocían su procedencia, ha dado como resultado que pertenecían a una persona que vivió entre los siglos I y II. Esto parece confirmar la unánime e incontrovertida tradición de que se trata de los restos mortales del apóstol Pablo»)

154. (enterrado en: algún lugar de Nueva York, supongo, aunque he de decirles que me ha sido del todo imposible localizar la tumba o el lugar en el que tal vez fueron esparcidas las cenizas de Marshall Berman, pues de ello no informan ninguno de los muchos obituarios que se le dedicaron, ni su nombre aparece en ninguna de las webs de los veintinueve cementerios judíos que hay en Nueva York, entre los enterrados célebres, ni tampoco está registrado en ninguno de los innumerables buscadores de lápidas que hay en internet, del tipo de www.findagrave.com. De eso deduzco que los hijos y la viuda de Berman quisieron mantener en secreto, como se suele decir, la última morada del profesor, lo cual me parece emocionante, porque implica que la ciudad de Nueva York oculta un tesoro)

155. En la web TripAdvisor, un turista madrileño que se hace llamar ApagaTuTele escribe: «26 dólares por ver un pueblo, bonito y en un paraje espectacular, sí, pero dos personas 52 dólares es una exageración. Creo que los nativos americanos abusan con los precios, además de que por lo general no son nada amables», a lo que el jefe de Relaciones Públicas del Centro Cultural Sky City y del Museo Haak'u responde: «Me alegra saber que ha disfrutado de nuestro hogar. Le pido disculpas si el precio le parece alto, pero los 26 dólares incluyen la visita a la ciudad, el permiso para sacar fotografías y la entrada al museo. Creemos que es un buen paquete a un precio muy razonable. Quiero disculparme si alguien fue grosero con usted durante su estancia. Los nativos americanos solemos ser muy acogedores. Espero que usted nos dé otra oportunidad para demostrárselo».

156. ¿Alguien entre ustedes sabe dónde está enterrado Thomas Bernhard? ¿Y si ha muerto ya Ferry Radax? Háganme el favor, y encárguense de dar respuesta a estas preguntas.

Noche y océano

Raquel Taranilla

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 o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

Diseño de la portada: Planeta Arte & Diseño

© Imagen de la cubierta: Rodney Smith

© Raquel Taranilla, 2020

© Editorial Planeta, S. A., 2020

Seix Barral, un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)

www.seix-barral.es

www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): marzo de 2020

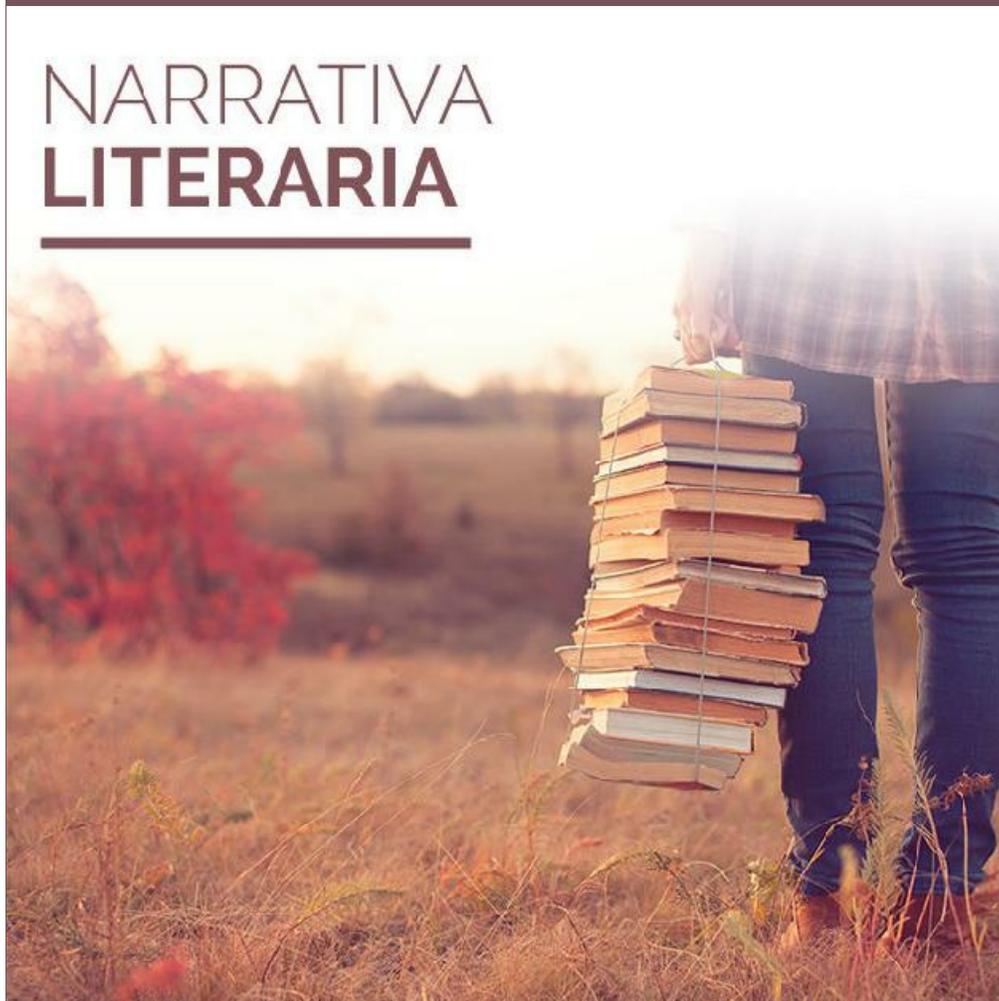
ISBN: 978-84-322-3680-8

Conversión a libro electrónico: Newcomlab, S. L. L.

www.newcomlab.com

¡Encuentra aquí tu próxima lectura!

NARRATIVA LITERARIA



¡Síguenos en redes sociales!

